

## ”PASSIONEN FÖR DET REALA” ...REVISITED, REENACTED

Johan Öberg

*”När Brecht på väg från sitt hem till teatern i juli 1953 passerade kolonner av sovjetiska tanks som rullade mot Stalinallée för att krossa arbetarnas uppror, vinkade han åt dem och skrev senare den dagen i sin dagbok att han (som aldrig var medlem i partiet) i den stunden, för första gången i livet frestades att gå med i kommunistpartiet. Det var inte det att Brecht accepterade kampens grymhet i hopp om att den skulle leda till en välmående framtid: det var själva våldets hårdhet som han uppfattade och omfattade som ett tecken på autenticitet... Är inte detta ett typfall av det som Alain Badiou har identifierat som 1900-talets viktigaste kännetecken: ”passionen för det reala” [la passion du réel]?<sup>1</sup> I kontrast till 1800-talets utopiska eller ”vetenskap-liga” projekt, ideal och framtidsplaner, försökte 1900-talet framhålla tinget i sig – genom att genast förverkliga den efterlängtade Nya Ordningen. Det avgörande och mest utmärkande ögonblicket under 1900-talet var den direkta upplevelsen av det reala som kontrast till den vardagliga samhälleliga verkligheten – det realas extrema våld-sambet, vilket var det pris man fick betala för att skala av verk-lighetens vilseledande lager.*

*I första världskrigets skyttegravar hyllade Ernst Jünger redan man-mot-man-striden som det autentiska intersubjektiva mötet: auten-ticiteten är inneboende i det våldsamma överskridandet, från det la-canska reala – det Ting som Antigone konfronterar när hon överträder stadens ordning – till de batailleska excesserna. På sexualitetens område är symbolen för denna ”passion för det reala” Oshimas Sinnenas rike – en japansk kultfilm från 70-talet i vilken paretts kärleksrelation radikaliserar i form av ömsesidig tortyr till döds. Är inte den definitiva bilden av passionen för det reala den möjlighet som står till buds där man kan studera insidan av en vagina från den för ändamålet fördelaktiga positionen hos en pytteliten kamera på toppen av en penetrerande dildo? I detta extrema ögonblick inträffar en förändring: när vi kommer för nära det åtrådda objektet förvandlas den erotiska fascinationen till avsky för det reala hos det nakna köttet”<sup>2</sup>.*

\*

Jag tog bilen in till Göteborg, och stannade som vanligt i Ljungskile för att tanka. Jag köpte en kopp kaffe, och funderade över en syssla som väntade vid resans slut: en tjänst som forskningssekreterare vid konstnärliga fakulteten i Göteborg. I bilen försökte jag

1. Badiou, A, *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005.
2. Žižek, Slavoj, *Välkommen till verklighetens öken*, övers. Göran Dahlberg och Elin Talje, Glänta produktion, Vertigo förlag, 2004, s 11 (engelsk utgåva: *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, London, 2002).

koncentrera mig på trafiken, och på det samtal jag skulle ha med fakultetens dekan och hans kolleger.

Jag tänkte: bilarna som kör om mig gör det inte i någon särskild rytm. Här finns ingen planering. Och: Om jag skapade min egen rytm – hur vore den relaterad till rörelsen i det större skeendet runtomkring? Frågan är inte oskyldig. Den handlar om delaktighet i flera olika sammanhang. Men sannolikt också om mig.

Inför mötet hade jag studerat fakultetens forskningsprojekt. Jag hade särskilt fastnat för ett – om *tufning*. Jag tyckte om ordet – och dess engelska motsvarighet: *shooting*. Men här fanns problem. Detta var också en ”akademisk konst” vars substansvärde jag hade svårt att fånga: här saknades riktadhet på en offentlighet, men också på det som är nerven i ”vanlig” forskning: kritiken av ”de egna”, vägran att ta något för givet, viljan att bygga på vad som redan gjorts med utgångspunkt i ett kritisk förhållningssätt.

Jag försjönk i dessa funderingar så pass att jag någonstans vid Stenungsund tappade det ännu heta kaffet i knät. I detta tillstånd träffade jag kommittén som nämnden hade tillsatt. Samtalet förlöpte väl. En anställning kom till stånd.

Gränsen mellan kortslutning och dynamik är alltid hårfin, eller en fråga om perspektiv. I Göteborg hade det funnits en ”konstnärligt kreativ forskarutbildning” i musik sedan flera år. Här fanns resultat, metoder och citadell, institutionellt starka företrädare med fasta övertygelser om vad som var normalt. Hågen stod till ett ambitiöst anlagt växelbruk mellan ”vetenskap” och ”konst”.

Men ”förverkligandet” av detta dubbla begär – denna sannskyldiga passion för det reala – hotades, så som jag såg det då, där i motorvägens brus – av en icke-reception av de nya teorier och insikter som hade slagit igenom inom humanvetenskaperna under de gångna decennierna (hela det postmodernistiska tänkandet!) – efter det att den städse aktive musikforskaren och tidigare universitetsrektorn Jan Ling någon gång på 1980-talet fastställt ramarna för den konstnärligt kreativa verksamheten.

I denna forskning fanns en särskild passion för det reala, en vilja att förverkliga tron på att man med konstnärliga metoder skulle kunna rekonstruera ett *wie es eigentlich gewesen war* (som då på den tiden var kopplat till en särskild form av objektivism: marxismen), med hjälp av ”hantverkliga” och konstnärliga metoder. Och denna passion blev varken diskuterad teoretiskt, eller betraktad som en fantasi: den hade blivit ett *modus operandi*.

På grund av att den konstnärliga forskningen i Göteborg hade en så pass traditionell inriktning var det många av de konstnärliga lärarna som inte ville ägna sig åt forskning, eller höra talas om forskning, eftersom den kunde riskera att hota konstens autonomi och symboliska värden. Dessa opponenter betraktades i vårt samtal som ”romantiker” som inte begrep sig på den konstnärliga kunskapsbildningens realpolitiska mening och syfte: implementering av fastställda verksamhetsmatriser.

Samtalet ägde rum i den stora gula tegelbyggnad som går under namnet ”Artisten”. Den består av en äldre byggnad från 30-talet och en nybyggd, monumental del, som, för

att slita på ovanstående tankefigur, inte riktigt vet om den är riktad ut mot samhället eller in mot sig själv, men är signerad Carl Nyrén.

Också det här huset hade byggts på drömmen om en förening av konst och vetenskap: här skulle de musikaliska konstarna och teaterkonsten utövas i dialog med en förnyad musikvetenskap och kulturvetenskap, och för entrén hade konstnären Roj Friberg skapat en skulpturgrupp - ”Färdskrivare” - som underströk detta: medlemmarna i det vandrande teatersällskap, det patrask, som gestaltades ägde i all hemlighet skarpa blickar, de var objekt för oss – men också betraktare med egen rätt och integritet. Grunden var svår att säkra. Hälleberget hade stundom visat sig vara lösan sand.

Den här dagen i början av augusti 2004 stod prål- och läroverksdoften emellertid tät i den sommartomma byggnaden. Planer för framtiden smiddes. Och utanför var luften frisk och hög. Jag fick ett öppet mandat – helt i tidens anda: gör vad du vill i ett par år – så får vi se sen.

Det kan finnas anledning att här lämna en mindre, självbiografisk skiss, då *Passionen för det reala* ju också svarade mot ett kunskapsbehov som jag hade identifierat som strategiskt, givet egna förutsättningar. I viss utsträckning var jag upphov både till projektets möjligheter och problem. Min bakgrund således: ryska, förlagsverksamhet, kulturell diplomati och i ett havererat avhandlingsprojekt i litteraturvetenskap om surrealisterna och encyklopedisten Raymond Queneau (en säregen ”konstnärlig forskare”). Målet var att beskriva och analysera litterära värden och processer ”inifrån” Queneaus (då som nu ännu till svenska oöversatta) roman *Le chiendent* och samtidigt, sociologiskt, ”utifrån”, dvs. att göra som Bourdieu gjorde med Flaubert, men vara ännu mer radikal. Bourdieu nöjer sig ju med att analysera vissa strategier i *Hjärtats fostran* och konfrontera dem med Flauberts egna strategier. Min avsikt var att försöka se allt i allt. Men av detta blev ingenting annat än ett ännu sämre självförtroende. Här är platsen att vara helt uppriktig: Jag vågade inte ta på mig det ansvar som följer av ett autentiskt möte med ett konstverk. Jag extraherade mig ur min upplevelse och försökte beskriva allt det i verket som inte berodde av mig (det var som trafiken på E6). Konstnärlig forskning innebar en ny möjlighet, men också en ny risk. Och jag hyste fördomar. Jag hade svårt att uthärda visuella gestaltningar och citerade hemlighetsfullt, vad Bourdieu och Darbel skrev i *L'Amour de l'art – les musées européens et leur public*: det är egentligen en klassfråga hur länge man vågar betrakta en bild. Och min ambivalens inför musik och sång var inte mindre... Jag identifierade mig starkt med Umberto D i de Sicas film, med samma namn. Och ändå var jag djupt engagerad i, och inte så okunnig om, dessa och andra konstformer. Jag tänkte på Pascal: Att filosofera är också att kunna driva med filosofin.

*Passionen för det reala*. En biografisk räcka, av ovanstående typ, inflettad i en kollektiv institutionell forskningsproblematik och en konstnärlig problematik, ett administrativt begär, en konstnärlig, politisk och teoretisk aktualitet, ett hus, flera hus, husvillhet. Vil-

ken prioritet? Och varför?

Projektet började dryftas i Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete hösten 2004. Jag drev på. Det gällde att vara effektiv. Att duga. Och alla som ville kunde vara med. Här fanns Konsthögskolan Valands arbete med att definiera nya utbildningsmiljöer för *social practices* (i samarbete med utbildningsinstitutioner i Ryssland), den senmoderna gastronomins utmaningar mot traditionell köksdesign, köket som det mest privata och samtidigt det mest offentliga, den kreativa göteborgska musikforskningens ”passion för det reala”, filmhögskolans och Göran du Rées arbete med en filmestetisk analys av Göteborgskravallerna...

Mycket talade också för att det resonemangsäktenskap som vi byggde upp i form av ett gemensamt forskningsprojekt skulle kunna hålla och verka befruktande för alla. Här fanns en potentiell politisk också konstnärlig tyngd: det gällde att förstå totalitarism och fascism, den grundläggande asymmetrin i relationen mellan modernitet och postmodernitet, flytande modernitet, och konstens och fiktionens betydelse för allt detta... Dvs. frågorna om subjektivitet och indirekta angreppssätt, kritik och erfarenhetsgestaltningar.

De idéburna systemen, nazismen, bolsjevismen och terrorismen – modernistiska passioner för det reala – övergick i sken, i skådeprocesser och blodiga farsor. I försöken att göra stalinismen till allkonstverk uppstod glipor, sprickor, veck där ”det reala” synliggjordes hos Majakovskij, Brodsky, Achmatova, Platonov, Solzjenitsyn eller Pasternak – vem har skrivit bättre om detta än Osip Mandelsjtam!? Ingemar Karlssons och Arne Ruths *Samhället som Teater* (1983) fokuserade på sin tid nazismens och fascismens spektakelsida även om den utvecklingsprocess eller relation mellan idé, förverkligande och fars, sken och dramaturgi som Zizek fokuserar säkerligen var främmande för Karlsson och Ruth: de såg inte den inre nödvändigheten och logiken i denna esteticering på samma sätt som Zizek kan iakttä den idag. Den *postmoderna* ”passionen för det reala” tar en annan riktning, dvs. postmoderniteten i det moderna utgör en annan riktning hos samma moderna materia. Den tar inte sin utgångspunkt i en ”idé” som ska förverkligas, utan istället i en virtuell matris, i det sken, i den teatralitet som moderniteten skapar och lämnar som ett överskott. Det som US Army dumpade i hela världen efter WW2 – både ”verklighet” och ”fiktion”: kamouflagekläder, hackor, spadar, fältflaskor, kompasser och knivar, grunden för ett nytt mode, eller ett nytt inbördeskrig. Med en utgångspunkt i farsen, i skenet, i effekten (i deras digitala, medialiserade abstrakta versioner) leder så materialiseringslogiken åt andra hållet: in i ett våldsamt återvändande till passionen för det reala: från fashion design till etnisk rensning, från *Rambo* till *Arkan*, eller för den delen, pressat: från poeten och vapensmugglaren Rimbaud till poesiälskaren, terroristen, generalen och mördaren Mladic. Den ”virtuella” passionen för det ”virtuella” reala övergår i en mycket konkret passion för det reala, materialiseras, sätter ner fötterna: den virtuella möjligheten, eller

den gränslösa potentialitet som den virtuella världen öppnar (kanske: asymmetrin mellan betecknande och betecknat) ökar våldsamheten då passionen materialiseras.

Det börjar med ett sken, menar Zizek: handlingen att skära sig, såsom en föreställning om en handling att skära sig. I sin konkreta form leder denna handling över i strömmar av blod, som i sin tur övergår i en känsla av att tillhöra verkligheten, av att förankras. Resonemanget liknar det Zygmunt Bauman för om hur konflikter genereras i postmoderniteten: som jakt på bekräftelse och identitet (det reala) i en värld av flytande modernitet (dvs. en värld av medialiserade representationer och underrättelseoperationer). En flykt till skenet, från det reala självt, som sedan exploderar i form av ”okontrollerbara hallucinationer som börjar hemsöka oss så fort vi förlorar fotfästet i verkligheten. När den icke-virtuella, verkligheten slår till, tenderar vi att uppleva också den som något virtuellt: något ickepolitiskt, som ett sken. Zizek hävdar att psykoanalysen lär oss att inte bedra oss själva: att inte tro att ”verkligheten” är en fiktion. I det som vi uppfattar som fiktion måste vi däremot kunna urskilja ”det realas hårda kärna” som vi kan upprätthålla endast om vi fikcionaliserar den. I att öka förståelsen för behovet av verklig fikcionalisering, dvs. av konst – i en tid då ”passionen för det reala” leder oss in i våldsamma försök att ”förverkliga” skenet, låg just en intention med projektet ”Passionen för det reala”. Frågeställningen är naturligtvis ytterst generell. Men att söka och att dryfta *strategier för fiktioner* i denna värld av ständigt nya skenbilder kan förefalla vara den stora och verkligt väsentliga uppgiften för det vi kallar konstnärlig forskning, och därmed det hedervärda och värdefulla syftet också för ett projekt av typen ”Passionen för det reala”.

Men det skulle visa sig att ett forskningsprojekt inte blir bättre av att dess grundläggande frågeställning är ambitiös. I backspegeln: relationerna mellan teori och praktik i det nya projektet var lika oklara som i andra konstnärliga forskningsprojekt jag hade sett. Men den otvetydiga entusiasmen som hade drivit fram projektet hade fördunklat de skillnader i utgångspunkter och ”passioner för det reala” som rådde mellan deltagarna. Och vi stod faktiskt där, själva, i något som var skrämmande likt en ”verklighetens öken”.

Den diskussion om förutsättningarna för att arbeta med konst i vår tid, i en gemensam, prövande process, som *Passionen för det reala* utlovade, den diskussionen tog egentligen aldrig fart – även om den framskyntade då och då under seminarier och möten, fast mer bland dem som bjudits in att leda seminarier och rapportera, än bland projektets genuina ägare.

Jag tänkte: Zizek talar kanske till konstnärer som vill utforska det fiktivas möjlighet och nödvändighet! Som vill ”genomkorsa” fantasin. Hans arbete kan ses som ett membran mellan subjektivitet, konst och politik. Han har ett begåvat, charmerande ironiskt-infantilt förhållningssätt till praktiken. Han konfronterar vänstern med dess totalitära förflutna, och med sina egna, radikala och provocativa omformuleringar av kommunismens

kärna, det gemensamma... vad är det gemensamma? Detta symboliska arbete befruktas av en egen förståelse av psykoanalys och masskultur (från film). En instabil och produktiv blandning, en position varifrån det kan sägas att makten av år 2010 är naken.

Den tvärkonstnärliga dialogen bordlades alltför tidigt och den stora mängd bidrag till projektet som publiceras i den här volymen av ArtMonitor är direkta skott på, förlängningar av sedan länge etablerade praktiker inom respektive disciplin. Inför uppgiftens komplexitet valde respektive delprojektägare den relativa tryggheten i den egna praktiken framför konfrontationen med en generell och gemensam frågeställning.

Därmed skulle man kanske också kunna hävda att det här projektet var felkonstruerat, att det är ett exempel på forskning som administrerades fram. ”Passionen för det reala” var knappast livsnödvändigt för några andra än dem som företrädde integration och implementering av ett nytt forskningskoncept. Detta tror jag är en insikt som har gnagat på alla deltagarna – inklusive mig – ända sedan starten.

Passionen för det reala är och var ett bra och nödvändigt projekt – men kanske inte just där och just då, i de husen, på den vägen, kanske inte just för oss. Behovet att utveckla *egna frågor* inom respektive ämne var i den givna situationen större. Frågorna om delaktighet i en större process måste väckas vid rätt tillfälle: bara den som är i en egen process kan eller vill förstå andra, som befinner sig i en liknande situation.

Men även om det här projektet ”drevs fram” av en teoretiskt-administrativ logik, även om dess begreppsliga sida aldrig egentligen bearbetades eller förtydligades av och för projektdeltagarna själva (detta är något uppenbart för alla som läser denna redovisning) och forskningsprojektet i alltför hög grad smält samman med reellt existerande tankemodeller och konstnärliga grepp inom respektive ämne, ja, på trots mot alla dessa djupt problematiska aspekter (som för övrigt låter oss se många av de självmotsägelser och problem som vidlåder konstnärlig forskning mer generellt), tror jag ändå, från min särskilda utgångspunkt, som fortsätter att vara belägen där någonstans söder om Ljungskile, jag hamnar ofta där, att *Passionen för det reala* har varit utvecklande som forskning. Det leder fram till fler frågor än de besvarar.

Lägger projektet rentav någonting till vad (Badiou och) Zizek funderar på i *Välkommen till verklighetens öken*? För att kunna besvara den frågan kan det vara intressant att stiga litet djupare ned i en av projektets teoretiska inspirationskällor: det lacanska perspektivet. I sitt seminariebidrag till vårt projekt – om det reala och psykoanalysen – påpekar psykoanalytikern Per Magnus Johansson att i varje land där psykoanalysen introducerades upprättades en relation mellan det konstnärligt *imaginära* och psykoanalysen. Ett förtroende för konsten. Detta var fallet i Sverige (alla känner till tidskriften *Spektrum*). I Frankrike vore surrealismen otänkbar utan psykoanalysen, och den litterära och visuella konst som skapades med surrealismen som samlande namn påverkade i sin tur psykoana-

lysens utveckling, och då inte minst Lacan, vars definition av begreppen *passion* och *det reala* är centrala för vårt forskningsprojekt. Flera av Freuds fallbeskrivningar har litterära ambitioner och kvalitéer, där begäret att förstå, *passionen*, blir en mötesplats för författare och uttolkare. Freuds fallbeskrivningar är således på många sätt kompatibla med ordkonstverk – och konsten är en av källorna till insikt om den mänskliga naturen – också för många av hans efterföljare.

För Zizek är det en utgångspunkt att människans självförståelse ligger kodad i kulturen, i hans fall i främsta rummet den ideologiska fantasin i populärkulturen, till exempel Hollywoodfilmen. I umgänget mellan personer och kulturella artefakter synliggörs och differentieras vad Lacan och Zizek betecknar som det symboliska – *den symboliska ordningen*, samhällets praktiska logik, den ideologi som länkar samman mig med den andre i en föreskriven meningshelhet, den ideologiska verkligheten, verklighetens ”öken”. *Det imaginära* (subjektets potentiella och verkliga individuering, relaterat till barnets första visuella representationer av sig självt i ”spegelstadiet”) bidrar till att bevara och upprätthålla den omöjliga relationen mellan det reala och det symboliska och gör det möjligt för att så uthärda livet i verklighetens öken. *Det reala*, slutligen, är den (ofta traumatiska) restpost som aldrig inordnas i det symboliska och imaginära (men som icke desto mindre är reellt och kulturellt produktivt, framträder i sina symptom). Lacan fångade innebörden av det reala i en av sina berömda sentenser: ’En dåre som tror sig vara kung är inte mer galen än en kung som tror sig vara kung’. Det reala är ”tomt”, begreppslöst. Å andra sidan avsätter det sig i sådana symboliska och imaginära produkter, vari det förblir dolt. Konst intar en särställning genom sin dubbla roll att öppna för dialog i glappet i det symboliska, där det reala synliggörs, och slutna för slutgiltiga tolkningar. Det finns naturligtvis en strukturell homologi mellan ”det reala” och ”konst”. Det är denna dubbla relation till det reala, dvs. inkluderandet av det imaginära och det symboliska å ena sidan, och skapandet av *en scen för det reala*, som utgör konstens och filosofins essens och huvudfunktioner.

Jag tror att det är något liknande som Roy Andersson ger uttryck för i sitt samtal med Ruben Östlund som vi publicerar in extenso i den här volymen:

*”Roy Andersson: Jag tror det är bäst att jag säger någonting innan. Jag har läst historia nästan varje dag sedan jag gick i småskolan, men tycker att jag kan ingenting ännu. Det är nästan lika svårt att förklara vad film är, varför man gör film och analysera beståndsdelarna i filmskapandet. Jag har i varje fall efter många år kommit fram till en slutsats och det är att människan och rummet hör ihop. Att prata om gestaltning menar vi väl med att vi på film ska skapa bilder av våra tankar om tillvaron. Målar man är det också en slags gestaltning. Eller om man skriver. Men när det gäller film är människan och rummet för mig starkt förknippade. Jag läste mycket serietidningar när jag var liten och i en av dem fanns serien Knallhatten (1934-77). Det var en konstig serie om en farmarfamilj som bodde högt uppe i något bergsområde. I alla fall var*

*en av medlemmarna i den här familjen "Little Joe". Han hade den oturen i livet att hela tiden vara förföljd av ett regnmoln. Vart han än gick var det här regnmolnet över honom och det var väl antagligen så att han till slut inte tänkte på att det var där. Men de som såg honom gjorde det ihop med detta regnmoln, och jag tycker att det är en bra bild av vad jag menar med människan och rummet. Vi har inte ett regnmoln över oss hela tiden, men vi har ett rum som vi är i och kan liksom inte vara människor biologiskt utan att bli förknippade med den här miljön. Då menar jag att rummet berättar mer om människan än ansiktsuttryck eller kroppsspråket. Rummet definierar människan och det har lett mig till att utveckla en filmstil som man nu har sett prov på i två filmer, Sånger från andra våningen (2000) och den här senaste, men kanske även faktiskt i ett par kortfilmer innan".*

Här, i nya insikter om konstens och fiktionens nödvändighet, i de många exemplen på vad Lacan skulle tala om som nödvändigheten av en resymbolisering av det reala, i Roy Anderssons formuleringar av arbete med scenbilden (=passionen?), i bildkonstens betydelse för filmen, i insikten om vikten av att ständigt gå runt det outhärdliga, det hotfulla, och producera nya berättelser och bilder ligger naturligtvis resultatet av projektet "Passionen för det reala".

I Per Magnus Johanssons bidrag formuleras närheten mellan psykoanalysens etik och det konstnärliga arbetet också på ett annat sätt: "I förlängningen av Lacans perspektiv [...] finns en form av upplösning av normaliteten. Det framträder en tanke hos Freud som säger att det a priori inte finns någon normalitet som är skyddad från neurotiskt lidande. [...] Lacan tar ytterligare ett steg; han hävdar att idén om normalitet i grunden upphävs kring Freud."

Och de frågor om genreförändring, om förutsättningarna för subjektivitet, fiktionisering och konstnärligt arbete som projektet ställer – dessa frågor är mer aktuella och pockande än någonsin. Frågan är bara (och återigen, E6 genom Bohuslän): vilken nivå av påförd begreppslighet är möjlig om man samtidigt hyser tillit till en konstnärlig process som måste hitta sina egna frågor och bearbeta sina egna problem? När kör man av vägen? Hur mycket text uthärdar konsten? Hur mycket konst uthärdar texten? Hur bra är konsten? Och hur viktiga och avgörande är å andra sidan de teoretiska frågeställningar som man vill dryfta? Hur gör man sig till ägare av de här frågeställningarna?

Samtidigt tror jag att alla är medvetna om att de heroiska utmaningar och krav på konstnärer och teoretiker som antyds i det inledande Zizekcitatet inte under de gångna åren har förlorat ett uns av sin tragiska aktualitet och att det just är i en dialog mellan konst och filosofi som något nytt kommer att kunna sägas i frågan om engagemang, kunskap och gestaltningar.

En *likgiltighet* för den här problematiken är det största hotet mot konstnärlig och annan forskning idag. Och jag tänkte alltså: Bilarna som kör om mig gör det i någon



särskild rytm. Och: hur är jag relaterad till rörelsen i det större skeendet runtomkring?  
Ska jag pröva? Hur kan jag pröva en frågeställning som utformas av en senmodern passion för det reala?

Och skiljer den sig i så fall från den problematik som till exempel Nordahl Grieg försökte fånga i *Ännu är världen ung*?