

**VEM VITTNAR
FÖR VITTNET?**

Khashayar Naderehvandi

VEM VITTNAR
FÖR VITTNET?

*Det litterära verket
som vittnesmål och
översättning*

Utgiven av Ideella föreningen Autor (www.autor.se)

Doktorsavhandling ledande till filosofie doktorexamen i ämnet litterär
gestaltning vid HDK-Valand – Högskolan för konst och design,
Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

Doktorsavhandlingen är nr 82 i serien ArtMonitor doktorsavhandlingar och
licentiatuppsatser och ges ut av Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.
www.konst.gu.se/artmonitor

© Khashayar Naderehvandi 2020

Grafisk design och layout: Andjeas Ejiksson & Denise Hedström

Svensk språkgranskning: Helena Fagertun

Engelsk språkgranskning: John Krause

Tryck: Livonia Print Ltd, Lettland

ISBN: 978-91-984037-7-0 (tryckt version)

978-91-984037-8-7 (pdf/GUPEA)

<http://hdl.handle.net/2077/66645>

Till Mehrdad

Innehåll

<i>I en tunnel i en tunnel i en annan stad: Förlusten av förlusten.....</i>	<i>9</i>
<i>Förberedelse till metod: Vad har ett litterärt verk för status i en konstnärlig avhandling?.....</i>	<i>41</i>
<i>Pata papt ta.....</i>	<i>61</i>
<i>Hem.....</i>	<i>83</i>
<i>Vittnesmål i två akter: Akt I.....</i>	<i>105</i>
<i>Svenskan måste förstå de främmande dagarna.....</i>	<i>119</i>
<i>Översättning</i>	<i>121</i>
<i>Vittnesmål</i>	<i>137</i>
<i>Översättning som vittnesmål och vittnesmål som översättning</i>	<i>150</i>
<i>Metod: Det är inte bara information, omvägarna är de enda vägarna.....</i>	<i>169</i>
<i>Zvyz zvyzja.....</i>	<i>185</i>

<i>Översättning och vittnesmål i en rasistiskt informerad kunskapsyn</i>	201
<i>Ordens materialitet</i>	203
<i>Från ord till tänkande</i>	214
<i>Tänkandet i kolonialiteten</i>	219
<i>Det otänkta och otänkbara</i>	228
<i>Vittnesmål i två akter: Akt 2</i>	231
<i>Epilog</i>	261
<i>Bibliografi</i>	283
<i>Summary</i>	295

*I en tunnel i en tunnel i en annan stad:
Förlusten av förlusten*

En dag står jag och min bror på ett tåg i Torontos tunnelbana och skriker på varandra.

De andra resenärerna sitter men det finns inga sittplatser kvar. Tåget susar fram och vi skakar omkring medan vi håller hårt om handtagen som hänger en bit ovanför våra huvuden. Det är obekvämt för armen och jag känner mig blottad, lukten av min egen kropp sticker i näsan, svetten smyger över huden. Det är nordamerikansk sommarhetta.

Vi skriker inte på varandra till att börja med. Först står vi bara där, försjunkna i något, tankar kanske. Jag sneglar på de som sitter, försöker räkna ut vad det är för områden vi passerar. Men vi tittar också lite grann på varandra, liksom från sidan. Där står min bror, tänker jag, och sedan tittar jag på alla andra, på reklamskyltarna, på mina egna fötter. Tåget skumpar vidare. Ingen skriker. Jag lutar huvudet mot armen, panna mot biceps, klibbig hud mot hud. Den starka myskaktiga doften av kropp och svett från min armhåla slår mot mig igen. Jag känner hur det rinner från skallen, ner i ögonbrynen, ner i ögonen och hur jag än torkar bort så försvinner inte irritationen. Allting är irritation. Och all irritation klibbar fast på mig och – förstår jag – på min bror. I ögonvrån ser jag hur han tittar på mig, skakar på huvudet och tittar bort igen. Jag tittar ut genom fönstret istället för att vända mig mot honom, men gesten är tom, för utanför fönstret finns bara en tunnel och det enda som syns därute är hans reflektion, och det enda som syns när jag stirrar på den är att jag stirrar på honom.

Vi har inte umgåtts med varandra på många år, inte bott i samma stad sedan tonåren och dessutom har vi levt i mycket olika sammanhang, olika världar rentav.

»Vad är det?» frågar jag honom.

Han skakar på huvudet.

»Inget.»

Men jag ser att det är något. Hans irritation är inte av generell karaktär; den beror varken på värmen eller klippet, och inte heller på att han inte har någonstans att sitta. Det är en helt specifik irritation riktad mot mig. Något med mig går honom på nerverna. Sedan vi kom till Toronto har vi umgåtts med varandra hela tiden, tillbringat tiden tätt inpå varandra tillsammans med vår mamma, hennes syster och systemens man.

»Bara säg om det är nåt», säger jag till honom.

»Okej», svarar han, »men bli inte sur, det är bara vad jag tycker, du tycker säkert nåt annat. Fattar du? Pallar inte bråka om det här».

Vidden av möjliga samtal är redan begränsad. Det finns ett performativt ja i början av varje uttalande, av varje fråga, ett ja både till det som oundvikligen kommer att komma och till själva oundvikligheten, ett jakande till fortsättningen av meningen, ett löfte om att fortsätta.¹ Men det finns också ett nej i början av varje fråga, gränser som etableras, möjliga samtal och samtalsämnen som tynar bort i förträngning eller glömska. Redan i den första frågan har möjligheten till ömhet trätt tillbaka. Vi är redan orienterade mot varandra på ett sätt som gör ömhet otillgänglig.

Vi står på tåget, jag och min bror, och det börjar med en strid. Ett sådant ja och ett sådant nej kan knappast besvaras med ord utan bara med ett läte.

1. Jacques Derrida påpekar att varje fråga börjar med ett löfte om att formuleringen av frågan ska fortsätta, även när det är outtalat. Det finns ett performativt anspråk i själva akten att börja tala som säger "ja, jag ska fortsätta den här meningen". Soussana, Nouss och Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible?*, 83. "Il y a donc au cœur de la question un certain 'oui', un 'oui' à, un 'oui' à l'autre qui n'est peut-être pas sans rapport à un 'oui' à l'événement, c'est-à-dire un 'oui' à ce qui vient, au laisser-venir."

»Vad?»

»Alltså. Varför måste du låta så jävla ... jag vet inte. När du pratar med vår moster och kusin och hennes dotter. Du låter så jävla äcklig.»

Det dröjer ett ögonblick innan jag förstår vad han menar. Jag hade aldrig kunnat förutse att det han störde sig på hade att göra med att jag var "äcklig", men när han väl sagt ordet är det uppenbart och det står helt klart för mig vad det rör sig om. Det är mitt sätt att anpassa hur jag pratar, hur jag ändrar melodin. Det är så jag vanligtvis lär mig några fraser på språk jag inte kan, genom att inte tänka på språk som ord, grammatik och syntax, utan snarare som musik, melodi och rytm. Det är en sak att försöka låta som en förstaspråkstalare på ett språk som jag absolut inte behärskar, men att utsätta mitt eget förstaspråk för samma behandling, om än oavsiktligt, framstår uppenbarligen som något skevt. Som en översättning som sker inuti samma språk, som om jag försöker lära mig något jag redan kan eller borde kunna. Och när jag gör detta saknas det lekfulla. Jag tar mig själv på för stort allvar.

Nu står jag alltså på ett tåg i Torontos tunnelbana och äcklar min bror. Jag kan inte ens tala persiska – inte som jag borde. Vi tjafsar på svenska. På det språk som vi har närmast till när vi tjafsar med varandra eller bråkar, men också det språk som vi använder för att uttrycka ömhet – i den mån det går (det är svårare). Det är kort sagt det språk vi använder för att säga allt möjligt till varandra. Som är enklast för oss, närmast. Svenskan är det vi har fått och det enda som tycks gå att omfamna – men det gamla språket spökar.

»Eeeeeeeeh...!» säger min bror – en överdriven och utdragen vokal som på persiska, beroende på tonhöjden, antingen är ett uttryck för förvåning eller irritation – och jag minns ögonblickligen mig själv yttra samma långa vokal tidigare under dagen, inte helt olikt min brors överdrivna sätt – bara att jag inte var ironisk. Hans val av ord – att jag låter "äcklig" – är inte utan betydelse. Vad han ser i mig är ett misslyckat försök att bli någon annan – eller snarare: ett misslyckat försök att vara en inkluderad del av någonting som jag inte helt kan tillhöra.

Inte ens en tänkare som Jacques Derrida, vars filosofiska praktik genomsyrades av en exponering av illusionen om renhet, var immun mot de psykologiska effekterna av att vara koloniserad. Eftersom han

hade ett inlärt förakt för det algeriska i sig själv gjorde han allt han kunde för att drag av just detta algeriska inte skulle synas i hans texter. Upptagenheten kom ur en renhetsiver som han identifierar hos sig själv och som går emot hans intellektuella praktik och övertygelser i övrigt, en renhetsiver som han beskriver som en skam, något han bara motvilligt kan kännas vid, nämligen att den enda franska han kan beundra är den ”rena” franskan.²

Mindervärdeskomplexet kommer som ett hugg. Derrida beskriver det som att utsättas för ett lidande när han hör den icke-rena franskan – och särskilt när det är han själv som blir ”tagen på bar gärning” vid de enstaka tillfällen då han inte kan hindra sin algeriska dialekt från att bryta fram, som om det vore ett sedlighetsbrott.³

Detta upphöjande av det rena språket står, som sagt, i motsättning till Derridas intellektuella praktik, där han med hjälp av dekonstruktionen arbetar med att visa att det rena, det absolut närvarande, egentligen inte finns. I samma andetag som han ger uttryck för skammen försöker han därför demonstrera att föreställningen om att språk kan ägas är felaktig, att det helt enkelt är omöjligt att göra sig till herre över språket, eftersom språket alltid är i förändring. Därför är också identiteter alltid instabila. Ens ”modersmål” är inte ens eget. Istället kännetecknas modersmålet av att vara de andras språk, de för vilka det talas, de som förstår en eller tar emot talet. Derrida säger att han omfamnar enspråkigheten, det enda språket, det vill säga franskan, just eftersom det inte är hans – det är inte hans men det är inte heller främmande för honom. Det mest egna konstitueras således av att vara de andras. Det franska språket är för Derrida i en mycket konkret betydelse ”de andras” språk – det är ett påtvingat kolonialt språk. Men

2. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine*, 78. ”À travers l'histoire que je raconte et malgré tout ce que je semble parfois professer d'autre part, j'ai contracté, je l'avoue, une inavouable mais intraitable intolérance: je ne supporte ou n'admire, en français du moins, et seulement quant à la langue, que le français pur.”

3. Ibid., 79. ”Je souffre davantage, bien sûr, quand je me surprends ou quand je suis pris en 'flagrant délit' moi-même (voilà encore que je parle de délit, malgré ce que je viens de dénier).”

Derrida påpekar att språk alltid redan är i förändring och att inte ens kolonialisterna *äger* språket. Till och med för fransmännen är franskan någon annans: redan i förändring. Språket är alltid ett pluralistiskt habitat och för var och en – vit fransman eller algerisk jude – gäller det att språket är en del av en själv *som* en framtid, *som* något annat än vad det är. Det går inte att äga och är i själva verket ett löfte om framtiden, om något som ska komma och som därför innehåller sin egen undergång. För Derrida är språket till sin natur större än koloniala relationer och strukturer – till och med i enspråkigheten finns en pluralitet, eftersom ett enda språk är en hel svärm av språk över tid. Att omfamna det enda språket är därmed ett sätt att vägra kolonialisternas största trick, nämligen tanken om att det går att äga ett språk.

Trots den tydliga filosofiska hållningen, trots insikten om att det inte finns något rent språk, beskriver Derrida initialt ett själväckel som han inte blir kvitt, ett förakt för sitt eget språk, för dess ljudlighet, dess ton. Det är alltså just detta dialektala – det som inte syns i skrift eller publikationer, men ibland kan höras i talet – som ger upphov till Derridas självförakt. I en skriven text uppstår dialekter och sociolekter hos läsaren, i själva läsakten, det vill säga hos mottagaren av texten. I det talade finns dialekten hos den som talar.

Det är inte nödvändigtvis utifrån en analytisk utgångspunkt som en människa kan komma att insistera på begrepp som ”renhet” utan utifrån en psykologisk fallenhet för mindervärde. Alla koloniserade människor bär på ett mindervärdeskomplex som ”står ansikte mot ansikte med den kulturbringande nationens språk”, för att uttrycka det med Frantz Fanons ord.

Fanons undersökning av kolonialismens effekt är, till skillnad från Derridas, specifikt en studie i dess psykologiska effekter. Han läser mindervärdeskomplexet och villkoren för den koloniserade människan genom sin expertis och praktiska yrkeserfarenhet som psykoanalytiker och patolog, ibland med sig själv som studieobjekt, genom den egna kroppens erfarenheter. Språkljuden producerar ett liknande lidande hos Fanon som hos Derrida, Fanon beskriver själväcklet som tydligt kopplat till rasifieringsprocessen, vilket är den process som på basis av yttre attribut ger upphov till föreställningen om ”den svarte

mannen från Antillerna”. Denna externa, våldsamma process genererar sedan den psykologi som blir villkoret för att leva och helt enkelt *vara* människa: plågsamt medveten om att den egna dialektens svalda ”r” förknippas med dumhet försöker den som kommer från Antillerna till Frankrike att anpassa sitt språk, ibland till överdrift, vilket med emfas befäster dennes plats i hierarkin. Det är en tunn linje att balansera på: ”Ja, jag måste värda mitt språk, minutiöst, ty det är i viss mån utifrån det jag kommer att bedömas ... Med våldsamt förakt kommer de att säga om mig: ’Han kan ju inte ens tala franska’”.⁴ För att undvika detta förakt får den som antas vara dummare – en antillier i Frankrike eller en iranier i Sverige – helt enkelt bli ännu bättre på franska eller svenska än gemene man. Även om priset är att ens förstaspråk försämras eller försvinner eller att man framstår som en imitation när man står med sin bror på ett tunnelbanetåg i Toronto och blir exponerad.

Härmandet har en central roll i kolonialismens historia. Trots dess eventuella subversiva potential – när det används som en attack mot makthavare – är det i första hand resultatet av en sorts krigsföring från kolonialmaktens sida. Kolonialmaktens syfte är att skapa ett begär hos den koloniserade att bli lik förövaren – eller så lik som möjligt, så att den koloniserade kan hållas på plats av en okuvlig känsla av att aldrig vara tillräcklig, alltså tillräckligt lik förövaren – men heller inte tillräckligt mycket av vad det nu än råkar vara som har etablerats som eftersträvansvärt och som därför mäts för att avgöra ens värde. Denna bortstötande dragningskraft äger rum på alla möjliga sätt, men språket är alltid centralt i processen.

Jag är ingen antillier i Frankrike under andra hälften av 1900-talet, men beskrivningen av Fanons erfarenheter ter sig inte främmande för en människa från Mellanöstern som lärt sig svenska och lever i Sverige.

»Eeeeeeeeh...!» säger min bror och härmar mig för att visa att jag härmat oss själva.

4. Fanon, *Svart hud, vita masker*, 36.

Det nederlag som min bror pekar ut är inte den förvägran som möter en person från Antillerna i Frankrike eller ens en från Iran i Sverige, utan något omvänt, utochinvänt – det oroar och förvränger själva föreställningen om imitation.

Vad var det som jag härmade egentligen?

Mindervärdeskomplexet driver en människa att eftersträva det omöjliga, nämligen att bli det som inte är förringat, utan äger en mänsklighet. Men samtidigt sammanfaller detta begär efter mänsklighet med begäret att efterlikna den som begär övergreppet och som i egenskap av förövare ständigt söker nya sätt att fixera sitt offer. En koloniserad person kan bli ”nästan samma, men inte riktigt”.⁵ Kolonialmaktens civiliseringsiver sträcker sig bara till detta ”nästan samma”. Därför uppfattas det ”civiliserade” beteendet som inget annat än ett härmande.

Men vad är detta ”nästan samma”? Varför producerar kolonialismen denna tankestruktur, detta begär? Vad är det med den koloniala situationen – eller den koloniala händelsen – som orsakar ett sådant mindervärdeskomplex, som det på tunnelbanetåget i Toronto, när jag och min bror står och skriker på varandra? Vad är det som vi plötsligt finner oss i tillsammans? Vad innebär det att jag och min bror pratar ett språk med varandra som samtidigt förråder oss? Varför måste den intima situationen äga rum i översättning?

Denna avhandling undersöker litterär gestaltning och poesi som en möjlighet att både formulera det som inte lyckades bli formulerat i händelsen på tåget och förmedla händelsen för den konstnärliga och akademiska miljö som är mottagare av avhandlingen. Den skönlitterära praktiken i denna avhandlingen är också en undersökning av möjligheten att skriva.

Kolonialism kan definieras på ett mycket brett och abstrakt sätt, så att det inkluderar alla möjliga relationer där en part utövar makt över en annan part. I detta arbete rör det sig emellertid specifikt om

5. Jag hämtar här uttrycket – ”almost the same but not quite” – från Homi Bhabhas inflytelserika essä. Bhabha, ”Of Mimicry and Man”, 130.

den europeiska kolonialismen.⁶ Därför behöver begreppet definieras snävare och mer konkret. Med kolonialism avses här den process varmed europeiska nationer kom att dominera större delen av planeten och världens befolkningar – en process som tog sin början i slutet av 1400-talet och fortsatte, formellt, långt in på 1900-talet då de flesta koloniserade länder genomgick en politisk avkoloniseringsprocess.⁷ Enligt denna definition är rasism sammanlänkad med kolonialism. Rasismen blir då på samma gång ett verktyg i det koloniala projektet och en följd av kolonialismens maktstrukturer. Föreställningen om absoluta, i någon bemärkelse orubbliga, egenskaper hos en människa utifrån faktiska eller föreställda *yttre* faktorer, som är till personens nackdel⁸ – det vill säga rasism – leder inte med nödvändighet till koloniala relationer, utan kan finnas utanför sådana ordningar. Men rasism – eller snarare rasifiering, den process som påbjuder en differentiering bland människor baserad på föreställningen om ”ras” och föder föreställningen om ”ras” – har fungerat som en logisk grund för koloniala maktstrukturer. En central aspekt av hur rasismen kom att bli ett verktyg för kolonialismen – och samtidigt en logisk följd av densamma – är den transatlantiska slavhandeln och den sorts tankegod som producerades och etablerades av detta massiva företag, som genomfördes av europeiska stater.⁹

6. Jag bygger min utläggning här delvis på den översikt över definitioner av kolonialism och rasism som Robert Stam och Louise Spence ger i en essä om rasistiskt motiverade representationer av människor i Stam och Spence, ”Colonialism, Racism and Representation”.

7. David Strang beskriver i en kronologisk kartläggning över den politiska avkoloniseringen, vilket innebär att tidigare kolonier tilldelas politisk självständighet, att det är under 1900-talet som de allra flesta stater tilldelas självständighet, med en topp under 1960-talet. Strang, ”Global Patterns of Decolonization, 1500–1987”, 437.

8. Memmi, *Dominated Man*.

9. Mycket har skrivits om den transatlantiska slavhandeln som en definierande historisk händelse, dess roll i kolonialismen och rasismen, och dess effekter på samtiden. Det går bortom denna avhandlings omfattning att fördjupa sig i detta ämne, men jag återvänder längre fram helt kort till några av de författare som arbetar inom fältet Black studies – bland andra Jared Sexton, Christina Sharpe, Saidiya Hartman, Fred Moten och Sylvia Wynter.

Den transatlantiska slavhandeln satte alla större delar av planeten i ekonomisk, politisk och social relation till varandra: Européer rövade och köpte förslavade människor i Afrika och tvingade dem i arbete på den amerikanska kontinenten. Slaveri som sådant, som europeisk livegenskap eller trälldom, var inget nytt, men före den transatlantiska slavhandeln hade livegna och trälrar uppfattats som människor och därför också haft mycket basala (moraliska) rättigheter.¹⁰

Handeln med människor från Afrika skilde sig åtminstone på en punkt från all annan tidigare slavhandel: skalan. I syfte att skapa ekonomiskt överflöd var både våldets intensitet och antalet människor som utsattes för detta våld utan motstycke.¹¹ Under 1500- och 1600-talen kom så småningom gränsdragningen mellan fria européer och slavar från Afrika att etableras som en hierarkisering baserad på hudfärg.¹² Den sortens kroppar – och fenomen – som skapades av de koloniala strukturerna och relationerna skiljer sig från europeisk trälldom i det att den övergripande tankemodellen reducerade den transatlantiska slavhandels offer till icke-människor, helt utan rättigheter. Denna uppfattning var – och *är* på många sätt fortfarande¹³ – så sammanvävd med den europeiska förståelsen av vad det innebär att vara människa, att slaveriets formella nedmontering i USA kunde initieras

10. Den mest omfattande undersökningen av olika former av slaveri genom historien, som emellertid har ådragit sig hård kritik, men ändå bör nämnas i sammanhanget, är Patterson, *Slavery and Social Death*.

11. Utan direkt hänvisning till, men troligen baserad på, Orlando Pattersons komparativa studie över slaveri genom historien, påpekar Saidiya Hartman detta: "Unique to the Atlantic slave trade was the immense scale of accumulating persons and the great violence and death required to produce wealth; and this predatory accumulation was often described by the enslaved in the language of 'being eaten' or as sorcery. And to their eyes, the Europeans were sorcerers of the worst kind." Hartman, *Lose Your Mother*, 69.

12. Ibid., 5. "It was not until the sixteenth and seventeenth centuries that the line between the slave and the free separated Africans and Europeans and hardened into a color line."

13. Christina Sharpe redogör för den grundläggande kognitiva svårigheten för vita européer att förstå Svart lidande även idag, i sviterna av den transatlantiska slavhandeln. Sharpe, *In the wake*.

av personer som förblev stolta slavägare, samtidigt som de författade en grundlag som vilar på människans okränkbara frihet.¹⁴ Om nazistiska koncentrationsläger hade till syfte att förrinta människor, reducera dem till ett tillstånd som gjorde dem till levande döda,¹⁵ utfördes den transatlantiska slavhandeln med en uppfattning om att det inte ens fanns en mänsklig befolkning att tala om.¹⁶

Rasism i sina många former och med sina många uttryck grundar sig ytterst i en föreställning om ras. I den globala transatlantiska slavhandeln och den europeiska expansionen på den amerikanska kontinenten var ras ett nyckelbegrepp i strävan efter att skapa en ny ordning. Etablerandet av föreställningen om ras kunde rättfärdiga koloniala relationer i en tid när frågan om Människan var under förhandling. De dikotomier som tidigare hade varit fundamentala i förståelsen av människan och som byggde på en vertikal fördelning där människan fick sin plats i universum (eller skapelsen) genom att stå under det gudomliga, förfäderna eller det övernaturliga kom alltmer att bli horisontella: Människan var helt enkelt Människa genom att inte vara själlös såsom andra "raser". Detta skapade en ordning där

14. Freehling, "The Founding Fathers and Slavery".

15. Giorgio Agamben argumenterar exempelvis för att Auschwitz i första hand är ett experiment kring hur människor kan förvandlas till icke-människor: "Before being a death camp, Auschwitz is the site of an experiment that remains unthought today, an experiment beyond life and death in which the Jew is transformed into a *Muselman* and the human being into a non-human." Agamben, *Remnants of Auschwitz*, 52.

16. I kontrast till vad som går att uppfatta som det fruktansvärda experimentet i Auschwitz, där människor förvandlas till icke-människor, är den massdöd som utgör transatlantiska slavhandeln en konsekvens av produktionen av varor, som exempelvis Saidiya Hartman påpekar: "Incidental death occurs when life has no normative value, when no humans are involved, when the population is, in effect, seen as already dead. Unlike the concentration camp, the gulag, and the killing field, which had as their intended end the extermination of a population, the Atlantic trade created millions of corpses, but as a corollary to the making of commodities." Hartman, *Lose Your Mother*, 31.

den europeiska människan kunde förstå sig själv – sin egen ”ras” – som representant för Människan, som symbolen och arketyper.¹⁷

I denna ordning – där begreppet människa har uppfunnits samtidigt som och villkorats av rasbegreppet – känner Derrida själväckel och Fanon måste vårda sitt språk och jag konfronteras med att jag härmar det i mig som inte längre är en del av mig.

I denna ordning alltså: Imitation. Mindervärdeskomplex.

I Kim Leines roman *Profeterna vid Evighetsfjorden*¹⁸ reser prästen Morten Falck som dansk missionär till Grönland för att sprida kristendomen till den indigena befolkningen: Vildarna måste civiliseras, eftersom vi alla är lika inför Gud, men hur kristna somliga än blir kan danskarna inte släppa det faktum att grönländarna förblir icke-vita, icke-européer, icke-danskar. I ett större sammanhang är denna konstant, hänförd till föreställningen om deras ras, grunden för fortsatt herravälde.

Under Morten Falcks mission är rasismen sedan ett par århundraden en integrerad del av den koloniala världsbilden. Han kommer i kontakt med samhället vid Evighetsfjorden. Där har den kristna Maria Magdalene, en grönländsk kvinna, börjat få syner. Jesus talar till henne i hennes drömmar, berättar att Grönland är deras och att de tillsammans – utan danskarna – ska bygga ett samhälle. Deras kristendom skiljer sig från de vitas. De sjunger och skrattar och gråter och när församlingens ledare Habakuk predikar ställer han frågor till församlingen som svarar honom i kör. Den religiösa praktiken blir en

17. Wynter, "Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom", 264. "[Race] was this construct that would enable the now globally expanding West to replace the earlier mortal/immortal, natural/supernatural, human/the ancestors, the gods/God distinction as the one on whose basis all human groups had millennially 'grounded' their descriptive statement/prescriptive statements of what it is to be human, and to reground its secularizing own on a newly projected human/subhuman distinction instead. [...] 'Race' was therefore to be, in effect, the nonsupernatural but no less extrahuman ground [...] of the answer that the secularizing West would now give to the Heideggerian question as to the who, and the what we are."

18. Leine, *Profeterna vid Evighetsfjorden*.

motståndshandling. Från början är Morten Falck inställd på att rädda grönländarna från vad han uppfattar som deras villfarelser, men efter att ha levt med dem ett tag blir han själv en del av deras rörelse.

Det finns alltså en potentiellt subversiv kraft i imitationens glidning. Det som i början framstår som löjligt för Morten Falck – grönländarnas märkliga variant av kristendom, deras sätt

*What is my mother
tongue*

my mammy tongue

my mummy tongue

my momsy tongue

my modder tongue

my ma tongue?

*I have no mother
tongue*

no mother to tongue

no tongue to mother

to mother

tongue

me

*I must therefore be
tongue*

dumb

dumb-tongued

dub-tongued

damn dumb

*tongue*¹⁹

att "vara som oss" utan att riktigt lyckas – blir till slut en religiös praktik som uppvisar förmågan att utmana "originalet". Härmandet som gest härbärgerar en möjlighet att dekonstruera – eller "avnaturalisera" – kolonialistens uppförandekoder och värdesystem: När Morten Falck ser en religion som han kan identifiera som kristendom trots att den betar sig helt annorlunda, till och med hedniskt, börjar han se sin egen tolkning av kristendomen på ett annat sätt, som just en tolkning – ett perspektiv bland andra.

I *Profeterna vid Eviighetsfjorden* är det den koloniserades imitation av kolonialmaktens subjekt som producerar en subversiv möjlighet.

Men det min bror ville ha sagt på tåget, härmandet som han pekade ut, var närmast omvänt: Det språk – och i själva verket beteende genom ett språk – som jag härmade när jag talade persiska med vår släkt var i en bemärkelse det verkligt egna. Det var det språk som, så att säga, hade mig närmast, det första språk jag vistats i, det språk inuti vilket jag lärde mig intimitet.

Det var inte min svenska som exponerades som något äckligt och förvrängt, utan mitt förstaspråk.

Min bror petar rakt in i det såret, lockar ut skammen genom att äcklas över att jag är en som härmar det egna och det allra innersta. Fast ingenting av detta säger jag till honom – bland alla sätt som

19. Philip, *She tries her tongue, her silence softly breaks*, 30.

jag skulle kunna besvara hans förolämpning ligger vreden närmast till hands: Budbäraren är alltid den mest hatade. Jag matar honom med mer irritation. Kanske är det bara för att jag faktiskt vet att han har rätt och att han, genom att ha synat mig, även har blottat mig, som jag gör det enda en bror kan göra: Tar upp gamla oförrätter, påpekar att han alltid förstör, att han alltid har känt avsmak för mig.

Det som börjat som en irritation utvecklas till en animerad diskussion som sedan eskalerar ytterligare. Det blir större, fulare. Jag kan inte säga emot, han har rätt, jag känner det själv när jag tänker efter, att jag låter konstig, konstlad. Trots att jag under dessa dagar har en känsla av trygghet som jag aldrig har haft tidigare, en känsla av närhet – att lägga sig på kvällen, på en tunn madrass en bit ifrån AC:n som brummar och håller oss svala i sommarhettan, och vara så fylld av att alla har pratat persiska under hela dagen, så uppfylld att orden och fraserna och – ja, melodin, rytmerna, sången, allt det där – går runt i huvudet. Men nu står jag på tåget och tjasar på svenska med min bror. Vi kastar orden på varandra, det fräser om oss, och varje replik kräver att den som svarar höjer rösten tills vi slutligen skriker på varandra, aggressivt med snabba replikskiften. Det vi säger till varandra blir aldrig riktigt argument, men det flyter, särskilt ur min mun, med fullständig kontroll över svenskan. Jag driver på, river upp gamla sår, orättfärdigheter, orättvisor, förluster, synder – och min bror hänger med. Vi är djupt försjunkna i vad vi gör, så försjunkna att vi har fått tunnelseende. Tåget och dess innanmäte, människorna som sitter där, reklamaffischerna, kort sagt allt i vår omgivning, har höljts i dunkel av vår aggressivitet och ömsesidiga koncentration. Vi är i vår egen tunnel på ett tåg som är i en annan tunnel och det enda jag ser är hans ansikte och det enda han ser, det är jag säker på, är mitt – ett ansikte som i många avseenden är en spegel. Vårt idoga meningsutbyte – eller utbyte av ljud och ord – har kommit att följa en viss puls, som om vi kastar en boll fram och tillbaka mellan oss; den som tar emot orden vet varje gång när strömmen av ord ska upphöra, så att han ögonblickligen kan återgälda dem. Men plötsligt blir det tyst och jag står där utan svar. Min bror tittar på mig, vänder sedan hastigt ansiktet åt sidan, som för att indikera var vi är, att vi inte är ensamma. Tunneln försvinner, ljuset

återvänder och jag ser alla dessa andra ansikten, dessa vita, tysta, väluppfosttrade ansikten – som stirrar på oss och smälter ihop till ett enda tredje ansikte, till ett potentiellt vittne, som rubbar oss ur vår pågående strid, genom att påminna oss – om vad?

Som en direkt konsekvens av en tredje parts närvaro tystnar vi. Jag ser det i min brors ansikte, hans blick bortvänd från mig och mot dem. Den tredje parten är något annat än en annan, något annat än den jag är vänd mot medan jag talar, men den är samtidigt en *annan* annan.²⁰

Mötet mellan jaget och en annan präglas av ett etiskt förhållningssätt. Det är först när en tredje part, det vill säga någon som är en annan för den andra, träder in som etiken blir sekundär, till förmån för det juridiska eller politiska. Det betyder inte att förhandlingen om vad som är rätt och vad som är fel och hur två människor bör och kan agera har upphört. När detta däremot inte längre sker i en isolerad miljö, när det finns någon eller några andra som betraktar händelsen, inställer sig möjligheten till rättvisa. En tredje part kan hävda att utfallet inte var rätt eller hänvisa till en politisk ordning som ändrar vad ett argument väger. Från en punkt utanför själva händelsen kan ett omdöme göras och en dom falla. Lagen lägger sig ovanför etiken och tynger den. Den tredje parten lägger sig ovanför jag-och-du-situationen.

Fortfarande i etiken, i mötet mellan två personer, i den händelse som konstitueras av att ett visst tal vecklas ut, där ett *sägende* pågår och språk händer, reduceras jagets betydelse eftersom det som sägs, medan det pågår, är riktat till en annan. Den som det talas med – och till – är alltså den mest angelägna: genom att begäret som driver talandet står i tjänst hos den som lyssnar, föregår den andra personen den första. Detta kan vi kalla: begynnande intimitet, försök till intimitet.

Jag vill säga så mycket till min bror, men jag vet inte hur.

I hans ansikte ser jag alltför snabbt en tredje part, det potentiella vittnet som framträder som en domare och konfronterar mig. Relationen förändras. När den tredje parten träder in rubbas begäret – det pågående ”sägandet” förvandlas till det ”sagda” – och domen faller.

20. Lévinas, *Otherwise than Being, or, Beyond Essence*, 157. ”The third party is other than the neighbor, but also another neighbor, and also a neighbor of the other...”

Som en direkt konsekvens av domarens närvaro tystnade vi i tåg-vagnen, men jag tystnade redan innan de andra passagerarna trädde fram för mig. Jag tystnade genom att min brors ansikte vändes bort. Det var genom min brors ansikte som jag tystnade, eftersom den tredje alltid redan finns där, mellan mig och min bror, i ljuset som reflekteras i våra egna ansikten.²¹ Den tredje parten har hela tiden funnits där med sin närvaro, en närvaro som genom att vara en dom samtidigt är själva straffet.²²

Vi stod där på tåget, höll fast oss medan vi susade genom Toronto, och vi skrek på varandra, animerat, affekterat. Vi befann oss i detta pågående sägande, i ett tillblivande, i en omsorg om varandra, våldsam samt som det var. Men i samma ögonblick som vi tystnade, och vårt sägande blev något sagt, stelnade vi. Vi blev två bruna kroppar som talade ett för vår omgivning obegripligt språk. Men mer än så: Vi blev två bruna kroppar som talade ett för våra kroppar främmande språk. Det var omöjligt att inte föregå detta betraktande av oss, vi kunde bara se varandra med deras ögon. Vi visste inte vilka de andra människorna var – och deras ansiktsuttryck, koncentrerade som de var, framstod som stumma för oss. Det är den tredje partens roll, att påminna en

21. Derrida hävdar också med eftertryck – precis det som Lévinas efterhand fick ändra sig till – att det som är den tredje parten inte ens behöver vara en person utan alltid redan finns där i relationen mellan två personer: "Et le tiers n'est pas quelqu'un, un troisième, un terstis, un témoin qui vient s'ajouter au duel. Le tiers est toujours déjà là dans le duel, dans le face-à-face." Kanske visste han det eftersom han, till skillnad från Lévinas, hade en dubbel blick på sig själv, självväcklet och känslan av mindervärde, rädslan att bli tagen på bar gärning. Soussana, Nouss och Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible?*, 85.

22. I en diskussion om förhållandet mellan rättegång, dom och straff slår Giorgio Agamben fast att juridiken framförallt kännetecknas av domen, snarare än lagen, och att rättegångens dom därför kan betraktas som själva straffet Agamben, *Remnants of Auschwitz*, 18–19. "It has been rarely noted that [...] the nature of law [...] contrary to common belief, is not so much rule as it is judgment and, therefore, trial. [...] One of the consequences that can be drawn from this self-referential nature of judgment [...] is that punishment does not follow from judgment, but rather that judgment is itself punishment (*nullum iudicium sine poena*)."

människa i mötet med en annan människa att det finns ytterligare andra, att det inte bara är jag och min bror som gör anspråk på varandra. Vi befann oss förvisso i en tunnel, men där fanns andra relationer – andra människor som gjorde anspråk på oss.²³ Under idealiska omständigheter skulle den tredje partens ifrågasättande av oss kunnat göra oss medvetna om situationen vi befann oss i, jag och min bror. Den hade kunnat påminna oss om att vi inte var ensamma i världen, att vi hade varit så försjunkna i vårt tjafs att vi hade glömt bort alla andra som också var där och som stod i relation till oss.²⁴ Detta anspråk på oss hade kunnat vara en dom som slog fast att jag hade blivit orättvist behandlad eller att de övriga passagerarna med sina ihärdiga stumma blickar blivit orättvist behandlade. Men frågan om rättvisa såg inte ut på det sättet, för det här var ingen ideal situation.

Vi hade blivit två bruna kroppar som talade ett språk som inte hörde ihop med oss och själva domen var en förhandling om vår mänsklighet, en tyst förhandling som hela tiden hade pågått i oss, utan att vi varit medvetna om det. I den här situationen blev inte den tredje parten ett vittne utan en domare. Den insisterade inte på rättvisa utan satt bara där, tyst och stum, för att vi hade blivit ett spektakel, objekt för deras – och i någon bemärkelse vår egen – förundran. Det vi hade blivit medvetna om, det som väcktes i oss, dömde i en värdestruktur där vi redan var förlöjligade och som påbjöd ett ifrågasättande av vår mänsklighet. Genom att bryta upp vår dubbla enhet, vår ömsinta gest, vår sfär av obegriplighet för vår omgivning, påminde den oss istället om separationen mellan våra kroppar och vårt talande.

23. Derrida beskriver den tredje parten som denna påminnelse, om att det faktiskt finns en risk för orättvisa i det etiska, om inte alla andra också tas med i tanken: "Le tiers, c'est celui qui me questionne dans le face-à-face, qui tout d'un coup me fait sentir que l'éthique comme face-à-face risque d'être injuste si je ne tiens pas compte du tiers qui est l'autre de l'autre." Soussana, Nouss och Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible?*, 85.

24. Lévinas beskriver närvaron av en tredje part som den källa ur vilken medvetandet springer: "Consciousness is born as the presence of a third party." Lévinas, *Otherwise than Being, or, Beyond Essence*, 160.

Vad de andra passagerarna, som betraktare av händelsen, faktiskt upplevde eller tänkte – eller för den delen uttryckte med sina oläsbara ansikten – är inte lika viktigt som att deras närvaro väckte något i våra egna ansikten och påminde oss om det som hela tiden hade varit där men som vi först såg genom dem: Imitationen – att vi pratade ett språk som inte hörde ihop med våra kroppar, mindervärdet. Effekten var ett slags uppvaknande, ett medvetandegörande. Det var inte ett uppvaknande som lyfte oss utan snarare en nedsläckning som sänkte oss, en medvetenhet som paralyserade oss. Ett ögonblick tittade vi på varandra i tystnad. En ny värme strålade upp från bröstet, en fläkt som lämnade röda flammor längs halsen, fläckar över ansiktet. En skam.

Ögonblicket på tåget var en uppenbarelse av det som saknades: Att våra kroppar saknade persiskan eller att svenskan saknade andra slags kroppar.

Svenskan kom in som en kil i mitt liv, som en kniv, och skar av mig från persiskan.

Det går att föreställa sig förlusten av ett språk som en oskyldig effekt av att lära sig ett nytt, men i de koloniala relationerna har det varit en aktiv handling att stympa bort både språk och annat från de koloniserade.²⁵ På den afrikanska kontinenten skars människor bort från platsen genom den transatlantiska slavhandeln, geografiska delar skars bort från varandra när ockupationsmakterna under Berlinkonferensen 1884 delade upp kontinenten mellan sig, den som hade förslavats skars bort från frukten av sitt eget arbete. Men mest effektivt sker stympningen genom att minnet skärs bort, vilket sker med hjälp av språket: Nya namn på platser och personer ersätter de existerande: "Det finns en berättelse om hur Dom Alfonso, Mani Kongo, Kongos konung på 1600-talet skickade bud efter moderna läkare från Portugal. De skickade honom inte läkare, men däremot portugisiska namn, tillsammans med en manual för hur han skulle organisera sitt hov i enlighet med en europeisk feodal modell med en portugisisk

25. Stympning är begreppet som Ngũgĩ wa Thiong'o använder sig av i beskrivningen av vad européerna utsatte Afrika för, och applicerar det på allt från land till språk. Ngũgĩ wa Thiong'o, *Something Torn and New*.

nomenklatur. Hack i häl på namnen kom kristna fanatiker, slavhandlare – och senare portugisiska bosättare.”²⁶ Till slut blir det omöjligt att återkalla meningsfulla samband mellan människor eller i förhållande till platser och händelser. Framförallt är det genom ”språkdöd” – en aktiv utrotning av ett lokalt språk – och ”språksvält” – ett aktivt undanhållande av det som ger ett språk näring – som ett lokalt minne ersätts med kolonialistens minne.²⁷

Ngũgĩ wa Thiong’os roman *Djävulen på korset*,²⁸ som publicerades första gången 1980, markerar författarens övergång från att skriva på kolonialspråket engelska till att skriva på sitt eget språk gikuyu. Övergången är politiskt motiverad och har allt att göra med återställandet av minnesbanker.²⁹ Huruvida vissa begrepp eller tankemönster är översättningsbara eller inte spelar ingen roll här. Men olika språk gör olika mönster och begreppsrelationer tillgängliga i själva skrivandeprocessen. Hade *Djävulen på korset* skrivits på engelska skulle ord som kapitalism och industrialism oundvikligen väckt minnen av dessa ideologiers ”framsidor”, det vill säga den frihet och den emancipation som de möjliggjorde i framförallt Storbritannien. På gikuyu väcker kapitalism andra minnen och andra ideologier. De minnen som aktiveras möjliggör andra föreställningsförmågor. I ett skrivande som äger rum på gikuyu blir kapitalismen enklare förknippad med stöld än med emancipation, eftersom kapitalismens framsida inte riktigt finns inskri-

26. Ibid., 14. Min översättning av: ”The story is told of how Dom Alfonso, Mani Congo, the king of the Congo in the seventeenth century, sent appeals for modern doctors from Portugal. They sent him not doctors but Portuguese names, along with a manual on how to organize his court according to a European feudal model with Portuguese nomenclature. On the heels of the names came Christian zealots, slave traders, and, later, Portuguese settlers.”

27. Ibid., 20. ”Language is the clarifying medium of memory or rather the two are intertwined. To starve or kill a language is to starve and kill a people’s memory bank.” Begreppen ”språkdöd” och ”språksvält” är mina översättningar av wa Thiong’os ”linguicide” respektive ”linguifam”.

28. Ngũgĩ wa Thiong’o, *Djävulen på korset*.

29. Ngũgĩ wa Thiong’o, *Something Torn and New*, kap. 3.

ven på samma sätt i de minnen som blir tillgängliga på gikuyu. Därför blir en helt annan typ av roman möjlig att skriva på gikuyu än den hade varit på engelska. Villkoren för skildringen och gestaltningen blir andra.

Konsekvensen av utrotandet av ett folks minnesbank är inte bara något som hör till det förflutna. I kanadensiska British Columbia har det enligt en studie visat sig finnas en stark korrelation mellan språkkunskaper och frekvensen av självmord bland unga människor i indigena befolkningsgrupper. I grupper där fler än hälften obehindrat kunde tala det lokala, indigena språket var förekomsten av självmord bland unga sex gånger lägre än i andra grupper.³⁰ Forskarna pekar på språkets roll i att skapa "kulturell kontinuitet" genom att upprätthålla en beständig identitet i en föränderlig värld.³¹ Vad som tycks stå på spel är inte bara en fråga om självförståelse och den enskilda personens förankring i en viss kultur eller ett visst sammanhang, utan lika mycket minnets roll i att forma en persons, en gemenskaps eller ett samhälls förmåga att föreställa sig världen och framtiden.

Tåget rullar på. Än är det långt kvar till nästa hållplats, men vi har blivit plågsamt medvetna om var vi är. Det dröjer inte länge förrän människorna börjar titta bort, ner i sina tidningar eller på sina skor. Jag känner att jag vill be om ursäkt, men ögonblicket är förbi. Och jag vet inte ens vem jag skulle vända mig till. Vi rullar vidare, i tystnad, går av vid nästa station och fortsätter att gå en bra bit utan att säga något. Jag sätter mig på en bänk och blundar.

Detta är belägenheten och i denna belägenhet finns forskningsfrågan: Hur säger man "jag älskar dig" till sin bror – eller för den delen "jag hatar dig" – på ett språk som har förvrängt våra minnen, förvrängt vår föreställningsförmåga, som har förvrängt synen på våra kroppar, och som ändå är det enda språket vi har? Hur säger man "jag älskar dig" när språket som skulle kunna säga det, intimitetens språk, har blivit bortskuret? Och hur kan jag skriva händelsen på tåget på ett sådant sätt att läsaren blir ett vittne, så att erfarenheten blir delad?

Jag sitter kvar på bänken medan min bror försvinner bort någon-

30. Hallett, Chandler och Lalonde, "Aboriginal language knowledge and youth suicide".

31. Ibid., 394.

stans. Runtomkring mig hör jag folk gå fram och tillbaka med snabba steg, röster som förstärks medan de går mot mig och försvagas när de går vidare. Engelskan. Ibland hör jag andra prata persiska, ibland kantonesiska, men oftast engelska, och min engelska kanske är bruten, men, tänker jag, det är alla andras också.

Svenskan må ha kommit in i mitt liv som en kniv. Men är det persiskan som har stympats bort från mig eller jag från persiskan? Detta språk – som jag lärde mig mina första ord på, mitt första sätt att förstå världen, mina tidigaste stunder av intimitet – har inte försvunnit någonstans. Och i detta kollektiva tal – en persiska som finns överallt, både i intima sfärer och i offentliga sammanhang – finns minnet av något kvar, även om det råkar vara minnet av en förlorad framtid.

Det jag har, det enda min persiska kan frammana, är insikten om att jag inte ens deltar i den sorgesång som persiskan är över förlusten. Det tydliggjordes av min brors irritation. Kanske såg han mig som svensk, men i Sverige är jag aldrig tillräckligt svensk – och har aldrig velat vara det heller. Det enda jag vill göra med något som har förvägrats mig är att avvisa det.³²

Det är inte exilen som är min belägenhet, jag står inte i relation till minnet av något som en gång funnits och sedermera har förlorats. Min belägenhet beskriver strängt taget inte ett *något*, en existens, någonting som *finns* men bara inte här. Det enda som "finns", det som är möjligt att arbeta med, är en frånvaro. Det är inte exil, utan förlusten av en exil. Det är inte persiskan eller svenskan, utan förlusten av persiskan och svenskan.

Varför kan jag fortfarande inte
uttala ö
Öar
Sjöar

32. Moten, "Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh)", 756. "Can this sharing of a life in homelessness, this interplay of the refusal of what has been refused and consent, this undercommon appositionality, be a place from which to know, a place out of which emerges neither self-consciousness nor knowledge of the other but an improvisation that proceeds from somewhere on the other side of an unasked question?"

Öde

Ödlor

Öm, öm, öm

Får man undvika en bokstav i tusen rader med dikter?³³

En person i exil har behövt ta några svåra beslut i sitt liv, men i grund och botten handlar besluten ofta om en – mildt uttryckt – grundläggande svårighet att anpassa sig till rådande omständigheter, till nya politiska ordningar. Den som går i exil kan inte foga sig, men måste efter exilen leva ett helt liv där anpassningen är det mest nödvändiga.³⁴ Det kan röra sig om talorganens konstanta försök – och misslyckande – att anpassa sig till det nya språket. För den som har lärt sig svenska som andraspråk är svårigheten att orientera sig i den svenska mångfalden av vokalljud – både korta och långa – uppenbar, och särskilt svår är den mellanslutna främre rundade vokalen, ett långt ”ö”. För en persisktalande som är väl förtrogen med närliggande diftonger – ow, ei, ou – blir ”ö” särskilt plågsam: en vokal som ligger nära i munnen, men är ändå inte helt bekant. I Jila Mossaeds dikt om bokstaven ö finns också ett slags imitation. Svenskan träder fram som avnaturaliserad. Det som för en förstaspråkstalarer utgör ett transparent flöde bryts, och det transparenta framstår som något opakt. Samtidigt visas en enskild bokstav, ett enskilt ljud, som objekt för smärtan. Diktens mirakel är detta: Den talar om ö:et och svenskan men gör förlusten av det egna språket erfärbart i läsningen. Utan att skriva ut dem berättar dikten om de ljud som har lämnats bakom.³⁵

33. Mossaed, *Varje natt kysser jag markens fötter*, 77.

34. Denna insikt, att exilanten drivs av svårighet att anpassa sig, men sedan måste leva ett liv i anpassning, är en av många observationer som Dubravka Ugrešić gör om livet i exil: Ugrešić, ”The Writer in Exile”.

35. Kan man undvika en bokstav i tusen rader med dikter? Åtminstone kunde Georges Perec göra det i en hel roman skriven helt och hållet *sans e* – utan bokstaven ”e”, franskans vanligast förekommande bokstav – och *sans eux*, dvs i traumat att vara ”utan dem”. Perec, *La disparition*. Lustigt nog betecknar ”e” på franska och ”ö” på svenska samma ljud. Om ”e” är det svåraste att ta bort i franska, är ”ö” det svåraste att lägga in för en poet vars förstaspråk är persiska.

Det som är gemensamt för en Jila Mossaed som har två parallella skrivande världar, en på persiska och en på svenska, och en Joseph Brodsky som skriver på engelska och en Czesław Miłosz som skriver på polska från USA är att exilen förblir en generativ kraft. Förlusten skapar ett slags undertryck för vilken litteraturen blir en ventil. Den som befinner sig i exil är avskuren från något faktiskt existerande som den kan relatera till, begripa, omfamna. Åtminstone delvis. Åtminstone i minnet. Exilanten saknar något och genom saknaden uppstår ett hål som möjliggör en litterär orientering gentemot det saknade. Det är ett tillstånd som bottnar i förlust genom migration, men ett tillstånd som samtidigt har kommit att förstås som ett generellt tillstånd för samtiden, särskilt under 1900-talet, som om detta att leva är att befinna sig i exil.³⁶

Exilen tycks vara fångad i att redan på förhand vara en metafor för ett tillstånd av förlust i världen, av förlust i livet som sådant, och följaktligen som ett tillstånd som potentiellt är giltigt för alla och envar. Exilen, som förlusten av hem, av plats, av tillhörighet och som minnets obevekliga svek genom det nya språkets filter, har kommit att begripas som ett existentiellt tillstånd. I förståelsen av exil har kroppens faktiska belägenhet, alla de sätt som en människa till fullo är märkt av exil, osynliggjorts till förmån för en abstrakt föreställning om exilen. Alla vill känna sig som en poet i exil, men ingen vill se en, för att parafrasera Edward Said.³⁷

Förlusten är verklig. Det kan vara förlusten av ett hem, en plats att bo på.

36. Said, *Reflections on exile and other essays*, 137. "But if true exile is a condition of terminal loss, why has it been transformed so easily into a potent, even enriching, motif of modern culture? We have become accustomed to thinking of the modern period itself as spiritually orphaned and alienated, the age of anxiety and estrangement. Nietzsche taught us to feel uncomfortable with tradition, and Freud to regard domestic intimacy as the polite face painted on patricidal and incestuous rage. Modern Western culture is in large part the work of exiles, émigrés, refugees."

37. *Ibid.*, 138. "to see a poet in exile—as opposed to reading the poetry of exile—is to see exile's antinomies embodied and endured with a unique intensity."

När jag var sex år gammal lämnade vi Iran och då hade vi redan hunnit leva i tre olika bostäder i tre olika städer. Jag har inte bott på ett och samma ställe längre än en handfull år. Flykten tar inte slut med ankomsten till ett nytt land, den jagar en. Vår resa tog nästan ett år, väl framme blev vi tvungna att under hela min barndom och hela min ungdom flytta från bostad till bostad på grund av missförstånd, ändrade villkor, hotfulla omständigheter, begär, önsknings, misstag, misslyckanden och annat. När jag blev vuxen visste jag inget om vad ett hem skulle kunna vara. Det enda jag hade lärt mig var att vara flyktig och det blev den enda konstanten i mitt liv. Jag förlorade inget hem eftersom möjligheten till ett hem inte hade varit tillgänglig för mig. Det enda jag kunde förnimma att jag hade förlorat var förlusten av ett hem. De platser som skulle ha kunnat bli nya hem för mig, som skulle ha kunnat bli platser för vila, gjorde snarare vad de kunde för att demonstrera mitt undantagstillstånd i världen, som om jag faktiskt vore i exil. En exil som inte var en exil. En exil som inte var en exil från något, utan bara ett ständigt repellerande.

Hur förmår det litterära arbetet producera en språklig konstruktion som är intimitet, det vill säga ett ställföreträdande "jag älskar dig", mot bakgrund av denna förlust av förlust, mot bakgrund av denna negation?

Hur är det möjligt att säga "jag älskar dig" till min bror, när språket som finns har raderat till och med förlusten?

Mina barn pratar nästan ingen persiska med mig, trots att jag ihärdigt har fortsatt att prata persiska med dem, inte ett svenskt ord har passerat mina läppar när jag pratat med dem. Jag pressar dem inte och kanske längtar jag i hemlighet efter att vi någon gång ska flytta till ett annat land och allihop lära oss nya språk som blir det språk vi pratar med varandra. Eller varför inte engelska, en kreoliserad söndrig version av ett språk som vi kan börja om från början med. Det krävs en förlust för att vi ska kunna upprätthålla språket. Vi är inte i exil – hade vi varit det hade vi kunnat förhålla oss till förlusten. Jag har förlorat förlusten och mina barn vet inte ens vad det handlar om. Min barndom är en barndom av sagor för dem.

Det som är kärnan i det förlorade är ett intet, inte ett något.

På vilket sätt kan ett intet generera ett något – ett litterärt uttryck, en språklig händelse? Skulle människorna som satt med på tågresan och fanns inuti oss, de som väckte mig och min bror ur vår strid, genom detta något kunna förnimma det intet, som är förlusten av förlusten? Hur kan förlusten av förlusten göras begriplig i sin obegriplighet, eller snarare: Hur kan obegripligheten göras erfarbar? Och inte bara för de andra på tåget, utan för varje tredje part, varje annan person och således för varje person? Hur kan den erfarenheten göras delbar och vad är det skönlitterära skrivandets roll i det?

Två bröder på ett tåg som skriker på varandra, djupt försjunkna i sin strid; de tystnar i samma ögonblick som de ser sina betraktare, vilka med sin gemensamma blick separerar brödernas bruna kroppar från deras svenska språk.

Den språkliga framställningen av denna händelse är en litterär konstruktion – i sin förmedlande aspekt beskriver texten en händelse, men i händelsens centrum finns något outtalat: ögonblicket då det gemensamma, det ömsinta, det vill säga striden, bryts ner genom domen.

Varje försök att uttömmande begripliggöra händelsen gör våld på den, eftersom språken redan på förhand står i strid med varandra. Varför pratade vi svenska med varandra? Hur kan jag ens börja vittna om den underliggande betydelsen av klyvnaden, av språkens vändningar, med hjälp av och inuti det språk som utför själva stympningen? Jag måste bli av med språket som tog förlusten ifrån mig, eftersom det tog förlusten ifrån mig, och ju mer jag gräver mig in i det, ju djupare jag förstår dess innebörd, ju klarare enskilda ord och stavelser klingar, desto falskare låter de. Säg: zvyz – – – zjzja! Säg: pata papt ta!³⁸
säg att du trodde att det var fågelkvitter den gången

när du åtnjöt dina privilegier

låtsades vara poet

och spelade: poeten i exil

började tro på det själv

38. Dessa ljudord är hämtade från den ryska poeten Velimir Chlebnikov. I en tidigare publicerad essä diskuterar jag Chlebnikovs poesi och dessa ljud. Naderehvandi, "Chlebnikov, futurismen, katastrofen".

tills du en morgon
upptäckte att din mun var fylld
med ett stort hål
och inget annat
att du tappat bort din tunga
du tappat bort din tunga
att du lämnat den någonstans
och att orden stakar sig, att du hatar det här språket

jag blandade ihop ljudet av skottsälvor
med fågelkvitter

zvyz! pata papt ta!
eftersom jag glömde bort mina privilegier
låtsades vara poet
och spelade exil
nu har jag lämnat dem
och har en annan kropp
lägger en hand på min hand och håller fast mig med ett lätt tryck
handen på bordet, bordet på handen

kunde jag säga: hade jag inte haft något skulle jag odlat äpplen
kunde jag säga: hade jag haft allt skulle jag odlat äpplen och skrivit dikt
önskar att du var natten
och såg mig med tusen ögon
och tittade jag bort
tog gud ett hopp ner i floden Bug
för att försvinna

jag återvände hem den natten
och frågan lämnade mig inte
så jag skriver för att få klarhet i något
i vad älven betyder
om det finns någon triumf för dessa trötta ögon
händer som kastas ut
och små fiskar som gnager på fingertopparna
suger upp näring från fingrarnas fina vindlingar

handlingsförlamade händer
som hatar det här språket

I'ma run, I'mo run, I'm gon' run to the city
of refuse³⁹

att minnas gränserna för vad som går att minnas är att minnas gränserna för det här språket

utkanterna

där det börjar vittra sönder

the fringes of it

I'ma run to the city of refuse

and play it by ear

by ear

for years och

jag ger absolut ingenting

helt oförmögen

även när jag står där med min rock

och det viner

en frusen vind som kryper ner längs nacken

det finns inget sätt att hejda strömmen av människor

för att säga:

det hände här, det hände inte någon annanstans

hans kropp var märkt

jag såg honom falla ner

våning efter våning

jag såg honom falla därifrån, från

parkeringshuset Anna i centrala Malmö

stod alltid där uppe, högst upp och skrek som en besatt

och skrek rätt ut, över alla andra, alla som gick där nere, som stannade

upp och pekade på honom

han skrek tills polisen kom dit och bara plockade ner honom

utan problem, som om de hade gjort det hela sitt liv

39. Moten, *The Feel Trio*, 3.

han måste ha varit hög eller vad det nu är man blir på att sniffa lim. Jag vet fan vad det var egentligen – varför skulle han ha fått för sig att sniffa lim? Det är väl ingen som behöver göra det, inte här, det finns andra droger, bättre och så att säga säkrare och om man inte har råd med det så är det faktiskt inga problem att jobba av skulden, eller långa lite, vet många som har gjort det och gör det, som jobbar av skulden, det är inga problem, men han sniffade lim, jag såg honom ofta, långt tidigare, måste ha varit på mellanstadiet. stod i ett hörn på skolgården med händerna indragna i ärmarna precis som mina barn gör nuförtiden, de drar in sina händer i ärmarna eftersom de tycker att vantarna krånglar, de orkar inte ta på sig vantarna, sen när vi går ut och det är kallt så drar de in händerna och ser lite grann ut som barn som klär sig i vad de lyckas hitta och få tag på, gamla vuxenkläder från insamlingar. och han såg ut så, händerna i ärmarna och sen slängde han liksom ut en hand med en knyck, snabb som en orm kom armen ut, och längst fram stack tuben ut och han förde den till näsan, medan handflatan täckte tuben och halva ansiktet, sniff sniff, och sen in igen. det gick så snabbt att ingen såg, fast alla såg, och ingen fattade fast alla fattade. och jag antar, nu när jag skriver det här, att limmet ändå var det enklaste att få tag på för en 11-åring och han la kanske aldrig av och till slut, många år senare, stod han där på p-huset anna och bara skrek och jag antar att han också började bli trött på rutinen, att hämtas ner av polisen varje gång och hur kunde han ta slut på rutinen. det fanns liksom ingen väg tillbaka, det fanns inget överhuvudtaget, inget tillbaka, och han sa kanske zvyz pata papt ta och han sa kanske vissel sprittel – och han tog ett hopp. ingen minns honom idag. inte ens jag. men det där var omisskännligt, det var ljudet av gevärssalvor och det var gränsen för hans språk. jag har ingenting gemensamt med honom idag
 annat än hatet till det här språket
 och jag vet inte hur jag kan tillkalla er, hur jag kan
 tillropa er
 hur jag kan anförtro er
 hur kan jag med det här språket säga
 älskade saknade systrar, bröder

älskade ni. det finns hopp om fred
 hur kan det här språket säga något
 som bara genom att det sägs innebär ett löfte
 om att orden kan samlas på det här sättet
 och tas emot av er
 att ni kan tillägna er det

jag hatar det här språket
 för att det är så torftigt

att nattens tusen ögon som ser ner⁴⁰
 aldrig blir en kärleksförklaring
 utan varje gång ett hot

so someone went back home that night
 and the question wouldn't leave them alone
 they would write these words
 hoping to understand
 how they could find their own particular wormhole, their backdoor
 out of here, their rocket ship
 with which they'll want to explore depths
 surely, these depths will bring about
 the end of the world⁴¹
 surely, it'll unconceal the earth⁴²
 our eschatological invention
 och vi fortsätter
 vi känner oss främmande på jorden
 inte på grund av tanken på fred
 utan bara på grund av att vi talar
 det är orden i sig, att de kommer ut ur vår mun
 att de skjuts ut av luftströmmen
 glider längs våra läppar

40. Borges, *This Craft of Verse*, 24.

41. Moten, "Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh)".

42. Roberson, *To See the Earth Before the End of the World*.

så att vi kan säga dessa ord

Och dessa ord – orden som skrivs nu, som blir lästa nu och orden som sägs mellan mig och min bror på tunnelbanan i Toronto, deras värld, meningsvärld, ljudvärld – vad betyder de egentligen när de står i konflikt med våra kroppar? När jag säger att jag älskar honom, vad är det en översättning av? Hur låter kärlek när den (inte) står i konflikt med den kropp som uttrycker kärleken? Hur låter intimitet när den (inte) i första hand är ett krig?

*Förberedelse till metod: Vad har ett litterärt verk
för status i en konstnärlig avhandling?*

Vad är metod i konstnärlig forskning? Och mer specifikt: Vad är metod i konstnärlig forskning med inriktning på *litterär* gestaltning?

Fortfarande under 1900-talets andra hälft var det inte en helt ovanlig tanke att det som skilde charlataner från riktiga vetenskapspersoner var att de senare tillämpade en vetenskaplig metod. En vetenskaplig metod som demarkationslinje mellan vetenskap och icke-vetenskap byggde på att alla kunskapsdomäner var kommensurabla och att sociologi, exempelvis, kunde reduceras till psykologi, psykologi till biologi, biologi till kemi och kemi slutligen till fysik.⁴³ Metod, från den antika grekiskans *μετά + ὁδός*, vilket bokstavligen betyder "efter vägen" eller "längs vägen", behövde alltså ses som ett slags föreskrift, en uppsättning regler som beskriver "den rätta vägen" att gå för att producera kunskap. Med ett mer pragmatiskt förhållningssätt kan vägen istället betraktas som deskriptiv, som i: Den här vägen tog jag för att komma fram till detta.⁴⁴

Ett sådant pragmatiskt förhållningssätt tonar ner kontrasten mellan å ena sidan en sorts vetenskapligt vardagsarbete som pågår när det finns

43. Ett argument för vetenskaplig samstämmighet finns i denna klassiska text: Oppenheim och Putnam, "Unity of Science as a Working Hypothesis".

44. Richard Rorty argumenterar övertygande om vetenskapliga metoders pragmatiska sida genom att utmana föreställningen om ett "naturens" språk som på något sätt skulle kunna avtäckas verkligheten. Rorty, "Method Social Science, and Social Hope".

vedertagna metodgallerier att tillämpa och å andra sidan de tillfällen av vetenskaplig revolution som uppstår i samband med att forskningsfält träder in i ett nytt paradigm.⁴⁵ Alla de tillfällen då forskare aktivt eller av misstag brutit mot vedertagna metoder,⁴⁶ och därigenom upptäckt eller begripliggjort något nytt, kan helt enkelt betraktas som kunskapsproduktion på villkor att forskaren i fråga, på ett eller annat sätt, i efterhand kan framlägga sina resultat och redogöra för processen på ett sådant sätt att andra forskare i fältet, i princip, skulle kunna komma fram till samma sak, givet samma förutsättningar och samma metod.

Metod och metodologi kan alltså ses som sätt och beskrivningar som visar hur någon har gått till väga för att komma fram till ett resultat. Metoderna kan skilja sig radikalt från varandra – eller till och med avvisas och förkastas av enskilda forskare – men inom alla discipliner gäller åtminstone detta grundläggande förhållande: Det finns en forskningsfråga, det finns material och det finns en uppsättning verktyg som kan tillämpas för att besvara forskningsfrågan. Sammantaget blir det därför möjligt att isolera aspekter av forskningsförfarandet och säga: "Så här gjorde jag!" så att andra forskare, med likvärdig förmåga inom samma fält, skulle kunna komma fram till samma sak om de gjorde på samma sätt, följde samma väg.

45. Thomas Kuhn myntade begreppen "paradigm" och "paradigmskifte" i sin studie över vetenskapligt framsteg. Hans tes är att vetenskapligt framsteg puttrar på i en sorts "business as usual"-praktik där forskare arbetar utifrån etablerade teorier tills anomalierna i dessa teorier blir alltför svåra att ignorera. När problemen blir oövervinnerliga uppstår en period av "vetenskaplig revolution", varefter en ny teori etableras som förklarar anomalierna, men samtidigt skapar nya för tillfället mindre relevanta anomalier. Övergången från en världsbild till en annan, en teori till en annan, kallar han för paradigmskifte. Det klassiska exemplet är övergången från newtonsk fysik till den fysik som impliceras av Einsteins relativitetsteori. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*.

46. Paul Feyerabends klassiska hållning gentemot metoder är – benämningen "anarkistisk" till trots – i många avseenden en rörelse från det preskriptiva till det deskriptiva. Feyerabend hävdar att det är helt rimligt att forskare slumpmässigt stöter på lösningar och resultat, men framhåller ändå rimligheten i att de i efterhand ska kunna förklara hur det gick till. Feyerabend, *Against Method*, 14.

I det här avseendet spelar det ingen roll att olika discipliner håller sig till sina egna metodologiska konventioner: Vare sig det handlar om hermeneutiska metoder inom humaniora, kvantitativa metoder i naturvetenskaperna eller kvalitativa metoder i samhällsvetenskaperna, kan frågan: "Hur gjorde du det?" alltid ställas – och ett svar på den frågan kan alltid utkrävas.

Under 1970-talet fick den akademiska forskningen upp ögonen för att konstnärliga metoder skulle kunna vara användbara i forskningssammanhang.⁴⁷ Även om metodologier som utvecklats och tillämpats av konstnärer inledningsvis var besvärliga att inkorporera i den akademiska forskningen, har konstbaserade forskningsmetodologier sedan 1990-talet mer eller mindre etablerats som en genre i egen rätt.⁴⁸ Det kan handla om att använda sig av litterär prosa för att kommunicera forskningsresultat, iscensätta skrivarkonferens för att utreda politiska praktiker eller använda sig av dramatik för att närma sig traumatiska minnen.⁴⁹ Oavsett vilken konstnärlig praktik som tillämpas är metoderna instrumentaliserade i det huvudsakliga syftet att svara på forskningsfrågor i akademiska sammanhang, snarare än att göra konst. De konstnärliga metoderna och de konstnärliga arbeten som produceras står alltså helt och hållet i tjänst hos forskningsfrågan – och därför i tjänst hos den akademiska praktiken eller den kritiska frågeställningen. Ett konstverk, som en del av en övergripande kritisk frågeställning, kan svårligen bedömas på egna meriter, utan måste snarare ses utifrån sin användbarhet i forskningsprojektet.⁵⁰

Detta ställs naturligtvis på sin spets när forskningen bedrivs på en

47. Leavy, *Method meets art*. Jag utgår i hela det här partiet från Patricia Leavys genomgång av konstnärliga metoder i akademiska praktiker.

48. *Ibid.*, 25–26.

49. Patricia Leavy gör en genomgång av konstbaserad forskning med exempel från litterär prosa, poesi, musik, bildkonst med mera. Leavy, *Method meets art*.

50. Leavy är explicit angående detta: "So while it is important to pay attention to craft, I believe ABR [Artistic Based Research] is better judged based on its usefulness. [...] Instead of asking 'Is this a good piece of art?' we should ask, 'What is this piece of art good for?'" *Ibid.*, 37.

konstnärlig institution vid ett universitet och disciplinen i fråga är konstnärlig gestaltning. Forskningsfrågan är fortfarande avgörande, men till skillnad från konstbaserad forskning i ett godtyckligt fält, där det konstnärliga arbetet är ett instrument för att besvara en icke-konstnärlig fråga, bör forskning i konstnärlig gestaltning rimligen vara relevant för det konstnärliga fältet.⁵¹ Dessutom saknas, i det konstnärliga fältet, en grundläggande epistemologisk samstämmighet, eftersom konstnärers forskande praktiker utgår från de skilda sätt på vilka dessa forskare gör konst, snarare än hur de besvarar forskningsfrågor. Det finns därför inte en serie gemensamma angelägenheter och metoder som hör samman. En poet, en filmare och en bildkonstnär arbetar på mycket olika sätt – och kan dessutom arbeta med forskningsfrågor som tangerar vitt skilda ämnen, som historia, filosofi eller fysik.

Denna avhandling, liksom all annan forskning i en akademisk miljö, bygger på de enkla frågorna ”vad ska jag ta reda på?” och ”hur ska jag göra det?”. Dessa frågor – och deras svar – gör ett anspråk på detta arbete som inte skulle ha gjorts om arbetet utförts i det ”fria” litterära landskapet, exempelvis i form av en roman eller en diktsamling. De litterära delarna i detta arbete drivs av och svarar mot de teoretiska och analytiska frågeställningarna. Omvänt genereras de teoretiska och analytiska frågorna av de litterära verken.

Om de konstnärliga verken – i denna avhandling den skönlitterära prosan och poesin – inte är instrument i tjänst hos den akademiska praktiken, behöver deras status klarna, åtminstone tentativt. Något måste alltså sägas om hur de förhåller sig till forskningsfrågan och hur de – som konstnärliga arbeten – står i relation till kritisk reflektion samt om hur de konstnärliga delarna fungerar i denna avhandling vis-à-vis tidigare avhandlingar i ämnet litterär gestaltning.

51. I utbildningsdepartementets publikation om konstnärlig forskning rör Efva Lilja vid skillnaderna mellan det i Storbritannien dominerande practice based research och det som i Sverige betraktas som konstnärlig forskning. En del av skillnaden, menar Lilja, handlar just om relevansen för fältet där konstnärlig forskning tänks vara betydelsefull för det utomakademiska konstnärliga fältet, till skillnad från practice based research som tillämpar konstnärliga metoder för att förändra det akademiska fältet. Lilja, *Konst, forskning, makt*.

Det finns tre olika sätt att förstå ett litterärt verk i ett konstnärligt forskningsprojekt: i) som ett objekt att studera, ii) som återstoden av en intervention eller ett slags laborativt experiment och iii) som ett svar eller en fråga som insisterar på att ha samma status i forskningen som en kritisk reflektion.

Det första sättet innebär att författaren-forskaren betraktar det egna litterära arbetet på ett liknande sätt som en litteraturvetare skulle göra, med den skillnaden att detta sker från en privilegierad position, där författaren som forskare, i egenskap av upphovsperson, har en särskild inblick i den konstnärliga processen. Det medför en möjlighet att studera processen kring verkens tillblivelse och synliggöra eventuella litterära metoder som har tagits i bruk eller satts i arbete, men som inte avslöjats och omöjliga skulle kunna identifieras utifrån. Forskandet kan alltså komma att likna en litteraturvetares process, men med ett tillägg av en autoetnografisk dimension, som kan ses som ytterligare ett verktyg. Ett exempel på en sådan avhandling är Fredrik Nybergs *Hur låter dikten? Att bli ved II*, som också var den första avhandlingen som skrevs i ämnet litterär gestaltning.⁵² Fredrik Nyberg undersöker poesins akustiska dimensioner genom att bland annat studera sina egna uppläsningar och identifiera slingor av återkommande ljud i sin egen poesi.

Även i Mara Lees avhandling i litterär gestaltning⁵³ är det etnografiska centralt, men där försvinner det konstnärliga arbetet nästan helt och hållet – kvar finns partier med radbrytningar, passager som ser ut som dikter och som ger ytterligare dimensioner till det autoetnografiska arbetet med forskningsfrågan, vilket är en fråga om vad det innebär att skriva med sin specifika kropp när den identifieras som Annan, och hur detta kan göras utan att denna kropp förbrukas. Men i huvudsak besvaras forskningsfrågan genom läsningar av andras litterära arbeten, ofta genom en optik som utgörs av den egna erfarenheten och framförallt den egna kroppen.

52. Nyberg, *Hur låter dikten?*

53. Lee, *När Andra skriver*.

Det andra sättet, som effektivt kringgår problemet med *verkens* status, är att helt enkelt inte använda konstnärliga verk som led i forskningen, utan istället ta bruk av processen eller praktiken – inte helt olikt den konstbaserade forskningen som beskrivs ovan. I dessa fall är det närmast författarens konstnärliga *förmåga* som sätts i arbete på olika sätt, till exempel med hjälp av interventioner och experiment. Här används alltså den praktiska, konstnärliga kunskapen för att utröna något. Imri Sandströms avhandling kan stå som exempel.⁵⁴ Sandström undersöker ekon av bosättarkolonialism tvärs över Atlanten genom att göra ingrepp i, översätta, göra tillägg i och förändra Susan Howes författarskap genom Västerbottens historia, och tvärtom. Sandström tar sin sensibilitet för ordens ljud och klanger i bruk och det är denna sensibilitet som utgör tyngdpunkten i avhandlingen, snarare än verken själva.

Det tredje sättet är att behandla det konstnärliga arbetet som ett svar på en fråga eller som en fråga i behov av svar. Här finns en fälla som blir tydligast när ett konstnärligt arbete som är litterärt ställs i relation till konstnärliga arbeten i andra konstnärliga fält. Till skillnad från en film, en skulptur eller performancekonst är materialet som används i ett konstnärligt litterärt verk, samma material som används för att formulera symbolisk-analytiska frågor, faktapåståenden, lagparagrafer eller kritiska reflektioner. Det blir därför lätt att missa att frågor som formuleras med ett symboliskt-analytiskt språk arbetar med språket på ett sätt som skiljer sig från hur det konstnärliga språket opererar. Enkelt uttryckt är en sådan fråga formulerad som information. I egenskap av information beskriver frågan alltså ett sakförhållande baserat på kända eller okända fakta. Det litterära verket går däremot förlorat om det reduceras till den information som det eventuellt härbärgerar.

Det finns två antaganden här: För det första att det kan finnas frågor som inte låter sig formuleras med ett analytiskt språk utan behöver ett litterärt, poetiskt eller gestaltande språk. Det går att föreställa sig att ett diktverk eller en roman finns i världen som en fråga.

54. Sandström, *Tvärsöver otysta tider*.

För det andra att det finns frågor som låter sig formuleras med ett analytiskt språk, men vars svar är litterära, poetiska eller gestaltande. Givet dessa antaganden låter sig inte ett litterärt verk nödvändigtvis uttömmande förklaras, ens när det förekommer i ett forskningsprojekt som ett led i besvarandet av en forskningsfråga.

Den kunskap som i någon bemärkelse "produceras" genom ett gestaltande arbete kan inte alltid beskrivas på ett tillfredsställande sätt. Och kanske ännu viktigare än att den inte kan beskrivas är att den egentligen inte kan upprepas, det vill säga: om verket ses som en sorts slutsats, så kan den inte nås igen, av någon annan.

I Hanna Nordenhöks⁵⁵ och Helga Krooks⁵⁶ avhandlingar i litterär gestaltning är de konstnärliga verken av det här slaget: Uppprepningsbara konstverk, knutna till författarnas särpräglade uttryck och deras konstnärliga intuitioner. Deras "funktion" ligger just i att de är konstnärliga verk. Centralt i Nordenhöks avhandling är det transkriptionsarbete som har tillkommit i hennes intervjuer med tre poeter, ett intervjuarbete där Nordenhök själv träder in som medförfattare. Krooks avhandling består av fem volymer fiktiva vittnesmål som ges av fingerade alter egon och alla behandlar ett för Krook svårhanterligt textmaterial. Ingen av dessa avhandlingar står däremot i relation till författarnas respektive forskningsfrågor "öga mot öga". De omgärdas av en kontextualisering och en frågeställning som de svarar på genom ett initialt "nej", för att därefter skifta uppmärksamheten till de helt partikulära och för forskningsfrågorna delvis oåtkomliga konstnärliga verken. I ett avseende går det att säga att forskningsfrågorna och de konstnärliga arbetena är utformade på så sätt att de inte riktigt ska kunna nå varandra.

I fråga om metod uppstår därför en paradox i forskningen: Det symboliska, analytiska, abstrakta, refererande kan upprepas – det materiella, konstnärligt partikulära kan inte det. Eller annorlunda uttryckt: Det tänkta och konceptuella kan upprepas – det konkreta och materiella kan inte det. Detta orsakar inga problem så länge det litterära

55. Nordenhök, *Det svarta blocket i världen*.

56. Krook m.fl., *Mimnesrörelser*.

verket antingen är objektet för undersökningen eller återstoden av en process. Men hur kan ett litterärt verk fungera som ett led i exempelvis ett större argument?

Till att börja med behöver förhållandet mellan dessa två kategorier av språk – det analytiska och det konstnärliga – utredas. Först därefter kan dessa två kunskapsformer, som i grunden är olika trots att de båda formuleras med ord, föras samman. Den här avhandlingens fråga preciseras kontinuerligt genom det arbete som sker i de konstnärligt litterära texterna – texter som i den övergripande dramaturgin och argumentationen är ouppreppningsbara led, till skillnad från tankar och argument som kan upprepas utan att förändras. Genom sin struktur demonstrerar avhandlingen ett tänkande som inte nödvändigtvis identifieras som tänkande från en punkt som förstår tänkande som abstrakt, ordnat och uppreppningsbart.

Det är förstas inte omöjligt att beskriva hur ett litterärt verk skulle kunna produceras, så att det därefter går att följa stegen för att producera verket. Det är därför heller inte omöjligt att i efterhand beskriva exakt hur det gick till när ett litterärt verk skrevs, så att någon annan ska kunna upprepa det. Den litterära gruppen Oulipo gjorde sig känd för att just skriva efter begränsningar, med regeluppsättningar. Många konstnärligt litterära verk inom framförallt den konceptuella poesin följer också regler som i alla avseenden skulle kunna upprepas.⁵⁷ Men en sådan process eller metod ska inte förväxlas med en forskningsmetod. En forskningsmetod har ett övergripande icke-litterärt, icke-konstnärligt syfte, nämligen att besvara forskningsfrågan och säkerställa att samma svar kan nås om och om igen. Även om vägen till resultatet är godtycklig och nyckfull, behöver den i efterhand kunna förstås som nödvändig och sträng, eftersom syftet med en metod inte får ha varit lek, inte ens när oväntade incidenter leder fram till insikter. En litterär metod behöver inte med nödvändighet ha utvecklats för att besvara en forskningsfråga – det finns inget sådant krav. Vidare är ett forskningsarbete i grunden ett arbete med tankar – ett litterärt arbete

57. Se exempelvis följande antologi för ett flertal exempel på konceptuell poesi. Dworkin och Goldsmith, *Against expression*.

är ett arbete med ord. Inte bara materialen utan även kontexterna är olika och därför är kraven på litterära respektive forskande arbeten olika, likaså läsningarna av dem.

Om vägen till ett svar på en forskningsfråga kan redogöras för så att den kan upprepas, så handlar det om att de *relevanta* stegen går att isolera, det vill säga de tillräckliga och nödvändiga steg som behöver vara genomförda för att forskningsfrågan ska kunna besvaras. Vad gäller hur ett litterärt verk uppstår är det inte lika lätt att göra en sådan isolering av vad som är tillräckliga och nödvändiga steg. I ett forskningsarbete garanteras att stegen är tillräckliga och nödvändiga genom att forskningsresultatet kan upprepas med dem. Det är praktiskt omöjligt att hitta motsvarande garanti för ett litterärt verk. Det går att säga hur ett litterärt verk uppstod, eller skriva anvisningar för hur ett litterärt verk ska produceras, men huruvida ett litterärt verk kan betraktas som samma som ett annat, även när det är textidentiskt, är en fråga som är öppen för diskussion.⁵⁸ Det går att säga en hel del om omständigheterna och förutsättningarna kring ett konstnärligt arbete – långa listor kan skrivas över sociala, politiska, materiella och psykologiska villkor, åtföljt av regler för skrivandet. Däremot föranleder inga dylika listor ett muntert ”så här gjorde jag – och det kan du med!”

Vem som helst kan med tillräckligt mycket ansträngning skriva en roman som helt utesluter en specifik bokstav, men hur isolerar man de steg som krävdes för att Georges Perec skulle kunna skriva en roman helt *sans e(ux)*⁵⁹? Om romanens fråga vore: ”Är det möjligt att skriva en hel roman utan att en enda gång använda franskans vanligaste bokstav, ’e’, och hur skulle en sådan roman se ut?”, så är svaret någonting i stil med ”ja, det är möjligt och det gäller att i) undvika bokstaven ’e’ och ii) om ord med ’e’ råkar förekomma i en formulering, så formulera om eller skriv något annat”. Men är det verkligen det Perecs roman svarar på? Eller svarar den på något mycket mer specifikt, kanske: ”Är det möjligt att skriva en hel roman utan att en enda gång använda

58. Se avsnittet ”Översättning” för en diskussion kring detta.

59. Franskans *sans e*, som betyder ”utan e”, låter på samma sätt som *sans eux*, det vill säga ”utan dem”. Perec, *La disparition*.

franskans vanligaste bokstav 'e', när man har förlorat *eux*, dem, det vill säga sina föräldrar, under andra världskriget och hur ser en sådan roman ut?" Det är en helt annan fråga.

Vem som helst kan läsa en obduktionsrapport och kalla det för ett litterärt verk, men vilka var de nödvändiga och tillräckliga kriterierna för att poeten Kenneth Goldsmiths performanceverk skulle vara just *det* performanceverk det var, när han läste Michael Browns obduktionsrapport och kallade det för ett litterärt verk?⁶⁰ Skulle verkets oavsiktliga men otvetydiga rasistiska egenskaper behöva bibehållas för att verket skulle betraktas som samma, ifall konstnären var någon annan än just Kenneth Goldsmith? Var det nödvändigt att performanceverket utfördes av en vit kropp, eller var det en godtycklig aspekt? Var den vita kroppen tillräcklig? Krävs det en särskild disposition? Skulle någon annan ens ha kunnat vara upphovsperson till verket i fråga?

Att dessa frågor är svåra att besvara innebär naturligtvis inte att ett specifikt litterärt verk måste ses som resultatet av ett helt ogenomträngligt, mystiskt och intuitivt arbete. Däremot är de isolerbara elementen – de tillräckliga och nödvändiga stegen – i en litterär texts tillblivelse så många till sitt antal och inte sällan så förbundna med författarens biografi att det helt enkelt inte är rimligt för någon annan att upprepa dem. I den litterära praktiken handlar det om att hela författarens liv tas i anspråk, även i de absolut minsta beståndsdelarna. De litterära valen är inte blott ett resultat av teknik, utan i lika stor utsträckning ett resultat av poetens hela livsöde. Detta gäller till och med konceptuella verk som till synes utradarar *auteursen* ur verket.

Det blir alltså omöjligt att inordna litterära verk som beståndsdelar i en övergripande argumentation där själva argumentationen är formulerad med den kategori av språk som är symbolisk-analytisk, i första hand en representation av tankar. Istället behöver det litterära, gestaltande och poetiska språket etableras som ett eget tänkande, ett annat slags tänkande, som också är delaktigt i att formulera frågan.

Jag vill framföra två exempel på hur detta har gjorts, ett exem-

60. Steinhauer, "Kenneth Goldsmith Remixes Michael Brown Autopsy Report as Poetry".

pel från den litterära världen och ett exempel från gränslandet mellan den litterära och den akademiska. Inget av dessa verk är konstnärliga avhandlingar i litterär gestaltning, men båda två innehåller frågeställningar, metodbeskrivningar och forskningsarbeten som kan betraktas som bidrag till den konstnärliga forskningens fält.

NourbeSe Philips *Zong!* ställer frågan om hur det är möjligt att skriva en poesi som ställer sig med och invid de hundratals människor som kastades överbord slavskeppet *Zong* i slutet av november 1789, när det enda språkliga material om händelsen som finns tillgängligt utgår från att det inte var människor som kastades överbord, utan last. Philips material består av de dokument som finns kvar från rättstvisten som uppstod när försäkringsbolaget vägrade ersätta rederiet ekonomiskt. Hennes metod består framförallt i att använda det material som finns tillgängligt, men att göra våld på det – ett slags våld som hon menar speglar det våld som både personer och dokument utsatte de afrikanska människorna ombord på skeppet för. Textmaterialet är uppskuret och utspritt över sidorna, enstaka stavelser måste läsas genom en mödosam förflyttning av ögonen och ibland huvudet, upp och ner över sidorna. Den krävande läsakten producerar en kroppslig upplevelse av att befinna sig på en båt, att vara medskyldig och offer, vittne och bödel. *Zong!* följs också av ett efterord som redogör för poetens val och frågor, hennes tankar och faktiska arbetsomständigheter.⁶¹ Philips *Zong!* producerar, dokumenterar och förmedlar kunskap men frågan om någon annan skulle kunna ”komma fram till samma slutsats” framstår som felställd. Hur skulle det ens gå till? Kunskapen är inte tillgänglig som information, utan som en händelse, som något gestaltat. Verb som ”begripa”, ”förstå” och ”upprepa” tycks missa poängen med vad som händer den läsande. Kunskapen finns till viss del i den kroppsliga upplevelsen av att befinna sig på ett skepp ute till havs.

Gloria Anzaldúas bok *Borderlands/La Frontera*⁶² är skriven som essäistik och poesi på samma gång, på flera olika språk. Den både formulerar och gestaltar en erfarenhet som varken på engelska eller

61. Philip, *Zong!*

62. Anzaldúa, *Borderlands*.

spanska är tillgänglig för formulering, utan bara låter sig skrivas genom det gränsspråk som uppstår i själva boken – och på den lilla landremsa där Anzaldúas och bokens erfarenheter är förankrade. Boken svarar på sin fråga om vad det innebär att vara på en mycket specifik gräns genom att ömsom vända ryggen, ömsom ansiktet mot sina olika typer av läsare. Premissen för att formulera erfarenheten är att det görs i en kontext som är stum inför den, som rentav är dum inför erfarenheten. Återigen är det inte så mycket informationen i dikterna som är argumenterande, frågande eller svarande, utan snarare händelsen i läsaren som svarar mot händelsen i texten – något som skulle kunna kallas för själva ”språkandet” i Anzaldúas skriftpraktik.⁶³ Det är denna händelse som visar läsaren vad det innebär att inte alltid förstå det som kommuniceras eller vad en språklig ambivalens kan göra med en människa.

När den akademiska forskningen har öppnat dörren för litterärt och konstnärligt arbete som forskning, så bör denna inbjudan betraktas som en epistemisk förhandling, där en domän och en praktik som på sin höjd har kunnat vara objekt för studier nu kan bedriva forskning med egen agens. *Zong!* och *Borderlands/La Frontera* är inga doktorsavhandlingar, men sätten som de båda bedriver forskning på, hur de tar reda på något tidigare okänt som är av betydelse, har både informerat och förändrat hur akademisk forskning i ett litterärt konstnärligt fält kan se ut. Om det finns kunskap i den konstnärliga praktiken och i de konstnärliga verken, om det finns kunskapsproduktion där, så måste det akademiska forskningssammanhanget även acceptera att denna ser ut på ett annat sätt och följaktligen kräver en annan optik för att kunna identifieras.

I linje med tanken om att tänka där tänkandet inte finns måste denna avhandlingss forskningsfråga låta sig preciseras, formuleras, omformuleras och förskjutas genom det arbete som utförs i de konst-

63. Walter Mignolo använder sig av termen ”linguaging” i förhållande till Anzaldúa och framhåller henne som ett exempel på ”gränstänkande”, det vill säga den sortens tänkande som är förankrad i en epistemologi som står emot en dominerande västerländsk tanke-tradition. Mignolo, ”Linguistic Maps, Literary Geographies, and Cultural Landscapes”.

närmligt litterära texterna. Forskningsfrågan låter sig inte helt formuleras utanför dem – lika lite som svaret på frågan. Det är genom den inledande litterära skildringen som en fråga kan formuleras på ett mer abstrakt sätt: Hur kan språkets icke-symboliska aspekter sättas i arbete på ett sådant sätt att nya symboler kan uppstå? Eller för att vara så konkret som möjligt: Om bröderna på tåget inte kan uttrycka att de älskar varandra, eftersom det enda språket som de kan göra det med är härjat av oavsiktliga referenser, vad har de då för möjligheter? Eller för att uttrycka det som verkligen står på spel: Denna avhandling försöker både kommunicera de omständigheter som gör sådana uttryck omöjliga och demonstrera hur omständigheterna möjligen skulle kunna förändras. Svaret på frågan och argumentationen för dess giltighet förmedlas inte här som information, utan snarare genom gestaltning, dramaturgi, stil och poesi. Kunskapsproduktionen äger rum i tonfall, troper, glapp och tystnader. Avhandlingen är en undersökning av möjligheten att genom ett litterärt arbete – skönlitterär prosa och poesi – precisera och presentera en kunskap som inte går att representera eller omformulera utanför det konstnärligt litterära språket.⁶⁴

Det är i och genom skönlitteraturen som den här avhandlingen utför sitt arbete. Var för sig och tillsammans besvarar de skönlitterära texterna avhandlingens teoretiska och kritiska frågor, samtidigt som de ställer nya. Det är i relation till det litterära konstnärliga fältet som mina val av teoretiker ska förstås, snarare än i relation till ett akademiskt fält. Därför är den teoretiska orienteringen i arbetet eklektisk och hämtar argument och tänkande från vitt skilda fält, som översättningsstudier, filosofi och kulturgeografi. Avhandlingen är dock inte situerad i något av dessa fält och därför finns här heller ingen systematisk genomgång eller läsning av enskilda teoretiker. Däremot har jag konsekvent försökt återgå till den litterära praktiken och det konstnärliga fältet och utföra en sorts grundforskning i fråga om vad det litterära skrivandet är och kan vara. Det som däremot är systematiskt

64. I en ännu ej publicerad doktorsavhandling i ämnet estetik försöker Gabriel Itkes-Sznap, genom läsningar av tre författarskap, visa vad poetisk precision innebär. Itkes-Sznap, *Nollpunkten*.

genomfört är det konstnärligt litterära arbetet som leds av frågor som är tydligt förankrade i en litterär praktik: Vad är det att skriva? Vad är en litterär text? All teori kommer ur denna praktik. När min skönlitterära praktik ter sig som översättning ropas översättningsteori in, och när den ter sig som vittnesmål ropas reflektion över vittnesmålets form in. Däremot rör sig avhandlingen själv inte ut i dessa andra fält.

Avhandlingens frågeställning är avhängig möjligheten att utgå från "tänkandets andra sida" – i dubbel bemärkelse. Å ena sidan rör det sig om att utforska vad för slags tänkande som redan finns i det litterära skrivandets praktik men som inte i utgångspunkten framträder som tänkande, kritisk reflektion eller argument. Å andra sidan rör det sig om att inuti den här kontexten – ytterst menat den västerländska tanketraditionen – utgå från en punkt som inte identifieras som tänkandets domän.

Därför har två teoretiska ingångar kommit att bli viktiga, inte nödvändigtvis som teori utan som tänkande praktiker. Först och främst Derridas *sätt* att dekonstruera förhållandet mellan det västerländska tänkandet som *logos*, det vill säga som en särskild struktur för tänkandet, och de anomalier som redan finns inskrivna i detta tänkande och bär löftet om dess förändring. Det jag tar fasta på är vad Derrida gör bruk av i termer av språklig materialitet när han etablerar ordet/begreppet *différance*. Jag kontextualiserar också Derrida i en vidare läsning av det "västerländska" som en produkt av moderniteten och kolonialiteten, som uppstod under 1400-talet och inlemmade den klassiska grekiska filosofin i ett mer övergripande socialt, politiskt och intellektuellt projekt. I det här avseendet utgår jag från bland andra Walter Mignolo och Sylvia Wynter för att visa hur det moderna världssystemet kan tänkas ha format det som Derrida identifierar som västerländsk metafysik och logik.

Den andra ingången genomsyrar hela mitt arbete. Ett mycket produktivt fält, som direkt och explicit uttröner möjligheten och omöjligheten att närma sig en domän där tänkande har förvägrats, är det som har kommit att kallas Black studies, ett fält som på många sätt bara kan definieras i negation, som vad det inte är, eftersom det upptar sig med det som existerar och har existerat i världen som just en nega-

tion eller ett intet. Den kanske mest precisa formuleringen av fältet ger Jared Sexton i en intervju: "Black studies som ett fält, eller black studies som upprepningar av ett internt differentierat projekt, är engagerat i ett pågående försök att tänka kring inte bara det otänkta, utan kanske det otänkbara."⁶⁵ Detta otänkta och otänkbara är inte något som inte har tänkts. Det är att påbörja tänkandet från den domän där tänkande har förvägrats. På så sätt blir det en aktivitet som skapar en förskjutning av den västerländska filosofins centrala koncept, vilket föranleder Jared Sexton att med en referens till filosofen Gordon Lewis, hävda att "1) allt tänkande, i den mån det är genuint tänkande, kan förstås som svart tänkande och följaktligen 2) all forskning, i den mån den är en genuint kritisk undersökning, aspirerar till att bli Black studies".⁶⁶

Black studies utgår från en specifik historisk erfarenhet och kretsar kring förståelsen av händelsen, nämligen den transatlantiska slavhandeln och dess effekter på samtida epistemologier, ontologier samt politiska och sociala tillstånd i världen. Fältet har producerat och möjliggjort ett särskilt sätt att göra teori och praktik som har informerat mitt arbete. Detta sätt utgörs i många fall av att kränga loss från tänkandets språk och in i något annat, ett "annat" som utnyttjar det litterära. Saidiya Hartmans "critical fabulation", som bygger på prosatekniska metoder, och Fred Motens arbete där teori närmast framstår som ljud och läten, visar gränserna för det kommunikativa, reflektiva och kritiska språket samt potentiella utvägar från dessa begränsningar.

Linjen mellan den litterära frågeställningen och den specifika geopolitiska situationen i min avhandling – det vill säga linjen mellan frågan om hur ett stycke språk kan svara mot händelsen på tåget å

65. Sexton, ON BLACK NEGATIVITY, OR THE AFFIRMATION OF NOTHING. Min översättning av: "Black studies as a field, or black studies as iterations of an internally differentiated project, are involved in an ongoing attempt to think about things not only unthought, but also perhaps unthinkable."

66. Sexton, "Ante-Anti-Blackness", 1. Min översättning av: "I am guided in the following task by a two-sided idea derived from Gordon's arguments: 1) all thought, insofar as it is genuine thinking, might best be conceived of as black thought and, consequently, 2) all researches, insofar as they are genuinely critical inquiries, aspire to black studies."

ena sidan, och händelsen som en konsekvens av migration, exil, rasism med mera å andra sidan – ekar av Édouard Glissants poetik.⁶⁷ För Glissant är relationer bara möjliga om föreställningen om transparens ger vika för opacitet. Han mobiliserar begreppet opacitet från ett delvis annat geopoliskt läge än det jag utgår från, men hans formulering av opacitet som helt avgörande i fråga om politiska och sociala relationer, bottnar i hans poetik. Glissants möjlighet att läsa transparens som ett kolonialt krav kommer ur hans praktiska förståelse av vad det innebär att arbeta med språk poetiskt. Han påpekar att den litterära texten, på ett paradoxalt sätt, producerar opacitet i sin vilja att vara transparent. Annorlunda uttryckt: Man vill berätta något, men det blir aldrig det man hade för avsikt att berätta. Men själva denna förskjutning är en del av det litterära och behöver läsas på det sättet – som ett slags opacitet. Detta gäller vilken text som helst, men när det gäller litterära texter som är villkorade av koloniala maktförhållanden, där olika epistemologier står i strid med varandra, hotar föreställningen om transparens att omvandla en litterär text till något som inte bara är ”något annat”. Det som är mest centralt för den litterära texten riskerar att undergrävas helt. I denna avhandling är fokuset inte på opaciteten i sig, utan på hur sammanhanget som är mottagare av en litterär text kan förändras. Det är, med andra ord, förhandlingen mellan vad som är transparent och vad som är opakt som sätts i arbete här. Ekon av Glissants poetik finns därför genomgående i mitt arbete, inte minst i fråga om vad ett vittnesmål är, men i första hand är detta arbete fokuserat på det litterära inifrån en litterär skriftpraktik, snarare än något annat. Avhandlingens metodkapitel, ”Metod: Det är inte bara information, omvägarna är de enda vägarna”, bör därför i högre grad betraktas som en poetik än en traditionell metodologi. I egenskap av poetik inifrån det konstnärliga arbetet, snarare än metod utifrån en teoretisering av praktiken, kan denna beskrivning inte läsas som en designstrategi för forskning eller som en utläggning av nödvändiga steg för att besvara forskningsfrågan. Poetiken demonstrerar istället en sorts hållning i fråga om hur de litterära verken i denna avhandling har blivit till, men också hur skönlitte-

67. Glissant, *Poetics of relation*, 111–120.

rär text överhuvudtaget kan uppstå, när den inte är en representation av en tanke. En text vars syfte är att representera en tanke eller ett argument är lätt att föreställa sig som en konsekvens av skrivakten, det vill säga som en följd av en intention att kommunicera något specifikt. En text som däremot inte syftar till att vara en representation och inte heller är resultatet av intentionen att kommunicera något på förhand uttänkt, kan svårligen tänkas på som ett verktyg i författarens händer. Därför finns det skäl att tänka på själva skrivakten som en konsekvens av den text som redan finns. Genom att närlyssna eller närvara vid diktens eller den skönlitterära prosans tillblivelse – i själva tillblivelsen – blir texten snarare en guide som författaren följer. På så sätt är metodförklaringen besläktad med Paul Celans uppfattning om att det är poesin som frigör poeten⁶⁸ – i ögonblicket som ett skrivande pågår är poeten oskiljaktig från poesin och den som skriver både är och följer det som skrivs.⁶⁹

Det är hur *detta* går till som avhandlingens metodavsnitt ämnar visa, en demonstration som med nödvändighet både är analytisk och konstnärlig.

*Es gehört zu den Wesenszügen der Dichtung, daß sie den Dichter, ihren Kronzeugen und Mitwisser, aus seiner Mitwisserschaft wieder entläßt sobald sie Gestalt angenommen hat. (Wäre dem anders, so würde es wohl kaum einem Dichter geben, der es verantworten könnte, mehr als ein Gedicht geschrieben zu haben.)*⁷⁰

68. Celan, "From 'Microliths'", 406–407. "It is part of poetry's essential features that it releases the poet, its crown witness and confidant, from their shared knowledge once it has taken on form. (If it were different, there would barely be a poet who could take on the responsibility of having written more than one poem.)"

69. Mayotte Bollack erinrar sig att Paul Celan, när paret Celan och paret Bollack umgås på ett lantställe i Dordogne, en kväll vaknar upp ur sitt dystra och otillgängliga tillstånd och säger *je suis la poésie*. Huruvida Celan verkligen sagt detta eller inte spelar mindre roll än att frasen reflekterar en särskild position i förhållande till diktens tillblivelse. Verbformen *suis* är första person singular av både *être* (att vara) och *suivre* (att följa). Den som är poesin är i själva verket den som följer poesin. Celans uttalande återges i Bollack, *Pierre de coeur*, 9.

70. Celan, Mikrolithen sinds, Steinchen, 97.

Pata papt ta

Vi kan bara namnge det tillfälligt, det hon såg, men hon måste ha sett det. Hon måste ha sett kriget när han hoppade, även om hon aldrig hade sett det förr. Eller: Hon måste ha hört det, det fanns så tydligt i hans ord, ljudet av gevär. Hon återvände hem den natten, utan att frågan lämnade henne. Frågan lämnade henne inte, även om hon inte kunde formulera den, inte formulera den så att den blev begriplig för någon annan. Hon såg det hända, om och om igen. Så fort hon blundade spelades hela sekvensen upp. Vissa gånger så snabbt att det bara var som en vag känsla av att något hade passerat sinnet, ungefär som en idé, som om en röst hade viskat inuti hjärnan, sagt: "Detta hände, du såg honom falla." Andra gånger såg hon det långsamt, bild för bild, ögonblick för ögonblick. Hon såg honom falla ner, våning efter våning. Pojken stod däruppe, högst upp på parkeringshuset, och hur hon än mindes händelsen, hur den än spelades upp inom henne, började det alltid med bilden av honom uppe på taket. Men hon vet att det alltid finns en annan begynnelse, det börjar alltid någon annanstans. Kanske såg hon inte honom först, trots allt, utan några andra. Det fanns ett par som höll varandra i handen, förälskade, och lugna. Säkra på sina liv, trygga. De hade liksom stannat upp vid övergångsstället när de egentligen var på väg till andra sidan. De pratade tyst med varandra, med låga röster som för att ingen annan skulle höra vad de sa. Så lutade de sig mot en stolpe och tittade uppåt mot parkeringshusets tak – inte som om de skulle vara upprörda eller rädda eller oroliga,

utan bara nyfikna, lite konfunderade, som om de undrade vad som pågick däruppe. De betraktade världen inifrån en bubbla, åtminstone såg det ut så för Rakel, huvudena lutade mot varandra, ett kärlekspar på promenad – varför inte? – med ögon bara för varandra, som det brukar heta. Men så hade världen knackat på, inte alltför påträngande, bara en liten knackning. Fortfarande inuti bubblan måste de ha börjat överlägga vad de skulle göra, kanske diskuterade de risken för verklig fara och det var antagligen detta, kombinationen av inåtvändhet i den där bubblan och uppmärksamheten på parkeringshusets tak långt utanför dem själva, som fångade Rakels blick. Och där började det. En av dem gjorde ett tecken med handen, en enkel rörelse, ingenting panikartat, ingenting som avslöjade ett överhängande hot. Det såg snarare ut som en vinkning som indikerade att det nog var klokt att backa, som om de ville säga ”backa, hördu, det kan bli farligt där du står”, som om den som stod där inte hade slagits av vad den egentligen höll på med. Först då tittade Rakel och strax därefter kom det, det var då det började hända. Ljudet var närmast omänskligt. Han skrek som en besatt, rätt ut, över alla andra, alla som stod eller promenerade därnere. Ett gäng duvor lyfte och skar genom luften. Han skrek en gång till, denna gång helt utdraget – gud vet var han fick luft ifrån – bara stod och skrek och skrek medan vi andra samlades och blev fler och fler. Någon ringde larmcentralen, men brandkåren hann inte komma – en polispatrull verkade redan befinna sig i närheten eller så lockades de dit på grund av folksamlingen. En äldre man tog ett steg ut på gatan och ropade rätt ut mot himlen: ”Det är inte värt det, vad det än är, vad det än handlar om! Kom ner därifrån!”, men orden studsade bara omkring och det metalliska ljud som lämnade den ensamma kroppen högt däruppe fortsatte utan hejd. Polisen jäktade inte. De parkerade bilen. Klev ut, gick fram till folksamlingen och tittade upp. Rakel stod som förstenad, ville säga till poliserna att göra något men skriket tog inte slut, det dränkte och dämpade allt annat, alla röster, alla möjliga ordväxlingar. Till slut gick de bara upp och plockade ner honom, utan problem, som om de hade gjort det hela sitt liv. De sa inte ett ord till honom, gick bara fram och tog tag i honom och föste bort honom. Han verkade inte göra något motstånd alls. Människorna på gatan började skingras.

»Han måste ha varit hög. Eller vad det nu är man blir på att sniffa lim», sa en person till en annan medan de passerade Rakel. Men varför skulle han ha fått för sig att sniffa lim, hade Rakel velat fråga. Det är väl ingen som behöver göra det, inte här, det finns väl andra droger, bättre – och säkrare – droger? Och om man inte har råd med det så borde det faktiskt inte vara några problem att jobba av skulden, det är inga problem. Rakel hade sett folk sniffa lim tidigare och det här var ingen limsniffare. Så som till exempel Yushad hade varit på mellanstadiet. Han stod i ett hörn på skolgården med händerna indragna i ärmarna, precis som barn som har glömt eller vägrat ta på sig vantarna och när de väl står därute så fryser de och drar in händerna och ser lite grann ut som om de har klätt sig i vad de har lyckats få tag på, gamla vuxenkläder från insamlingar. Det var exakt så Yushad såg ut. Händerna i ärmarna och sedan slängde han liksom ut en hand med en knyck, snabb som en orm kom armen ut, och längst fram stack tuben ut och han förde den till näsan, medan handflatan täckte tuben och halva ansiktet, sniff sniff, och sedan in igen. Det gick riktigt snabbt, så snabbt att ingen såg, fastän alla såg. Ingen fattade vad som pågick, fastän alla fattade. Kanske var limmet ändå det enklaste att få tag på för en elvaåring och kanske la han aldrig av och kanske står han någon annanstans idag, högst upp på ett annat parkeringshus, och skriker och skriker.

Rakel kunde inte släppa det. Tidens orubbliga rörelse framåt. Att pojken hoppade och att det inte gick att vända tillbaka. Ögonblicket av beslut. När togs beslutet – och av vem? Varför stod han och skrek? Människor som tar sitt liv genom att hoppa ner från broar eller hus vänder sig alltid mot staden, mot de andra människorna. Det gjorde också pojken. Kanske fanns det ingen återvändo för honom. Hon kan inte sluta se fallet, inte sluta höra skriket. Det måste ha varit försent för honom redan då, det var inget skrik på hjälp, det var ingen öppning, det gav ingen möjlighet till ett samtal med honom. Beslutet var snarare detta: Att signalera för poliserna att han inte tänkte prata med dem, att de kunde göra vad de ville men att hans bevekelsegrund skulle förbli helt inkompatibel med deras – ja, in i döden.

Alla beslut hade redan ägt rum. Skriket var det enda språk han hade kvar, hans sätt att säga ”det finns ingen väg tillbaka och jag kan bara förklara det för er alla om ni verkligen vill lyssna, men om ni verkligen lyssnar måste ni acceptera att detta är det enda språk som finns att förklara allting med”. Ljudet av ett gevär. Ljudet av en snara som dras åt och bryter av nackkotan, ljudet av miljontals människor som har kommit samman och bildat ett mycket specifikt samhälle som inte står ut med honom.

Poliserna tog bara ner pojken, men orkade väl inte med att han skrek. Kanske hade de inte räknat med det, att han inte skulle sluta, att han skulle förbli helt oemottaglig för samtal. De önskade säkert att de hade väntat på brandkåren när varken lugnande eller hotfulla ord visade sig ha någon som helst effekt. Som att prata med en klippa. Kanske hörde de faktiskt av sig till en ambulans som inte hann fram eller så visste de också, på något sätt, att allt redan hade hänt, att det som hände egentligen hade hänt för många år sedan i hörnet på en skolgård när ingen såg och alla visste.

Han gjorde inget hotfullt och bortsett från skriket gjorde han inget motstånd. Och poliserna var, om sanningen ska fram, inte hårdhänta, även om de såg stressade ut när de kom ner, plågade av det skärande ljudet som inte längre ens lät som en röst. Det var uppenbart för var och en att de inte visste vad de skulle göra. De kunde inte bara släppa honom men de kunde inte heller sätta honom i bilen med allt det där ljudet och antagligen var de inte helt säkra på hur det skulle fungera att sätta handen för munnen på honom. Så de stod därnere, bredvid bilen, och tittade på varandra och försökte kommunicera lågmält som poliser gör. Den ena lutade sig fram för att kunna säga något till den andra – och ett ögonblick såg de lite ut som kärleksparet som hade stått vid övergångsstället, och exakt i det ögonblicket tog han sig loss, fortfarande utan att sluta skrika, och han sprang med en otrolig fart in genom dörren, upp för spiraltrappan, som om hans liv hängde på det. Polisen sprang efter, men utan skäl att dröja eller vända sig om fortsatte pojken. Upp genom trapphuset, ut på taket och utan att tveka, utan att hejda sig det minsta, fortsatte han rätt ut över kanten och skrikande föll han hela vägen ner till marken. Han ramlade ner med

en dov duns och ljudet av några duvors vingslag när de lyfte. Det var allt. Först blev det tyst. Sen började människorna viska och mumla.

Från det att han hoppade förändrades Rakels andetag. Hon sattes ur balans. Skakad. Började darra medan hon fortfarande stod där på gatan. En oro omslöt henne, på ett konkret sätt, som om själva oron satt som ett hölje runt hennes kropp, och tryckte på. Ja, ett tryck över bröstet. Som om hon för första gången kunde känna atmosfärens hela tyngd och hon visste omgående – och har sedan dess inte haft skäl att betvivla – att allting förändrades. Det var en annan värld som hon drog ner i lungorna. Hon andades in döden den dagen och döden blev en fråga och vad det nu än är för en fråga så har den inte lämnat henne.

Nästa morgon vaknade Rakel tidigt, samtidigt som fåglarna. Det första ljuset, det som nästan är grönt och som bara lyser upp halva himlen, föll ner i ansiktet på henne. Det hade blivit sommar utan att hon hade tänkt på det. Trutarna började skrika. Några skator kraftrade på takplåten. Klockan kan inte ha varit mer än fyra på morgonen men hon kunde inte stanna kvar och frågan hade inte lämnat henne, frågan om döden, om fallet, om självmordet eller mordet. Hon slängde på sig sina kläder och gick ut, vandrade omkring hela morgonen. Hur skulle hon kunna förklara vad som hände? Det enda hon kunde göra var att röra sig, som om en stor hand rörde vid henne, tufsade till henne, tvingade henne att lämna vilan, att lämna stillheten. Hon visste inte vart hon skulle eller vad hon skulle göra. Hur hon promenerade den där alltför tidiga morgonen kunde hon aldrig senare komma ihåg, utan hade bara en förnimmelse av att ha rört sig i cirklar. Som om hon hittade stadens veck, hittade skrymslen, vägar i vägarna, bakgator hon inte tidigare sett, bakgårdar. Och hon fördes liksom in överallt, intuitivt, utan att fundera över om det var hennes rätt att vara där eller inte, följde med tidningsbud in i trappuppgångar – och de höll upp dörren för henne som om hon bodde där. Hon gick rätt in till trapphuset och rätt ut till innergården, in genom nästa dörr och följde med någon annan tidig pendlare till källaren, raka vägen till boendeparkeringen och medan de startade sin bil traskade hon ut igen genom porten. Hon gick rätt in överallt och ut igen innan någon hann reagera på hennes närvaro och till slut vaknade hon upp ur – vad ska man kalla det – sin

trans, på en skolgård, samtidigt som resten av staden vaknade upp ur en helt vanlig sömn. Från att ha gått omkring i vad som kändes som en spökstad med enstaka tidningsbud och taxichaufförer, såg hon nu hur människor strömmade till den där skolgården. Hon stod kvar. Nya föräldrar anslöt sig med jämna mellanrum. Vissa hälsade på varandra, men en och annan var ensam, sådana som stod för sig själva, lite obekväma. Kanske var det första gången de skulle på avslutningen, och de hade inte fattat att det var kutym att båda föräldrarna kom. Kanske kunde den andra föräldern inte komma eller ville inte komma, eller så fanns det ingen annan förälder. Ingen frågade Rakel något och hon tänkte att hon måste ha sett ut som en av de andra ensamma mamorna. Det fanns inget skäl för henne att stanna, ändå stannade hon.

Solen värmde och den tidiga morgonens kyla var helt borta. Rakel var öm om fötterna. Även om hon såg ensam ut, så var hennes starkaste känsla att ensamheten framförallt hade brutits på något sätt av att det plötsligt fanns så många människor där. I och med att känslan av ensamhet, av att röra sig ensam i staden, mildrades, försvann också minnet av vad hon hade gjort hela morgonen, vad hon hade tänkt på, varför hon hade gått omkring. Hon kände sig yr av hunger. Hur länge hade hon egentligen gått omkring? Säkert en halv arbetsdag, troligen mer. Med tanke på hur hon var klädd, hur hennes hår såg ut, med tanke på hennes stirriga blick, hennes ansikte, vore det rimligt om människorna på skolgården betraktade henne med skepsis. Men hon upptäckte att hon trots allt smälte in, ingen ifrågasatte hennes närvaro. Vissa var förvisso uppklädda men långt ifrån alla. Så öppnades portarna, rektorn kom ut med ett solskensleende och välkomnade alla in. Människorna började röra sig mot skolbyggnaden och Rakel med dem. Hon kunde inte förstå vad hon höll på med. Hon följde bara med. Det var så skönt att bara vara en bland alla andra, tänkte hon, med ett tydligt mål, en tydlig funktion. Dessutom var inte alla som var där föräldrar, det var uppenbart. Det fanns mor- och farföräldrar, fastrar, mostrar, morbröder, farbröder och alla deras vänner, många människor som varken elever eller lärare antagligen hade sett tidigare, men som inte desto mindre räknades som familj- som nära och kära. Rakel spelade med. Gick in, fick tag på ett program och

satte sig på en plats i bakersta raden. Hon förstod på programmet att det var en annan skolas elever som firade sin avslutning – säkert en skola under ombyggnad som hade fått låna en aula av en närliggande skola. Det var en pampig aula. Stora ljuskronor, stuckatur. Stor scen. Allt var stort. Till och med dörrarna till aulan var stora. Föräldrarna strömmade in och delade sig inledningsvis mellan sådana som gärna sitter långt fram och sådana som gärna sitter långt bak, tills aulan var någorlunda fullsatt och alla ivrigt väntade på barnen. På programmet stod sommarhälsningar från rektorn, prisutdelningar och några framföranden, ett par gemensamma sånger.

Rakel tittade ner i programmet och försökte se i ögonvrån vad folk gjorde, hur de betedde sig. Allting var så normalt. Föräldrarna, familjerna. De tyckte om varandra. Alla tyckte om varandra. Alla var upprymda. En kvinna med ett mycket litet barn, ett spädbarn rentav, satte sig bredvid Rakel. De tittade på varandra och utväxlade leenden. Rakel började också känna sig normal, gjorde en grimas till barnet som först tittade frågande tillbaka och sedan brast ut i ett tyst skratt som förändrade hela ansiktet. Rakel log mot mamman igen, föreställde sig sitt leende som ett leende som betydde att hon också hade haft ett spädbarn en gång i tiden, ett igenkännings leende. Som om hennes leende sa ”åh, den tiden var så fin, lyckost dig!” Men när hon blev varse vad hon gjorde, att hon satt där på en skolavslutning, bredvid en kvinna med ett litet barn i famnen, och låtsades att hon själv hade barn – och än värre, att hennes barn gick på skolan – försvann känslan av normalitet och tillfällets slumpmässiga karaktär blev ett tryck över bröstet. Rakel skulle precis resa sig upp och gå därifrån, men så startade programmet. Små barn strömmade ut på scenen, knattar, de kan inte ha varit äldre än åtta–nio år gamla. De ställde sig i en särskild formation med hjälp av lärarna. De kortaste barnen främst och de längsta därbak. Det tog en stund för Rakel att fatta att de hade börjat sjunga, det var mer som ett mumlande kvittrande ljud, ljusa röster till karao-kemusik. Hon kände inte igen låten, men varje gång det var refräng tog barnen i. Det var något med formen, hur de stod där. Koncentrerade. Osäkra på sina kroppar som små fåglar utan vingar – eller ännu hellre som klumpiga kalvar i en stor beteshage, som faller omkull men

ändå uppfyller och är uppfyllda av en känsla för flokken. De vet exakt sin plats, de vet var de vuxna är, de vet var de ska stå. De vet bara inte riktigt hur de ska bryta mot reglerna, hur de ska kunna busa. Barnen stod där och graviterade ständigt mot den form de hade bestämt att de skulle ha, en kollektiv kropp. Som från ingenstans sattes Rakel i rörelse. Tårarna bara rann. Hon kunde inte hålla tillbaka något. Kanske var det tröttheten som hade gjort henne hudlös. Eller så var det ekot av fallet, han som hade hoppat, minnet började komma tillbaka, hans rösts ljud, hans stämbands och lungors ansträngning och deras slut. Det var säkert andra där som grät, rörda föräldrar, men det var uppenbart att det var annorlunda för Rakel.

Kvinnan som satt bredvid henne, hon med barnet, vred och vände på sig, lite osäkert. Hon lyfte upp sitt barn, som verkade ha somnat, och la det på den axel som var längst bort från Rakel. Så lutade hon sig fram.

»Hur är det fatt?» frågade hon, men Rakel kunde inte svara, visste inte vad hon skulle göra med sin kropp. Det sista hon ville var att bli centrum för en scen, men hon kunde inte resa sig upp och gå därifrån. Snart skulle barnen sluta sjunga. Hon var tvungen att sluta gråta, åtminstone bli tystare. Hon försökte koncentrera sig, andas djupt, in genom näsan, ut genom munnen, behövde skaka sig loss från vad det nu var – sorg eller glädje – som hade skakat om henne. Rakel försökte i detalj återkalla meningslösa saker som hon hade gjort den sista tiden, mekaniska rörelser, som hur hon hade stått och rengjort gallret i sin juicecentrifug med en gammal tandborste som var så spretig att den inte längre dög för tänderna och istället hade börjat användas för att diska med, försökte visualisera små morotsbitar som hade fastnat i vinklarna.

Musiken tog slut, några lärare gick upp på scen och föste ner barnen. Publiken applåderade. Rakel applåderade. Mamman bredvid henne applåderade, men hon tittade samtidigt bekymrat på Rakel och sträckte fram en servett till henne.

»Tack», sa Rakel och tog emot den, torkade sig i ansiktet, snöt sig. Kände sig plötsligt lugn och lite kall.

»Vilken klass har du barn i?» frågade mamman.

Rakel tittade på henne, noterade att hon såg så samlad ut. Kanske jobbade hon som kurator eller terapeut. Eller sjuksköterska. Babyn i hennes famn sov djupt – och tryggt: Det var uppenbart att det inte var första barnet, mamman var alldeles rutinerad, inte bara med tanke på hur hon hanterade en förtvivlad vuxen människa vid sin sida utan också barnet i famnen.

Rektorn tog plats på scenen och räddade Rakel från att behöva svara. Hon framförde sina sommarhälsningar. Idel plattityder om att det hade varit ett spännande år, att det hade varit både upp och ner, både tårar och glädje, både svårt och lätt, att det gått både snabbt och långsamt. Allting som kan hända under ett skolår tycktes ha hänt – och alltings motsats. Hon pratade inte särskilt länge. Nya applåder. Rektorn stod kvar på scenen, log, och väntade tålmodigt på att applåderna skulle avta.

»Nu har jag äran att välkomna någon alldeles särskild upp hit till mig», sa hon sedan ständigt leende. Hon tog några steg tvärs över scenen och vände sig ut mot publiken igen.

»Och jag måste säga att det här är det absolut roligaste på hela året och det är faktiskt något som jag är otroligt stolt och glad över. Jag vill bjuda upp en person som under det här gångna året har varit ett fantastiskt stöd, en av våra elever som har stort förtroende bland både lärare och kamrater och som – vilket kanske är det bästa av allt – har röstats fram av sina skolkamrater till något som ni alla känner till och som är något av det finaste man kan få ...», så tog hon några steg tvärs över scenen igen och lutade sig ut mot publiken, »... välkommen upp, Gloria – Skolans ljus!»

Nya applåder, vilda och glada, och någonstans där framme började Gloria leta sig fram till scenen. Hon var en tanig unge med tonåren precis framför sig, osäker och självsäker på samma gång. Nu skulle hon vara godheten själv, Skolans ljus, och kanske var hon det varje dag, men just denna dag skulle det förevigas. I prasslet, när folk gjorde plats för henne och hon gick upp på scen, passade Rakel på att tränga sig ut. Hon ursäktade sig och passerade mamman och barnet, gick bort till porten och precis när hon skulle gå ut började rektorn prata igen. Rakel vände sig om. Uppmärksamheten var påtaglig och i

tystnaden hördes småsyskonen stöka omkring och beklaga sig. Något barn gnällde och hyssjades av en vuxen. Rektorn vände sig mot Gloria när hon talade.

»På den här skolan är en av våra grundprinciper att *alla* ska vara trygga och att *alla* ska trivas och att *ingen* ska känna sig utsatt. En stor del av det arbetet görs av skolans antimobbinggrupp – som verkligen gör ett stort och viktigt arbete. Men den här principen bedrivs på många olika sätt och finns liksom inflettad i hela verksamheten. Något vi har lärt oss med åren är att det alltid finns elever på vår skola som – hur ska vi säga? – uppfyller en väldigt speciell och viktig roll – och gör det helt naturligt utan att det är en del av en uppgift. Det är elever som är respekterade av sina kamrater, som alltid verkar ha tålamod med de som är yngre, som kan tillbringa tid med dem som är äldre, som inte bara lyssnar på sina lärare utan även – för det här behövs verkligen – kan komma med konstruktiv kritik för att förbättra skolan. Det finns elever på vår skola som inte är rädda för att säga ifrån när någon annan råkar illa ut och som alla – och jag menar verkligen *alla* – elever verkligen lyssnar på. Och det bästa av allt är att det är skolkamraterna själva som röstar fram vem den eleven är och när skolåret är slut vill vi uppmuntra den eleven – vi vill uppmuntra dig, Gloria, för allt du har gjort och allt du gör och kommer fortsätta att göra, genom att utse dig till Skolans ljus. Du får den här boken, ett lexikon som du förhoppningsvis kommer att ha glädje av i dina studier och vi kommer redan nu, genom våra kontakter och våra bidragsgivare, sätta dig i kontakt med olika chefer och ledare inom näringslivet och akademien för att du ska få komma dit du vill så snart du är färdig med dina studier. Genom att ha utmärkt dig och blivit Skolans ljus så ska du få hjälp att på alla möjliga sätt ta dig dit du vill i livet, vare sig du vill bli ekonom, astronaut, kock eller lärare så ska du få tillgång till de bästa skolorna och bästa utbildningarna i hela världen – för vi har verkligen goda kontakter på den här skolan. Nu dröjer det förhoppningsvis några år innan du lämnar oss, men det här är alltså någonting som du kan se fram emot. Tack för allt! En stor applåd till för Gloria, Skolans ljus!»

Det hade börjat på ett sätt som i alla fall Rakel skulle tänka på som en normal eller vanlig prisutdelningsceremoni på en grundskola, men själva priset framstod som makabert och extravagant. Gloria gick kanske i femte eller sjätte klass och redan nu hade hennes vägar öppnat sig – om man skulle tro rektorn – eller möjligen stängts. Och de där kontakterna – vad är det för en skola som har sådana kontakter?

Rakel stod där och tittade på Gloria. Hon kunde inte släppa det. Frågan lämnade henne inte. Kunde inte släppa frågan om fallet. Om döden, mordet. Och frågan blev ofrånkomligen sammanvävd med Gloria – vem kunde vara en sådan som hon? Hur kan någon vara så älskad? Av elever och lärare, av mobbare och mobbade. Hon såg uppenbart rörd ut. Hon log och var röd om kinderna. Ett varmt sken föll snett in genom de högt belägna fönsterna i aulan. Alla applåderade och Rakel visste att om det här hade varit verkligheten så hade någon satt en kniv i henne. Någon avundsjuk. Eller kanske inte en kniv, men det här skulle vara dagen då hon började bli mobbad. I verkligheten hade det här inte varit ett pris, utan en dödsdom. Det skulle ha börjat försiktigt. Det skulle börjat litet, det skulle ha börjat redan när hon letade sig fram till scenen, att någon i hörnet, någon bakom en pelare lutade sig fram till en annan och sa att den där Gloria alltid har varit en suck-up. Under sommarlovet skulle allt kännas normalt och härligt för henne, men efter skolstart skulle hon, förstärkt av hedersbetygelsen, bete sig lite annorlunda. Hon skulle känna sig sanktionerad, säkert utan att ens tänka på att även om hennes skolkamrater hade röstat på henne, så kunde det mycket väl fortfarande vara en minoritet som hade röstat på just henne. Hon kanske var det minst dåliga alternativet. Ännu värre: Hade folk haft möjlighet att lägga en röst mot någon kanske hon hade fått flest motröster också. Det kanske är väldigt många som bara inte orkar med henne och om hela hennes framtid nu ska öppnas upp så skulle det sticka folk i ögonen. De skulle hata henne. De skulle mobba henne. Men vad visste Rakel om sådana saker? Kanske, tänkte hon, var det precis tvärtom. Gloria kanske var älskad och skulle bli än mer älskad efter det här.

Rakel gick ut samtidigt som ceremonin tog slut, ut ur aulan, ut ur byggnaden medan de andra, de som hade skäl, dröjde kvar med sitt

prassel och sitt mummel, hundratals familjemedlemmar som gjorde sig redo för rörelse. Vad tänker föräldrar när skolåret är slut? Barnen växer. Någon annanstans i den här staden gör sig andra föräldrar redo för att ta farväl av sitt barn. Ett självmord. Rakels vän, Stacey, hade en gång sagt att det tar flera generationer förrän ett självmord lämnar släkten, de döda lever vidare, de tynger en, som om de ropar från underjorden med sireners röster, utövar en dragningskraft på kroppen som hålls emot av att jordens yta trycker en uppåt, med motsvarande kraft. Och genom jorden kan en människa inte falla, utan bara falla ner på dess yta.

Rakel lämnade skolgården och staden hade verkligen hunnit vakna upp. Hon ville bara komma hem igen. Människor traskade omkring, solen lyste, fåglar kvittrade, vattnet från kanalen gnistrade. Hur kunde dessa tre händelser äga rum mer eller mindre samtidigt, på ungefär samma plats: Ett självmord, en skolavslutning och en vardag? Rakel föreställde sig att hon kanske hade drömt alltihop. De döda ropar på oss. Hon började gå mot parkeringshuset, utan att exakt veta varför, kanske för att det fanns ett behov av verklighet i henne, av att bekräfta sina minnen mot verkligheten, att det hade hänt, det som inte lämnade henne – frågan. Hon behövde se att någon hade dött, om nu någon hade dött. Det var dessutom på hennes väg hem – och om hon gick förbi kunde hon passa på att svänga in om affären. Tanken slog henne medan hon gick, att hon behövde köpa kaffe, bröd – kanske fanns det frukt och just den tanken, tanken på frukter i en fruktkorg, eller i själva verket tanken på frukter i en fruktkorg i ett personrum, på Granny Smith-äpplen från Italien och bananer från Costa Rica som står på ett bord med kafferingar, var som en smäll i Rakels ansikte. Vardagen. Också hon hade en vardag. Hennes vänner. Stacey. Jobbet. Vad hade hon gjort? Gått upp tidigt på morgonen, vandrat i staden som en romanfigur och suttit på en skolavslutning med främlingar och helt glömt bort att gå till sitt jobb. Rakel kunde inte minnas om hon ens hade sjukankmält sig eller om hon bara tänkt att hon antagligen inte behövdes där? Hon kunde inte avgöra om hon alls hade tänkt eller om det bara kändes som om jobbet var en fullkomligt betydelselös liten sak i världen? Hon började gå snabbare, och för första gången sedan hon gick hemifrån kände hon en sorts riktning i kroppen som hon

hade glömt att en människa kunde ha, och med riktningen återställd kunde hon skaka av sig en känsla som hon inte tidigare hade kunnat sätta ord på, känslan av att ha blivit smittad av döden, en död som förintar alla riktningar, förutom möjligen en vag riktning nedåt, ner mot marken, ner under marken, mot underjorden. Rakel passerade de långsamma, blev plötsligt orolig att någon skulle se henne, någon av hennes kollegor ute på tidig lunch, att de skulle se henne och undra vad hon höll på med. Hon började gå snabbare, som för att undvika arbetskamraterna, hasta förbi dem om de skulle vara ute på stan. Hennes telefon började ringa, hon tog upp den, övervägde att svara, men stoppade tillbaka den innan hon sett vilket nummer som stod på displayen. Riktning. Beslut. Det berusade henne att hon kunde göra val och runtomkring henne fick allting mer och mer färg. Hon började småspringa, nästan skutta omkring på gatorna, passera folk, försiktigt trycka undan dem.

»Ursäkta mig», sa Rakel till människorna, »ber så mycket om ursäkt, måste komma förbi», och mycket riktigt reagerade var och en på riktningen i hennes rörelse. De såg Rakel och gick undan. »Här kommer en livlig förbi», kanske någon tänkte.

Och "livlig" var verkligen rätt ord, Rakel fortsatte att springa, kände vinden i håret och med vinden kunde hon också förnimma hur molnen rörde sig långt ovanför henne, små sommarmoln som passerade solen och genom att ömsom hindra, ömsom släppa igenom solens strålar var det nästan som om solen också fick nytt liv, som om Gud såg på människorna och den blicken gjorde att det gnistrade om allt. Framåt, framåt och tiden tycktes gå snabbare, allting rörde sig snabbare, och Rakel rörde sig i ett annat tidsrum än alla andra, alla långsamma, alla sömniga. Men så såg hon hunden, den sprang bredvid henne, i samma tidsrum, och flåsade lyckligt och tittade upp mot henne med jämna mellanrum. Var den kommit ifrån hade Rakel ingen aning om, men den följde uppenbarligen henne och den rörde sig med henne, i samma tid, i samma värld, och det fanns ett ögonblick av lycka i det, som att bli förstådd, som att de två i sin värld visste att de var tvungna att ta sig tillbaka till parkeringshuset, tillbaka till fallet, till döden. Rakel stannade upp, böjde sig ner, nästan bugade medan

hon klappade hunden. Den skuttade omkring, skällde sådär kort och lite tyst som glada hundar gör.

»Ska du hänga med till parkeringshuset?» frågade hon.

Hunden skällde och, tyckte Rakel, nickade. Så skällde den en gång till, den här gången mot något annat. Rakel vände sig om och såg att de var framme. Hon gick fram till trottoarkanten. Hunden andades tungt och Rakel böjde sig ner igen, klappade den på huvudet och försökte för sig själv förstå varför hon var där och vad hon skulle göra. Hunden viftade på svansen.

Det fanns inget spår efter olyckan, efter självmordet.

Människor var ute. Promenerade åt det ena eller andra hållet, några cyklade. Ingen tycktes bekymra sig om vad som hade hänt där, kanske visste de inte. Ett litet barn passerade Rakel. Hon gick några steg bakom sin pappa, fullkomligt fokuserad på en bägare med smält glass. Pappan verkade ha tröttnat på sitt barn. Längre bort, mot vägen av parkeringshuset, satt ett gäng tonåringar med skateboards, bland både tomma och fulla burkar av energidryck, och rökte. En bil körde in i parkeringshuset – Rakel följde den med blicken tills hunden skällde till, två korta skall efter bilen.

»Ska vi gå bort och kolla med dem?» frågade hon hunden, »vi går bort och ser efter».

De mönstrade henne medan hon gick mot dem, spanade in henne uppifrån och ner. Hon kunde känna hur hennes blick flackade, tittade ner i marken ett ögonblick – och hade man inte vetat vad som hänt såg det nog inte ut som om något hänt, men för Rakel var det uppenbart att det hon såg var rester av blod, rester av blod som inte hade gått bort. När hon närmade sig såg hon att det inte alls var tonåringar. De såg mycket äldre ut, någonstans mellan tjugo och trettio år gamla. Det doftade kemi om dem. Sprayflaskor. Det luktade graffitti. Rakel gick fram och den ena av dem ställde sig upp, höll stadigt i sin skateboard och tittade på henne, utan att säga något. Han framstod som någon som var van vid att dra linjer med sin blick, att titta på en människa och utan att säga det ändå säga: "Hit, men inte längre." Så Rakel stannade. En cyklist passerade bakom henne. Hunden gick ett varv runt henne och satte sig på hennes andra sida, lugn. Ingen sa

något. En annan i gänget ställde sig upp, skakade en sprayflaska och gick bort mot väggen. Rakel sträckte på sig för att kunna se över axeln på den som stod framför henne. De höll på med en målning som verkade bekant för Rakel, även om hon inte kunde placera den. Det var en helt gul bakgrund. Mitt på bilden fanns en cirkel som bestod av röda streck, nästan som blixtar, och utanför den ytterligare en cirkel på samma sätt. Framför cirklarna fanns två händer som på grund av det lite hetsiga i de röda strecken såg ut som om de var i rörelse, som om de tryckte ner något eller lugnade något eller närmade sig något; i rörelse mot ett centrum längst bort i bildens horisont. Bilden producerade en känsla av saknad, som om något mer skulle finnas i mitten, att det borde synas vad händerna var på väg mot. Det var något med hela bilden som var så sorglig, som om händerna väntade eller förväntade sig någon eller något, som inte fanns där. Som när en person gör en rörelse i luften, en ömsint rörelse, kanske en smekning, och det går att se att det en gång funnits någon, kanske ett djur eller en vän, som inte längre finns, som inte funnits på många år. Eller som när någon drar med fingrarna över någons ansikte på ett fotografi och minns ett liv som ännu inte var i exil.

»Har du eld, frågade jag», var det första Rakel hörde. Han stod fortfarande på exakt samma sätt, fortfarande med sin skateboard i händerna, fast med en cigarett i mungipan.

»Nej, tyvärr», sa Rakel.

De stod kvar en stund. Den som hade gått fram till väggen började spraya.

»Är det din hund?»

»Vadå?»

»Hunden, är den din? Känner du Marco?»

Han pekade ner på marken bredvid Rakel. Hunden rörde sig, tryckte sig mot hennes ben.

»Heter han Marco?» frågade Rakel.

»Om hunden heter Marco?» sa han, och kisade med ögonen, »nej, hunden heter antagligen inte Marco, men Marco – som är en människa – har en hund som ser ut som den här och du, när jag tänker efter, du påminner mig om Marco».

Rakels telefon började ringa igen. Hon försökte gå igenom namn på människor som hon kände, försökte hitta en Marco. Kunde inte komma på någon.

»Ska du ta det eller?» sa han och irritationen var uppenbar. Rakel måste ha framstått som förvirrad eller kanske till och med ovillig att kommunicera, eller bara trög. Hon tog upp telefonen, men kunde bara hålla i den, förmådde inte riktigt svara och till sist slutade det ringa.

»Nej, jag känner ingen Marco. Det är inte därför jag är här.»

Så fort hon hade sagt det ångrade hon sig. Formuleringen. Det är inte därför jag är här. Varför sa hon så? Rakel kunde känna av att han blev alltmer uppretad. Och hunden kände det också. Den började bete sig rastlöst, skällde och hoppade runt till Rakels andra sida igen.

»Whatever», sa han, gick bort mot väggen och plockade upp en sprayflaska.

Rakels telefon plingade. Det var Stacey som skrev att hon hade hört vad som hänt, att hon fattade att Rakel inte ville svara men att hon ändå behövde höra hur det var med henne. Det hela framstod som rätt oklart för Rakel. Vad är det som kunde ha hänt, tänkte hon. Kunde det vara att hon inte hade gått till jobbet? Att hon hade suttit och gråtit på en skolavslutning? Att hon hade sett en ung människa ta sitt liv? Först efter att Rakel hade svarat förstod hon, som om hennes fingrar visste trots att hon själv hade glömt och när hon såg sitt eget svar fattade hon vad det handlade om. Hon skrev helt kort, skrev "jag kan inte komma tillbaka". Bara det. "Bara det." Så stoppade hon ner telefonen, stod kvar och tittade medan gänget gjorde sitt, fortsatte på målningen.

Det var överkligt.

För Rakel var det överkligt. Hon kunde inte förstå att allting var som vanligt, att ingen sörjde. Uppe på taket stod bilar parkerade. Det skulle säkert byggas ett nytt skydd av något slag, ett staket. Något måste se konstigt ut däruppe, tänkte hon, det måste finnas spår efter någon som tar sitt liv, som hoppar ner. Men allt såg ut som det skulle. En bil svängde in i parkeringshuset. En annan svängde ut. Rakel försökte hinna fram till porten till garaget innan den stängdes men hann inte. Bredvid porten fanns en vanlig dörr. På den hade någon sprayat

ett ord med silvrig färg: "Kämpa". Rakel försökte öppna dörren men det var låst. Porten öppnades bara om man skannade sin parkeringsbiljett i en automat. Tanken slog Rakel att skejtarna kanske hade en biljett, men hon insåg snabbt hur befängd den tanken var när hon väl hade kommit tillbaka till dem. En av dem som hon inte hade pratat med nickade mot Rakel, igenkännande, innan hon ställde sig med de andra för att arbeta på målningen tillsammans med dem.

»Jag kommer kanske tillbaka lite senare», ropade Rakel till gänget, men antagligen var det ingen som hörde henne. Åtminstone brydde de sig inte och Rakel gick därifrån utan att vända sig om. Med hunden vid sin sida. Trött som aldrig förr. Kanske somnade hon redan på vägen. Kanske blev hon hemburen av den där hunden. Något minne av vägen hem hade hon inte, men på något hade hon kommit fram.

Hon vaknade av dagens sista ljus som föll in genom gliporna, ett snett sommarljus som stack i ögonen. Hon gick bort och drog upp persiennerna helt. Det var den sortens stilla kväll när det plötsligt blir varmare innan mörkret faller och daggen kyler ner allting igen. Ute på gatan åkte en vespa förbi. Hon kollade sin telefon.

»Kan du åtminstone bara skriva att du har läst vad jag har skrivit? Så att jag vet att du lever», stod det i det sista meddelandet. Rakel scrollade tillbaka men orkade inte läsa allting. Det kändes bokstavligen som flera sidor text.

»Stacey», skrev hon. Kunde inte komma på något mer.

Rakel hörde att vespan stannade en bit bort innan den startade igen och vände. Föraren stannade nere på gatan, tog av sig hjälmen, slog av tändningen och satt kvar.

Rakel tittade ner i telefonen. Stacey höll på att skriva. För henne såg det ut som om Rakel hade läst alla hennes tidigare meddelanden eller att hon åtminstone höll på att läsa dem, men hon orkade inte läsa ett enda. Hade ingenting att säga Stacey oavsett, kände sig tom. Drunknad. Ville inte höra hennes oro – och medan Stacey fortfarande skrev skickade Rakel iväg ett kort meddelande.

»Tack. Jag menar det verkligen.»

Stacey slutade skriva. Rakel föreställde sig henne, på andra sidan staden, vid sitt skrivbord med telefonen i sin hand och blicken stadigt

på skärmen. Antagligen funderade hon, precis som Rakel, på om hon borde skriva eller om Rakel tänkte skriva vidare, ge henne något mer än ett tack. Vad känner hon för mig egentligen, tänkte Rakel, varför är hon så mån? Varifrån kommer omtanken?

»Det är obeskrivligt att ha dig i mitt liv», skrev Rakel och det måste ha varit en lögn, det måste ha varit en lögn eftersom ingenting är obeskrivligt, det skulle Stacey vara den första att säga själv. »Beskriv hur det känns när jag frågar om det», var trots allt hennes vanligaste fras.

»Det känns inte», var Rakels vanligaste svar. Men Stacey gav aldrig upp.

»Hur känns det när du säger så», kunde hon säga.

Hur ska man svara på en sådan fråga, hur kan man säga något om det annat än genom aggressivitet. Verbal aggressivitet eller bestraffning.

Vespan stod kvar därute tillsammans med föraren som av allt att döma hade gjort det bekvämt för sig själv. Han halvsatt på den, lite bakåtlutad, och rökte en cigarett. Det var svårt att se, men det såg ut som om det hade börjat regna, ett fint och tunt sommarregn, eller om det bara var daggen som liksom hade lyft och yrde omkring i luften. Rakels telefon plingade till igen.

»Sluta snacka skit. Jag kommer över nu.»

Det sista Rakel ville var att ha henne hos sig, hon kände hur paniken växte. Bara tanken på att Stacey skulle sitta därinne och undra hur det kändes med allt möjligt satte fart på Rakel. Hon slängde på sig kläderna och det var först när hon öppnade dörren för att gå ut som hon märkte att hunden var kvar. Den sprang ut och raka vägen till hissen där den satte sig tills Rakel kom fram. Medan de väntade på att få åka ner klappade Rakel hunden och tänkte för första gången att den inte var en "den" utan en varelse med ett namn – kanske Marco. Hon kelade med honom medan de väntade på hissen och hon frågade om han hette Marco, varpå hunden la sig på rygg och visade helt tydligt den inte var en han, utan en hon. Rakel skrattade högt och det ekade hårt i trapphuset.

»Vi är inte hemma just nu», skrev Rakel när de stod i hissen.
Svaret kom snabbt.

»Vilka vi?»

Rakel orkade inte. Ville bara vara med sin hund, gå en promenad.

»Ska vi gå en promenad», sa hon till hunden, »vi går en promenad och jag måste handla grejer till dig, så att jag kan städa undan efter dig, det ska vi göra lilla hunden, vad ska jag kalla dig egentligen, lilla lilla hunden», och hon klappade henne och kunde inte låta bli att känna sig som sig för att hunden var hunden. Hunden skällde och Rakel tyckte att det lät lyckligt.

Rakel visste inte då att allting skulle ändra sig, att alla förändringar redan var satta i rörelse och att självmordet, hunden och mannen på vespan alla var sammankopplade eller åtminstone att de skulle bli det nästan så snart hissen stannat på bottenvåningen, att det bara rörde sig om sekunder och att hissfärden nedåt var det sista av hennes gamla liv och hon tänker, eller borde tänka, tänker jag, att Zvyz pata papt ta är en översättning, eller hade kunnat vara en översättning. Att skriket var ett ljud som var en värld som var ett liv, men att det föll som en sten inför en tredje part, som var kognitivt oförmögen att förstå vad som konstituerar en biografi vars erfarenhet inte kan identifieras som erfarenhet.

Hem

Jag tillbringade den där korta tiden i Toronto med de allra närmaste i en alldeles särskild intensitet, uppfylld av en närhet som samtidigt var en upplevelse av att vara absolut främmande. Främmande inför dem, inför mig själv. När jag minns den tiden så är det inte med känslan av att vara ett främmande inslag i händelser vars bevekelsegrunder jag inte förstår, vilket jag var van vid sedan tidigare. Det jag minns tydligast är rörelsen från ett tillstånd där jag och min familj – och senare jag själv – var förankrade som främmande i ett större samhällsligt sammanhang, till ett tillstånd där främlingskapet manifesterade sig på ett snarast inverterat sätt: förankrad i en utvidgad familj som är främmande.

Vad ett hem är – eller vad ett icke-hem är, för den delen – kan tänkas i flera olika register: Ett hem kan vara en plats där man vanligen bor, men det kan också vara platsen där ens familj eller släkt bor eller till och med ens hemland, även om ingen längre bor där.⁷¹ Dessa register sattes på spel under resan till Toronto, som i ett avseende var platsen där min släkt bodde, fast där de bodde i exil långt bort från ett annat hem där de i sin tur, en gång i tiden, hade känt sig hemma. Hem var också, i en annan bemärkelse, Malmö och Sverige, det vill säga där jag hade levt och växt upp. I Toronto framträdde för första gången platsen där jag vuxit upp som en plats där jag behövt navigera i ett

71. Sara Ahmed föreslår dessa tre register i Ahmed, "Home and away".

övergripande narrativ som stod i motsättning till kroppens erfarenheter. Att växa upp i Sverige, och gradvis fyllas av svenska språket, innebär samtidigt att jag lärde mig att konstruera och tolka min omvärld med de narrativ som fanns kodade i det nya språket.

Att lära sig ett språk, att på riktigt växa in i ett språk, är inte bara att lära sig ett teckensystem, utan också att förnimma tonfall och läten, attityder och stämningar som utgör en del av själva språkets struktur, och som är formade som mallar för specifika narrativ. Ett sådant narrativ, en sorts premiss för allt det som kunde bli uttryckt på svenska var: *det finns ingen rasism här*.⁷² Som utsaga kan frasens innehåll accepteras eller ifrågasättas, men till och med när hållningen verbaliserades bestod den inte bara av ett innehåll, utan också av en form, ett sätt att förhålla sig till sin omvärld, som genomsyrade hela det svenska språket, såsom jag lärde mig det. Det betyder att utsagan själv blev fullkomligt okränkbar, bortom kritik. Den var inte bara information, utan också ett slags attityd i språket, som inga argument tycktes kunna komma åt, för antingen var argumenten tvungna att formuleras med samma attityd och därför bli verkningslösa eller så blev de helt obegripliga, eftersom de förutsatte att man inte gick med på den helt grundläggande principen att ”ingen rasism finns (ju) här”. Attityden har inget att göra med orden som tecken, utan med kroppars dispositioner, som den känsla av att böja sig över ett stup som tycks infinna sig varje gång två svenska främlingar behöver tilltala varandra.⁷³ Det kanske går att kalla det en sorts karaktäristik av svensk kultur, men det

72. I en essä som skrevs kort efter Sverigedemokraternas inträde i riksdagen behandlar Tobias Hübinette och Catrin Lundström diskrepansen mellan den svenska berättelsen om svenskar som antirasister och svenskars faktiska föreställningar om vilka som är svenskar, en diskrepans som blottlägger en rasistisk världsbild. Hübinette och Lundström, ”Den svenska vithetens melankoli”.

73. I en lång essä om Sverige – och framförallt om svenskar – som författaren och filmaren Susan Sontag skrev i samband med att hon levde i Stockholm under en period, gör hon bland annat följande observation: ”Talking apparently never ceases to be a problem for the Swedes: a lean across an abyss. Every time a conversation starts, you can feel the physical tension mount between the speakers.” Sontag, ”A Letter from Sweden”, 25.

jag vill peka på är helt enkelt det *sätt* som människor pratar med varandra på, och inte nödvändigtvis vad de säger. Detta *sätt* skapar nämligen förutsättningar för vilket innehåll som kan kommuniceras, det vill säga vad som kan vara ett innehåll överhuvudtaget. Det går alltså att säga att det handlar om en förhandling mellan det stumma ”ja” och det stumma ”nej”, som diskuterades i första kapitlet och som inleder varje fras och fråga. Det är i dessa former och attityder, dessa *sätt*, som kulturen och konventionerna är lokaliserade: En ängslig kultur eller en narcissistisk kultur, som har en självförståelse av att den är rationell, utgör det fundament på vilket utsagors innehåll blir formulerade.

Jag växte alltså upp inuti ett narrativ som med sitt tonfall och sätt insisterade på att ingen rasism finns här. Det vill säga, ett narrativ som utgjordes av en självgod attityd som inte lämnade något utrymme för eventuella invändningar mot utsagans innehåll. Samtidigt befann jag mig i en värld som i stor utsträckning motiverades av just rasistiska övertygelser, oavsett om de var verbaliserade eller ej. Det var en oupplost paradox, en dubbelbindning, det vill säga en situation där det inte fanns någon möjlighet att formulera en invändning eller ett argument, eftersom den auktoritativa berättelsen om vad som pågår och det som faktiskt pågår inte stämmer överens. Gregory Bateson beskrev ursprungligen denna paradoxala situation inom ramen för psykologi, i vad som var en teoribildning kring schizofreni.⁷⁴ Men det går förstås att se denna psykologiska knut som en mer generell belägenhet, närmast ett livsvillkor, där det går att tänka dessa båda positioner – den som produceras av narrativet och den som produceras av handlingarna – som stående i motsättning till varandra, men samtidigt konstituerande av varandra, såsom Gayatri Spivak gör, flera år senare, i arbetet med vad hon kallar den subaltern positionen.⁷⁵ Den subaltern positionen, som ett resultat av en social och politisk (snarare än psykologisk) dubbelbindning, betraktad som ett livsvillkor, bör inte

74. Bateson beskriver ursprungligen dubbelbindningen på följande sätt: ”a situation in which no matter what a person does, he 'can't win.'” Bateson m.fl., ”Toward a Theory of Schizophrenia”.

75. Spivak och Morris, *Can the Subaltern Speak?*.

ses som en förtryckt position i allmänhet utan beskriver specifikt vad det innebär att befinna sig utanför möjligheten till (begripligt) tal, på en plats som kännetecknas av att vara fullständigt utanför all möjlighet till representation.⁷⁶ Paradoxen här är denna: Så snart den subalternen yttrar något om sin egen position som blir begripligt så slutar positionen att vara subaltern, eftersom en representation av något slag då har ägt rum.⁷⁷

Fyra år innan dubbelbindningsbegreppet myntades av Gregory Bateson inom psykologin – och många år innan Gayatri Chakravorty Spivak gjorde bruk av det i ett sociopolitiskt sammanhang – publicerades Frantz Fanons *Svart hud, vita masker*. Det finns inga indikationer på att Bateson och Fanon kände till varandras arbeten,⁷⁸ men Fanons analyser – både inifrån, närmast etnografiskt, och utifrån, som psykoanalytiker – formulerar samma mekanism som Batesons dubbelbindning, fast med blick för dess sociopolitiska konsekvenser. Fanon tar fasta på sina kunskaper inom psykologi och psykoanalys för att formulera rasismens effekter på psyket. För Fanon uppstår denna klyvnad implicit överallt och beskrivs som en upplevelsevärld där det ”subjektiva” och det ”objektiva” är i ständig strid med varandra:

»Skitneger!» Eller helt enkelt: »Titta, en neger!»

Jag kom till världen med en brinnande vilja att avtäcka en mening hos tingen, med min själ uppfylld av längtan att nå fram till världens ursprung – och fann mig vara ett objekt bland andra objekt.

Instängd i denna förkrossande objektivitet bönföll jag den andre. Dennes befriande blick, som gled över min kropp som plötsligt mist

76. I en intervju från 1992 uttrycker Spivak sin irritation över att var och annan person – ofta studenter – i underordning beskriver sig själv som subaltern. De Kock, "Interview with Gayatri Chakravorty Spivak: New Nation Writers Conference in South Africa", 45.

77. I precis denna paradox finns också min avhandlings fråga inbäddad: Om representation, det vill säga "ett yttrande om" förintar själva det som representeras, vad finns det för andra sätt att presentera, lyfta fram, skapa plats i den här världen? Hur behöver språk konstrueras för att inte bara rapportera, utan också förändra sitt sammanhang?

78. McCulloch, *Black Soul, White Artifact*, 123.

all strävhet, skänkte mig en lätthet som jag trodde gått förlorad, och genom att avlägsna mig från världen återbördade den mig till världen. Men nästan framme, just vid krönet, snubblade jag och den andre fixerade mig med sina gester, attityder, blickar, på samma sätt som man fixerar ett kemiskt preparat med ett färgämne. Jag blev rasande, fordrade en förklaring ... Förgäves. Jag flög i bitar. Dessa småbitar har nu fogats samman igen av ett nytt jag.⁷⁹

Det subjektiva här är något som är objektivt, det vill säga: Det som är unikt personligt, kopplat till formerna för upplevelse och medvetande, tillskrivs bara mening när det tänks som "objektivt", det vill säga universellt, i sin struktur. Subjektskapet måste vara delat med alla andra subjekt, för att inte vara galenskap. Situationen Fanon beskriver är att utifrån – från andra subjekt, alltså absolut objektivt – ständigt få veta att han inte är ett subjekt utan ett objekt. Och just därför blir han också berövad sin subjektiva upplevelses anspråk på universalitet, splittrad i småbitar av denna hastigt pendlande rörelse mellan insida och utsida, som fångad i en dubbelbindning: Att *veta* något om sig själv och sin agens som subjekt, men samtidigt få veta dess motsats utifrån, från en plats vars berättelse om sakernas tillstånd tycks äga en större giltighet, än den berättelse om sakernas tillstånd som kommer inifrån. Detta är att reduceras till ett objekt bland andra objekt genom omvärldens försorg.

Med bara subtila medel kan ens mänsklighet bli ifrågasatt utan att förövaren avser att vara förövare. Strängt taget behövs inget invektiv, som Fanon skriver, inget utrop av en nedsättande term, uttalad med avsky, utan bara ett barns nyfikna påstående, ett pekfinger, ett från barnets perspektiv "deskriptivt" n-ord och hela omvärldens värdesystem som yttersta domare.

Om det är naturligt att äta middag med kniv och gaffel, om det är naturligt att det rustika är vackert, om det är naturligt för människan att vilja ha solljus in i sin lägenhet, om det är naturligt att vilja vistas i naturen, om det är naturligt att ha ett behov av ensamhet – om allt

79. Fanon, *Svart hud, vita masker*, 107.

det basuneras ut som naturligt, som mänskligt; inte som en preferens utan som ett regelverk, hur ska ett subjekt förstå sig själv, när det har vuxit upp med att äta middag med sked och gaffel, med att det rustika är torftigt, att solljus förstör mattorna, att naturen är farlig och att ensamhet är sorg?

Naturligtvis bara på detta sätt: Det är inte säkert att jag är en människa. Subjektet slås i tusen bitar. Hur ska en så splittrad person, tusen bitar utspridda, känna sig som hemma?

Under de där dagarna i Toronto upplevde jag för första gången i vuxen ålder ett sammanhang där jag, enkelt uttryckt, såg ut som alla andra. Det må framstå som banalt vid första anblicken, men i själva verket innebar det att människor i min omgivning, varken medvetet eller omedvetet, handlade mot mig (och med mig) genom rasistiska övertygelser – eller som Fanon beskriver det: Bland de sina kommer en person inte ”att få tillfälle att uppleva sitt vara för den andra”.⁸⁰

För mig var det nytt, för det lilla jag visste om livet ”bland de mina” hade jag bara upplevt som barn och det var sedan länge glömt.

Det nya sammanhanget möjliggjorde en för mig tidigare okänd intimitet som spelades ut på persiska: Ordens mening – men också historierna, ljuden, attityderna.

I detta mer intima sammanhang hade jag inte längre ett språk jag behärskade, som alltid hade behärskat mig: Svenskan. Kroppen bar på ett narrativ, men språket som händelserna utspelade sig på kunde inte artikulera detta narrativ.

I exil utförs ett kontinuerligt och kollektivt minnesarbete som konstituerar ett ”vi”. Det är ett ”vi” som uppstår genom samtal som syftar till att minnas, men det är själva detta minnets arbete med att minnas, snarare än *vad* kollektivet minns om sig själv, som är konstituerande.⁸¹ Genom att minnet sätts i arbete och ett vi uppstår, bildas också ett slags hem i kraft av samtalens samlande kraft. Min vidgade familj byggde på något sätt en gemensam grund genom denna kapa-

80. Ibid

81. Ahmed, ”Home and away”, 343. ”Memory is a collective act which produces its object (the ’we’), rather than reflects on it.”

citet, en sorts identitet, ett hem. Samtalen uppehöll sig inte vid eventuella kontraster mellan det som hade varit och det som faktiskt fanns närvarande. Istället var det ett erinrande som grundade sig i själva rörelsen, i att en migration hade ägt rum.⁸² Dess uppgift var aldrig i första hand att hämta tillbaka något från det förflutna, utan snarare att pågå, att skapa denna känsla av ett hem i nuet.

Minnesarbetet pågick i allra högsta grad i Toronto, men jag kunde inte helt och fullt delta i det, för själv var jag inte i exil från ett hemland.

Om det minnesarbete som skapar exilens ”vi” är ett erinrande av rörelsen mellan två punkter, vad kännetecknar då den position

som är en exil från själva exilen, där det inte längre är en rörelse mellan två punkter som står i förgrunden, utan mellan tre? Min familj befann sig i Toronto och var i exil från Iran, men för mig var denna exil ambivalent – jag var alltför liten när jag hade flyttats från Iran. Sammantaget fanns i) platsen där min familj bodde, det vill säga platsen där de var i exil, men som samtidigt var ett hem för mig genom deras närvaro där, ii) platsen som i praktiken var det enda hem jag kände till, där jag hade vuxit upp, det vill säga Malmö och Sverige, där jag också i någon mån var i exil, men som av min släkt betraktades som mitt verkliga hem och iii) platsen som hade lämnats bakom oss och slungat ut oss, varifrån min familj var i

When I say kärlek, till exempel, it is a word that acting like a sonar, brings back other words, it brings back land, jord eller blod and as such it stands in conflict with eshgh, which has nothing to do with the modalities of life that echo these things. And eshgh, as that which defines love, stands in a certain position with the intimacy of friends that brings about vännerens intimitet, det vill säga, det som finns mellan dustane samimi. Dust dashtan is itself, i konflikt med att tycka om because – ey joon! – there's too much love in it, but not förälskelse, though it runs in parallel with dust dashtane dustane samimi.

82. I sin analys av minnet i exil påpekar Marcia Sá Cavalcante Schuback att det som är kännetecknande för ”det exilska minnet” är just att det inte bebor två platser samtidigt, utan är ett ”glimrande gå-emellan”. Schuback, ”Memory in Exile”, r86.

exil – Tehran och Iran, det vill säga en plats som jag inte längre hade en direkt kontakt med, men som i negativa termer, som förlust, var avgörande för hur jag existerade i världen.

Tillsammans gör dessa punkter att begreppet exil inte enkelt låter sig användas. Det minnesarbete som vi potentiellt hade kunnat ingå i tillsammans, jag och min vidgade familj, förutsätter två saker: Att platsen från vilken vi är i exil är Tehran och Iran, samt att språket som minnesarbetet sker på är persiska. Men genom att jag hade blivit så starkt rotad i svenskan, på bekostnad av persiskan, förhöll det sig närmast tvärtom för mig: Minnesarbetet kunde bara pågå i kroppen i sammanhanget med ”de mina”, medan språket var det som jag om och om igen visades vara i exil från. Persiskan må ha varit mitt förstaspråk kronologiskt, men svenskan var – och är – mitt förstaspråk i alla andra avseenden.

Där språket var hemma var kroppen främmande, och där kroppen var hemma var språket främmande.

Rasism kan i mycket stor utsträckning vara oavsiktlig. 2015 publicerades en studie som undersöker så kallad ”native flight” och ”native avoidance” i Sverige under åren 1990–2007, vilket i praktiken innebär vita svenskers benägenhet att flytta från respektive att undvika att flytta till bostadsområden, beroende på demografi. Studien visar att vita svenskar har en mycket låg toleransnivå för närvaro av icke-vita grannar (i artikeln omnämnda som icke-europeiska immigranter). Det räcker med att ett bostadsområde bebos av ca 3–5 % utomeuropeiska personer för att vita svenskar ska börja flytta ifrån området.⁸³ Beveklsegrunderna behöver inte vara formulerade som explicit rasistiska, eller ens våldsamma. I en avhandling från samma år, vars material består av djupintervjuer med ett antal mödrar, framkommer exempelvis att de intervjuade mycket väl kan ha en idealbild för sina barn som innebär att de ska växa upp i ett mångkulturellt och diversifierat sammanhang. Samtidigt gör samma personer konkreta val som istället innebär att barnen får en kulturellt och etniskt homogen upp-

83. Aldén, Hammarstedt och Neuman, ”Ethnic Segregation, Tipping Behavior, and Native Residential Mobility”, 56–58.

växtmiljö. Detta möjliggörs bland annat av det fria skolvalet, vilket infördes i samband med friskolereformen 1992.⁸⁴ I praktiken agerade alltså mödrarna, helt i syfte att ge sina barn den bästa skolgången, i enlighet med möjligheter och påbud som fanns på statlig nivå, på ett sätt som låg i linje med en ökad segregering.⁸⁵ Ingen behöver agera med ont uppsåt, men ”neutrala” och ”kloka” val i ett rasistiskt ramverk förstärker själva ramverket. Det fria skolvalet har fått som konsekvens att icke-vita svenska barn växer upp under sämre förhållanden.⁸⁶ Upplevelsen av att vara andraklassens medborgare i sitt eget land bekräftas av dessa omständigheter.

Enligt UNHCR:s rapport från 2019 är drygt 70 miljoner människor i världen drivna från sina hem, varav nästan 26 miljoner räknas som flyktingar.⁸⁷ I Sverige är nästan 20 % av befolkningen utrikesfödd enligt Statistiska Centralbyrån.⁸⁸ Samtidigt är Sveriges enda riksdagsparti med nynazistiska rötter, Sverigedemokraterna, det största partiet i början av 2020.⁸⁹ Oavsett om det gäller svarta amerikaner i USA, indisk-britter i Storbritannien eller iran-svenskar i Sverige kan icke-illvilliga politiska beslut – och undermedvetna privata beslut – i linje med en diskriminerande ordning, som naturligtvis förstärks och synliggörs av förekomsten av direkt fascistiska och högerpopulistiska partier i riksdagen – bäst karaktäriseras som aggressioner.

Det går till slut inte längre att bortse från detta enkla faktum: Här finns ingen rasism, men likväl är jag – och många andra – under attack.

Jag och min bror på ett tåg på tunnelbanan i Toronto.

Vi skriker på varandra på svenska, ett språk som för oss är en översättning av intimitetens språk, eftersom intimitetens språk självt, så som det kommer ur min mun, inte längre fungerar. Det enda språk jag har att uttrycka kärlek eller hat med, i situationen på tåget, är

84. Riksdagsförvaltningen, ”Valfrihet i skolan Proposition 1992/93”.

85. Lilja, *Det bästa för mitt barn*.

86. Malmberg, Andersson och Bergsten, ”Det fria skolvalet ökar kyftor mellan skolor”.

87. Refugees, ”Figures at a Glance”.

88. Statistiska Centralbyrån, ”Utrikes födda i Sverige”.

89. TT, ”SD störst och L under spären”.

svenska, jag fyller tåget med hela denna ljudvärld, denna klang som jag föraktar, men som samtidigt är det enda uttryck för intimitet jag har tillgång till.

Varför skulle inte svenska kunna fungera som intimitetens språk? Det är en befogad fråga. Både jag och min bror talade trots allt svenska flytande, och bättre än något annat språk. Både jag och min bror hade bekantat oss med svenska från en tidig ålder. Både jag och min bror var som mest bekväma i svenska. Språket tänkt som ett analytiskt system bestående av tecken som pekar på fenomen och ting utanför språket bemästrade vi, så varför skulle inte våra ord för intimitet peka rätt? Vad är det för skillnad mellan ett ord och dess översättning? I kraft av vad betyder orden inte exakt samma sak? Den mest uppenbara skillnaden mellan kärlek och *eshgh* och *love* är att de låter olika. Som noder i ett språkssystem skulle de mycket väl kunna stämma överens, men som materiella, rumsliga beståndsdelar i den ljudvärld som skapar intimitet eller en upplevelse av att vara hemma kontrasterar de snarare mot varandra.

Förhållandet mellan vad ett uttryck betyder – vad det syftar på – och vad för meningsvärld dess ljudlighet hämtar är centralt i förståelsen av vad det är som brister.

En text av den judiske författaren Jean Améry beskriver ett fall där våld, utsatthet, risk och hem ställs på sin yttersta spets i relation till språkets ljudlighet. Jean Améry hade gjort sig ett slags sammanhang i exil, mellan 1939 då han anlände i Antwerpen⁹⁰ och 1943 då han arresterades.⁹¹ Vilka som var en del av motståndsrörelsen han ingick i förtäljer inte historien, men det går att föreställa sig både främlingar och infödda, människor märkta av döden, och andra som, i spåret av en pågående etnisk rensning, drogs till motståndsrörelsen, samt möjligen en och annan som helt enkelt inte kunde stå ut med hur samtiden hade omsatt historien. Kort sagt, en motståndsrörelse som hade kommit samman med ett motnarrativ, ett eget minnesarbete.

90. Améry, "Hur mycket hembygd behöver en människa", 33.

91. *Ibid.*, 36.

En dag knackar ”en SS-man med de svarta axelklaffar och just de invävda tecken som hörde till säkerhetstjänsten”⁹² på dörren. Han är i alla avseenden en manifestation av tredje riket, en påminnelse om Jean Améry's potentiella förintelse. SS-mannen har haft en hård natt och allt han egentligen vill är att be gruppen i lägenheten att vara lite tystare. Han står på tröskeln, utvilad och irriterad, men utan att veta att människorna i lägenheten är en del av en motståndsrörelse. Risker att han ska upptäcka dupliceringsapparaten är överhängande och faran otvetydig. Trots detta ögonblick av absolut fara, är det enda som krävs för att situationen ska vändas på sitt huvud för Jean Améry, det välbekanta ljudet av SS-mannens dialekt. Så snart han öppnar munnen har Améry identifierat den, och med ens förs han tillbaka till barndomens hembygd. Den som står där och talar med barndomens dialekt kommer uppenbarligen från en grannby till den by i Österrike där Améry själv växte upp. Världarna kolliderar och han finner sig ”i ett paradoxalt, nästan perverst känslotillstånd av skälvande ångest och samtidigt uppsvällande familjär hjärtlighet”.⁹³

SS-mannens existens och närvaro innebär den potentiella förintelsen av Jean Améry, men hans dialekt för med sig allt det som har utgjort Améry's barndom, skapat trygghet och lärt honom intimitet. Han måste dämpa sin impuls att på sitt modersmål hälsa på mannen som står på tröskeln, dämpa driften som insisterar på att en försoning skulle vara möjlig på basis av regional patriotism. Ögonblicket av sammanhang och sammanlänkning försvinner dock och ersätts med rädsla – och med rädslan kommer insikten ”*helt och fullt*” och för all framtid, att min hembygd var fiendeland och den gode kamraten utsänd från fiendehembygden för att skaffa mig ur världen.”⁹⁴

Vad är det för ett ”hem” som kommer tillbaka till Améry med ett löfte om förintelse? Hur kommer det? Hur levereras minnet av det hem som i ett ögonblick rubbar minnesarbetet och hemma-varandet som motståndsrörelsen praktiserar i exil? Améry's olika försök att förstå

92. Ibid., 37.

93. Ibid.

94. Ibid.

innebörden av hem grundar sig i en observation av att förflyttningen i sig innebär att det som kan betraktas som hem, som tidigare har sammanfallit med sinnesintryck som konstituerar vardagserfarenheter, nu har blivit uppdelat: Vardagserfarenheterna signalerar hem, men det är inte samma hem som ursprungsplatsen längre.⁹⁵ I Améry's formulering utgörs ett hem av att variationer av det redan kända återkommande uppstår. Därför står det också klart för honom att förlusten av ett hem är sammantvinnad med en fruktan för att det han har lärt sig, det vill säga de sinnesdata som han förlitar sig på, inte ska vara till någon hjälp för att dechiffrera ens de mest vardagliga element som han möter i sin nya omgivning, strandsatt i Antwerpen.⁹⁶ Det är inte i radikala eller övertydliga förskjutningar som osäkerheten uppstår, utan i det som är likt: "Ansikten, gester, kläder, hus, ord (även om jag förstod dem till viss del) var sinnesverklighet, men inga tydbara tecken". Det kusliga är att alla dessa saker är där och identifieras *nästan* för vad de är, de ses och uppfattas utan tvekan som sinnesintryck. De tas alltså in, de "behandlas", men den kognitiva och kroppsliga behandlingen av dem omvandlar dem inte till tydbara tecken. Utan hem, ingen trygghet; bara ett kusligt icke-hem.

SS-mannens dialekt – inte bara språket, utan det specifika sätt som orden på tyska uttalas – hämtar däremot tillbaka upplevelsen av tryggheten från ursprungshemmet. Ljudet är ett ekolod som hämtar hem alla de symboler som tillsammans representerar hembygden, men i det tillspetsade läge där allting hämtas tillbaka av SS-mannen står det klart att allt som någonsin har avkodats som ett hem i själva verket är och kanske alltid har varit fiendeland. Det förflutna griper tag i nuet, i Améry, med ett vanställt ansikte: Det som når fram med ljudet av ett språk som presenterar sig självt som intimitet är i själva verket döden. Hembygden är bokstavligen fiendeland och dess närvaro – genom dialektens ljudlighet – har styrka nog att sätta allt annat ur spel.

95. En liknande analys gör Sara Ahmed i "Home and away", 341. "The journeys of migration involve a splitting of home as place of origin and home as the sensory world of everyday experience."

96. Améry, "Hur mycket hembygd behöver en människa", 35–36.

Intimiteten och förintelsen kommer ur samma punkt. Även om det framförallt är synintrycken som Améry hänvisar till i fråga om den osäkerhet som uppstår när tecknen inte känns igen, är det genom språkets ljud – dialekten från hembygden förflutna landskap, chifferad i ett språk som delas av förövaren och offret, som minnet av hem – känslan av trygghet och intimitet – ett ögonblick uppstår.

Det finns förstås en fara med att romantisera ett hem – någon absolut trygghet är svår att ens föreställa sig. Det kusliga finns alltid i hemmet – och hemmet kan också hittas i det kusliga: Möjligheten till nya sammanhang kan ges i den delade belägenhet som är avskurenheten från ett hem. Själva ambivalensen kan komma att bli ett hem genom sammanhang där historier om det förflutna och föreställningar om framtiden avbyter varandra, genom ett språkligt arbete som producerar nya minnen och kontextualiserar gamla. För en som är "borta" är ett hem, för att följa Sara Ahmed, en spatial och temporal förskjutning som "inbegriper ett återupplevande av själva hemmet: förflyttningens process utgör en rörelse som sammanfaller med just det sätt som migrantsubjektet bebor hemmet som utrymme".⁹⁷ Det vill säga, hem för migrantsubjektet är själva rörelsen och dess konsekvenser. Samtidigt är själva förskjutningen återupplevandet av hemmet, såsom det framträder genom de nya sammanhangens minnesarbete. En premis för Ahmeds perspektiv är naturligtvis att ursprungshemmet och återupplevandet av det inte påverkar varandra reciprokt. I minnesarbetet bearbetas ursprungshemmet, men ursprungshemmet griper aldrig in genom tiden för att rubba minnesarbetet. Det är däremot exakt vad Améry skildrar genom SS-mannens närvaro. Vad händer när det hem som är omöjligt att bebo plötsligt visar sig vara i stånd att bebo en själv, på helt andra villkor än vad man själv skulle vilja eller kunna? För Améry är hemmet en fråga om förintelse.

Om Améry hade sin hembygd i ett särskilt landskap i Österrike och i det tyska språket, om det var där han lärde sig hur det redan

97. Ahmed, "Home and away", 344. Min översättning av: "Hence the process of moving involves a reliving of the home itself: the process of moving is a movement in the very way in which the migrant subject inhabits the space of home."

kända kunde uppstå i variationer, så är det för mig inte lika självklart vilket det motsvarande landskapet skulle vara. Det är användbart att kontrastera exilens dualitet – det intima sammanhanget och den absoluta osäkerheten – mot den ambivalenta exilens triangel. Genom att läsa Améry genom Ahmeds olika register av hem framträder trots allt två tydliga punkter: Det som förlorats genom exilen och själva exilen, även om det förlorade hemmet kan vara fiendeland och exilen ett slags hem.

Det var i svenskan och i Malmö, som landskap, som jag lärde mig se variationer av det redan kända. Men det första språket jag lärde mig var persiska och det var det enda språk jag förstod när jag lärde mig de mest grundläggande koncepten kring intimitet, närhet, risk, våld, flykt, kärlek. Det fanns emellertid en tredje plats, eller snarare uppstod en tredje plats, i Toronto: Ett hem i bemärkelsen en plats där min familj var, och där ett minnesarbete i relation till deras exil var ständigt pågående, ett persisktalande sammanhang i exil från Iran, inbäddat inuti engelskan. Och i detta sammanhang var jag främmande. Anledningen till att jag var främmande var att svenskan hade tagit över mig med sådan kraft att jag hade blivit avskuren från min egen familj. Och inte nog med det. Svenskan, såsom den kom till mig, kom också med en uppmaning om skam och mindervärde kring persiskan och kring platsen som min familj kom från. Det nya språket, som också var det primära språket, kom som en fiende. Samtidigt var det mitt hem, när jag befann mig i Toronto med min familj – särskilt var det mitt hem när jag stod på tåget och skrek på min bror på svenska. Om exilen, som Edward Said formulerar det, är ett tillstånd av slutgiltig förlust⁹⁸ – och att leva denna förlust innebär att vara berövad möjligheten att vara med andra i gemenskap – levde jag berövad på denna förlust, i förlusten av en förlust av den plats som är ett liv i gemenskap.⁹⁹

Förlusten av exilen är inte blott en semantisk figur. Den är en suspension, en synkoperad rörelse, en subtraktion av en subtraktion,

98. Said, *Reflections on exile and other essays*, 137.

99. Edward Said kallar det "the deprivations felt at not being with others in the communal habitation". *Ibid.*, 140.

och den presenterar sig som ett predikament i dem som är förfräm-
ligade från egna anspråk på historiska gemenskaper, men hos vilka
berättelserna, minnena och framförallt språken, från en annan tid och
plats, ständigt gör anspråk på dem själva. Det är att leva som om man
delade minnen av ett sammanhangs kvarlevor, samtidigt som man
är fullständigt inkapabel att förkroppsliga minnena. Man misslyckas
med att härbärgera berättelserna och att överhuvudtaget forma det
språk som krävs för att svara mot anspråken. Det är att vara intimt för-
bunden med förlusten av delade angelägenheter, ljud, dofter, kulturer,
världsvyer, horisonter, epistemiska system med mera utan att – bok-
stavligen – ha förlorat något av det själv.

Améry beskriver hur språkets klang, genom att vara intimitet och
trygghet, lyckas utradera känslan av hot i situationen. Men det tar
bara ett ögonblick innan hotet är tillbaka, när det går upp för Améry
att platsen han har förknippat med trygghet i själva verket alltid varit
fiendeland. Amérys situation beskriver ett ögonblick där det intima
modersmålet visar sig alltid ha tillhört mördaren, som nu gör anspråk
på modersmålet.

Men jag och min bror, vi skriker på varandra på svenska på tåget
i Toronto – ett språk som aldrig har varit intimitetens språk, utan det
språk som har uttraderat möjligheten till intimitetens språk mellan oss.
Vi pratar med ett språk som fungerar som det ska mellan oss eftersom
det är en översättning av det språk som är intimitetens. Det är en över-
sättning, men en översättning av ett språk som har förlorats som en
direkt konsekvens av att vi lärde oss språket vi nu använder. Ljuden
som kommer ur våra munnar stämmer inte överens med våra kroppar.
Frågan som ställs på sin spets på tågresan är: Hur kan det språk som vi
har tillgång till alls börja översätta de erfarenheter, språkliga figurer och
formuleringar av intimitet som söker uttryck, när det har trängt undan
möjligheten till trygghet och intimitet genom att avlägsna persiskan?

Själva premissen för talet, på svenska, är att det redan är en över-
sättning. I egenskap av översättning är det hela tiden både ett slags
klargörande av det som inte kan yttras på persiska och ett uppskjut-
ande av vad det egentligen skulle kunna vara, det vill säga något som
bara kan uttryckas på persiska. Uppskjutet i bästa fall, undanskjutet i

sämsta. Så snart uttrycket har konstruerats och formulerats, visar det sig vara en översättning. Det vill säga att det som klargörs genom formuleringen i samma ögonblick skjuts undan av själva klagörandet. Intimitetens värld, förlustens värld, kärlekens värld, riskens värld – de ljud som är förbundna med dessa världar är det levande väsen som jag och min bror befann oss i tidigt i vårt liv och som vi förstår genom persiskan, i dess fulla vidd. Men på tåget i Toronto fanns bara svenska att tillgå. Med och inuti persiskan hade det inte varit möjligt för oss att självklart och enkelt ge struktur åt de uttryck och utsagor som behövde uttryckas, eftersom bara svenskan gick att arbeta med obehindrat. Det gick inte att ”väva” på persiska. Svenskan var det enda som kunde klargöra något mellan oss. Men de ljud som kom ur våra munnar hämtade hela världar av mening som på grund av svenskans våldsamma relation till persiskan samtidigt sköt undan den intimitet som behövde formuleras. En intimitet som trots att den var undanskjuten – eller möjligen uppskjuten – och frånvarande fanns där som en förutsättning för situationen på tåget.

Det finns en dubbelhet här som gör att översättningen både är det botemedel som klagör och läker stumheten och det gift som skjuter undan intimiteten.

Jacques Derridas läsning av Platons dialog *Faidros*¹⁰⁰ drivs av vad han identifierar som en konsekvent felöversättning. Ordet *farmakon*, som i dialogen kännetecknar skriftkonsten, har konsekvent översatts med antingen ”botemedel” eller ”gift”, vilket innebär att översättarna alltid har upplöst den ambivalens som Platon sätter i arbete dialogen igenom. *Farmakon* är nämligen varken botemedel eller gift, och kännetecknas av denna dubbelhet. Som Barbara Jones påpekar i introduktionen till sin översättning av *Dissemination*, med hänvisning till en intervju i *Positions*,¹⁰¹ försöker Derrida etablera en logik som inte bygger på en västerländsk metafysiks premisser kring varken/eller-former.¹⁰² Ambivalensen kring vad *farmakon* betyder är helt avgörande för hur texten jobbar. Det är genom den dubbla betydelsen som relationen

100. Derrida, ”Plato’s Pharmacy”.

101. Derrida, Bass och Ronse, *Positions*.

102. Derrida, *Dissemination*, xvii.

mellan närvaro och frånvaro sätts på spel: Den unge Faidros, uppenbart imponerad av retorikern Lysias tal, har lockat ut Sokrates utanför stadsmurarna för att presentera det Lysias orerade för honom, ett tal som argumenterar för varför det är klokt att ge sig själv till icke-älskaren, snarare än till älskaren. Faidros har inte lärt sig talet utantill, så han har med sig en skrift som han har för avsikt att läsa för Sokrates. Som Derrida påpekar är det just genom Lysias frånvaro, genom att talet är en skrift, som Sokrates lockas: "Det är bara *logoi en bibliois*, det är bara yttranden som är uppskjutna, reserverade, invecklade, inrullade, yttranden som låter vänta på sig i form och skydd av ett handfast föremål, det är bara dolda bokstäver som kan få igång Sokrates på det sättet."¹⁰³ Det vill säga, det är bara det dolda, det "uppskjutna, reserverade, invecklade, inrullade" som har förmåga att sätta händelserna i rörelse genom att – varken som gift eller botemedel, utan som bägge delar på samma gång – börja verka i kroppen.

Det är detta farmakon och denna ambivalens som sätter talet på tåget i arbete. Även om det inte finns en papyrusrulle där, gömd i någons ficka, så finns där ett annat språk, undanstoppat – även om det är uppvisat, eftersom vi uttryckligen pratar om det. Frånvaron av en grammatik för intimitet föder en fientlighet som negerar möjligheten till den, men det är en våldsamt som bara kan finnas genom att vara en översättning av just intimiteten. Bråket på svenska kan bara äga rum eftersom något saknas, persiskan, och persiskan kan bara finnas som frånvarande, även när den rent tematiskt är närvarande. Och vidare: i den tredje partens blick kan svenskan bara finnas i kontrast mot våra kroppar.

*Seuls des logoi en bibliois, des paroles différées, réservées, enveloppées, enroulées, se faisant attendre en l'espèce et à l'abris d'un objet solide, se laissant désirer le temps d'un chemin, seules des lettres cachées peuvent ainsi faire marcher Socrate.*¹⁰⁴

¹⁰³. Derrida, Apoteket, 21. N.B. "invecklade" här är en översättning av franskans *enveloppées* som bättre skulle passa att översättas till exempelvis "innesluten". Vem som är översättare av texten framkommer inte av utgåvan.

¹⁰⁴. Derrida, *La dissémination*, 80.

Materialitet översätts till begrepp, kött översätts till tanke, men begreppen och tankarna saknar kroppen och köttet. ”Hem” hänger inte med från persiskan till svenskans analytiska teckensystem.¹⁰⁵ Å andra sidan lyckas inte persiskan utgöra ett tydligt teckensystem i egen rätt för oss.

När det språk som är ens primära språk samtidigt är det språk som talas av en rasistiskt driven statsapparat eller en vitmaktsideologi, det vill säga ett språk vars meningsvärld är strukturerad kring en värdeordning som i utgångspunkten skapar ett förakt för det intima språkets meningsvärld, uppstår en ambivalent sorts exil som saknar både avfärd och ankomst. Det är en exil som kan beskrivas som en ständigt uppskjuten förlust, a constant repetition of a feeling of fugue.

To have learned the meaning of love and fear from within a language that is intertwined with the history of the Middle East gives those words a specific texture. To have learned the very word that means and sounds intimacy in the face of colonial racism, is different from having learned the same word as a colonial powers' subject. The word "love" in Swedish might just as well imply the same things that result in fear in Farsi.

Kärlek på svenska

mitune be tars

tabdil beshe –

tabdil shode.

När orden ”kärlek” eller ”fruktan” klingar med ljuden som jag nu transkriberar med ”eshgh” eller ”tars” hämtar de in meningsvärldar som inte bara skiljer sig från de meningsvärldar som kommer med ”kärlek” och ”fruktan”, utan som också står i konflikt med dessa.

Hur omsätts begreppet kärlek, all denna mening, såsom det kommer med ljudet av eshgh, i ett litterärt språkligt arbete på svenska, när svenskan har raderat möjligheten till eshgh?

105. Spivak, "Translation as Culture", 13. "The human infant grabs on to some one thing and then things. This grabbing (*begreifen*) of an outside indistinguishable from an inside constitutes an inside [...]. One can call this crude coding a 'translation'. In this never-ending weaving, violence translates into conscience and vice versa."

Faktum är att skildringen av det samtal som pågår på tåget i första hand inte är ett språkligt uttryck för ett inre tillstånd eller en redovisning av ett minne, utan snarare en händelse där något tar form, något formuleras som tidigare varit oformulerat.

Det är alltså ett språkligt arbete som bara kan utföras genom att det delvis är en översättning, genom att det utnyttjar de närvarande, frånvarande och i viss mån medvarande (i detta fall engelskan) språkens ljudligheter.

– *Du säger alltså att ordet smärta ersätter skriket?*
 – *Tvärtom, smärtan ersätter skriket*¹⁰⁶

Om det inte handlar om att finna mina tankar, vilket det uppenbarligen inte gör, så handlar det om att finna mina ord.¹⁰⁷ Och dessa ord är alltså redan översatta.

106. Tunedal, *Hejdade, hejdade sken*, 104.

107. Wittig, "The Trojan Horse", 71. "When one cannot write, it is not, as we often say, that one cannot express one's ideas. It is that one cannot find one's words, a banal situation for writers."

*Vittnesmål i två akter: Akt 1*¹⁰⁸

108. En tidig version av första akten i denna pjäs/detta performance uruppfördes på SKOGEN i Göteborg 29 mars, 2016 med musikalartisten David Sehm som skådespelare. David och jag var vänner i ungdomen men gled ifrån varandra kort efter att jag tog studenten från gymnasiet. En av många saker som jag visste om David var att han som barn hade blivit kidnappad av sin mamma och senare hittad av sin pappa. Manuset skrevs utan konsultation med David och aktualiserade mitt minne av händelsen. Han fick sedan spela rollen som sig själv, såsom jag fantiserade ihop händelsen som han hade varit med om, med hjälp av det lilla jag mindes.

David Sehm, som är en verklig person, ställer sig mitt på scenen. Framför honom sitter publiken och allra längst fram, i främsta raden, sitter manusförfattaren.

DAVID

Hej, mitt namn är David Björk. Idag ska jag spela rollen som David för er. Välkomna.

Ni kanske tycker att det är löjligt, vad vet jag. Ni kanske tänker: ”Okej, varför ska karaktären heta David när skådespelaren också gör det?” Grejen är att den här pjäsen är specialskriven för mig. Ingen annan kan spela den – det är *meningen* att jag ska spela mig själv.

Monologen, eller vad man ska kalla det, handlar om mig. Om mitt liv. Eller en bit av mitt liv. En del ur mitt liv. En dramatisk period. Kruxet är bara, som ni har fattat, att jag inte har skrivit pjäsen, utan [manusförfattaren]. Det här är alltså inte ”jag som pratar ut”, det är inte terapi, det är inte jag som ”lättar mitt hjärta” – snarare manusförfattaren om någon (om man nu får säga sånt (det står i manus att jag måste, så whatever)).

Jag vill bara be er komma ihåg att det inte är jag som har skrivit texten. Så även om det kan se ut som om jag berättar fritt och att jag talar om en person som en gång var jag själv, så är det trots allt manusförfattaren som har skrivit texten. Det kanske är självklart för er nu, men jag säger det ändå, att också den här introduk-

tionen om mitt namn och allt det där – det är inte jag som har bestämt att det ska sägas (jo, det har jag).

MANUSFÖRFATTAREN

Nej, det har du inte. Håll dig till manus, David!

David pekar på manusförfattaren.

DAVID

Det här är alltså premisserna för vad jag gör nu: Jag har fått ett manus. Jag följer manuset. Men det finns egentligen väldigt få anvisningar. Inte bara det: Det har inte funnits någon regi, ingen dramaturg, ingenting sådant alls. Så jag kan liksom *göra* vad jag vill. Jag är fri att göra i princip vad som helst, så länge jag håller mig till manuset.

David fortsätter, vänd mot manusförfattaren, med en ilsken underton.

DAVID

Jag är ju musikalartist, kan liksom (*sjunger*) sjunga eller (*dansar*) dansa. Så länge jag håller mig till texten!

Fast nu, alltså, helt ärligt. Så här. Jag ska strax börja berätta och jag vill att alla härinne förstår att det jag säger är 100 % sant. Och manusförfattaren, ja, han känner inte till allt. Inte allt om mitt liv, och definitivt inte allt om perioden han har skrivit om. Faktum är, och det kan jag säga på en gång, att flera detaljer i berättelsen är felaktiga. Grundstommen är sann, det kan jag gå i god för, och stora delar av historien stämmer (även om mycket kan anses vara en tolkningsfråga), men faktum kvarligger att det finns många faktafel. Kom bara ihåg att jag inte kan vägleda er genom berättelsen, inte bekräfta eller dementera, om det inte står så i manuset. Mina händer är bakbundna.

Jag föddes 1979 i Nacka utanför Stockholm. Min far kommer från en norsk släkt och min mor från Kashmir. Det är sant, även om ni

kanske inte kan se det från era platser. Kashmirs blå himmel har inte runnit ner i mina ögon, såsom det ibland sägs om oss från Kashmir. Istället förädrades jag min fars norska bruna ögon, som fått färg av mesosten och messmötet, som man gärna säger i min familj.

Förlåt, jag måste bara avbryta ett ögonblick. Jag tror att jag vet vad ni tänker. Ni tänker: "Det här är ingen pjäs. Vad är det han gör egentligen? Står han där och läser en text rakt upp och ner? Det kan väl vemsomhelst göra!" Och dessutom. Vem fan skulle stå och berätta så här om sitt eget liv?? "som fått färg av mesosten och messmötet." What???

Det är kanske inte mycket till pjäs. Jag ger er det. Jag sa det till manusförfattaren faktiskt, jag sa: "Det är inte så att du har gett mig särskilt mycket utrymme – what's the big idea, vad ska jag göra?" Men han har någon idé om att (*på överdriven skånska*) "men, David, du har ju tillgång till din kropp, till en kroppslig gestaltning på scen, jag skriver ju bara texten". (*Ännu mer aggressivt än tidigare.*) Jag antar att jag ska skutta omkring medan jag berättar? Ska jag göra *rörelser* till den här jävla texten eller?

David börjar gestikulera överdrivet till det han säger.

DAVID

"Oooh, en vacker dag, gick solen upp, efter att det hade regnat hela natten. Ur marken sköt blommor upp, som doftade ljuvligt och var vackra som inga andra" och så vidare. Någon jävla imse-vimse-spindel-grej.

Och det är dessutom helt fejkat, för det står i manuset, kolla här.

David hämtar manuset, håller det i handen och läser inmantill.

DAVID

"David börjar göra överdrivna rörelser". Hela den här idén om "kroppslig gestaltning" är ju också dikterad.

David börjar promenera omkring på scenen, försöker skaka av sig situationen.

DAVID

Problemet är – och det här är en sak manusförfattaren inte har tänkt på – ingenting kommer att hända på scenen om det inte åtminstone finns två skådespelare här. Det kanske är lite konstigt för någon att gå upp nu, men ...

Vi säger så här. Jag börjar berätta lite om mitt liv, och om någon känner sig manad, om någon känner igen sig eller vill säga emot eller vill lyfta fram en annan bild eller whatever så får den personen gärna komma upp. Den som kommer hit behöver förstås inte hålla sig till manus. Jag säger till när det känns bra att någon kommer upp. Ok?

Som sagt, jag föddes i Nacka. Mina föräldrar träffades på det glada 70-talet med den vita antirasismen som ledstång. Jag minns inte mycket av mina tidiga år. Jag tror att vi flyttade runt rätt mycket. Till olika småhålor och förorter. Något gjorde att vi hela tiden behövde röra på oss. Det fanns en känsla av att vara jagad. Vi råkade ut för konstiga saker, saker som jag långt senare förstod var rasistiskt våld. Krossade rutor, klotter på bilen. Han måste väl ha blivit frustrerad, pappa. Jag minns det som att han tog hand om allting, betalade alla räkningar, såg till att det fanns mat i kylskåpet, hittade nya bostäder när vi skulle flytta. Han tog hand om allt kring varje flytt. Vad jag vill säga är bara att han verkligen tog sitt ansvar, det gjorde han. Men jag minns att något förändrades. Ögonen på kvällarna som var röda och fuktiga. Doften av alkohol när han pussade mig och sa godnatt. Vad hängde i luften? Än idag har jag svårt att helt stänga igen köksluckorna eftersom jag på den tiden hade lärt mig att ljudet alltid riskerade att väcka pappa. Och han behövde sova ut på dagarna.

Jag minns en natt när jag inte kunde somna. Låg i min säng och tittade upp på stjärnhimmeltaket som pappa hade hjälpt mig sätta upp. Först mumlet från vardagsrummet, hur de pratade med varandra. Senare, när de inte längre kunde hålla rösterna nere – hur

de skrek på varandra i köket. Eller rättare sagt, hur min pappa skrek och ställde frågor. Från min mamma: enstaka tysta ord, liksom i stackato som bröt mot pappas långa melodiska haranger. Det var det sista som hände. Nästa morgon kom min mamma in till mig. Hon öppnade dörren försiktigt medan jag låg kvar under täcket. Kunde höra henne så väl, men låtsades att jag sov. Först plockade hon undan kläderna som låg på golvet, tog upp dem i sin famn och gick ut igen. Kunde höra min pappa snarka från vardagsrumssoffan. Vad mer? Regnet som smattrade mot fönstret, och utanför, längre bort, bilarna på stora vägen. Så kom mamma tillbaka in. "David, David", sa hon. "Upp och hoppa, vi ska iväg. Vi ska åka iväg. Klä på dig snabbt, du får äta frukost senare". Jag rörde mig inte när hon var därinne, men hon gick ut ur rummet och när hon var tillbaka var jag fullt påklädd. Hon tog mig i handen och vi gick ut från mitt rum. Pappa låg på soffan och sov. Jag ville krama om honom, men mamma höll tag om min hand, tryckte till hårdare och gick med bestämda steg mot ytterdörren. Jag vågade inte fråga något. Vi tog på oss våra ytterkläder och det var först då jag upptäckte resväskan som stod färdigpackad i hallen.

Vi sa aldrig något till pappa. Taxin rullade iväg och jag vågade fortfarande inte ställa en enda fråga. Utanför var det grått, precis som vanligt. Men något i maggropen. En sorts yrsel. Svindel. Som om alla människor var utbytta och bara såg ut som sig själva, som om allt var en enda jävla kuliss. Chauffören tittade i backspegeln och våra blickar möttes några gånger.

Av själva flygresan har jag inget minne, men jag minns den fuktiga värmen som slog emot oss i natten när vi steg av på Mauritius där min släkt från Kashmir levde. Och ljudet av cikadorna när vi kom ut ur flygplatsen.

David pausar en lång stund.

DAVID

Det var inte så att jag tänkte på det som kidnappning. Det var bara som det var. Det var inget ord jag använde. Eller tänkte på. Eller kunde.

David pausar igen, längre nu, och går omkring på scenen en bra stund. Så vaknar han liksom plötsligt upp ur sina tankar, som om han kommer på vad han hade sagt tidigare.

DAVID

Nu kanske det är dags för någon att komma upp på scen. Vem som helst. Ingen vit bara. Helst ingen vit. En svartskalle? Någon? Det behöver inte vara någon som har varit med om exakt samma sak, men det skulle faktiskt vara fint att inte vara ensam på scen när jag berättar det här.

Det står i manus att – vänta.

David går och hämtar manuset, läser tyst, mumlar lite. Så vänder han sig mot publiken igen.

DAVID

Det är ett helt parti här som bygger på att någon kommer upp. Snälla? Ingen? Jag kommer ändå köra på.

David väntar en liten stund och vänder sig sedan mot personen som har kommit upp eller mot den punkt där en person skulle ha stått, ifall ingen har kommit upp.

DAVID

(tacksamt, förtroligt) Nämen tjena. Vad fint att du kom upp. Det är lite ensamt här på scenen. Konstigt att berätta allt detta. Framförallt när inget riktigt stämmer, fastän det stämmer på något konstigt sätt. Vad heter du?

PERSONEN FRÅN PUBLIKEN

[Replik]

DAVID

Hej [namn]. Det kanske var lite dumt att jag frågade efter någon brun. Alltså dumt som i taskigt. Men man blir lite trött på rasismen, eller hur? Alltså inte den explicita som tog mig till Mauritius, utan den implicita som finns överallt. Du vet, bara att vara bland massa vita hela tiden. Eller hur? Vet du hur jag menar?

PERSONEN FRÅN PUBLIKEN

[Replik]

DAVID

Du vet hur jag menar! Eller hur, eller hur?

PERSONEN FRÅN PUBLIKEN

[Replik]

DAVID

Kan inte du berätta lite? Vad var det som fick dig att komma upp?

PERSONEN FRÅN PUBLIKEN

[Replik]

DAVID

Jag förstår. Verkligen sjukt när man tänker på det ...
För mig var det allra konstigaste att jag, trots allt, på något sätt, inte hade fattat att jag var brun. Så när jag kom till mina släktingar i Mauritius.

David är tyst en liten stund.

DAVID

Alltså rasismen. Vad den gör med oss.

Tystnad en stund igen.

DAVID

De första åren kunde jag inte göra mig förstådd, men det var inte det konstigaste. Det konstigaste var – och det är väl därför jag så gärna ville att du skulle komma upp på scenen – att alla var bruna runtomkring mig. Jag hade levt hela mitt liv i de där vita förorterna och jag hade liksom inte riktigt fattat att jag stack ut i deras ögon. Men nu såg jag precis ut som alla andra. En anspänning som släppte, även om jag inte ens kunde språket. Men det kom så småningom. Jag började prata franska samtidigt som svenskan försvann och blev till ett vagt dimmigt minne om ett liv som jag inte längre kunde förstå. Min släkt på Mauritius bestod av två delar. En rik och en fattig. Vi tillhörde den fattiga. Nätterna var alltid svåra, det är svårt att somna hungrig. Kroppen vill liksom inte vila när det kurrar i magen. Vi hade en bibel på nattduksbordet och varje natt tog min mamma den och la den på min madrass. Vi ställde oss på knä bredvid och hon sa att Bibeln var Guds ord, men att den också innehöll människors ord till Gud. Och vi valde en passage ur Bibeln som vi läste som bön. Men jag vaknade ändå mitt i natten, ofta av att ha drömt om kött. Det är så tydligt det minnet, nu när jag berättar. Som ett ryck. Hur jag ställde mig nästan helt upp på en gång i de där sunkiga tunna madrasserna vi sov på, och jag bara – jag vaknade av att frenetisk tugga i luften. Övergången från känslan av kött i munnen, av hamburgare mellan tänderna, till det kvalmiga rummet. Myggorna, surret. De tunna madrasserna. Tomheten i magen. Och jag försökte somna om igen. Ofta gick det inte. Jag satte mig upp i mörkret och tittade runt i rummet och försökte minnas hur det hade varit i Sverige. Men Sverige, vad betyder det? Det är bara en abstraktion som inte betyder något, det går att drömma om sina minnen, men i verkligheten är de konturlösa.

När jag väl kom tillbaka, många år senare – jag hämtades för Guds skull tillbaka till Tomelilla.

David fortsätter på överdriven skånska.

Tummelilla

Och ännu mer överdriven skånska.

tummelilla-tummelilla-tummelilla-fööör-fääään.

Han vänder sig med en plötslig rörelse mot personen som har kommit upp på scen.

Förlåt, var är du från? Är du från Skåne?

Jag fick reda på att min pappa hade letat efter mig med ljus och lykta. Anlitat privatdetektiver.

Till slut "hämtades jag tillbaka".

Men alltså. Till Skåne. Till Tuuummmmelilla.

Ärligt talat. Det var bara ljud, bara en jävla massa vokaler. Jag förstod ingenting. Och 90-talet. Rasismen. Lasermannen. Allt det där. Här en historia. Jag stod tillsammans med min pappa och väntade på bussen. En av de gula bussarna, regionbussarna. Vi skulle nog till Malmö. Så kom det en tant med en liten hund, en pudel. När de närmade sig började hunden skälla mot mig. Jag stod kvar, även om jag var rädd, och tittade på hunden. "Pratar du svenska?" frågade hon mig. Jag var alldeles för rädd för att svara. Dessutom var det den grova skånskan. Jag var tvungen att koncentrera mig för att förstå. Sen vände hon sig mot pappa "är han adopterad eller? Du får lära han att snacka redigt ju!" Sen lyfte hon upp pudeln och nafsade på den och gosade med den och så sa hon: "ja, snutten har aldrig sett någon som är så brun tidigare – det är inte så konstigt att han blir rädd!"

David går ur karaktär och kommenterar det han har berättat hittills – improviserat. Kanske mynnar det ut i ett panelsamtal med någon mer ur publiken. Framförallt reflekterar han över det märkliga att själv berätta en förvrängd version av en händelse ur sitt eget liv.

Det var det. Allt jag har att säga. Eller allt som manusförfattaren hade att säga.

Det handlar inte bara om psykologi, det förstår ni, eller hur? Det handlar inte om att något är för svårt eller traumatiskt, och därför inte går att berätta själv. Jag är inte ställföreträdande. Jag berättar inte någon annans historia för att den är för svår för den själv – eller tvärtom. Det handlar bara om relationer. Horisonten syns bättre nerifrån den mörka jorden.

Så att säga.

Om ni förstår hur jag menar.

Svenskan måste förstå de främmande dagarna

Översättning

När jag skickade in mitt första manus till förlagen hörde en förläggare från Norstedts av sig och ville att jag skulle komma och besöka dem för att prata med honom om mitt arbete. Jag åkte till Stockholm, träffade förläggaren och vi pratade en stund om det jag hade skickat in: En diktsamling med ett episkt berättande drag som så småningom blev publicerad.¹⁰⁹ Efter en stund förde han in diskussionen på den persiska skaldekonsten, som jag tyvärr inte hade så mycket att säga om. Så kom vi till en punkt där han sa, angående de klassiska iranska poeterna och särskilt om Hafez, att han inte kunde se storheten, men att han förstod att den fanns där.

Jag har tänkt på samtalet många gånger sedan dess. Även om jag från början uppfattade det som en märklig utsaga har jag med tiden kommit att inse att jag aldrig läst bra översättningar av Hafez. Detta gäller inte bara Hafez, utan också iranska poeter verksamma under 1900-talet, som exempelvis Ahmad Shamloo.

Varför låter sig inte persisk poesi översättas med samma relativa lätthet som exempelvis rysk poesi eller poesi från antika Grekland?

Den som inte vill avfärda persiskspråkig poesi som sådan behöver istället undersöka vad det faktiskt är som gör det så svårt att "se storheten". Vill man inte gå med på en rasistisk hållning som innebär något i stil med att persiskspråkig poesi i grunden är mindre utvecklad

109. Naderehvandi, *Om månen alls syntes*.

än västerländsk poesi, så måste man acceptera att det istället är något med översättningarna – eller sammanhangen som dikterna översätts till – som inte stämmer.

Det råder ingen brist på vad man kan säga att en översättning *inte* är i relation till originalet: den är inte lika bra, den är inte sämre, den lyfter fram något som inte syns i originalet eller misslyckas med att visa fram något som finns där, med mera. Men det minsta man kan säga om en översättning är att det är *samma* litterära verk som originalet, på ett triviale sätt "samma bok", fast i översättning, om än inte samma text. Det är samma verk eftersom vissa givna saker är bibehållna i överföringen. I fråga om en roman är handlingen kvar, platserna är samma, namnen är inte ändrade, händelseförloppen är samma, längden är ungefär samma.

Men att just dessa saker är givna, är förstås inte helt givet.

1760 publicerade Abbé Prévost en översättning av Samuel Richardsons *Clarissa*. Han hävdade att det som väglett honom var exakthet och noggrannhet, att han inte hade ändrat någonting som rörde författarens avsikt och att han inte hade ändrat särskilt mycket i sättet som författaren hade satt sin avsikt i ord. Ändå hade han nästan halverat textmängden och anpassat den till sitt eget sammanhang på alla möjliga sätt.¹¹⁰

Exemplet visar hur föreställningen om exakthet och noggrannhet har förändrats – det är inte författarens avsikt eller "sättet" författaren sätter ord på sin avsikt" som vägleder arbetet med "exakthet" idag, utan i mycket större grad vad texten faktiskt betyder.

Att exakthet överhuvudtaget är en fråga när det kommer till översättning beror på att en översättning helt enkelt består av fullkomligt andra ord än originalet. Hade orden varit samma, det vill säga om absolut textlig identitet hade varit fallet mellan varje verk och samma verk i översättning, så hade det inte funnits någon översättning att tala om. Omvänt är inte en skillnad i sig tillräcklig för att en text ska betraktas som en översättning av en annan. Själva översättningen skapar en knut där identitet och skillnad drar i varandra: En översättning

110. Venuti, "Translation, community, utopia", 470.

försöker i någon bemärkelse vara ”samma”, men är i samma ögonblick definierad av att vara skillnad.¹¹¹

Den äldsta bevarade översättningen av Gamla testamentet till grekiska kallas för ”Septuaginta” (efter latinets ord för ”sjuttio”). Den heter så eftersom kung Ptolemaios enligt myten lät 70 skrifflärda göra en översättning av hela Gamla testamentet, var för sig, och det visade sig genom ett mirakel att de var på pricken identiska. Identiteten mellan de skilda översättningarna sågs som garantin för att det var Guds ord som hade översatts.¹¹² Men låt oss säga att översättningarna inte hade skett vid samma tillfälle, utan över en tidsperiod på 400 år. Även om de hade varit textidentiska skulle orden rimligen inte betyda samma sak. En text och dess översättning lever nämligen i olika temporaliteter.¹¹³ En (kanoniserad) källtext har en mycket längre livstid och behöver på sin höjd smärre uppdateringar i nya upplagor – August Strindbergs texter kan läsas på svenska och Emily Dickinsons kan läsas på engelska. Strindberg på engelska och Dickinson på svenska behöver däremot översättas gång på gång igen, inte för att översättningarna är dåliga, utan för att sammanhangen har förändrats. En översättning på svenska som gjordes i början av förra seklet motsvarar rimligen källtexten sämre idag, än vad den gjorde då. Omvänt blir det därför möjligt att ställa frågan: Kan man tänka sig två identiska texter som ändå utgör två helt olika verk?

Jorge Luis Borges korta novell ”Pierre Menard, författare till Don Quijote”¹¹⁴ har ofta använts som ett tankeexperiment i fråga om litterära verks ontologi. Novellen är skriven som en sorts recension, där den fiktive recensenten skriver om ett av den avlidne Pierre Menards litterära verk, *Don Quijote*, och jämför det med Miguel Cervantes *Don Quijote*. I novellen framkommer det att Menards oavslutade arbete

111. I introduktionen till *Prismatic translation* nämner Matthew Reynolds denna karaktäristik bland andra. Reynolds, ”Introduction”, 10.

112. *Nationalencyklopedin*, ”Septuaginta”.

113. Även detta, nämligen att en källtext och dess måltext i översättning tycks åldras på olika sätt, påpekar Reynolds. Reynolds, ”Introduction”, 5.

114. Borges, ”Pierre Menard, författare till Don Quijote”.

(han hann bara med två kapitel, visar det sig) varken är en omskrivning av Cervantes ursprungliga *Don Quijote* eller en intervention i den. Det är inte direkt baserat på Cervantes roman, men består trots det av en identisk text, ord för ord. Frågan om litterära verks ontologi har alltså handlat om huruvida text som Menards, om den alls skulle finnas, trots allt bör uppfattas som en särdeles märklig och avancerad form av kopiering av en annan text, ett plagiat, det vill säga en reproduktion av samma verk.¹¹⁵

De två verken består alltså av precis samma text, men novellens recensent värderar Menards *Don Quijote* högt över Cervantes *Don Quijote*. Det är genom att göra värderingen som han behöver peka på skillnader mellan verken, trots att texterna är identiska. Han jämför verken i tre avseenden.

Först och främst, angående intention:

[Pierre Menard] avsåg aldrig att skapa en ny *Don Quijote*, vilket vore enkelt, utan – *Don Quijote*. Jag behöver inte tillägga att han aldrig tänkte sig en mekanisk avskrift av originalet; han ämnade aldrig kopiera det. Hans beundransvärda ambition var att arbeta fram några sidor som sammanföll – ord för ord och rad för rad – med dem som Miguel de Cervantes skrev.¹¹⁶

Sedan rörande metod, vilket klargör att verkets *tillblivelse* inte handlar om ett simpelt (eller avancerat) kopieringsarbete:

Den metod som han ursprungligen tänkte ut var förhållandevis enkel. Behärska spanskan, återfå den katolska tron, kriga mot morerna eller turken, glömma Europas historia mellan 1602 och 1918, vara Miguel de Cervantes. Pierre Menard prövade denna metod (jag vet

115. Se exempelvis följande artikel för en kort genomgång över hur novellen har använts som ett tankeexperiment kring litterära verks ontologi samt ett argument fokuserat på frågan om det fiktiva verket kan ses som ett verk i egen rätt eller om det trots allt är ett plagiat: Aguilar, "Can Pierre Menard be the author of 'Don Quixote?'"

116. Borges, "Pierre Menard, författare till 'Don Quijote'", 363.

att han lyckades behärska sextonhundredalsspankan ganska väl) men han förkastade den som alltför enkel. »Snarare omöjlig!« kommer läsaren att säga. Det är riktigt, men företaget var omöjligt i sig och av alla omöjliga sätt att ro det i land var detta det minst intressanta. Att i tjugonde århundradet vara en populär romanförfattaren från sextonhundredatalet föreföll honom vara att ta ett steg tillbaka. Att, på något vis, vara Cervantes och komma till *Don Quijote* tycktes honom mindre krävande – följaktligen mindre intressant – än att förbli Pierre Menard och med Pierre Menards erfarenheter lyckas åstadkomma *Don Quijote*. (I förbigående kan jag nämna att denna övertygelse fick honom att stryka den självbiografiska inledningen till andra delen av *Don Quijote*. Att behålla inledningen till andra delen skulle ha varit detsamma som att introducera en annan gestalt – Cervantes – men det skulle även ha medfört att *Don Quijote* presenterades i förhållande till denna gestalt och inte till Menard. Den senare betackade sig naturligtvis för ett dylikt lättsinne.)¹¹⁷

Och slutligen om sammanhang, vilket klargör att *tilläggnelsen*, det vill säga hur Menards arbete blir mottaget och läst, projicerar verket *qua* verk, tillbaka mot texten:

Det är en uppenbarelse att jämföra *Don Quijote* av Menard med *Don Quijote* av Cervantes. Den senare skrev exempelvis (*Don Quijote*, första delen, nionde kapitlet):

... sanningen, vars moder är historien, rival till tiden,
 bevarare av tidshändelserna, vittne till det förflutna,
 förebild för nuet, förvarning om framtiden.

Skriven på sextonhundredatalet, skriven av den »geniale lekmannen« Cervantes, är denna uppräknings blott en retorisk hyllning till historien. Menard, däremot, skriver:

117. Ibid., 363–364.

... sanningen, vars moder är historien, rival till tiden, bevarare av tidshändelserna, vittne till det förflutna, förebild för nuet, förvarning om framtiden.

Historien, sanningens *moder*; idén är förbluffande. Menard, samtida med William James, definierar inte historien som en utforskning av verkligheten utan som verklighetens ursprung. Den historiska sanningen är för honom inte vad som har inträffat; den är vad vi bedömer har inträffat. De avslutande orden – *förebild för nuet, förvarning om framtiden* – är skamlöst pragmatiska.¹¹⁸

Det råder inget tvivel om att novellens recensent ser verket som ett unikt verk i egen rätt, inte som ett komplicerat kopieringsarbete. Med tanke på att texterna är identiska med varandra, är det alltså allt det andra som skiljer Menards verk från Cervantes: Verkets specifika tillblivelse (vilket, i någon bemärkelse, inbegriper frågan om metod) och dess tillägnelse, det vill säga den omedelbara läsapparaten som tar emot verket, och läsapparatusens specifika historiska möjlighet att läsa *just* det verket. Novellens recensent tycks alltså föreslå detta: Att verket konstitueras inte bara av texten, utan också av tillblivelse- och tillägnelsesammanhang. Dessa två hänger förstas ihop. Pierre Menards eventuella avsikter och metoder är villkorade av hans specifika plats i historien. Trots att texterna är identiska gör sammanhanget att vissa frågor, som inte varit tillgängliga för Cervantes, blir möjliga för Menard att ställa. Menard kan ha ställt sig själv frågan om huruvida hans verk kommer att läsas som ett plagiat eller ett verk i egen rätt, vilket i sin tur påverkar hans beslut om hur han ska gå tillväga. Man kan också föreställa sig att det är just en sådan invändning som gör att han inte väljer den "enkla" vägen, det vill säga att kopiera Cervantes liv och leva det.

Menard är inte ute efter att skaffa sig samma erfarenhet som Cervantes. Han vill komma fram till samma text utan att vara eller efterlikna Cervantes. Det är just detta som gör att recensenten hyllar Men-

118. Ibid., 367–368.

ards text; att hans personliga erfarenhet, inbäddad i den historiska tid som han lever i, leder till *Don Quijote*. Hans *Don Quijote* kan därför läsas som mycket rikare, eftersom till exempel orden ”sanningen, vars moder är historien” betyder helt andra saker, och bär på fler lager, när de är skrivna av honom. Inte nog med att texten inte är resultatet av ett kopieringsarbete, Menard försöker inte heller kopiera Cervantes liv och erfarenheter. Strängt taget kan man säga att Menards avsikt är att leva ett sådant liv, skapa sig en sådan biografi, att han kommer fram till samma ord som Cervantes, men att den erfarenheten och den biografen är helt hans egen och inte Cervantes. Här finns en distinktion som är användbar: den mellan å ena sidan biografen och erfarenheten, det upplevda och det upplevdas historiska sammanhang – och å andra sidan det litterära stoffet eller materialet.

En dag står jag och min bror ett par meter ifrån varandra på ett tåg i Torontos tunnelbana och skriker på varandra. När jag skriver detta i en avhandling signalerar kontexten att händelsen är något jag varit med om, en sorts autoetnografisk ingång till forskningsarbetet. Men den språkliga konstruktionen kan både läsas som ett återberättande och som en litterär text. Om återberättelsen arbetar med erfarenheten av att stå på det där tåget, arbetar den litterära texten med ett *litterärt stoff* som blir möjligt genom erfarenheten, men som varken är den eller i första hand en representation av den.

Erfarenheten är inte oviktig, men den är inte i sig den litterära praktikens material, utan snarare det som gör det möjligt för denna specifika författare att komma åt detta specifika *litterära stoff*. Ett sådant litterärt material i sig bör inte förväxlas med erfarenheten eller erfarenhetens språkliga materialisering; det vore att blanda ihop ett ting med handen som griper efter det. Att bearbeta upplevelser för att göra erfarenhet av dem kan vara centralt i personlig utveckling, i att förstå vem man är och varför man har vissa beteendemönster. Detta kan sättas i kliniskt arbete med specifika mål, som exempelvis i psykodynamisk terapi, där ett narrativ kring en patients liv kan instrumentaliseras eller för den delen i en avhandling som en autoetnografisk passage. Även om sådana arbeten är språkliga innebär det inte att de nödvändigtvis är litterära. Själva erfarenheten kan formuleras, observeras, hanteras

och därmed användas till allt möjligt som rör erfarenhetens subjekt. Ett litterärt stoff behöver inte svära trohet till händelserna, biografien eller den egna erfarenheten. Tvärtom är det litterära arbetet med nödvändighet i någon mån antibiografiskt. Jag minns exempelvis inte ens om det verkligen var ett tunnelbanetåg eller om det var ett annat

*Gedichte sind Paradoxe. Paradox ist der Reim, der Sinn und Sinn versammelt, Sinn und Gegensinn: an einem Zufallsort in der Sprachzeit, den niemand vorauszusehn vermag, läßt er dieses Wort mit jenem andern zusammenfallen – für wie lange Zeit? Für eine beschränkte: der Dichter, der dem Prinzip der Freiheit Treue bewahren will, das sich im Reim bekundet, muß nun dem Reim den Rücken kehren. Fort von der Grenze – oder hinüber, hinweg ins Unbegrenzte!*¹¹⁹

slags tåg – och det spelar ingen roll, för det är varken själva händelsen eller minnet av den som jag arbetar med. I avhandlingen leder händelsen till olika teoretiska resonemang och inga av dem är viktiga för att representationen av händelsen ska framträda, däremot producerar dramaturgin, rytmen, språkligheten, pulsen och vändningarna i avhandlingen som helhet ett slags kammare där teorierna låter sig framträda.

Att en text inte i första hand är biografisk, utan snarast måste vara antibiografisk formulerade Paul Celan i en poetik. Han menar att dikten, inte som språk utan som paradox, samlar ihop både mening och dess motsats, absolut frihet, eftersom allting blir möjligt i något som producerar både ett ting och dess motsats. Dikten befinner sig därför snarast utanför biografins sfär. Obegränsad blir den någonting i samma register som universum eller gud – evig, både synlig och osynlig, konceptuell och materiell.¹²⁰

119. Celan, *Mikrolithen sind*, Steinchen, 96.

120. Celan, "From 'Microliths'", 405. "Poems are paradoxes. Paradoxical is the rhyme, that gathers sense and sense, sense and countersense: a chance meeting at a place in language-time nobody can foresee, it lets this word coincide with that other one – for how long? For a limited time: the poet, who wants to stay true to that principle of freedom that announces itself in the rhyme, now has to turn his back to the rhyme. Away from the border – or across it, off into the borderless!"

Det är omöjligt att bortse från den egna erfarenhetens och biografins roll i poesin, men poesi är inte uteslutande eller ens i första hand en återgivning av erfarenhet eller ett trauma, helt enkelt eftersom det material som poesin arbetar med är ett annat – inte samma som, men möjliggjort av, erfarenheten. Viss återgivning kan självklart förekomma, på samma sätt som vissa språkliga formuleringar en person gör i terapi kan få litterära kvaliteter, men i grund och botten är materialen av olika art.

Pierre Menard visar med sin *Don Quijote* att texten i sig inte är en garanti för erfarenheten. Åtminstone går det att föreställa sig att en helt annan erfarenhet kan leda fram till exakt samma text. Detta innebär att verket är ett annat, inte bara på grund av författarens erfarenhet, utan även på grund av mottagarapparatens erfarenhet och förståelsehorisont.

Så återigen: Hur görs en översättning när den erfarenhet som möjliggör att ett visst litterärt stoff kan hämtas och bearbetas saknas i målspråket? Vad är en översättning när den tycks vara omöjlig?

James Falen, vars översättning av Pusjkins *Evgenij Onegin* ingår i Oxford World's Classic-serie, skriver i sitt förord att det ofta kommer som en överraskning för slavister, som börjar sätta sig in i rysk litteratur, att verket värderas så otroligt högt av Pusjkins samtida kollegor, efterkommande författare och den ryska läsande allmänheten.¹²¹ Det är ett eko av min förläggares ”jag ser inte storheten med Hafez”. Det går förstås att acceptera att ett visst verk på något sätt och i något avseende – inte objektivt, men åtminstone intersubjektivt – är stor dikt, men varför syns inte storheten? Varför går det inte att översätta?

Det är precis denna omöjlighet som driver Vladimir Nabokovs ökända översättning av Pusjkins *Evgenij Onegin*. Vad som är omöjligt har förstås att göra med föreställningen om vad som bör överföras för att en översättning ska vara just en översättning. I grund och botten går det att tänka sig två faktorer som avgörande i relationen mellan de båda texterna: å ena sidan på vilket sätt de är ekvivalenta

121. Pushkin, *Eugene Onegin*.

och å andra sidan hur respektive text "arbetar" eller vad de har för funktion i sina sammanhang. Ekvivalens går att förstå som en mängd olika saker, till exempel som exakthet eller ekvivalent i betydelse.¹²² Funktion skulle kunna handla om huruvida källtextens "läsbarhet" översätts. Det går att översätta ett versmått, även om det klingar illa på målspråket, för att vara trogen själva versmåtten, men det skulle också vara möjligt att istället överföra funktionen genom att hitta ett annat versmått som har samma eller liknande effekt som versmåtten har på källspråket. Det är inte särskilt användbart att tänka på dessa båda termer i form av en absolut dikotomi: att översätta en funktion kan mycket väl vara en fråga om ekvivalens. Ofta nog står de dock i motsättning till varandra. Särskilt gäller det litteratur som i hög grad gör bruk av det icke-symboliska i ett språk, litteratur som tar klangen, attityden i språket, pauserna, vändningarna, med mera i anspråk.

I sådana fall blir varje försök till att rekonstruera språkets konkreta arbete ett slag mot överföringen av betydelse. Det är mot bakgrund av detta som Nabokov formulerar en poetik kring översättning, som är värd att citera i sin helhet:

Så här är tre slutsatser som jag kommit fram till: 1. Det är omöjligt att översätta Onegin på rim. 2. Det är möjligt att med en serie fotnoter beskriva textens modulationer och rim, samt dess associationer och andra speciella egenskaper. 3. Det är möjligt att översätta Onegin med en rimlig noggrannhet genom att ersätta de fjorton rimmade versraderna i varje strof med orimmade versrader i olika längd, alltifrån två jamber till fem jamber. Dessa slutsatser kan generaliseras. Jag vill ha översättningar med kopiösa fotnoter, fotnoter som sträcker sig likt skyskrapor till toppen av än den ena sidan, än den andra sidan, så att bara en glimt av en textrad syns mellan kommentarerna och evigheten. Jag vill ha den typen av fotnoter och en absolut bokstavlig

122. Lawrence Venuti påpekar till exempel att översättning, historiskt, skulle kunna förstås som en förhandling mellan översättarens relativa autonomi och dessa båda begrepp. Venuti, *The Translation studies reader*, 5.

betydelse, utan kastration och utan vaddering – jag vill ha den typen av mening och den typen av fotnoter för all poesi på andra språk som fortfarande förtvinar i ”poetiska” versioner, begränsade och bespottade av rim. Och när min Onegin är klar, kommer den att antingen motsvara min vision med exakthet eller inte dyka upp alls.¹²³

Den blev klar – och dessutom hårt kritiserad. Nabokov hade förberett översättningens ankomst, inte bara med en hel översättnings-teori som hade vuxit fram ur hans arbete med översättningen, utan även genom att invända aggressivt mot alla tidigare översättningar. Hans invändningar grundade sig delvis i översättarnas ringa kunskaper rörande både källspråk och källkultur, men framförallt ansåg han att översättningarna var så fokuserade på funktionen, i det här fallet läsbarheten, att de begick alltför stort våld på innehållet, det vill säga på vad texten faktiskt betyder. I praktiken innebar detta att översättningarnas rim och vers gjorde alltför stort våld på det som egentligen stod i källtexten. I förordet till sin egen översättning redogör Nabokov för tre olika sätt på vilka han menar att en dikt kan översättas: lexikaliskt, bokstavligt och parafrasiskt.¹²⁴ Lexikalisk översättning innebär

123. Nabokov, ”Problems of Translation: ‘Onegin’ in English”, 83. Min översättning av: ”So here are three conclusions I have arrived at: 1. It is impossible to translate Onegin in rhyme. 2. It is possible to describe in a series of footnotes the modulations and rhymes of the text as well as all its associations and other special features. 3. It is possible to translate Onegin with reasonable accuracy by substituting for the fourteen rhymed tetrameter lines of each stanza fourteen unrhymed lines of varying length, from iambic dimeter to iambic pentameter. These conclusions can be generalized. I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. I want such footnotes and the absolutely literal sense, with no emasculation and no padding – I want such sense and such notes for all the poetry in other tongues that still languishes in ‘poetical’ versions, begrimed and beslimed by rhyme. And when my Onegin is ready, it will either conform exactly to my vision or not appear at all.”

124. Olyckligtvis är den viktigaste termen, *literal*, svåröversatt till svenska. Jag översätter den med ”bokstavlig”. De övriga termerna är *lexical* (lexikalisk) och *paraphrastic* (parafrasisk).

föga mer än en översättning som ord-för-ord ersätter källtexten med motsvarande ordboksord. Parafrasisk översättning reducerar betydelsen av källtexten till förmån för dess ”känsla” och blir mer eller mindre en nytolkning. Det enda rimliga, enligt Nabokov, är en bokstavlig översättning – som han dessutom ansåg vara en tautologi, eftersom det är det enda som kan anses vara en översättning i någon vettig bemärkelse.¹²⁵ En bokstavlig översättning inkluderar, till skillnad från den lexikaliska, en långt mer komplex betydelse av varje ord. Det innebär att också överföra, i någon bemärkelse, den sociala, historiska och litterära kontexten, att ta hänsyn till både inomspråkliga relationer och externa relationer mellan verket och det sammanhang där det är inbäddat.¹²⁶

Det är för att få med hela denna komplexitet som hans översättning består av kopiösa mängder kommentarer, men det är också i tjänst hos denna komplexitet som han har ”offrat varje formellt element [i *Onegin*], förutom det jambiska versmåttet, för att nå fullkomlighet i betydelse”.¹²⁷

Vad gäller själva översättningen, som dikt betraktad, verkar alla vara överens om att den är ful och kantig och hopplös att läsa. En tidig recension, skriven av Edmund Wilson, hävdar dessutom att Nabokovs misslyckade översättning, som knappt kan betraktas som dikt, inte ens lyckas upprätthålla det jambiska versmåttet.¹²⁸ Nabokov själv tyckte möjligen att den var fulare än någon annan gjorde, men till skillnad från sina kritiker menade han att den inte var ful nog. I sitt svar till kritikerna skrev han att han i framtida upplagor planerade att

125. Pushkin, *Eugene Onegin*, 1964, vii–viii.

126. Rosengrant, ”Nabokov, *Onegin*, and the Theory of Translation”, 15.

127. Pushkin, *Eugene Onegin*, 1964, xx. Min översättning av: ”In transposing *Eugene Onegin* from Pushkin’s Russian into my English I have sacrificed to completeness of meaning every formal element save the iambic rhythm.”

128. Wilson, ”The Strange Case of Pushkin and Nabokov”.

göra den ännu kantigare, ännu mer funktionell och ta bort de sista spåren av poesi och rim.¹²⁹

Nabokovs kritik av tidigare översättningar kan sammanfattas såhär: I ivern att göra *Evgenij Onegin* läsbar (*readable*) på engelska har översättarna i själva verket producerat översättningar som inte lyckas att på ett klart sätt motsvara originalet. Den som läser en av dessa översättningar får enligt Nabokov inget tydligt grepp om vad Pusjkins *Evgenij Onegin* är för något eller vad verket egentligen betyder. De hade lika gärna kunnat vara skrivna av halvdana amerikanska poeter. Den läsbarhet som har översatts har ingenting – eller väldigt lite – att göra med källtextens innehåll, utan är snarare en funktion hos originalet. Och funktion innebär i det här fallet, återigen, att göra avkall på textens innebörder, särskilt med en text som Pusjkins *Evgenij Onegin*.

Nabokov påpekar att en monolingvistisk författare, som genom sin praktik har blivit övertygad om att innehållet och stilen alltid sammanfaller, kommer att bli förvånad om den skulle ge sig på ett översättningsarbete. För där skulle författaren göra upptäckten att man som översättare ibland måste ta beslut som innebär att antingen översätta formen eller innehållet, men inte båda två.¹³⁰ Detta kan förstås föranleda uppfattningen att Nabokov utgår från en radikal uppdelning mellan just form och innehåll,¹³¹ vilket skulle innebära att han anser att en fullständig översättning är omöjlig att genomföra och att över-

129. Nabokov, "Nabokov's Reply", 80. "My *EO* falls short of the ideal crib. It is still not close enough and not ugly enough. In future editions I plan to defowlerise it still more drastically. I think I shall turn it entirely into utilitarian prose, with a still bumpier brand of English, rebarbative barricades of square brackets and tattered banners of reprobate words, in order to eliminate the last vestiges of bourgeois poesy and concession to rhythm."

130. Nabokov, "Problems of Translation: 'Onegin' in English", 77. "To the artist whom practice within the limits of one language, his own, has convinced that matter and manner are one, it comes as a shock to discover that a work of art can present itself to the would-be translator as split into form and content, and that the question of rendering one but not the other may arise at all."

131. Detta föreslås exempelvis av Razumnaya, "Onegin in English", 278.

sättningen av *Evgenij Onegin* är så ful och kantig eftersom han har översatt just innehållet. Själva förhandlingen mellan form och innehåll – eller mellan betydelse och funktion – är inte märkvärdig, utan kan sägas gå som en röd tråd genom översättningens historia i en västeuropeisk kontext.¹³² Det som gör Nabokovs översättning märkvärdig är hans extrema hållning. Han offerar varje formellt element i dikten för att uppnå fullkomlighet i betydelse. Den självklara invändningen är förstås att det omöjligt att uppnå fullkomlighet i betydelse, oavsett vad Nabokov gör med verserna, på grund av de radikalt olika sammanhangen. Enda sättet som fullkomlighet i betydelse kan nås är om läsaren helt enkelt lär sig ryska och tar sig själv till källtextens sammanhang. Om det inte går att överföra själva texten gör Nabokov detta: Han överför förutsättningarna, villkoren och sammanhangen, som ledde Pusjkin till *Evgenij Onegin*. Han rekonstruerar helt enkelt erfarenheten och biografien, snarare än dikten, och han gör det med en struktur som speglar det kaotiska i en biografi. Kommentarer struktureras inte kronologiskt efter Pusjkins levnadsår då han skrev *Evgenij Onegin*, utan följer istället versraderna. Därför är de lika svåra – och lika belönande – att tillägna sig som ett komplext litterärt verk. Omöjligheten att uppnå fullkomlighet i betydelse på engelska skapar hos Nabokov en otrolig excess. Det är inte i första hand i översättningen som det konstnärligt litterära arbetet manifesteras, utan snarare i tre volymer av kommentarer. Kommentarer är i själva verket inte ett stöd till verserna. Det är verserna som snarare fungerar som stöd och referens åt kommentarerna, som skelettet i en dramaturgisk struktur.

Även om Pierre Menards *Don Quijote* inte är en översättning – den är närmast ett aktivt försök att just inte översätta – resulterar hans metod i att erfarenhet och kontext lyfts fram, både författarens personliga erfarenhet och den gemensamma erfarenhet som också tillhör mottagapparaten. Exakt detta gör även Nabokov i ett arbete som till skillnad från Menards får betraktas som just en översättning. I största möjliga utsträckning – performativt och informativt – försöker Nabokov samla ihop, strukturera och producera den erfarenhet som gjorde

132. Venuti, "Translation, community, utopia".

Evgenij Onegin möjlig på ryska. Det performativa i texten består i att kommentarerna av allt att döma inte *bara* är skrivna för att förmedla information, de arbetar med tempo, narrativ, attityd med mera – allt som inryms i ett konstnärligt litterärt arbete. Strängt taget återger de inte något utanför sig själva i första hand, utan gör ett anspråk på läsaren, de försöker förändra läsarten och kunskapshorizonten. Nabokov producerar inte bara den information som behövs för att man ska kunna *förstå* Pusjkins *Evgenij Onegin* och dess kontext, utan också ett gestaltande kommentararbete som syftar till att skapa en erfarenhet i den läsande, en erfarenhet som kan ta den läsande närmre källtextens sammanhang.

Nabokovs översättning och kommentarer har lästs på två sätt: Antingen som en dålig översättning med överflödiga och svårlästa kommentarer *eller* som ett litterärt verk i egen rätt, där själva diktöversättningarna kan betraktas som en sorts förevändning för att skapa det litterära verk som kommentarerna utgör.¹³³ Ett exempel är strof xx i kapitel 1 där balettdansösen Istómina nämns. I James Falens översättning finns en hänvisning på tre rader där läsaren får reda på att Istómina var en ballerina som dansade i föreställningar baserade på Pusjkins verk, att hon var en av Didelots studenter och att Pusjkin hade uppvaktat henne tidigt i sin karriär. Nabokov skriver istället fyra långa sidor om henne och om vad Pusjkin kan ha haft i tankarna: ”Det närmaste jag kan komma en specifik föreställning som Pusjkin kan ha haft i åtanke här är Didelots tvåaktsbalett, *Kalifen i Bagdad*, med musik av Ferdinando Antolonolini, uppsatt den 12 januari 1820 (med en försening på åtminstone två veckor), i vilken Zetulbas roll spelades

133. En genomgång av flera olika sätt som Nabokovs översättning och kommentarer har lästs på gör Francisco Picon. Han visar exempel på alltifrån regelrätta kritiska läsningar till läsningar som föreställer sig de tre volymerna med kommentarer som ett litterärt arbete i egen rätt. Picons egen tes är att Nabokovs kreativa arbete med kommentargenren kan betraktas som ett slags kreativt sätt att återskapa Pusjkins text och textens kontext. Picon, ”Rereading Nabokov’s Commentaries to ‘Eugene Onegin’”.

av Istómina.”¹³⁴ Han skriver vidare om var Pusjkin höll hus, en del om Istóminas öde och en lång passage om en duell mellan två män som båda uppvaktade henne. Här finns detaljer om vapen som användes och antal steg som togs, samt ett påpekande om att Onegin antagligen fortfarande låg i sin säng när detta ägde rum.¹³⁵

Omöjligheten att översätta texten skapade alltså en excess som kom till uttryck i form av ett litterärt arbete som bearbetade den personliga erfarenhet som gjorde Pusjkins *Evgenij Onegin* möjlig.

Hur kan vi förstå omöjligheten och omöjlighetens excess i relation till situationen på tåget, mellan mig och min bror? Om talet, det som faktiskt äger rum, redan är en översättning och genom att vara en översättning gör våld mot själva det som behöver uttryckas, hur kan texten kränga sig loss från detta fängelse?

Om en representation oundvikligen undergräver det som representationen avser, i sitt sammanhang, hur produceras ett stycke språk som istället kan börja med att förändra det rum som lyssnar – mottagarapparaten – så att det som sägs kan identifieras för vad det är?

Ett sådant stycke språk är inte en rapport, för det förmedlar inte i första hand information. Det utför istället sitt arbete genom att vara performativt och gestaltande, poetiskt och litterärt. Det behöver ta fasta på språkets fulla vidd – inte bara det symboliska – för att kunna förändra sitt sammanhang.

Det är ett språk som inte bara rapporterar till sin läsare, utan vittnar.

134. Pushkin, *Eugene Onegin*, 1964, 86. Min översättning av: "The closest I am able to get to the specific performance Pushkin may have had in mind here is Didelot's two-act ballet, *The Caliph of Bagdad*, music by Ferdinando Antolonolini, given Jan. 12, 1820 (at least a fortnight too late), in which the role of Zetulba was danced by Istómina."

135. *Ibid.*, 86–90. Även Francisco Picon (se ovan) tar upp den långa utläggningen om Istómina som exempel.

Vittnesmål

I sin mest grundläggande form är vittnesmålet ett stycke språk som formuleras av någon – vittnet – och skildrar, med och genom ord, en händelse eller ett skeende för någon eller några som inte har bevittnat det själva.

Det finns tre element i denna enkla formel: i) det bevittnade, ii) vittnet och iii) åhörarna. Vittnesmålet är alltså i utgångsläget en formulering av någonting, för någon annan. I ett första steg kan vi tänka denna formulering som en rapport: nämligen en språklig representation av något icke-språkligt, en konstruktion av tecken som pekar på en händelse bortom sig själv. Tänkt som representation valideras den språkliga formuleringen av att så exakt som möjligt *beskriva* händelsen utan att själv träda fram som en händelse i egen rätt. Beskrivningen bör inte träda fram med en egen agens och riskera att fördunkla den skildrade händelsen. Den kan inte vara ett mål i sig själv eller oviss om sitt slutgiltiga syfte. En sådan beskrivning bör vara ett instrument och syftet bör vara specifikt och på förhand uttänkt.

För att en rapport så precist som möjligt ska kunna representera en händelse måste det råda så lite tvetydighet som det överhuvudtaget går kring alla tecken. Både den som rapporterar och den eller de som tar emot rapporten behöver vara överens om konventionerna kring vad orden refererar till. En rapport kan betraktas som en beskrivning

av något för en åhörare som inte känner till det, men där det okända är okänt på grund av data som saknas. En rapport kan till exempel beställas in av en organisation för att underbygga vissa beslut. I ett sådant fall saknas information som efterfrågas – och rapporten syftar till att leverera den. Det stycke språk som läggs fram blir synligt för organisationen och identifierat *som* den tidigare saknade informationen. Rapporten i sig ändrar inte på vilket sätt frågan efter det saknade ställs. Om ett företag beställer en rapport i syfte att effektivisera verksamheten och det visar sig att den största kostnaden är utskriftspapper, så har denna information kunnat framkomma för att rapporten är skriven med en acceptans av organisationens utgångspunkter. En handlingsplan skulle kunna följa som visar hur behovet av utskrifter skulle kunna ersättas med digitala verktyg. Alla kan vara överens och förstå både rapporten och konsekvensen av den, och så länge målbilden är samma kommer eventuella invändningar att produceras inom en och samma förståelseram.

En annan sorts rapport är något mycket vanligare, ett slags vardagligt snack som engagerar människor, samtal där ingenting egentligen står på spel och man bara berättar för varandra. Hey hey, hur är läget? Vad gör du? Gick det bra igår? Ja, det gick bra, helt över förväntan. Vi var lite lazy allihop, gick bara över gatan till Bishops Arms – öl och hamburgare. Men vi kunde liksom prata ut, gå igenom allt som har hänt och efter ett sånt stort arbete, med konferensen och allting, så är det skönt att bara snacka igenom det ... Så ni snackade igenom allting, också det med arbetsfördelningen och så? Ja, alltihop och det känns mycket bättre nu. Jag berättade vad det var som liksom hade känts så sårande och nu tror jag att vi kan gå vidare. Fan vad skönt! Och, ja, det är skönt med rapporter, även när de är svåra. För de fyller i luckor, rapporten svarar på frågan utan att problematisera den, utan att hävda något i sig okänt eller omöjligt. "Hur gick det igår?" – "Det gick bra igår, detta hände".

Naturligtvis kan till och med en rapport kännas vacklande, osäker, oklar – den som berättar kan känna att det saknas viktig information. Men som ett stycke språk placerar den sig helt och hållet i frågans famn, hittar sin plats där.

Ytterligare en sorts rapport som följer samma struktur som det vardagliga pratet är texter som informerar, exempelvis uppslagsverk, nyhetsartiklar eller lagparagrafer. De är rapporterade i det avseendet att de är didaktiska. Samtliga fungerar enligt formeln: Något har hänt, exempelvis att "Wales har bebotts av människor i minst 29 000 år",¹³⁶ diverse personer har nedtecknat detta, och en nyfiken läsare tar del av det. Eller så rör det sig om en rapport över hur en särskild potentiell eller faktiskt händelse ska hanteras, baserat på hur samma eller liknande händelse har hanterats tidigare. Exempelvis behöver någon veta vilka påföljder som gäller vid köp av en felaktig vara och kan därför läsa sig till att "22 § Är varan felaktig enligt 16–21 §§, får köparen enligt 23, 24 och 26–29 §§ kräva avhjälpande, omleverans, prisavdrag eller ersättning för att avhjälpa felet eller häva köpet. Dessutom får han kräva skadestånd enligt 30–32 §§. Han får även hålla inne betalningen enligt 25 §. Lag (2003:162)."¹³⁷

Kännetecknande för alla rapporter är att orden som används för att producera dem mobiliseras – så långt det är möjligt – som symboliska. Varje ord i en rapport refererar i första hand till något utanför sig själv. I den mån en klang, en rytm, ett ords ljud eller dess materialitet har betydelse är det oavsiktligt och närmast i vägen för rapportens syfte. Det rapporten behöver åstadkomma är att passa in, så prydligt och fint som möjligt, inuti och jämsides den fråga som har föranlett den.

Om en "ren" rapport någonsin går att producera är förstås en adekvat fråga. Frågan uppstår eftersom rapporter alltid är språkliga till skillnad från händelser som oftare är icke-språkliga än språkliga. Frågan om det alls är "möjligt att säga händelsen"¹³⁸ blir aktiverad i frågan om hur språklig representation av en icke-språklig händelse skulle kunna se ut. Krav på absolut precision är dock ingenting som vanligtvis behöver ställas på en rapport. Det handlar, återigen, om

136. *Wikipedia*, "Wales historia".

137. "Konsumentköplag (1990:932)", § 22. Konsumentköplagen ligger för övrigt till grund för Ida Börjels diktsamling med samma namn, där hon använder sig av lagbokens språk för att göra poesi. Börjel, *Konsumentköplagen*.

138. Derrida, "A Certain Impossible Possibility of Saying the Event".

att ordens egenskap som symboler vilar på konventioner och inom konventionerna kan något som framstår som vagt och ungefärligt få en exakt betydelse, som i det vardagliga pratet där parterna helt enkelt förstår varandra eftersom de inte ständigt gräver sig djupare ner i *exakt* vad ett ord betyder.

Ett exempel som inte är en ren rapport utan kan ses som lika delar vittnesmål och rapport, eftersom den inte helt och hållet vilar på epistemisk överensstämmelse, är Afrofobirapporten, som togs fram av Mångkulturellt centrum på uppdrag av Arbetsmarknadsdepartementet år 2014.¹³⁹ Det står klart att rapportens ärende är att ge en ”kunskapsöversikt om afrofobi”¹⁴⁰ och den kommer fram till att ”fientlighet mot människor som har sitt ursprung i subsahariska Afrika och tillhör den afrikanska diasporan”¹⁴¹ är ett utbrett problem och att ”det råder brist på kunskap och [...] åtgärder från samhällets sida”.¹⁴² Dokumentet introducerar för Arbetsmarknadsdepartementet och regeringen, samt den breda allmänheten, information om hur afrofobi opererar i Sverige och påverkar människor. Dess rimlighet och användbarhet bygger på att begrepp som rasism, strukturellt förtryck, främlingsfientlighet med mera på förhand är kända. Det som emellertid komplicerar en sådan rapport som rapport är den politiska verkligheten som producerar denna paradox: Att ju större utrymme som ges kring vad analyser om ras spelar för roll, desto starkare blir det epistemiska motståndet. Detta kommer sig av att det på förhand finns en ”epistemisk orättvisa”.

I *Epistemic injustice*¹⁴³ demonstrerar Miranda Fricker hur ett vittnes epistemiska trovärdighet är en funktion av en större trovärdighetsökonomi. Ett av hennes exempel är hämtat från Harper Lees *To Kill a Mockingbird*, där Tom Robinson – en svart man som har anklagats för att ha våldtagit en vit flicka – ska försvara sig i rätten. Hans advokat har

139. Mångkulturellt Centrum, *Afrofobi*.

140. *Ibid.*, 5.

141. *Ibid.*, 11.

142. *Ibid.*, 5.

143. Fricker, *Epistemic Injustice*.

fört i bevis att han omöjligen kan ha varit förövaren, eftersom skador-
na på flickan i huvudsak har åsamkats med en vänsterhand, emedan
Robinsons vänsterarm är invalidiserad sedan barndomen. Inte desto
mindre pågår en kamp om trovärdighet som i utgångspunkten är
ojämnt viktad mellan den vita flickan och den svarta mannen. Särskilt
finns ett tillfälle då Tom Robinson, på frågan om varför han ofta stan-
nade till vid flickans hus, svarar att han hjälpte henne med sysslorna,
eftersom han tyckte synd om henne som hade så mycket att göra.
Detta svar bryter så starkt mot föreställningen om vem som överhu-
vudtaget *kan* tycka synd om någon annan, att skadan på Tom Robin-
sons trovärdighet tycks vara irreparabel.¹⁴⁴ Varje detalj som förs i bevis
på sakliga eller tekniska grunder tycks, snarare än att vara klagöran-
de, väcka ett motstånd konstruerat kring fördomar och stereotypa fö-
reställningar, som att en svart man alltid ljuger. Och denna på fördom
baserade övertygelse blir bara stärkt av uttalanden som, trots att de är
sanningensliga och rimliga, utmanar fördomen. Det går att säga att
utsagan ”för att jag tyckte synd om henne”, för den vita juryn, framstår
som så pass omöjlig i sin naturvidrighet att varje bevisföring för Tom
Robinsons räkning därefter blir läst mot bakgrund av honom som lög-
nare. Ju starkare bevisföringen är, desto starkare blir de antisvarta för-
domarna om honom som lögnare. Eftersom bevisföringen har mot-
satt effekt, och Robinson med varje svar tycks stärka föreställningen
om sig själv som lögnare, blir det till slut omöjligt för honom att svara
på frågan om varför han överhuvudtaget stannade till vid huset eller
varför han sprang iväg när flickan försökte kyssa honom. På samma
sätt kan varje rapport om afrofofin i Sverige väcka ett maskineri som
ger ”förklaringar” med ”rationalitetens röst”, på varför det *egentligen*
ser ut som det gör – inte för att vara rasist, men ... Fördomarna som
dessa förklaringar är baserade på är, i viss mån, konventioner – låt vara
att de är rasistiska konventioner, även när de är oavsiktligt rasistiska.
På så vis förskjuts till exempel betydelsen av rasifiering och strukturel-
la fördomar till att handla om kulturers olikheter, vilket har varit en
framgångsrik strategi för den svenska och europeiska fascismen under

144. Ibid., 23–27.

2010-talet. Det är samma mekanism som flyttar ansvaret från en part till en annan i utsagan ”jag hade aldrig slagit dig om du inte hade betett dig så illa – du tvingade mig till det”. Därför måste afrofobirapporten åstadkomma något ytterligare utöver att rapportera sakförhållanden.

*ASKGLORIA bakom
dina uppskakad-hopknutna
händer vid trevägen.*

*Pontiskt En gång: här,
en droppe,
på
det drunknade årbladet,
djupt i den förstenade eden,
brusar det upp.*

*(På det lodräta
andningsrepet, den gången,
högre än högt,
mellan två smärtnutor, medan
den blanka
tatarmännen klättrade upp till oss,
grävde jag mig in i dig och in i dig.)*

*Ask-
gloria bakom
er, trevägs-
händer.*

*Framför er, det österifrån rväg-
tärningkastade, fruktansvärda.*

*Ingen
vittnar för
vittnet.¹⁴⁵*

Den måste, åtminstone till viss del, ändra mottagarapparatens syn på vad som är kunskap, vare sig detta sker av egen kraft eller i ett större kollektivt arbete.

Det är detta som kännetecknar vittnesmålet och skiljer det från rapporten.

Eftersom konventionerna inte är på plats, det vill säga eftersom symbolerna inte är entydiga, framstår vittnesmålet initialt som mycket vagare än rapporten, men samtidigt är anspråket avsevärt mycket större – och därtill står mycket mer på spel. Ordet *μάρτυς* på klassisk grekiska, det vill säga martyr, betecknar ”vittne”. Även det arabiska och persiska ordet *شهيد* (shahid), som betyder både martyr och vittne, vittnar om relationen mellan död och ord. Här framkommer den tyngd som skiljer vittnesmålet från ett enkelt återberättande av en händelse. I vittnandet står någonting på spel som gör att vittnesmålet antingen kan avläggas med ord eller med död. Det finns heller inte nöd-

145. Celan, *Andningsvändning*, 70–71.

vändigtvis något att peka på som garant för vittnesmålet, för det omvittnade är per definition frånvarande, det kan inte framställa sig självt. Det kan heller inte representeras på ett acceptabelt sätt när vittne och åhörare sällar sig till skilda epistemiska system. Åhöraren behöver i något avseende lita på vittnet, vilket innebär att vittnesmålet därför kräver en aktiv handling inte bara från vittnet utan även från åhöraren. Paradoxalt nog har vittnesmålet, trots sin oberäknelighet, trots sin oklarhet och initiala omöjlighet, trots sin inneboende hemlighet ett mycket större anspråk på sanningen – till något sant – än vad rapporten har.¹⁴⁶ En rapport kan vara riktig eller oriktig, metoder kan behöva förfinas, språklig precision kan behöva etableras. En rapport som är felaktig kan arbetas på – till och med av mottagaren till rapporten. Ett vittnesmål sker i utgångspunkten bland avsiktliga eller oavsiktliga meningsmotståndare eller ännu värre, fiender.

Vi kan alltså förstå skillnaden mellan en rapport och ett vittnesmål genom att vittnesmålet, till skillnad från rapporten, närmast är en funktion av det epistemiska gap som finns mellan händelsen och åhörarna. Därmed är vittnet en översättare mellan dessa två olika världar, någon som måste navigera mellan två ibland motstridiga ontologier och övertyga dem som bevittnar vittnesmålet om vad som verkligen har ägt rum, som de (ännu) inte har kognitiv kapacitet att förstå.

Här handlar det alltså inte om en språklig representation av något icke-språkligt, utan snarare om en överföring av händelse till språk som på samma gång är en ny händelse. Själva överföringen är alltså

146. Det går här att påminna om Glissants poetik, där han insisterar på att diktens opacitet inte är en fråga om att den skulle vara "dunkel", Snarare är det genom att vara otillgänglig för genomsikt som delaktighet och relationer blir möjliga: "The opaque is not the obscure, though it is possible for it to be so and be accepted as such. It is that which cannot be reduced, which is the most perennial guarantee of participation and confluence. We are far from the opacities of Myth or Tragedy, whose obscurity was accompanied by exclusion and whose transparency aimed at 'grasping.' In this version of understanding the verb *to grasp* contains the movement of hands that grab their surroundings and bring them back to themselves. A gesture of enclosure if not appropriation. Let our understanding prefer the gesture of giving-on-and-with that opens finally on totality." Glissant, *Poetics of relation*, 191.

en händelse i egen rätt, som inte representerar utan snarare motsvarar eller i någon bemärkelse harmonierar med det som omvittnas.

Det är därför inte utan anledning som vittnesmålet är så pass impregnerat med riktning, med behovet att berättas, att vittnet i vissa fall kan dö för det. Giorgio Agamben påpekar i sin undersökning av vittnesmålet att vittnesmål framförallt kommer ur död eller åtminstone ur ett försvinnande: Man vittnar alltid åt någon annan som inte kan göra det själv eller om något annat som inte kan närvara eller upprepas.¹⁴⁷ Det är bara en som har överlevt som kan vittna, men vad de levande anbelangar är en händelse som krävt ens liv obegriplig: Den som har levt har inte själv varit i avgrunden. Vittnet är alltså, trots att det står där med sitt vittnesmål och sin skildring, inget egentligt vittne till den händelse som omvittnas, utan snarare ett vittne för vittnet – eller för martyren. De som har tagit sig över gränsen, rört sig från den ena världen till den andra, vittnar, så att säga, om ett annat bevitnande. Agamben visar detta med hänvisning till vittnesmål från överlevare från framförallt Auschwitz, som själva brottas med paradoxen att de som verkligen utsattes för nazisternas renaste våldsuttryck, de sanna offren, har fallit i avgrunden, och aldrig kan vittna för sig själva. Denna belägenhet ligger till grund för hur Agamben förstår ett vittnesmål, nämligen som konstruerat kring en punkt som varken är innanför eller utanför, som varken är i själva händelsen eller i skildringen av händelsen.¹⁴⁸ Agamben ser bristen på skiljelinjen som det ”gap” (*lacuna*) som utgör vittnesmålets omöjlighet. Han är noga med att slå undan lättvindiga lösningar som ersätter omöjligheten med mystik. Det omöjliga i att bära vittnesbörd kan inte omformuleras som estetik, menar han. Eller snarare, om det är en nödvändig aspekt av vittnesbörd att det finns något förborgat och otillgängligt där, så försvinner dessa aspekter när vittnesmålet föreställs bli tillgängligt som estetik. Istället måste det otillgängliga analyseras i egenskap av otillgängligt. Han påpekar att ”en dikt eller en sång aldrig kan ingripa för att rädda ett vittnesmåls omöjlighet” utan att det ”tvärtom, är vittnesmålet, om

147. Agamben, *Remnants of Auschwitz*, 33.

148. *Ibid.*, 36.

något, som grundar möjligheten till dikten.”¹⁴⁹ Här ekar vittnesmålets konstruktion, som Agamben läser den, av Glissants läsning av det litterära språket, av dikten. Lästa parallellt med varandra är dikten och vittnesmålet konstruerade kring samma omöjlighet, en icke-reducerbar opacitet.¹⁵⁰

Vittnesmålets omöjlighet kan ses som en funktion av språkets begränsningar när det tänks som huvudsakligen symboliskt mobiliserat, det vill säga som något som från en ”utsida” ska berätta sanningen om en ”insida”, som en språklig *representation*. Det som framstår som omöjligt skingras däremot när språket som utgör vittnesmålet kan föreställas innehålla något språkligt men icke-symboliskt, något som låter det transcendera rapporten. Gapet som öppnar sig kan därför ses som en indikation på att orden inte har förmåga att peka rätt – eller överhuvudtaget att peka. Det är denna omöjlighet som är poesins möjlighet. Agamben visar hur detta gap i praktiken arbetar genom Primo Levis uppmärksammande av något språkligt icke-språkligt som han finner i Celans poesi, och hur det svarar mot – snarare än representerar – ett annat ljud från förintelselägrat i Auschwitz. Celans poesi är, för Levi, ”inte kommunikation; det är inte språk, eller som mest ett mörkt och sargat språk, precis det slags språk som tillhör någon som är på väg att dö och är helt ensam, såsom vi alla kommer att vara i dödsögonblicket”.¹⁵¹ Bakgrundsljudet i Celans poesi – som i alla avseenden befinner sig i förgrunden och dränker själva meddelandet – svarar, i Agambens läsning, mot ett annat ljud som Levi och andra försökte uppmärksamma när de var fångna i Auschwitz:

149. Ibid. Min översättning av: ”Neither the poem nor the song can intervene to save impossible testimony; on the contrary, it is testimony, if anything, that founds the possibility of the poem.”

150. Glissant, *Poetics of relation*.

151. Primo Levi citerad i Agamben, *Remnants of Auschwitz*, 37. Min översättning av: ”I think that Celan the poet must be considered and mourned rather than imitated. If his is a message, it is lost in the ‘background noise.’ It is not communication; it is not a language, or at the most it is a dark and maimed language, precisely that of someone who is about to die and is alone, as we will all be at the moment of death.”

Hurbinek var ett ingenting, ett dödens barn, ett Auschwitz-barn. Han såg ut att vara ungefär tre år, ingen visste något om honom, han kunde inte tala och hade inget namn; det egendomliga namnet Hurbinek hade han fått av oss, kanske av någon av kvinnorna, som på detta sätt tolkat något av de oartikulerade läten som den lille ibland gav ifrån sig. Han var förlamad från korsryggen och nedåt; benen var förtvina- de, tunna som stickor. Men i det trekantiga och utmärklade ansiktet blixtrade de insjunkna ögonen fruktansvärt levande och fordrande och uttryckte i rikt mått hans vilja att göra sig gällande, att slå sönder och bryta sig ut ur stumhetens grav. Längtan efter språket, som han inte ägde, som ingen brytt sig om att lära honom, behovet av språk brann i hans blick: en vild och samtidigt mänsklig blick, rentav mogen och dömande, men så fylld av kraft och smärta att ingen av oss kunde uthärda den.¹⁵²

Den enda som inte tycktes finna Hurbineks blick outhärdlig var Levis sänggranne, Henek, som istället tog hand om Hurbinek – mata- de honom, tvättade honom, rätade ut hans filter. Till slut börjar Hur- binek – kanske genom Heneks försorg – yttra variationer av något som för Levi framstår som ett ord.¹⁵³ Han transkriberar det som *mass-klo* eller *matisklo* och beskriver hur fångarna om nätterna försökte upp- märksamma och dechiffrera vad det var för ord, utan att lyckas, trots alla de många europeiska språk som fanns tillgängliga. Till slut fick de acceptera att det inte var något meddelande – åtminstone inget med- delande till dem – utan ett ord på andra sidan ett oöverbryggbart gap. ”Kanske var detta det hemliga ord som Levi skönjde i Celans poesis ’bakgrundsljud’”,¹⁵⁴ skriver Agamben och pekar på så vis på ett slags ljud eller ljudord som alltså klingar vidare från andra sidan det omöjli- ga gapet. ”Kanske föds varje ord, varje skrivande, i denna bemärkelse, som vittnesmål. Det är därför som det bevittnade inte redan kan vara

152. Levi, ”Fristen”, 17.

153. Ibid., 18.

154. Agamben, *Remnants of Auschwitz*, 38. Min översättning av: ”Perhaps this was the secret word that Levi discerned in the ’background noise’ of Celan’s poetry.”

språk eller skrivande. Det kan bara vara något som ingen har bevittnat. Och detta är det ljud som springer ur gapet, icke-språket som man talar när man är ensam, icke-språket som språket svarar på, i vilket språk föds.”¹⁵⁵

Hurbinek kan alltså inte vittna, påpekar Agamben, eftersom han inte har något språk. Men genom att producera det osäkrade och oklara ljudordet *mass-klo/matisklo* och framförallt insistera på det, i något avseende med döden som insats, som något av betydelse, blir det bevittnat – och han vittnar sålunda genom Primo Levis ord.¹⁵⁷ Men inte ens Primo Levis vittnesbörd, menar Agamben, kan riktigt överbrygga gapet till Hurbinek. Agamben tar fasta på denna omöjlighet och läser den som helt karaktäristisk för vittnesmål som sådant. Han påpekar hur vittnesmålet kommer ur det överbryggbara gapet, klyftan mellan å ena sidan Hurbinek och avgrunden, och å andra sidan mellan Levi

This means that testimony is the disjunction between two impossibilities of bearing witness; it means that language, in order to bear witness, must give way to a non-language in order to show the impossibility of bearing witness. The language of testimony is a language that no longer signifies and that, in not signifying, advances into what is without language, to the point of taking on a different insignificance – that of the complete witness, that of he who by definition cannot bear witness. To bear witness, it is therefore not enough to bring language to its own non-sense, to the pure undecidability of letters (m-a-s-s-k-l-o, m-a-t-i-s-k-l-o). It is necessary that this senseless sound be, in turn, the voice of something or someone that, for entirely other reasons, cannot bear witness. It is thus necessary that the impossibility of bearing witness, the “lacuna” that constitutes human language, collapses, giving way to a different impossibility of bearing witness – that which does not have language.¹⁵⁶

155. Ibid. Min översättning av: “Perhaps every word, every writing is born, in this sense, as testimony. This is why what is borne witness to cannot already be language or writing. It can only be something to which no one has borne witness. And this is the sound that arises from the lacuna, the non-language that one speaks when one is alone, the non-language to which language answers, in which language is born.”

156. Ibid., 39.

157. Ibid.

och Hurbinek. Vittnesmålet är ett språk som ”rycker fram mot [*advances into*] det som är utan språk.” Här, som hos Derrida, är Agambens tänkande kring språket tydligt förankrat i en föreställning om språket som i *huvudsak* eller i *utgångspunkten* betecknande, som symboliskt. ”Det är nödvändigt”, skriver han, ”att vittnandets omöjlighet [...] kollapsar och ger vika för en annan omöjlighet att vittna – det som inte har ett språk”. Men i själva verket är detta icke-språk, detta ”meningslösa ljud”, *massklo*, *matisklo*, som på samma gång är vittnesmålet och dess omöjlighet, det litterära språkets grundläggande material. Det är denna aspekt av språk, den som består av det konkreta, kroppsliga, ljudliga, som *hämtar* en värld av begrepp: *massklo*, *matisklo* klingar vidare i Celans poesi, det vill säga som det omöjliga vittnesmålet.

Vittnesmålet är en översättning, om man så vill, från ett epistemiskt system till ett annat epistemiskt system, från en materialitet till en annan, och därmed kan det omöjligen göras med ett språk som är symboliskt och vilar på konventioner. Det krävs magi, regelrätta trollformler – och om dessa föreställs vara icke-språkliga, så kan inte litterära arbeten betraktas som språkliga heller.

Det estetiska kan inte göra det obegripliga begripligt – vittnesmålet kan inte estetiseras, som Agamben rätteligen påpekar, vilket närmast vore att göra en rapport av vittnesmålet. Däremot är poesi eller ett vidgat språkarbete *alltid* ett slags vittnesmål i kraft av att det förändrar – eller åtminstone *behöver* förändra – sammanhanget det träder in i, för att överhuvudtaget ha en chans att uppmärksamma (*attend to*) gapet, och i bästa fall uppmärksamma omöjligheten som omöjlighet. I detta avseende är det poetiska och litterära inte konstruerat av språk tänkt som symboler, utan av språk tänkt som vittnesmål: ”Att språk helt enkelt redan finns som instrument för kommunikation – det faktum att språket, för talande varelser, redan existerar – innebär ingen skyldighet att kommunicera. Å andra sidan är det bara om språket bär vittnesmål om något som det är omöjligt att vittna om, som en ta-

lande varelse kan uppleva något i stil med nödvändigheten att tala.”¹⁵⁸ Agamben talar förvisso om talet här, inte om poesin, men det är i en så tillspetsad form, att det lika gärna kan sägas vara den sortens grundläggande talförmåga som är oskiljaktig från poesin.

Nödvändigheten och omöjligheten hänger samman. Omöjligheten att träda över gapet gör det nödvändigt att ändra sammanhanget, även om det är omöjligt att ändra sammanhanget. Det är på grund av detta som ett vittnesmål, det språk som kommer ur en sådan slitning, bara kan formuleras i ett hopp, en önskan och ett begär att vara så övertygande att det i sin tur ställer krav på mottagaren av vittnesmålet att på ett grundläggande sätt förändra sin förståelsehorisont. Det kan ses som ett slags språk som redogör för en händelse, men som på grund av att det inte kan verifieras, alltid åtföljs av ett löfte.¹⁵⁹ Och löftet är, i den mån det ställer krav på sin åhörare, också en önskan, ett kall, ett rop. Vittnesmålet kan alltså per definition inte förstås som bärare av ”kunskapens teoretisk-epistemiska nödvändighet”,¹⁶⁰ för att formulera det med Derridas ord, eftersom osäkrandet av själva begreppet ”kunskap” är en premis för vittnesmålet. Därför hårbärger vittnesmålet – det poetiska – redan en möjlighet att förändra strukturer för vad som är kunskap, antingen av egen kraft eller som en del i ett större kollektivt arbete.

158. Ibid., 65. Min översättning av: ”The pure pre-existence of language as the instrument of communication – the fact that, for speaking beings, language already exists – in itself contains no obligation to communicate. On the contrary, only if language bears witness to something to which it is impossible to bear witness, can a speaking being experience something like a necessity to speak.”

159. Derrida, ”A Self-Unsealing Poetic Text”.

160. Ibid., 189. Min översättning av: ”theoretico-epistemic necessity of knowledge”.

Översättning som vittnesmål och vittnesmål som översättning

Sammanfattningsvis tar ett vittnesmål en risk som består i dess anspråk att förändra sammanhanget, till skillnad från en rapport som kort och gott handlar om att språkligt representera en händelse inom konventionens gränser, när det är möjligt. En rapport kan därför ses som ett objekt för sin mottagares önsknings- och begär- eller likgiltighet, medan ett vittnesmål snarare är ett stycke språk med egen agens och vilja att förändra sammanhanget det träder fram i. Ett vittnesmål kan alltså initialt inte avkrävas begriplighet.

Hur kan jag skriva om händelsen mellan mig och min bror utan att den underordnas domarens – den tredje partens – förståelseförmåga? Frågan är: varför kan jag inte säga det som behöver sägas till min bror? Svaret är inte att det bara ska sägas ”som det är”, eftersom detta ”som det är” inte hör ihop med språket som jag talade på. Jag kan heller inte berätta om det som hände eftersom det inte finns något annat språk att skriva på. Detta ”som det är” kan inte representeras här, utan måste äga rum, det vill säga vara en händelse i egen rätt.

Hela denna avhandling är ett svar på frågan, men också en formulering av själva frågan. Enda sättet som både svaret och frågan kan produceras är genom en vidgad skriftpraktik, vilket vill säga en litterär eller konstnärlig skriftpraktik. På vilka sätt förmår en text – eller ett stycke språk – vara mer än blott ett återberättande, vare sig av något

faktiskt eller något fiktivt? Inifrån en skriftpraktik som tar vara på vidden av språks möjligheter är seendet, för det första, inte primärt, eftersom ordens materialitet är ljud. För det andra är begripligheten, det vill säga vittnesmålets införlivande i ett *logos*, i sig självt ett epistemiskt våld. Vittnesmålet är därför delvis en strid med eller ett försvar mot just detta våld. Den aspekt av denna avhandling som kan betraktas som vittnesmål kan bara finnas i den mån den äger en transformerande kraft, en förmåga, om den alls finns, att hämta sin åhörare och placera den utanför dess sammanhang, utanför de ramar som skapar begriplighet i sammanhanget, utanför *logos*, rätt och slätt, i mörkret. Och omvänt är vittnesmålet inte i första hand att bära bud från en plats till en annan i syfte att göra något synligt, vilket skulle förutsätta någon form av epistemisk harmoni, utan möjligheten att formulera och befästa *ny* erfarenhet.

Vad jag kallar vittnesmål är alltså den specifika språkliga praktik som formulerar en erfarenhet som i utgångspunkten inte kan "registreras" i den språk- och erfarenhetsvärld där den formuleras, men som likväl vill bli läst, om än som och genom motstånd. Det är alltså inte i första hand genom att texten/språket korresponderar med händelser i (eller utanför) världen som jag väljer att kalla det för ett vittnesmål, även om det spelar viss roll, utan framförallt genom att det formulerar en belägenhet som erfarenhet i ett sammanhang som initialt inte kunnat identifiera erfarenheten som erfarenhet. Om belägenheten genom språket blir erfarbar, det vill säga om vittnesmålet alls hörsammas, är sammanhanget redan förändrat – och det omöjliga har redan skett.¹⁶¹

Den enkla verksamheten att skriva något eller att bara arbeta med ord är en i grunden kollektiv angelägenhet. Så länge språket inte är helt privat/påhittat och texten därför ingår i något slags sammanhang, vilket den alltid gör när den är ett vittnesmål, är själva orden inte ett resultat av skribentens egen kreativitet. De har alltid föregått den som skriver – och den som skriver har lärt sig dem någon annanstans, orden har cirkulerat i andras munnar. Därför är vittnets åhörare alltid redan delaktiga i vittnesmålet. Det går att skriva för sig själv, dag-

161. Derrida, "A Certain Impossible Possibility of Saying the Event".

bokstexter eller anteckningar som inte är avsedda att läsas av någon annan. Det är texter som vill stanna kvar i den egna sfären, helt nära det skrivande subjektet. De är i en bemärkelse oläsliga för andra eftersom de är bundna till sina författare, avhängiga en förtrolighet med författarens inre liv och därför bara läsbara eller angelägna för den som själv har skrivit, som om de vilade på en solipsistisk konvention, eller möjligen som ett slags terapeutiskt arbete med språkliga verktyg, snarare än ett språkligt arbete som är ett vittnesmål.

En texts angelägenhet är alltid kollektiv eftersom den angår andra, eftersom den ropar på att tillägnas. Utöver själva skrivandet behöver en text ett sammanhang av publikation och dissemination för att kunna läsas och förändra sina läsare. Texten lämnar den egna sfären genom andras försorg, så att den kan överlämnas genom något slags publikgörande, en process genom vilken texten går från sin tillblivelse till sin tillägnelse, det vill säga ett sammanhang där läsare kan tillägna sig den, så att texten blir erfarbar. Det är när vittnesmålet bevitnats som sammanhanget kan förändras. Processens kollektiva karaktär är avgörande, för det är genom andras händer som författaren kan bli fri från texten och texten fri från författaren.

Ett anmärkningsvärt exempel på vad en text kan kräva för att komma i cirkulation på ett för texten adekvat sätt är den så kallade Komplutensiska polyglotten. Publikationen, som består av sex volymer, arbetades fram under ledning av kardinal Jiménez de Cisneros mellan 1513 och 1517 och demonstrerar hur ett brett fält av kunskapsområden var nödvändigt för volymernas framställning. Det innebar inte bara inhämtande av de kritiska utgåvorna av Bibelns böcker på originalspråk (hebreiska, grekiska och arameiska) utan även insamlande och bearbetning av diverse bibelmanuskript, översättningar, kritiska kommentarer och övrig litteratur. Kritiska granskningar av bland andra teologer och filologer följde. Utöver detta framställdes typografiska fonter på flera olika skriftspråk och slutligen, när formgivning och sättning gjordes, koordinerades all denna kunskap – vilket kanske framkommer tydligast i de volymer där kolumner skrivna på olika språk följer varandra sida för sida. Vidare tillkom en gedigen fot-

notsapparat som fyller ut marginalerna med hänvisningar och kritiska kommentarer, samt ett lexikon i sjätte volymen.¹⁶²

Bibeltexterna är, i egenskap av vittnesmål, texter som strävar efter att ändra sammanhangen de skickas ut i, att ändra förståelsehorisonten för sina läsare. Samtidigt är texterna ett berättande för människor på människors språk om något från en helt annan sfär, från andra sidan ett oöverbryggbart gap, nämligen från det gudomliga perspektivet. Om Guds ord är fullkomliga innebär det att de inte är erfärbara för ofullkomliga varelser, nämligen människor. Därför krävs ett arbete med språket och med materialet i sin helhet för att vittnesmålet i något avseende ska kunna nå fram, så att läsare kan tillägna sig det: Kritiska kommentarer, översättningar, samlandet av flera källor, typografisk expertis med mera behövs alltså för att producera texter som gör anspråk på läsare och som läsare kan läsa, tillägna sig och förändras av.

Den Complutensiska polyglotten visar det kollektiva arbete som krävs för att en text ska bli bok eller på annat sätt offentliggjord. Ett vittnesmål är aldrig en ensam hjältes verksamhet. Tvärtom: för att ett stycke språk ska etableras, ta form och arbeta som vittnesmål, krävs förläggare, redaktörer, kritiska samtal, formgivare och alla möjliga personer som på ett eller annat sätt måste komma samman i någon form av socialitet eller solidaritet eller övertygelse.

Detta klargör ytterligare skillnaden mellan en rapport och ett vittnesmål. En rapport har redan allting på plats. Det finns redan en infrastruktur och en övergripande institutionell organisation som står redo att lägga fram vad rapporten har att rapportera. Ett vittnesmål däremot behöver förändra sitt sammanhang så att det låter sig höras, vilket inte alltid är en fråga om själva texten, utan också om den kollektivitet som behöver etableras för att det ska bli möjligt, som i fallet med polyglotten.

Detta gäller också översättningar. En översättning kan fungera antingen som en text som har en plats redo i mottagarsammanhanget eller som en text som behöver förändra det. Problemet med bristande

¹⁶². Jiménez de Cisneros, *Complutensian Polyglot Bible*.

översättningar av exempelvis Hafez till svenska ligger varken nödvändigtvis hos Hafez dikter eller översättarnas förmågor. Det är strängt taget inte en "textlig" fråga, utan snarare en fråga om hur mycket mottagarsammanhanget har kunnat förändras, vad som är möjligt för mottagarsammanhanget att höra. En specifik svårighet i översättning av persisk poesi till svenska rör metaforerna. Vid en första anblick kan det se ut som att persisk poesi har svårt att fungera på svenska eftersom bruket av metaforer är alldeles för stort, jämfört med svensk poesi. Men vid närmre granskning tycks själva föreställningen om vad en metafor är skilja sig åt mellan språken. Jorge Luis Borges påpekar till exempel i en föreläsning att språket är fullt av döda metaforer. Ett av hans exempel är det engelska ordet *consider* som han menar ursprungligen betydde något i stil med "att vara bland stjärnorna." Om detta att vara bland stjärnorna en gång i tiden var en metafor för att överväga något, har det nu slutat att vara en metafor. Borges påpekar att en viktig aspekt av metaforen är att de *känns* som metaforer.¹⁶³ Hur skulle det vara om döda metaforer från ett språk översattes till ett annat språk som om de inte vore döda? Eller omvänt, om känslan av metaforer helt enkelt inte är så framträdande på ett språk, persiska till exempel, hur ska de översättas till svenska där plötsligt var och annan diktrad tenderar att kännas metaforisk? Det är inte informationen, metaforerna, som saknas, utan själva föreställningen om vad en metafor faktiskt är för något.

Finns det en epistemisk skillnad behöver översättningen – antingen genom egen kraft eller i ett större kollektivt arbete – syfta till att samtidigt förändra sammanhanget. Detta skiljer sig från att till exempel introducera ett nytt författarskap från ett språkområde som redan är etablerat i målspråkets litterära landskap. En översättning som vittnesmål, snarare än som en rapport, kan alltså inte vara adekvat förrän

163. Borges, *This Craft of Verse*, 23. "In fact, if we go in for abstract thinking, we have to forget that words were metaphors. We have to forget, for example, that in the word 'consider' there is a suggestion of astrology – 'consider' originally meaning 'being with the stars,' 'making a horoscope.' What is important about the metaphor, I should say, is the fact of its being felt by the reader or the hearer as a metaphor."

den har börjat ändra sitt sammanhang – genom att till exempel skapa förutsättningar för nya läsekretsar, för ny teoribildning, för nya litterära smaker med mera.

Mindre lyckade översättningar kan därför ses som nödvändiga, på samma sätt som misslyckade vittnesmål, i en längre process där någon annan, någon annan gång, ska kunna åstadkomma en bättre översättning när målsammanhanget har ändrats så pass mycket att figurationer i språket som bättre motsvarar källsammanhanget blir möjliga att finna. En översättning som inte vilar på vad som redan finns i det nya sammanhanget behöver lita på vad som eventuellt kan komma att finnas som ett resultat av översättningen: ett litet omnämnande i en recension, någon skrivarkurslärare som använder texten på en kvällskurs, en poesiuppläsning i en undangömd källare, kanske något offentligt föredrag. När en översättning är med och producerar nya texter och nytt språk blir den på ett sätt absolut oskiljbar från övriga texter på svenska och det svenska språket i sin helhet. Översättningen kan då göra bruk av att den inte är isolerad. Tänkt på det här sättet är en översättning inte en praktik som tar en text från en punkt, via en linje, till en annan punkt, utan snarare en prismatisk aktivitet, där många olika delar samspekar och är i behov av varandra.¹⁶⁴ Den sortens översättning som blir möjlig att göra från en punkt till en annan bygger på ett osynliggjort prismatiskt arbete som har ägt rum tidigare.

Medan det prismatiska arbetet pågår finns ett praktiskt översättningsarbete som för den enskilda översättaren handlar om att överföra en text från ett språk till ett annat. I ett sådant arbete är förhållandet mellan ord som bärare av konventionella betydelser och ord som konkret material avgörande. I sin reflektion över översättarens uppgift lokaliserar Walter Benjamin utgångspunkten i exakt denna problematik: Två olika ord som betecknar samma sak på två olika språk betyder förvisso just samma sak, men de betyder det på olika sätt. Benjamin exemplifierar sin distinktion med tyskans *Brot* och franskan *pain*. Båda orden pekar på samma sak, de är olika tecken för konventionellt sam-

164. Övergången från den så kallade "kanalmetaforen" till "prismametaforen" har varit ett ämne i översättningsteori. Se exempelvis Reynolds, *Prismatic Translation*.

ma entitet, men skillnaden i *hur* de menar denna entitet är olika.¹⁶⁵ Därför är orden inte i utgångspunkten utbytbara. Översättaren måste förstås veta *vad* ett ord betyder för att överhuvudtaget kunna göra sitt jobb, men den måste i en andra instans hitta något som betyder detta på ett motsvarande sätt.

Vad innebär det att ord på olika språk betyder samma sak fast på *olika sätt*? I avsnittet "Ordens materialitet" utforskar jag denna skillnad i förhållande till författarens eller poetens praktik, där ordens ljudlighet är i centrum. För översättaren ligger skillnaden mer i hur samma ord på olika språk står i relation till andra ord på de respektive språken. Om vi tar استکان چای (estekan chai) på persiska, som ganska exakt betyder ett glas te, så är det ofrånkomligt att teet menas på olika sätt eftersom sammanhangen som de kommer ifrån är så pass olika. Att dricka te och prata med vänner eller familj eller främlingar eller till ljudet av en stökig gata en torr sensommardag utanför en butik är alla del av *hur* estekan chai betyder ett glas te. Hur kan motsvarigheten hittas på svenska? Estekan chai skulle kunna översättas till något annat än ett glas te som bättre motsvarar de aktiviteter som ger estekan chai mening på persiska, som till exempel ett glas öl, men det skulle vara alldeles för långt från dess faktiska betydelse, det vill säga ett glas te. Det är i detta avseende som Benjamin menar att översättaren måste vara riktad mot språkets totalitet, till skillnad från poeten som arbetar med enskilda språkliga figurationer.¹⁶⁶ Dilemmat är inte överförbart till poeten, som helt enkelt kan strunta i vad något betyder, om det av andra skäl (konkreta, materiella, språkliga) passar i det litterära arbetet.

Mycket riktigt är det också därför som det knappast finns en enda fungerande översättning av klassisk persisk poesi till svenska. Dikter av Hafez, skrivna på 1200-talet, är aktiva i vardagligt tal, vid högtider och kan i olika sammanhang lyftas fram som kommentar på samtida politiska och sociala händelser och omständigheter. De är skrivna på ett slags persiska som inte talas idag, men som är fullt begriplig. Förhållandet mellan dagens persiska och Hafez persiska är av en sådan

165. Benjamin, "Översättarens uppgift".

166. Ibid., 141.

inget hopp och ingen morgondag i nävarna
 Barnen från djupen
 Barnen från djupen

*

De slår ut i den vårlösa skogen
 Och räcker fram frukter på de rotlösa träden
 Barnen från djupen
 Barnen från djupen

De sjunger sina stämband blodiga, utmattade
 I sina händer håller de fanan högt
 Kaveh från djupen
 Kaveh från djupen

Det finns ingenting som dikterna på persiska kan göra – eller översättaren för den delen – för att kunskapen om Kaveh ska vara lika tillgänglig som kunskapen om Akilles. Kaveh är en gestalt ur *Shah-nameh*, Ferdowsis stora diktverk från 900-talet. Enligt legenden var han en enkel smed, en vanlig man, som förvandlades till hjälte när han ledde ett uppror mot en ockupationsmakt. Samtidigt är Kaveh ett vanligt persiskt namn, som vilken pojke som helst hade kunnat heta. Allt detta är information, men ordet "Kaveh" kan omöjligen utföra ett arbete som motsvarar ordet "Akilles" i en svensk dikt. Åtminstone inte än. Ingen information i världen kan genom ett trollslag ändra på hur ljudet av ordet "Kaveh" sitter i den totalitet av ljud som svenskan utgör. "Akilles" däremot hämtar ögonblickligen hem en värld av mening, minnen, sammanhang.

OM NATTEN
 gränderna är smala
 butikerna
 stängda,

husen släckta
 takpannorna
 faller ihop
ljudet
 har klingat bort
 från tar och kamancheh
dom bär lik
 från gränd
 till gränd

*

kolla!
 dom döda
 liknar inte
 döda,
dom liknar
 inte ens
 nästan utbrända stearinljus
dom ser ut
 som lyktor
 som, när dom är släckta,
så är det inte pga bränslet
 – det är fortfarande
 massa bränsle i dom
lyssna!
 jag pallar
 inte
 längre
har inget hopp
 om »dom goda«
 och inga klagomål
 på »dom onda«

även om
 jag inte
 håller mig isolerad
 från alla andra
 så har jag
 inget med dom här
 människorna
 att göra

*

gränderna
 är smala
 butikerna
 stängda
 husen
 släckta
 takpannorna
 faller ihop
 ljudet
 har klingat bort
 från tar och
 kamancheh

 dom bär
 lik
 från gränd
 till gränd ...

På samma sätt som tidigare kan dikten och översättningen bara insistera på närvaron av instrument som *tar* och *kamancheh*. Det är läsaren och målspråkssammanhangets uppgift att känna till dessa instrument, veta hur de låter och när de spelas. Översättning, som vittnesmål, kan bara insistera på att de finns och att de finns som *tar* och *kamancheh*, inte som fotnoter eller andra musikinstrument med

motsvarande roll. Effekten är att en viss arbetsbörda läggs på läsaren och mottagarapparaten snarare än översättaren eller originaldikten. Beslutet att översätta på detta sätt placerar mig någonstans mellan å ena sidan Nabokovs hållning som producerar en oläslig översättning och volymer av litterära kommentarer och å andra sidan dem han kritiserar. En viss arbetsbörda ligger förvisso på läsaren, men jag har samtidigt gjort bruk av ett slags svenskt talspråk, som inte riktigt motsvaras i det persiska.

När jag översätter Shamloo vill jag läsaren och det svenska språket någonting. Jag vill att den som läser förstår något som den i utgångspunkten inte förstår eller ens kan förstå. Att översätta är att vistas helt nära en text och ett annat språk, och sedan försöka få språket som jag översätter till att bli lite smartare, lite större, lite generösare – men för att det ska hända behöver inte bara ny kunskap introduceras, utan helt nya syner på kunskap, läten, attityder och dispositioner uppstå. Det går att försöka åstadkomma denna förändring genom en gedigen fotnotsapparat, som Nabokov gör med sin översättning av *Evgenij Onegin*, men en sådan fotnotsapparat hävdar framförallt detta: En översättning är omöjlig – för att tillgodogöra sig texten måste läsaren flytta sig till det ryska originalet.

Om de här dikterna är ett stycke ljud, i det stora ljudverk som är persiska, så gäller det att hitta ett annat stycke ljud som svarar mot svenskan, på samma sätt som de ursprungliga dikterna svarar mot persiskan. Det är förstås omöjligt och det enda som går att göra är att översätta på ett sådant sätt att dikterna utför ett arbete på svenska och samtidigt förbereder, genom att vittna, genom att kräva förändringar, för att andra ska kunna göra bättre översättningar längre fram.

JAG ÄLSKAR DIG

Det finns ingen natt vid vår sida

Ljuden kan inte försonas med tystnaden

Orden väntar

Jag är inte ensam med dig, ingen är ensam med någon annan
Natten är ensammare än stjärnorna ...

*

Det finns ingen natt vid vår sida
Elddonen ligger otåliga bredvid lampornas veckor
Det är ilskan, där utifrån, som finns i dina händer
Du talar på fri vers, orden polerar dina läppar
Jag älskar dig och natten fruktar sitt eget mörker

OM NATTEN

Om det bara är förgäves som natten är vacker
Varför är den ens vacker,

natten

För vem är den vacker? --

Natten och

En flod av stjärnor som inte böjer sig,
utan passerar kyligt.

Och vad minns

de långhåriga sörjande

varje gång de jämrar sig på rim

med andfädda grodors kväkande

på båda sidor floden

när dagen gryr

i samma andetag som den genomborras

av ljudet av tolv skott i kör?

Om det bara är förgäves som natten är vacker

Vem är den vacker för?

Varför är den ens vacker?

JAG KAN INTE INTE VARA VACKER

Jag kan inte *inte* vara vacker
Inte *inte* visa upp mig för världen, flörtig som jag är
Jag är så vacker
att våren spontant brister ut
där jag har satt min fot

i min ålderdom är jag trygg
blod
är aldrig
en naken själ
och inte ens rädslan att tystas med flytande bly i halsen
kan få denna raphöna att avhålla sig
från att glänsa

jag är så vacker
att *allaho akbar*
är din enda möjliga respons
när du ser mig

för dig är jag ett gift
som saknar motgift

om världen är vacker
så är den det för att den smickrar mig

åh, din dummer,
Jag är inte din fiende,
Jag negerar dig!

VID DENNA ÅTERVÄNDSGRÄND

De sniffar dig i munnen
 så att du inte har sagt jag älskar dig
 De sniffar dig inuti i ditt hjärta

Det är främmande dagar, min älskling

och de straffar
 kärleken med piskrapp
 vid vägspärrarna

Kärlek måste gömmas undan bakom källardörren

Vid denna krokiga återvändsgränd, där kylan virvlar runt
 håller de elden vid liv

genom att
 bränna ner sånger och dikter

Riskera inte dina egna tankar

Det är främmande dagar, min älskling

Om någon knackar på din dörr i natten
 så har den kommit för att släcka ljusen

Ljus måste gömmas undan bakom källardörren

De som håller vakt längs vägarna
 är slaktare

De står där med träklubbor och blodiga köttyxor

Det är främmande dagar, min älskling

och de opererar bort leendet från läpparna
 och sångerna från munnen

Glädje måste gömmas undan bakom källardörren

De grillar kanariefåglar
 över en eld av liljor och jasmin

Det är främmande dagar, min älskling

Djävulen sitter vid sitt bord, rusig av seger
och festar på vår sorg

Gud måste gömmas undan bakom källardörren

Åh, vad är det jag gör? Vad är det jag säger?

Alla dessa omvägar.

Det enda detta handlar om är att dyka ner i intimitetens språk, göra ett urval och läsa allting genom en nyckel som ändrar proportionerna, som lyfter fram kärlek, så att översättningarna också kan hjälpa mig att uttrycka det som inte går att uttrycka, att berätta det som inte kan berättas.

Svenskan måste förstå de främmande dagarna, språket måste förstå källardörren som ljuset måste gömmas bakom, måste förstå allahögtid som enda möjliga respons i ett visst läge. Dikterna måste vittna om allt detta, för att själva språkets struktur ska göra det möjligt för oss att förstå vad som hände på tåget i Toronto, vad det var som skulle ha sagts, om det hade gått att säga.

Metod:

*Det är inte bara information, omvägarna
är de enda vägarna*

Solen hänger kvar helt där borta, längst bort, som om den ska in genom en springa som är alldeles för liten och därför rinner ut över horisonten i alla dessa röda toner. Vi står uppe på en klippa. Det är glad stämning. Eller: Det är sorglig stämning men människorna här är glada. Någon har med sig en bergsprängare. Jag tittar på barnen, de springer runt och gud vet vad de gör bland alla vuxna som står och pratar med varandra. De gör upp nya regler, så bryter de mot reglerna, och sen gör de upp nya regler igen. De är verkligen fria här, men de vet inte att den där friheten är helt omgärdad av min outtröttliga blick och mina överdrivna kalkyleringar kring riskerna: Vem är nära att snubbla och vad snubblar de i? Var växer det brännässlor och var finns det taggbuskar? Var är det halt och hur långt ifrån klippkanten behöver de vara för att det inte ska finnas någon risk alls? Jag kan inte släppa dem och de kan inte släppa sin lek. Jag försöker ersätta stressen med något annat. Horisonten. Solen bara hänger kvar, som om den ska hänga kvar där för alltid, som om jorden har fallit omkull och nu roterar i en sådan vinkel att halva jorden alltid har dag och halva jorden alltid har natt och att vi befinner oss precis vid gränsen, en plats där solen aldrig går ner helt. Jag vet inte riktigt vad som tar tag i mig när jag tittar upp, men jag hinner bara tänka: Vad mörkt det är när man tittar rakt upp, ända dit når inte den här solen, och när jag tittar mot horisonten igen så har solen gått ner helt. Någon slänger ved och uttorkade grenar med bruna löv på elden och det flammar upp. Folk

sitter och pratar i skenet från brasan, dricker vin. Jag hör någon säga att de borde ta med barnen på kräftfiske någon dag. Eller hummer säger någon annan. Barnen står och tittar en stund på elden, lyssnar på de torra löven som sprakar, innan de springer iväg. Det är så mjukt i himlen och luften är så ljum. Det är champagneskrautt i luften och marken vibrerar av sammanhang.

Det är glad stämning men det är ingen stämning som jag deltar i.

På väg tillbaka till huset är det verkligen natt. En måne, blek och klar, högt i himlen och tusentals stjärnor. Korna har lagt sig i en klunga för att sova. På väg till klippan hördes det fortfarande hur de slet loss klungor av gräs med sina tungor, tuggade rytmiskt. Nu är de helt tysta i hagen. Istället surrar syrsorna.

Nästa dag ska någon ta med alla barnen ut på sjön. Båten är gammal och flagnad. Motorn är hämtad från något annat fordon, kanske köpt på någon bygdegårdsloppis, allting är hemmasnickrat. Flytvästar-na passar illa, men de finns och i vattnet simmar stora brännmaneter. Kanten på båten är blöt och hal och varje gång ett barn kliver i ser jag tusen saker som skulle kunna gå fel. Till slut är alla där på båten förutom jag. Vädret är vidunderligt underbart. Någon susar förbi längre bort på sina vattenskidor. Alla skrattar och är ivriga och jag vänder tillbaka, lagar mat och när de är på land igen matar jag dem. När det blir kväll är det strax natt igen och allt på sitt sätt perfekt, om än primitivt eller enkelt. Kläderna hänger och torkar därute och i huset är det varmt. Syrsorna låter hela vägen in. Enkelt – men överflödet är omisskännligt, det ligger i kropparnas rörelser, det ligger i orden, i samtalen, i det självklara förhållningssättet till de premisser som möjliggör det hela, alltihop i sin enkelhet. Barnen ligger på madrasser och det gnager i mig att vara här. Jag vet inte vad det här är för liv. Ju bättre det blir, desto mer gnager det i mig. Det är något som sipprar in i det här livet, i samtalen, i orienteringarna. Det är något här som vittnar om allt det som inte är här och det enda jag hör i dessa stunder är ett öronbedövande rop. Det här är mina barn och de älskar allt de har omkring sig, men jag är inte bland de mina och i det här ögonblicket kollapsar historien. Ingen ville att det skulle kosta något, men priset är så högt.

Alla vill gott.

Ändå.

Förutsättningen för paradiset är att alla som är här älskar allting som är här. Men hur skulle jag kunna älska någonting, när själva detta "älska" är översatt? När själva detta "älska" måste översättas till ett språk och till ett sammanhang och en kultur som bara förstår det om de mina lämnas vid dörren? Ändå ser det ut som om det är jag som inte står ut med skönheten.

Hur ska jag kunna säga: Kom hit, älskade bror? Hur ska jag kunna säga: Här finns ingenting farligt, men jag är ensam?

Varför är jag ensam om det inte finns någonting farligt?

Hur ska jag säga att din rädsla för naturen inte är en rädsla för monster, utan en rädsla för de människor som ser naturen som deras att vistas i, för vilka allting tycks vara tillgängligt? Överflödet här visar sig för var och en som ett överflöd som är till för dem. Hur ska jag säga att här inte finns något att vara rädd för, när det som är överflöd hos dig – och som är impulsen i mig – är alla de sätt som du finns tillhands för de dina – och de dina för dig. Jag förstår lugnet i den porlande bäcken och småfågelnas kvitter, att lägga sig ner i gräset och blunda medan jorden rör sig med resten av universum, men det gör mig inte lugn just här. Det förintar mig. Det är verkningslöst när jag saknar de mina, när jag saknar dig.

Nästa kväll är det natt och på natten är det morgon och jorden roterar både runt sin egen axel och runt solen. Mörkret kommer i allt snabbare takt. En dag är det plötsligt natt och avståndet mellan de levande och de döda är så litet det någonsin kan vara. Jag ser ett spöke som svävar mot natthimlen men det är min egen spegelbild i fönstret. Det spelar ingen roll var jag är, ett sommarparadis eller i kvarteret där jag bor i en kall och hård och ful stad. Antingen är det ett överflöd eller så är det torftigt, men denna belägenhet – att vara på fel plats – eller vara fel person – och att inte kunna uttrycka de enklaste saker i världen – följer mig. Någon går ut på sin balkong och tänds en cigarett, en annan hjälper ett barn upp på en cykel. En hund drar i en person som drar tillbaka i hunden.

Vad skulle du berätta för mig, vad hade du sagt från början, om vi bara hade haft något slags språk som kunde hjälpa oss att haka in i varandra? Istället skriver jag detta till dig. Ett långt och omständligt

sätt att säga något väldigt enkelt. Men varje gång det enkla ska sägas undandrar det sig. Kanske det mest banala som går att säga: Jag älskar dig. Jag saknar dig. Eller: Jag är förstörd, jag är i sorg. Jag säger det om och om igen men det blir fel varje gång. För i denna specifika kärleksförklaring, i denna sorgförklaring, finns också inskrivet ett vittnesmål om omöjligheten, om skammen över att ha producerat omöjligheten, om det som har förstörts och förgjorts, plockats undan och skjutits undan. Du är min bror, och antingen är det för mycket när jag säger att jag älskar dig eller så är det för lite. Det undandrar sig varje gång. Låt alla vittnesmål och komplicerade narrativa fiktioner och språkutmanande dikter vara. Jag vet inte ens hur man på ett enkelt sätt uttrycker detta tillstånd av kärlek, så som kärlek ser ut med vår särskilda historia.

Utsagan i sig är enkel, klar och distinkt, som en brinnande sol i rymdens mörker.

Jag vill bara säga hur det är. Att det ska vara sant. Jag skriver ner det i det här dokumentet, och det kommer antagligen aldrig att nå dig, men nu ligger det i dagen, för var och en som vill att läsa.

Det finns något i mig. En storm. Eller en ström. Jag vet inte. Det är genom att skriva allt detta som jag förstår vad det är för belägenhet jag befinner mig i – och befunnit mig i. Att omständigheterna gör vissa uttryck omöjliga. Och ändå. Om jag ska säga detta så klart och tydligt som möjligt finns bara detta: Jag älskar dig. Den yttre beskrivningen av – uttrycket för – denna särskilda belägenhet är varje gång densamma: Jag älskar dig. Det finns en hemlighet i själva händelsen. Händelsen är denna storm eller denna ström – och i den blir hemligheten kvar. Utsagan är däremot både naken och uttömlig.¹⁶⁸ Naken och uttömlig, klar och distinkt, men när jag skriver den visar det sig att den döljer alltför mycket. Den betyder inte det på rätt sätt. Jag menar inte ”älskar” och jag menar varken ”jag” el-

168. Det är detta som Derrida har – eller borde ha – i åtanke när han talar om hemligheten i själva händelsen: ”När händelsen gör motstånd mot informationen, mot att ställas fram som ett teoretiskt uttryck, mot att producera kunskap, mot kunskap, är hemligheten en del av händelsen.” Soussana, Nouss och Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible?*, 105. Min översättning av: ”Là où l'événement résiste à l'information, à la mise en énoncés théoriques, au faire savoir, au savoir, le secret est de la partie.”

ler ”dig”. Frasen säger ingenting om hur månen såg ut den där natten med elden och barnen när alla hade somnat, ingenting om att det var samma måne som vi trodde följde oss hela vägen när vi satt i en bil och precis hade påbörjat vad som skulle bli en alltför lång flykt för två små barn.

Och ändå.

När jag nämner månen blir det också klart att månen inte säger någonting om hur det känns i mig när de mina inte är här, när jag saknar dig.

Hur kan jag skriva till dig: *Varför är jag här utan de mina*, när en del av själva händelsen, av det jag vill uttrycka, är en hemlighet. Och det enda jag vill är att du ska veta allt, exakt som det är, exakt som du redan borde veta.

Det betyder inte att det jag skriver är hemligt, eller en hemlighet – eller för den delen ett

mysterium. När ett skrivande pågår lämnas alltid något på pappret. Om det som lämnas på pappret är ett uttryck för något annat, så är detta något annat kvar någon annanstans. Låt

Stilla tankar om natten

Månens sken framför sängen

Och marken ser ut att vara täckt av frost

Jag höjer blicken, följer månens sken

*Sänker blicken och saknar mitt hem*¹⁶⁹

säga att det är kvar som en händelse i världen. Låt säga att det är kvar inuti den skrivande, som ett intryck av den där händelsen. I så fall är det språkliga material som lämnas på pappret, åtminstone till viss del, något banalt. För att: uttrycket kan mångfaldigas, det kan uttrycka mycket mer än det som jag avser. Vad jag menar, baradare azize man, är att det jag känner för dig bottnar i våra specifika kroppar, i denna specifika tid, på denna specifika plats, att vi fördes från en plats till en annan, att vår barndom inte var någon barndom, att intimitet för oss var sammantvinnad med våld och kärleken alltid under hot. Det är så enkelt, men ändå så fel när jag försöker vara korrekt: En måne

¹⁶⁹. Min översättning av: ”静夜思 / 床前明月光 / 疑是地上霜 / 举头望明月 / 低头思故乡” Dikten är skriven av Li Bai och är en av de mest citerade från Tangdynastiperioden. Den återfinns exempelvis här i både original och engelsk översättning: *Wikipedia*, ”Quiet Night Thought”.

som hänger i himlen när alla har gått och lagt sig? Än sen då? Det har den gjort i tusentals år och för tusentals människor i kärlek, i vänskap, i släktskap – eller i längtan eller saknad: dess förrädiska ljus har gnistrat som iskristaller i gräset framför människor som vaknar mitt i natten, och yrvakna får för sig att det är frost. Så tittar de upp på himlen och minns en annan plats, en annan tid, med samma måne.

Det finns inget uttryck som gör händelsen rättvisa.

Älskade bror, hur kan jag vässa denna kärlek så att den kan fungera som en drivande kraft i vår fiktion?

Händelsen, det som pågår i mig, gör motstånd mot uttrycket, låser mig, för den här specifika kärleken som jag pratar om, den är inte allmän, den har sin upprinnelse i en sorts förintelse, i absolut

for Michael S. Harper

*Billie Holiday's burned voice
had as many shadows as lights,
a mournful candelabra against a sleek piano,
the gardenia her signature under that ruined face.*

*(Now you're cooking, drummer to bass,
magic spoon, magic needle.*

*Take all day if you have to
with your mirror and your bracelet of song.)*

*Fact is, the invention of women under siege
has been to sharpen love in the service of myth.*

*If you can't be free, be a mystery.*¹⁷⁰

oförmåga att älska. Och denna oförmåga, allt det som utgör hinder, är en del av hur jag älskar dig. Jag kan bara vara med händelsen om jag är med hemligheten och hemligheten kan bara vara ett mysterium.

Hur kan jag vara ett mysterium, utan att vara mystisk?¹⁷¹

170. Dove, "Canary".

171. Jared Sexton säger detta om Rita Doves dikt om Billie

Holiday: "Being a mystery is not the same as being mysterious (to others), keeping your inner self to yourself. Being a mystery involves being a mystery to oneself as well as to others, wherein one's inner self appears as foreign and strange, or ephemeral, appearing only momentarily, only to disappear again into non-representation or non-representability, bringing the representational economy to a halt and impelling it forward again." Sexton, ON BLACK NEGATIVITY, OR THE AFFIRMATION OF NOTHING.

Min älskade bror, det är inte bara information – alla dessa omvägar är den enda möjliga vägen.

Själva uttrycket kan bara vara allmänt – och därför ljuger det. ”Jag älskar dig” är bristfälligt, utelämnar allt som föregår det, alla de omständigheter – hela den process av slump och konsekvens, av planering och kontroll, av händelser och erfarenheter – som har placerat en specifik kropp i en specifik tid på en specifik plats och sammantaget producerar en specifik känsla av kärlek eller saknad eller sorg som behöver uttryckas. Omständigheterna är alltid helt säregna – åtminstone på grund av mängden parametrar – men frasen döljer säregenheten. Jag menar det inte som det ser ut nu, för den som läser den här texten. Andra historier ställer sig i förgrunden, andra syskon, kanske syskon som levt i välstånd, kanske barn som har vuxit upp med smultron och sommarstugor, kanske tänker någon på sin egen bror eller syster som den inte längre har kontakt med. Men det vore att blanda ihop vad jag säger med något annat, avståndet är för stort. Jag menar det inte som det låter när jag säger det. Så snart en läsare av den här texten tar till sig uttrycket har händelsen som ger upphov till uttrycket förintats, eftersom alla dessa andra händelser som kan uttryckas med samma fras ställer sig i förgrunden. Referensramarna stämmer inte, men frasen är samma.

Hur kan något uttryckas som förintas genom själva yttrandet?

Det var ett komplext och oöverskådligt nätverk av trådar som ledde oss till dessa två olika punkter, all den slump som gjorde att vi blev svenska medborgare och inte kanadensiska, att vi blev flyktingar

À ce moment là, une telle décision dont je suis capable et qui exprime mon possible n'interrompt rien, elle ne vient pas déchirer le cours du possible, le cours de l'histoire comme devrait le faire toute décision. Ce n'est pas une décision digne de ce nom.¹⁷²

172. Soussana, Nouss och Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible?*, 102. ”I så fall avbryter ett sådant beslut, ett beslut som jag är kapabel att ta och som uttrycker mitt möjliga, ingenting – det kommer inte att riva upp det möjligas gång, historiens gång, såsom ett beslut borde göra. Det är inte ett beslut värdigt sitt namn.”

och inte soldater, att jag blev poet och inte hängd, att du blev villaägare och inte hemlös. Och nu, när vi är här, efter att ha varit förda på flykt, efter att ha sett varandra nästan svälta, efter att ha sett vår mor ligga utslagen i en säng eller sitta på en trappa och tillsammans med de andra kvinnorna lyssna på Hashem agha sjunga vemodigt, medan sången ekade genom Röda korsets tillfälliga bostäder, efter att ha fått stryk av de blonda barnen på andra sidan staketet, efter allt detta och mer som inte kan sägas – hur kan det vara samma uttryck som någon annans ”jag älskar dig”? Alla andra ställer sig i förgrunden – alla bilder jag kan frammana nu är klichéerna – och detta enkla uttryck tycks haka fast mycket tydligare i deras historier och berättelser.

Men det är inte uttrycket jag är ute efter, det är strängt taget

*In the very essence of poetry there is something indecent:
a thing is brought forth which we didn't know we had in us,
so we blink our eyes, as if a tiger had sprung out
and stood in the light, lashing his tail.*¹⁷³

inte det jag vill
få ur mig med
orden. Att språ-
ket skulle vara
detta uttryck,¹⁷⁴
att frasen skulle

vara ett sätt att ge yttre form till något inre, säger ingenting om språkets och skrivandets potential, möjlighet eller brister. Om frasen *jag saknar dig* skulle vara ett uttryck, hade det inte förklarat varför allt detta alls skrivs och hur det som skrivs kan visa något, lyssna efter något eller följa något. Ett uttryck är en representation, men det som händer nu är en händelse i egen rätt. Tänkt som uttryck blir det omöjligt att förstå hur språket egentligen ropar efter det jag inte vet något om, för medan jag riktar mig mot dig såhär, medan jag skriver detta, uppstår det omöjliga, en vändning. Jag hade aldrig tänkt på varken klipporna vid havet, månen eller ens idén om uttryck om jag inte hade börjat skriva. Det är som om det skulle finnas något opassande i det skrivandes väsen, att en måne plötsligt sprang ut, mitt i alltihop, stod där

¹⁷³ Milosz, *Selected Poems*, 1931–2004, 88. Milosz dikt ekar av William Blakes dikt ”The Tyger” som börjar med raderna ”Tyger Tyger burning bright, / In the forests of the night;”

¹⁷⁴ Martin Heidegger argumenterar i en rad essäer om varför språket aldrig kan närmas om det tänks på som ett uttryck. Heidegger, *På väg mot språket*.

i ljuset och slog med sin svans (månen är visst en katt – nej, en tiger!). Tigern kommer ur djupet av okunskap – och likaså den nedgående solen, som ligger på horisonten som en lat katt innan ögonblicket försvinner. Vad har ljuset av kornas idisslande att göra med det hela? Eller min spöklika spegelbild en höstnatt?

Ur detta enkla och omöjliga, det vill säga viljan att uttrycka något inuti mig, kommer allt detta andra. Detta andra: hela den här texten, detta språk som inte uttrycker något inre men som jag bara följer, detta "som vi inte visste fanns i oss",¹⁷⁵ men som förs fram.

Min kära, älskade bror, det blir fiktion varje gång jag vill säga något sant.

Hur kan jag uttrycka en känsla för dig – eller för den delen en tanke eller en teori – och göra det sant?

Visa mig hur någon skulle kunna göra.

Någon sätter sig ner för att skriva och resultatet av denna vilja och detta överläggande är en text. Det skulle kunna vara den språkliga framställningen av en tanke, en teori eller ett händelseförlopp, men i det här fallet kommer skrivandet ur en längtan. Mer specifikt: Någon vill skriva något till någon annan, det finns en tydlig riktning, det finns en känsla. Den känslan måste uttryckas. Det finns ett sammanhang för den känslan som handlar om sociala, politiska och geografiska premisser. Det sammanhanget behöver uttryckas. Vid en första anblick tycks allt detta komma först och texten i efterhand, men varje gång den skrivande sätter igång känner den bara en olust i maggropen. Solen skiner in genom fönstret, ett kallt vårljus som studsar i ögonen.

Han kan skymta sina egna ögonfransar, och för ett ögonblick kommer han att tänka på fjädern från en skata som hans son kom in med några dagar dessförinnan. Han visade för barnet hur ljuset bryts genom de täta fjädrarna. De höll upp den mot solljuset och kisade med ögonen och när de gjorde det kom han att minnas när han själv var ett barn och höll upp fjädrar mot ljuset i tron att han skulle få se en regnbåge. Kanske måste texten, uttrycket för hans längtan, utgå från den där fjädern som han tittade igenom mot solen

175. Milosz, *Selected Poems, 1931–2004*, 88.

som barn. Han sätter sig ner för att skriva, men vet inte riktigt hur han ska börja. Hur ska man börja skriva om en fjäder, om barndom, om regnbågar som aldrig uppstår? Han tittar ut genom fönstret igen, försöker komma tillbaka till ögonblicket när solen studsade i hans ögon (tänkte han verkligen "regnbågar som aldrig uppstår"? Nej – jag skrev det, plötsligt stod det i texten och när det väl skrivits, när jag väl farit igenom orden kan de inte tänkas bort). I en lägenhet i längan mittemot går två personer ut på balkongen för att röka. Det är omöjligt att skriva om den där fjädern. Det som är möjligt är att skriva: "Jag minns att jag en gång höll en fjäder i handen och tittade genom den på solen. Jag trodde att jag skulle se en regnbåge, men det gjorde jag inte." Det har allt att göra med den första otillräckliga formuleringen, *jag saknar dig*. Ändå räcker inte det. Han måste skriva det som hela tiden undslipper honom. Han måste hela tiden titta åt sidan. Varför stod han med en fjäder och sin bästa vän just den gången? Vem hade sagt att en regnbåge skulle uppstå? Vilka var omständigheterna kring att han trodde på utsagan om regnbågen? Inget av det vet han, men mer än så: Så länge han ännu inte satt sig på en stol i vardagsrummet, med vårsolen i ögonen, så länge han ännu inte har påbörjat själva skrivandet, vet han inte ens vad det är han inte vet, men genom skrivandet – och låt detta vara sagt på en gång: det skrivande som beskrivs är *detta* skrivande, det som pågår just nu – ropas allt in. Eller som Adrienne Rich skriver:

Tänk dig att du vill skriva
om en kvinna som flätar
en annan kvinnas hår –
stramt eller med pärlor och snäckor
i treslag eller cornrows –
då måste du känna till tjockleken
längden mönstret
varför hon vill ha håret flätat

exakt hur det går till
i vilket land det händer
allt som pågår i det landet

Dom sakerna måste du känna till¹⁷⁶

Dikten talar till en som ännu inte skriver: "Tänk dig att du vill skriva". Allt detta måste du känna till om du ska skriva, men ingenting av det vet du ens att du behöver känna till förrän du inser "att du vill skriva om en kvinna som flätar / en annan kvinnas hår".

Varje gång fjädern eller någon aspekt av händelsen kring fjädern uppenbarar sig, söker sig skrivandet någon annanstans. Det kan vara en liten förskjutning eller en stor förskjutning. Det som är möjligt att skriva är inte värt att skriva, det är varken nödvändigt eller tillräckligt. De ord som ger uttryck för denna inre upplevelse, att jag saknar dig eller att jag älskar dig, betecknar så många andra händelser, så många andra människors upplevelsemässigt säregna belägenhet. Uttrycket är otillräckligt, kan inte förmedla erfarenheten. Kanske fungerar det som en ingång, som en startpunkt, men orden envisas med sin fråga: Vad är det specifika? Uttrycket är omöjligt, och omöjligheten måste ropas in, om och om igen.

Att uttrycka kärlek är att göra en sorts bekännelse – och "en bekännelse består inte helt enkelt av en utsaga om vad som hänt".¹⁷⁷ Att säga att jag älskar dig är inte bara information. Jag saknar dig när jag säger det. Informationen kan vara fullbordandet av en händelsekedja ("Nu säger jag det bara, och i orden jag uttalar finns allting invikt, allting som föregick denna belägenhet!"). Men det är också en början: Kroppens omorientering och sinnets förberedelse inför det potentiella, inför konsekvensen. Uttryckets avslutande information och begynnande gest står i konflikt med varandra, och ur den konflikten väller alla frågor ut. I skrivakten efterfrågar bekännelsen allting som ger upp-

176. Rich, "Nordamerikansk tid".

177. Soussana, Nouss och Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible?*, 91. Min översättning av: "un aveu ne consiste pas simplement à dire ce qui s'est passé".

hov till den, outtömligt: Varför denna disposition? Varifrån kommer den? Vad betyder den? Varför är jag här och du där?

.

.

.

(jag älskar dig)

.

.

(jag saknar dig)

.

.

Därför vänder sig orden tillbaka mot en själv – mot mig, insisterar på någon form av klargörande. Det improviserade pågående skrivandet, ögonblicket som orden organiseras, nedtecknas och redigeras, utgör i denna bemärkelse en ”absolut säregen” händelse, något singulärt, unikt och orepeterbart, inte för att texten inte kan kopieras och mångfaldigas utan för att händelsen som är textens tillblivelse aldrig kan komma tillbaka, den är passerad – därefter återstår att texten tillägnas, i läsning (vilket i sin tur kan leda till redigering och ett nytt skrivande, det vill säga en ny tillblivelsecykel).

Händelsen – erfarenheten av att skriva detta – blir möjlig bara på grund av att den är omöjlig, precis som en bikt, en gåva, precis som gästfrihet eller förlåtelse.¹⁷⁸

178. ”Om jag förlåter eftersom det är förlåtligt, eftersom det är lätt att förlåta, förlåter jag inte. Jag kan bara förlåta om jag förlåter när det finns något oförlåtligt. Det som inte är möjligt att förlåta. Med andra ord måste förlåtelse, om någon sådan finns, förlåta det oförlåtliga, i annat fall är det inte förlåtelse. Förlåtelse, om det alls är möjligt, kan bara uppenbara sig som något omöjligt.” Ibid., 94. Min översättning av: ”Si je pardonne parce que c’est pardonnable, parce que c’est facile à pardonner, je ne pardonne pas. Je ne peux donc pardonner, si je pardonne, que là où il y a de l’impardonnable. Là où il n’est pas possible de pardonner. Autrement dit, le pardon, s’il y en a, doit pardonner ce qui est impardonnable, autrement ce n’est pas un pardon. Le pardon, s’il est possible, ne peut advenir que comme impossible.”

Skrivandet är omöjligt och därför finns en längtan efter det. Du är min bror, lyssna, jag vill bara säga det som är själva grejen, fattar du, efter allt som gjorts mot oss, allt jag gjort mot dig, allt jag gjort mot mig själv för att skapa denna svårighet till intimitet och närhet, vill bara säga att du är min bror, att jag älskar dig – men samtidigt säga det sant-sant. Fattar du hur jag menar? *Men denna sista smärta var inte hel. Utan blandades med n å g o t.*¹⁷⁹

Men texten är där, till och med i omöjligheten som är denna bekännelse. Det som möjliggör att skrivandet fortgår är textens närvaro. Hade inte texten redan funnits hade jag inte kunnat skriva något, menar jag. Tillblivelsen av den här texten är ett slags symptom som den skrivande utsätts för,¹⁸⁰ en överraskning – något som faller på mig och som jag inte kunnat förutse.

Och frågan lämnar mig inte.

Vad är det som inte finns? Vad är det som undslipper språket, men utför det arbete som krävs för texten att uppstå?

Vad fäster det i?

Är det ett rop i ett vitt fält av mörker?

Vad kräver det

att översätta kärlek?

(När det jag säger redan är en översättning,
hur kan jag då vittna om
det som förintas
genom själva vittnesmålet?)

179. Jäderlund, *Blomman och människobenet*, 14.

180. Soussana, Nouss och Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible?*, 105–106.

Zvuz zvuzja

När jag såg henne komma ut genom porten så visste jag. Rakel var omisskännlig. På den tiden var mitt hår fortfarande korpsvart och tjockt, som tjära, fastklistrat i ansiktet av den där fukten. Det regnade inte men ändå droppade det från håret. Luften var verkligen tung av fukt och även om det grumlade synfältet var Rakel ändå omisskännlig. Kriget hade precis börjat och det syntes i hela hennes hållning. Riktningen. Ljudet av hennes klackar i natten, den våta asfalten. Spetsigheten i hur hon rörde sig, som ett spjut. Hon ställde sig ett ögonblick precis framför porten, tittade än åt vänster, än åt höger. Hunden bredvid. Jag slängde ner cigarettstumpen och drog min fot över den. Pappret och den sista tobaken smetades ut och försvann. Rakel såg sig över axeln, en sista gång på huset där hon hade haft sin lägenhet de senaste åren och kanske tänkte hon redan då att det inte var mycket att lämna bakom sig. Hon gick raka vägen fram till mig. Jag hoppade upp, men höll kvar en hand på moppen, som för att hålla den lugn, som om maskinen var ett djur i egen rätt.

»Jag hörde vad som har hänt», sa jag när hon hade kommit hela vägen fram. Hon svarade inte. Jag hukade mig ner och klappade hunden som på något sätt hunnit bli helt blöt ytterst på pälsen, som om hon hade tagit en yttlig dusch.

»Vart är du på väg?» frågade jag.

»Kände inte igen dig, Marco», sa hon. »Vad gör du här ute? Du bara står här som en stalker. Varför ringde du inte på?»

»Jag tror att det är dags att åka tillbaka till mamma».

Rakel gnuggade sig på armen, började tugga av lite död hud från sina läppar, funderade en stund. Jag lät henne stå så, utan att pressa. Hunden tog några steg bort och skakade av sig allt det våta.

»Hon börjar bli gammal», sa jag till slut.

Rakel tittade rätt på mig. Återigen tänkte jag på henne som ett spjut, som om hon sköt en pil rätt in i mina ögon med sin egen blick. Hon fnös.

»Vi ses, Marco», sa hon, vände på klacken och gick därifrån tillsammans med sin hund. Jag tände en ny cigarett och lutade mig mot vespan igen. Min kropp måste ha varit helt spänd, för nu slappnade jag av medan jag såg henne traska bort mot neonljusen i natten. Månen hängde däruppe, också den grumlig bakom all fukt, ljuset utsmetat.

De kommande dagarna var överkliga. Jag stannade kvar med förhoppningen att kunna få tag i Rakel igen och övertala henne. Det mesta tog jag del av på avstånd, efter att Rakels väninna, Stacey, tog kontakt med mig. Om sanningen ska sägas hörde hon av sig i ett rätt upprivet tillstånd. Rakel hade tydligen börjat sälja allt hon hade – böcker, tavlor och fina gamla möbler, till och med den där servisen som hon hade ärvt av farmor, franskt porslin. Resten av möblerna skänkte hon till studenter som hade flyttat in till tomma studentbostäder under terminen och det som blev kvar, det som ingen ville ha, slängde hon. Hon sålde också, till allas förvåning, mammas lägenhet. Den hade Rakel köpt till mamma som en sorts säkerhet efter många års hårt arbete. Genom åren hade hon lyckats samla ihop en hel del pengar och när pappa drog använde hon pengarna till att köpa en lägenhet till mamma, så att hon kunde känna sig trygg. Hon tog ett lån men kunde betala en ansenlig del av priset ur egen ficka. Själv fortsatte hon bo i sin hyresrätt. Fram till dess då, när hon både flyttade ut själv och körde ut mamma för att kunna sälja hennes lägenhet, utan att ens ha bemödat sig om att hälsa på henne.

»Jag bara kan inte», sa hon till folk som undrade, »bara det».

»Hon kan ju bo hos dig, hos dig och vad-heter-hon, din tjej, tillsammans med er på herrgården», sa hon irriterat till mig när jag konfronterade henne.

Jag hade träffat Manuela av en ren slump – till grevens förtret som alltid har tyckt att slump är djävulens påfund och att allt av värde bör komma av nödvändighet. Jag var på väg hem en sen kväll på min gamla vespa, svängde förbi macken, köpte några öl och tankade. På väg därifrån, precis i kröken vid skogen, frontalkrockade jag med Manuslas bil. Vi hade båda hunnit bromsa in ordentligt, så det var egentligen ingen krock att tala om, men det var väl chocken som fick henne att hoppa ut ur bilen och komma fram till mig, samtidigt som jag lyckades lyfta moppen och putsa av mig lite jord. Jag antar att hon tyckte synd om mig – hon slängde i alla fall ett öga på vespan och en bekymrad men medlidsam min passerade hastigt hennes ansikte. Så tittade hon på mig, frågade hur det hade gått och jag antar att hon föll för mitt yttre – mycket mer fanns det ju inte att gå på. På den vägen var det. Vi gifte oss, flyttade till godset och längtade efter barn. Hur eller om Rakel kände till detaljerna förstod jag aldrig, men när hon var på krigståg, så var hon verkligen det, och jag kunde höra det i hennes röst, att hon hade det i bakhuvudet när hon sa att mamma borde flytta in till oss. Hon yttrade aldrig orden, men hon är min syster, jag känner henne och jag kunde höra det mellan raderna: »Om ni nu längtar så mycket efter ett barn att ta hand om, så ta hand om din gamla mamma. Hon har alltid varit som ett barn mer nu än någonsin när hon snart inte ens kan ta hand om sig själv!» Jag skulle ljuga om jag sa att det inte sårade mig, men å andra sidan var det ju inget som hon faktiskt sa, utan bara vad jag kunde höra i mitt eget huvud, alldeles kristallklart.

En gång ringde mamma till Rakel, en endaste gång, och hon bönade och bad: »Rakel, låt mig leva mina sista år i trygghet, där jag känner grannarna och butiksägarna i kvarteret!»

Men Rakel vägrade lyssna – både på sin familj och sin enda vän, Stacey – när vi försökte tala henne tillrätta. En gång lyckades jag och Stacey haffa henne på gatan.

»Rakel», ropade jag.

Hon vände sig om och väntade in oss.

»Rakel, tänk efter nu vad du gör, du bränner dina broar, du har fortfarande vänner», sa Stacey till henne, men allt hon svarade var ett slags knäpljud som hon gjorde i munnen och en knyck med huvudet.

Hon köpte ett ruckel högst upp på den där bergsknallen en bra bit utanför staden, det där stället som vi kallade ”nakna huvudet” efter att skogen hade skövlats precis på toppen. Av någon outgrundlig anledning fanns det fortfarande skog runtomkring, som om skogshug-garna fick något annat för sig kort efter att de hade börjat. Högst upp var det däremot alltid kalt, med en lite förgiftad känsla eftersom träden inte tycktes växa tillbaka ordentligt efter den första skövlingen. När vi var barn åkte vi ibland dit på utflykt, men ingen av oss hade varit där på länge. Det var inte särskilt vackert. Stugan som hon köpte måste ha använts som övernattningsbostad eller var på något annat sätt till för arbetarna, för den ägdes av företaget som hade skövat skogen och den hade stått tom i många år. Utan tvekan var den mögelangripen och rutten på sina håll. Men Rakel flyttade dit.

Och mamma flyttade in till oss. Hon fick en egen bostad, en hel flygel faktiskt. Varje morgon gick hon ut i trädgården – eller rättare sagt till den lilla rabatt som fanns utanför hennes bostadsdel. Hon rensade ogräs, klippte rosor, gödslade. En gång beklagade hon sig över att det inte fanns några bärbuskar, så vi beställde in björnbär, hallon, jordgubbar, vinbär – både röda och svarta – och en handfull andra sorter som vi planterade ut. Det förändrade somrarna för henne. Hon kunde gå upp tidigt på morgonen med en liten hink och samla på sig bär som hon sedan åt i en gnutta yoghurt. En gång vandrade hon bort och vi fick ett samtal från bonden i bygden som hade sett henne driva runt längs en landsväg. Efter det såg vi till att det byggdes staket bortom skogsdungen, så att hon inte skulle råka irra sig bort. Det var inte så mycket att ta hand om med henne – Rakels outtalade förolämpning till trots. Det tunga arbetet var emotionellt. Hon återhämtade sig aldrig efter att Rakel försvann och ofta skyllde hon på sig själv, alltid nära till gråten.

»Om jag bara hade varit mer närvarande», kunde hon säga. Eller: »Om jag bara hade uppmärksammat att hon var så känslig tidigare.»

Så tittade hon på Manuela och skakade på huvudet, sökte hennes bekräftelse. Manuela nickade och gav henne det hon behövde för att fortsätta prata.

»Rakel var alltid ett så känsligt barn. En gång – hon kan inte ha varit äldre än sju, åtta år gammal bröt hon ihop över att hon inte brydde sig tillräckligt mycket om människor som hade behövt fly. 'Jag vill inte att det ska vara så, mamma, sa hon, men jag bryr mig så lite. Hade jag brytt mig hade jag gjort något.' Vad skulle hon gjort, Manuela? Vad kan en sjuåring göra när politikerna har bestämt sig för att ta död på människor i behov av asyl? Hon grät en hel natt. Jag satt uppe med henne, klappade henne i håret, pussade henne, viskade mjukt i hennes öra att hon visst brydde sig.»

Så fortsatte det med berättelserna om min syster och hon kom med tiden att mystifieras och mytifieras – åtminstone fram till Raymond en dag visade sig, som en gestalt som trädde fram ur ett intet. Det hände ibland att vi såg en och annan person som traskade över ängen, ofta ansikten som var bekanta, boende i närheten. Andra gånger kunde det vara en och annan på utflykt i bygden. Hade det inte varit för Raymonds, låt säga, något speciella utseende, så hade han säkert kunnat passera som en av alla dessa människor på utflykt, en vandrare på ängen. Han gick ju bara där som alla andra, med en hund som skuttade omkring några meter framför honom. Men saken var, till att börja med, att Raymond var ovanligt stor, verkligen en anomali i landskapet. Han var långt ut på ängen, så det var det enda som syntes först, det skeva med storleken. Jag hade en kikare med mig som jag använde för att skåda fåglar, så jag tog fram den för att se honom lite bättre och låt mig säga att det redan då kändes som om Raymond var den största man jag någonsin hade sett – senare avgjorde jag att han var långt över två meter lång, säkert nära två och en halv. Och bred som en lastbil. Redan i kikaren kunde jag också se hur speciell han såg ut. Huvudet var kalt och allt i ansiktet var på något sätt utstående. Inga ögonbryn men däremot långt framskjuten panna, en både lång och bred näsa, en stor mun som såg ut att gå från öra till öra – och förresten öron som verkligen stod ut som vingar. Han såg närmast ut som en jätte, vilket gjorde det omöjligt att inte uppmärksamma hunden, som såg märkvärdigt liten ut bredvid honom. Samtidigt rörde de sig enligt en helt egen och symbiotisk koreografi, som om Raymond faktiskt skulle falla omkull närsomhelst om inte hunden fäste honom

i marken. Jag tittade noggrannare på hunden allteftersom de närmade sig och noterade för mig själv att den såg precis ut som Rakels hund. Plötsligt verkade hunden byta riktning. Jag stoppade ner kikaren, kisade med ögonen och försökte se vad som försiggick. Mycket riktigt satte hunden kurs mot oss, sprang genom ängen, med Raymond hack i häl som med sina stora steg försökte hålla takten. Vi gick fram till grinden och mötte upp hunden. Hon kom fram till mig direkt, kärleksfullt, som om hon återsåg en gammal vän. Jag gick ner på knä och klappade henne. Efter en kort stund kom Raymond, andfådd, och ställde sig vid grinden. Tyst, stor och fundersam. Från min hukade ställning kunde jag knappt lyfta huvudet så högt som jag behövde för att kunna se honom. Han stod framför solen. Runt hans huvud lyste det som en halo av guld.

»Det är en klok hund», sa han. »Jag litar på henne med hela mitt liv.»

»Det här är Rakels hund», sa jag.

Vi bjöd in Raymond och hunden, satte oss i trädgården. Ingen sa något, men nyfikenheten höll på att kväva mig. Vad visste han om Rakel? Varför hade han Rakels hund? Vad hade hon gjort under alla år? Raymond tog små klunkar te, ständigt leende. Han såg verkligen ut som ett får, tänkte jag, när vi satt där mittemot varandra, som ett dumt får som inte kunde låta bli att le hela tiden. Jag var på väg att säga att vi var Rakels familj, bror och mamma, och att vi hade rätt att veta vad som pågick, men så slog det mig att om de nu kände varandra, så var det omöjligt att veta vad Rakel hade sagt om oss. Kanske hade hon uttryckt ett enormt förakt och i så fall kunde det vara bättre om han bara inte visste. Hunden låg på marken, tryckte sig mot mitt ben, mjuk och varm. Solen sken. Mamma visste inte vad det handlade om – jag hade inte berättat för henne om hunden. Hon ursäktade sig och gick ut i trädgården för att påta i rabatten. Manuela försökte kommunicera med mig med enbart blickar för att fatta vad det var som hände. Raymond fortsatte att le och plötsligt ställde han sig upp, sträckte fram en av sina enorma händer, fortfarande leende, och sa sitt namn.

»Raymond», sa han.

»Raymond, okej, hej», sa jag, »det här är Manuela, och jag heter Marco».

Så satte han sig igen. Solen gnistrade på något sätt på hans ansikte, jag kunde inte riktigt förstå hur eller exakt var från början, bara att strålarna studsade mot hans kropp, det sprakade om honom.

»Det såg ut som om ni har gått länge, du och hunden, har ni det?» frågade jag.

Han tittade på hunden.

»Det är en klok hund. Rakels hund», sa han.

»Rakel, ja! Känner du henne?» frågade jag.

Och då började han berätta. Först långsamt, som om själva berättandet fick honom att minnas och han tycktes komma ihåg olika detaljer beroende på vad han för tillfället berättade. Därför fanns det heller ingen riktig kronologi. Han hoppade mellan vad som verkade vara flera års händelser, några ord här, några ord där. Ingen riktig kausalitet verkade finnas heller. Bitvis berättade han i omvänd ordningsföljd, punkterat av vad som tycktes vara slumpmässiga händelser, tills det visade sig att han hade tagit fasta på någon detalj, till exempel en viss färg, och att han berättade allt han mindes där färgen förekom. Bitvis berättade han saker och ting baklänges, så att de framstod som helt orimliga tills han långt senare berättade något som föregick händelsen – men då var man tvungen att vara uppmärksam nog för att förstå att det hängde ihop. På det sättet kanske det är rimligt att säga att vi båda var delaktiga i att sätta samman hela förloppet, så att det blev som en övergripande berättelse om de senaste åren.

Jag förstod att det först var när Rakel flyttat dit upp, till stugan, som hon kände att hon kunde vara helt i fred. Ved högg hon själv för att värma huset och mat hade hon bunkrat upp, mestadels konserver. När hon tröttnade på burkmaten köpte hon sju små kycklingar som växte upp till duktiga värphöns. När hon tröttnat på ägg köpte hon sig en tupp och lät en av hönorna ruva. Hälften av kycklingarna, de som blev tuppar, slaktade hon efter tjugo veckor, plockade, hängde och grillade. Sedan njöt hon där på sin veranda, som hon för övrigt hade byggt ihop själv. Fast njuta är en underdrift. Efter så lång tid med bara den allra torftigaste maten kände hon sig närmre himmelriket än någonsin. Flera nätter hade hon vaknat, som ur en hastigt bortglömd dröm, uppryckt ur den kroppsliga förnimmelsen av att äta kött, och

upptäckt var hon befann sig först när hon såg sin egen spegelbild i månskenets ljus. Hon tuggade i luften efter något som inte fanns där, bara en tom mun som tuggade i natten. När tupparna var slaktade och tillagade satte hon sig på en gungstol, med en kycklingklubba i handen, och gungade fram och tillbaka och tittade på stjärnorna. Det grillade köttet gjorde henne så gott att hon beslöt sig för att redan nästa morgon köpa sig tre nya tuppar och fem nya hönor. Så fort hon kom tillbaka byggde hon ut hönshuset och väntade på att hönorna skulle värpa. Ett halvår senare skulle hon ha nya slakttuppar och då skulle hon inte ta alla på en gång, utan se till att hon för all framtid kunde slakta åtminstone en eller möjligen två tuppar varje vecka i takt med att de yngre växte sig större.

Så var det den första tiden, allting handlade om mat och värme, men så en dag stod Raymond där, utanför henne stuga. Rakel reagerade instinktivt. Virade sin morgonrock tätt om sig, tog vedyxan i handen, öppnade dörren och gick ut och ställde sig under verandataket. Vid det laget hade hon vant sig vid ensamheten, men hon var förstas också på det klara med vilken sorts persona hon hade kommit att anta. Långt senare hade hon berättat för Raymond att hon ofta föreställde sig hur hennes blotta uppenbarelse skulle skrämra iväg människor om någon skulle dyka upp hos henne. Så det var med viss förvåning, får man förmoda, som hon ställde sig på verandan och blängde, och upptäckte att Raymond bara stod kvar därute med sitt fårleende utan att röra sig. Till slut ryckte Rakel på axlarna och gick in för att göra i ordning sin frukost, hela tiden med uppsikt över gårdsplanen. Hon kokade sina ägg och väntade på att få bli ensam igen. När äggen var hårdkokta skalade hon dem, skar dem i klyftor, saltade och tog med ut på verandan, satte sig på gungstolen under verandataket och började äta. Medan hon åt hördes ett lågmält brummande ljud som eskalerade i en åska och hastigt började ett kolossalt regn att falla. Tunga, stora droppar studsade i gruset och Rakel tänkte att det var gott och att Gud hade hört henne, att mannen som stod och störde henne äntligen skulle gå tillbaka till vilket jävla ställe han nu än hade kommit från. Men han stod kvar, till synes oberörd, som en stor fågelskrämna i regnet. Rakel åt sin frukost i skydd under taket och

när hon var färdig torkade hon sin mun med en trasa, reste sig upp och satte armarna i kors. Hon stirrade ännu strängare på honom, med ögon som nästan såg ut att poppa ut.

»Stick härifrån!» sa hon och pekade bortåt skogen med ett spetsigt finger.

Men Raymond stod kvar. Ingenting i hans kroppshållning antydde att han skulle bege sig. Och ingenting antydde att han skulle tränga sig på. Han bara stod där som om han hade tänkt stå där för evigt, en saltstod i regnet.

Nästa morgon hade det slutat regna och Raymond hade inte rört sig ur fläcken. Rakel virade sin morgonrock om sig, tog på sig trätofflorna och gick ut, den här gången utan vedyxa. Rakel gick ett varv runt honom. Han var så lång och stor att det var omöjligt att detaljerat se hans ansikte. Istället satte Rakel en hand på hans rygg och tryckte lite försiktigt, föste fram honom till huset, ända fram till verandatrappan. När de hade kommit fram gick hon upp medan han stod nedanför. På så sätt kunde hon komma närmre hans ansikte. Jag kan bara gissa vad hon tänkte eller kände när hon såg hans stora färlika ansikte på nära håll, och hans uthållighet.

»Du kan hänga dina kläder på tork där», sa hon och pekade på tvättlinan som hängde mellan huset och ett träd.

»Jag har inga kläder i din storlek, men du kan ta ett rent lakan och vira in dig i det så länge.»

Och det var det. Från och med den dagen var Rakel inte ensam. De pratade inte särskilt mycket med varandra det första året, även om Rakels rutiner kom att ändras, eller snarare justeras lite grann. De var båda tystlåtna och ingen av dem särskilt intresserad av ett socialt liv, så förändringarna kan nog inte kallas för kompromisser. Det var bara det att när de nu var två i samma hushåll förändrades vissa saker per automatik. Det fanns helt enkelt två munnar att mätta, vilket åtminstone innebar dubbelt så mycket mat att tillaga eller, rättare sagt, dubbelt så många tillfällen som köket var i bruk. Framförallt uppstod nu ett okontrollerbart element i vardagen – en annan person som var där och gjorde saker och ting efter eget huvud. När Rakel vaknade om morgnarna och öppnade dörren till verandan kunde Raymond, som

aldrig tycktes sova, redan stå där. Han vände sig inte ens om, utan stod orörlig, tittade på hönsen och drack ur en rykande kopp.

Ibland har jag tänkt att det var just för att slippa det okontrollerbara som Rakel lämnade staden och sitt gamla liv. Kanske hade hon haft en tillräckligt lång paus för att kunna stå ut med Raymond. Jag förstod att det definitivt hade funnits ett irritationsmoment som var kopplat till detta, särskilt i början. Jag föreställer mig att Rakel upplevde irritationen som ett utdraget ögonblick av ånger, kanske när hon just hade öppnat dörren och precis lyft sin ena fot. När hon ännu inte hade tagit steget ut var det som att en blixtnär mellan tinningarna på henne och tiden saktade ner. En mycket långsam rörelse som pågick medan världen föll samman och sögs in i Rakel och Raymond, in i deras för varandra förborgade viljor. Men varje gång gick det också till slut över, blixten försvann, tiden återfann sin vanliga rytm och hennes fot landade på verandan. Hon blev fri från ögonblicket av ånger, kom ut i det fria och kunde ställa sig bredvid Raymond, dricka ur sin egen kopp och titta på hönsen som långsamt tog sig runt på gårdsplanen och pickade.

Livet i den första tidens utbredda tystnad skilde sig avsevärt från livet med den sista tidens varma, ömma och framförallt långvariga samtal. Förändringen kom gradvis och ingen kunde med säkerhet säga när den ena perioden slutade och den andra började. Hur många veckor eller månader eller år som de stod tysta bredvid varandra på verandan, för att sedan tysta laga mat och sedan tysta tillbringa dagen för sig själva för att slutligen gå och lägga sig i skilda rum? Men någon gång måste det ändå ha varit så att antingen Rakel eller Raymond skrattade till och pekade på en liten kyckling som med imponerande snabbhet rundade stengärdet för att komma tillbaka till hönsmamman och syskonen, kanske undslapp ett »såg du så snabb den var!», och därifrån, genom att tillsammans betrakta djuren, väcktes ett behov av att dela med sig av vad de såg, samtala om vad det var som hände ute på gårdsplanen, vad detta liv innebar för djuren. Längre höll de sig antagligen till just djurens liv och deras förehavanden, men varje gång Raymond pratade blänktes det i hans mun och varje gång undrade Rakel vad det var som han hade i munnen. En dag frågade hon

vad det var och Raymond svarade med ett överdrivet brett leende, inte det färliga, utan ett leende med en öppen mun som avslöjade två rader guldtänder. Men efteråt var det som om en stor skam kom över honom. Han återgick till färlendet och skammen verkade ha varit så stor att livet därefter åter blev präglad av den tystnad som fanns mellan dem från början. Det besvärade inte Rakel alltför mycket, hon utgick från vad hon hade och gjorde det bästa av situationen. Visst hade hon utvecklat något slags beroende, hon behövde samtalen, men hon tänkte inte insistera på att Raymond skulle prata, även om hon kände sig märkligt dragen till den där munnen av guld. Hon började skriva små lappar, dagboksanteckningar som hon sedan använde för att starta eld i kaminen. Ibland kunde hon gå ut på gårdsplanen och huka sig ner helt nära hönsen och prata med dem.

Det var ett av dessa tillfällen. Hon var helt upptagen med hönsen som plötsligt flög iväg för att ta skydd under några grenar. Rakel såg sig om. Först upptäckte hon inget särskilt men så sprang hunden ut från buskarna, den sprang fram till henne och hoppade upp, satte sina tassar på hennes kropp så att hon nästan föll omkull. På något sätt hade hunden försvunnit när hon flyttade upp till stugan, nu hoppade hon upp i Rakels famn och slickade henne över hela ansiktet. Rakel klappade hunden; över huvudet, bakom öronen, över ryggen. Djupt inuti i henne ville något slags hundprat bryta ut, men det var som om hon hade glömt hur man pratar, istället fortsatte hon att klappa och klappa medan hunden sprang runt henne och knuffade och buffade. De lekte tills Rakel upptäckte att hunden bar på ett kuvert runt halsen. Hon tittade på kuvertet och såg sitt eget namn. Hunden satte sig lugnt ner och lät Rakel dra loss kuvertet. Så väntade hon där hon satt, lugnt och fint, tills Rakel hade fått ut brevet. När brevet väl var i Rakels händer gick hunden bort till verandan för att lägga sig ner, en aning trött efter all lek. Raymond kom ut och deras blickar möttes ett ögonblick innan Rakel gick in till köket för att sätta sig och läsa brevet. Raymond stannade kvar med hunden.

Brevet var från Stacey. Hade Rakel inte varit så hungrig på samtal, på språk, hade hon kanske slängt brevet på en gång, men istället slukade hon det. Hon läste igenom det en gång snabbt, utan att egentligen

förstå vad det handlade om. Hon ville bara åt orden, så som de var formulerade av någon annan. Hon framställde ljuden i sin mun, varje l ett slag med tungan i gommen, varje m och b läppar som stängs och öppnas, varje r en rullning med tungan. När hon hade läst brevet en gång läste hon det en andra gång, långsammare.

Rakel var, på något sätt, helt tömd, även om hon inte direkt kände något konkret. Hon satt kvar vid köksbordet, tittade rätt ut i rummet. Raymond kom in och satte sig bredvid henne.

»Jag känner den där hunden», sa han, »det är en klok hund».

Rakel skrynklade ihop brevet och lät det ligga kvar på bordet. Hon tittade på Raymond. Han tittade ner på sina händer som låg på bordet, fingrarna flätade, som i bön.

»Du kan skicka ett svar med hunden. Hon hittar alltid rätt.»

Den kvällen kom ett högtryck, tillsammans med en värmebölja av det slag som inte borde finnas i dessa breddgrader överhuvudtaget. Aldrig tidigare hade det varit så varmt. Rakel låg i sin säng med fönstren vidöppna, och jag antar att det på något sätt var i rädslan eller genom rädslan eller genom den nya hungern efter att prata, något med munnarna, med vänligheten. Jag förstod på Raymond som att de blev älskare. Den natten var de med varandra, liksom många nätter därefter. Men efter ett tag – om det bara var några dagar eller om det rörde sig om månader eller år vet jag inte – var Rakel borta. Av något skäl kunde Raymond inte berätta något sammanhängande alls om det som hände efter värmeböljan, förutom att brevväxlingen fortsatte och att han stannade kvar med hunden ett tag efter att Rakel hade försvunnit. Han kunde däremot inte ta hand om allting själv, och till slut lämnade han huset och gården och hönsen bakom sig.

Solen hade hunnit gå ner. Manuela satt helt tätt intill mig och hade lyssnat uppmärksamt. Det lyste ur mammas rum. Vi hade en filt över våra ben.

»Och du vet inte vad som hände med henne efter det?» frågade Manuela.

»Inte med Rakel», svarade Raymond och skakade på huvudet.
»Inte med Rakel», sa han igen.

Han drog ett finger över läpparna, som om han torkade sig över munnen eller kliade sig på fingret med tänderna.

»Har kvar det här», sa han och tog fram en skrynklig bit papper ur sin ficka, »första brevet». Det hade gulnat och bläcket hade försvunnit här och där.

Rakel, jag vet inte om det här brevet kommer att nå dig, men jag sitter nu på Gabriellas, på deras uteservering och din hund har precis kommit hit. Jag förstår inte var du är eller vad det är för ett krig du utkämpar, men jag hoppas att hunden tar det här brevet till dig. Under tiden som du har varit borta är det alltfler som går i krig, med hela plutoner i huvudet, modifierade liv. Jag tänker på dig hela tiden, så mycket att det gör ont. Det känns som om vi är på väg in i en ny tid, i världen. Människor är så misstänksamma och de som skulle kunna göra något, de drar sig bort, flyttar ut till skogen som du eller till herrgårdar som din bror. Han är väl lycklig med Manuela – hennes familj investerar i framtiden. Jag har en känsla av att allting håller på att slitas itu. Kanske var det den slitningen som du såg? Var det så? Skriv tillbaka om du får det här. Kom tillbaka.

Stacey

*Översättning och vittnesmål i en rasistiskt
informerad kunskapssyn*

Ordens materialitet

Det var ljudet av den dialekt som talades i Jean Améry's hemtrakter som ersatte hans rädsla med trygghet. Hans känsla av trygghet smulades sedan sönder för alltid när det gick upp för honom att samma ljud som väckte minnen av intimitet i honom på samma gång tillhörde fienden. Det var inte vad SS-soldaten sa, utan hur det lät, som förändrade världen som Améry såg den.

Min litterära praktik, mitt skrivande, är en litterär praktik som redan från början är en översättning. Varje fras och ord jag skriver på svenska syftar på något i världen, i mitt minne eller i min fantasi. Månen syftar på himlakroppen däruppe, havet på den stora vattenmassan bortom stranden och Rakel på en människa som finns i min skönlitterära prosavärld. Men där finns – särskilt när det rör sig om ord och fraser som relaterar till sådant som jag har lärt mig som barn eller som hämtar mening från mitt tidiga möte med världen – alltid en bottenklang av ord som jag från början lärde mig på ett annat språk, på persiska. Bottenklang eller kontrapunkt. Kontrapunkt eller överton. En tvilling oavsett.

Varje gång jag skriver pågår alltså en översättning. Det går inte att fixera något eftersom orden också klingar av andra ord på ett annat språk. Skrivandet är en översättning. Orden stämmer inte alltid helt överens.

Eftersom skrivandet hämtar något från bortom det här språket som jag skriver på är det alltså en översättning. Översättningen kan

bara tas emot om sammanhanget förändras – därför gör översättningen också ett anspråk på att vara vittnesmål. Som jag har försökt demonstrera tidigare rör det sig inte om en översättning mellan två språk som förhåller sig till varandra kallt och neutralt och likvärdigt. Man kan dö för det som måste sägas eftersom ens mänsklighet står på spel. Ens mänsklighet står på spel eftersom det som måste sägas sägs på ett språk och i ett sammanhang som ifrågasätter ens värde, som utan ett ord misstänkliggör ens utgångspunkt. För att skildringen av det som hände mellan mig och min bror på tåget ska kunna bli erfärbar på det här språket, för att mina ord ska ”fungera” på svenska, måste de ändra sitt sammanhang, åtminstone till viss del. De kan inte introduceras som ny information utan bara finnas som vittnesmål.

Detta kan extrapoleras. Min belägenhet, att skriva på ett språk som från början är en översättning, visar dessa mekanismer med tydlighet, men dessa mekanismer finns i språket även då de förblir dolda. De är aspekter av språkliga praktiker som är litterära eller gör litterära anspråk. Litterära verk kan innehålla information, likaså bilder eller berättelser. Men de utgörs inte av dessa saker, de är inte konstruerade av varken information, bilder eller berättelser, utan av ord.

Jag har tidigare argumenterat för att översättande och litterära praktiker är avhängiga ett arbete med ljuden i språket. Jag ska i vad som följer demonstrera att språkets konkreta och materiella aspekt – ljudet – också är avgörande för möjligheten att förändra en texts mottagarsammanhang, med andra ord för att själva vittnesmålet ska kunna äga rum. Ords betydelser är förankrade i konventioner, det vill säga begränsade av den förståelse och förförståelse som sammanhanget de skrivs i kan uppbåda. För att sammanhangen ska förändras måste dessa konventioner utmanas, rubbas och oroas. *Vad* som sägs kan sägas på alla möjliga sätt, med många olika ord, men *hur* det sägs förändras så fort ljuden förändras. Denna förflyttning, detta omvandlande av sammanhanget, orsakas alltså av något annat än ordens betydelser, nämligen av ordens ljud. Det är ljudet som ingjuter ett ord med säregenhet och partikularitet. Därför finns ett stycke språks *språkliga* särart i ljudet, inte i vad orden betyder.

Avsnittet ”Zvyz zvyzja” börjar med att Marco ser Rakel komma

ut genom portuppgången. I fråga om betydelser, tankar och bilder skulle det kunnat stå så här: ”Jag visste direkt att det inte fanns någon tvekan med Rakel när hon kom ut genom porten. Det var så fuktigt i luften att mitt hår låg fastklistrat mot ansiktet. Håret var förresten korpsvart och tjockt och kändes som tjära, inte som nu.” Dessa första meningar skildrar samma händelse, beskriver samma bilder och ger samma information som de meningar avsnittet ”Zvyz zvyzja” faktiskt börjar med, nämligen: ”När jag såg henne komma ut genom porten så visste jag. Rakel var omisskännlig. På den tiden var mitt hår fortfarande korpsvart och tjockt, som tjära, fastklistrat i ansiktet av den där fukten.” Den uppenbara skillnaden är att meningarna låter olika, de har olika läten. Det är med hjälp av läten, med hjälp av ordens ljudlighet, hur de hakar in i varandra, hur de spelar med och mot varandra som hela kapitlet är resultatet av ett litterärt arbete.

I ett litterärt arbete mobiliseras orden i första hand som konkreta byggstenar – det är det konkreta materialet som bygger upp ett litterärt verk, inte eventuella tankar. Men varje ord är alltid samtidigt något abstrakt, det vill säga en tanke *om* någonting.¹⁸¹

I egenskap av symbol pekar ett ord på något annat utanför sig självt, det är abstrakt i meningen att det går att abstrahera mening ur ett ord; det betyder alltid någonting. Det kan därför fungera som ett *uttryck* för en tanke – och är därför funktionellt i kraft av sin konventionalitet. Ett ord är ett instrument för kommunikation eftersom dess betydelse följer vissa konventioner. Ordet i sig, som tecken betraktat, må vara godtyckligt, men det bör inte råda någon tvekan kring vad det syftar på i ett givet sammanhang. Ett uppslagsverk, en lagparagraf eller det enkla återberättandet, i form av en rapport av en händelse tar framförallt ordens abstrakta/symboliska egenskaper i bruk, för att

181. Wittig, ”The Trojan Horse”, 68. Monique Wittig använder den trojanska hästen som figur för att peka på hur det skönlitterära språket kan operera, i kontrast mot andra slags språk. ”At first it looks strange to the Trojans, the wooden horse, off color, oversized, barbaric. Like a mountain, it reaches up to the sky. Then, little by little, they discover the familiar forms which coincide with those of a horse.”

utföra sina ärenden. Det är alltså i första hand ordens mening, deras betydelser, som en sådan text är ute efter att mobilisera. Orden, mobiliserade som tecken, kan alltså betraktas som ett system av abstrakta symboler, vilket gör det möjligt att genom språket uttrycka intentioner och tankar.¹⁸² När ord mobiliseras som symboler blir det avgörande att den språkliga framställningen håller sig till konventionerna kring ordens betydelser. Ett ofrivilligt rim, en allitteration, en lek mellan morfem och fonem och annat som kan skapa tvetydighet är i bästa fall störningsmoment och i sämsta fall direkt missvisande. Men vartenda enskilt ord har potential att rubba konventionerna kring betydelser, i kraft av sin dubbla natur som på samma gång abstrakt *och* konkret. Utgångspunkten för det litterära skrivandet är just denna materialitet – att ett ord är vad det är i kraft av att det pekar på något utanför sig själv *och* samtidigt är något i egen rätt som låter och ser ut på ett specifikt konkret sätt. Det går alltså att använda ord i första hand som konkret material, utan att fördenskull förlora dem ur sikte som meningsbärande symboler. Genom att följa ordens klanger, istället för att kontrollera symbolerna, kan själva skrivakten förvåna och utmana den som skriver, skapa förbindelser och mening som inte är i tjänst hos ordens mening och därför inte i tjänst hos konventionerna.¹⁸³

Vittnesmålet grundar möjligheten till dikten, som Agamben påstår, men det är också dikten som grundar möjligheten till vittnesmålet genom sin förmåga att kunna förändra ett sammanhang, eftersom diktens material, orden, inte är i tjänst hos tänkandet och därför heller inte hos rådande föreställningar.

182. Det här – det vill säga medvetandets förmåga att syfta på något, dess *internationalitet* – är naturligtvis något som anglosaxiska språkfilosofer har uppehållit sig vid till stor del, särskilt bör två arbeten nämnas i detta sammanhang, även om jag inte har för avsikt att ge mig in i denna idétradition. Grice, "Utterer's Meaning and Intention". Searle, *Intentionality, an essay in the philosophy of mind*.

183. Édouard Glissants poetik kring transparens och opacitet kan läsas som en relation mellan språket mobiliserat som begripliga symboler och språket mobiliserat som klanger och ljud. Glissant, *Poetics of relation*, 111–127.

Min avsikt är inte att etablera en dikotomi här. Varje språkligt arbete är ett resultat av ordens klanger *och* ord som symboler. Däremot kan ett språkligt arbete mobilisera ord mer som symboler eller mer som ljud beroende på vad det är för slags text. Jag har tidigare påpekat att många språkliga praktiker, till exempel sådana som resulterar i artiklar i uppslagsverk, lagparagrafer eller nyhetsrapporter, i första hand arbetar med ord som mening, som symboler. I sådana texter är eventuella materiella aspekter av ord sekundära eller ovidkommande. Det litterärt språkliga arbetet är däremot i första hand ett arbete med det materiella, även om man förstås inte kan förlora ur sikte att ord alltid betyder något. Ord har alltså den särskilda egenheten att de på en och samma gång är fullt ut konkreta *och* fullt ut abstrakta.¹⁸⁴ Den aspekt av ord som är symboler, det vill säga den aspekt som är manifestation av idéer eller tänkande, är inte utgångspunkten i litterär gestaltning och poetiska skriftpraktiker, eftersom sådana praktiker inte i första hand handlar om att rapportera – rapporten är inte avhängig de specifika orden, utan avhängig det orden, i egenskap av tecken, pekar på. Inte ens i ett litterärt verk som är idédrivet eller forskande är det, strängt taget, vare sig tankar eller idéer som är arbetsmaterial. Även om orden kan ge upphov till både nya begrepp och nytt tänkande är det orden som är själva arbetsmaterialet – en materialitet som utgörs av ljud, oavsett om det är fråga om svårtolkad poesi eller en medryckande prosa. Det innebär inte att ords betydelser är oviktiga: Återigen, varje gång ljudet av ett ord äger rum betyder det också något. Men att arbeta med betydelserna är inte att arbeta i tjänst hos litterära verk. Omvänt gäller att arbetet med orden som material inte behöver vara underställt konventionerna kring vad orden betyder eller ens semantiska relationer: En tiger kan plötsligt stå där och slå med svansen, bara ögonblick innan havet öppnar sig och en apelsin stor som månen lägger ett ägg som är – förvånande nog – månen och ett förälskat par jobbar vid varsin dator medan tåget tar dem söderut. Inledningen till "Zvyz zvyzja" kan stå som exempel. Ett litterärt verks bilder kan återges med många olika ord, men om en texts specifika läte förändras, så

184. Wittig, "The trojan horse".

förändras dess litterära kvalitet, själva dess textur. Det specifika med en litterär text är inte vad orden betecknar eller vad de betyder, utan hur de låter.

Det är på grund av detta, för att betona att ljudet inte är i tjänst hos betydelsen, som jag har föreslagit att ljud kan betraktas som något som aktivt hämtar mening, snarare än passivt står som ställföreträdare för något annat. Jag föreslår alltså att ordens själva materialitet, ljudet, i en litterär praktik inte kan reduceras till tecknet eller symbolen som pekar på något utanför sig själv, utan snarare fungerar som ett ekolod som hämtar tillbaka ett helt landskap av mening genom sin inneboende rörelse. Hur mening hämtas och vecklas ut på detta sätt har jag tidigare beskrivit som ett sätt att följa dikten: Man komponerar en ljudslinga och orden betyder något. Så får man svara på textens fråga. ”Vi kan bara namnge det tillfälligt, det hon såg, men hon måste ha sett det.” Vad har hon sett, frågar texten sin författare. ”Hon måste ha sett kriget när han hoppade, även om hon aldrig hade sett det förut.” Det kan se ut som ett arbete med tankar, men det är i första hand ett arbete med ord. Det som bearbetas är i första hand ljud och i andra hand betydelse. Ett litterärt verk är inte konsekvensen av en tanke, men kan istället vara premissen för en tanke.

Potentialen i ett litterärt arbete, ett språkarbete som kan sägas vara vittnande eftersom det gör anspråk på sitt mottagarsammanhang, ligger därför i att relationen mellan tanke och ord inte ser ut på samma sätt som för övriga språkliga arbeten, som kan beskrivas som rapporterande. Ett ord har därför potential att, i ett litterärt verk, i dikten, skapa en molande oro. Det utför inte sin funktion som tecken, vare sig som ett entydigt eller mångtydigt tecken. Men samtidigt kan det inte förkastas som meningslöshet, eller som nonsens, eftersom det presenterar sig självt som ett tecken. Det är bara det att ordet, som det mobiliserar i dikten, inte behöver följa konventionerna kring vad det borde betyda, och i synnerhet inte ta utgångspunkt i dessa konventioner.

Eftersom orden i ett skönlitterärt skrivande inte i första hand mobiliserar som symboler utan som konkret material, är en dikts ärende inte i *huvudsak* att representera något annat, vare sig det är en händelse utanför sig själv eller en tanke i den skrivande. Utanför repre-

sentationens krav blir det möjligt att utmana konventionerna, så att sammanhanget kan förändras. Det vill säga, istället för att komma till läsaren med begriplig information, gör dikten en liten rörelse med handen som kan tolkas som: ”kom hit in till mig, så får du se något annat.” Redan här stöter vi på en svårighet: Hur pratar vi om en dikt som tar sin utgångspunkt i den skrivande praktiken, utan att, så att säga, tala ”om dikten” med utgångspunkt i *tanken*. Här är en gammal dikt – ”Koltrampen” – av Harry Martinson som citeras i Staffan Söderbloms bok om författaren:

Har ni sett en koltramp komma ur en orkan –
 med bräckta bommar, sönderslitna relingar,
 bucklig, stånkande, förfelad –
 och med en skeppare som är alldeles hes?
 Fnysande lägger den till vid den soliga kajen,
 utmattad slickande sina sår,
 medan ångan tynar i pannorna.¹⁸⁵

Exemplet här rör inte bara dikten utan också hur Staffan Söderblom förstår dikten inifrån och utifrån den skrivande praktiken, och sedan formulerar sig kring sin insikt, inte blott genom att ge uttryck åt idéer utan samtidigt genom att gestalta en sorts relation till dikten som dikt. Söderblom arbetar med dramaturgi, rytmisering, vändningar, fynd och tonfall i sin läsning av dikten, eftersom hans syfte inte är att inordna dikten i en tanke eller en tanketradition. Vad han istället gör är att placera sig själv i dikten och på så sätt synliggöra det tänkande som den producerar.

Så här beskriver han den:

Det är en brokig dikt. Den är så späckad med konkretion och lyrisk ”fulhet” att den tycks autentisk som världen själv. Man förnimmar texten i sig som ett stycke *bucklig materia*. Dikten *ser ut* som sitt motiv.¹⁸⁶

185. Söderblom, *Harry Martinson*, 17.

186. *Ibid.*

Det här är alltså det första som sägs om dikten: Inte vad den *handlar om*, utan hur den ser ut. Och hur den ser ut? Ja, det går att invända på varje punkt – ingenting här kan i egentlig mening verifieras, men Söderbloms attityd och hållning och öppenhet inför dikten är omisskännlig. Därefter fortsätter han med några ord om vad dikten *gör*:

Den tar för givet att "vi" aldrig tidigare har sett en koltramp i detta skick, och avgjort inte i någon dikt. Därför behöver den inte "berätta" någonting. Den behöver inget "jag" att föra förhandlingar med läsaren, om ovidkommande som saker som känslor, exempelvis. Det är en dikt totalt ointresserad av diplomati. Däri, mera än i ordvalet, ligger dess egentliga *saklighet*¹⁸⁷

Först därefter närmar han sig något om vad dikten handlar om, men endast i negation. Det enda som går att säga är vad dikten *inte* handlar om, av uppenbara skäl:

I dikten om "koltrampen" drar han en skarp gräns mellan sig och läsaren, att läsa poesi är naturligtvis inte detsamma som att rida ut orkaner. Och den gränsen drar han för att "vi", i någon mån, ska kunna överskrida den. Detta kan inte ske med "information", bara med erfarenhet, och den erfarenheten saknar "vi", alltså. Därför bygger han in den i *språkets lek*, bortom det informativa, i diktens *låten*.¹⁸⁸

Mer än tjugo år senare återkommer Söderblom till samma dikt.¹⁸⁹ Här är ärendet delvis ett annat, men det är direkt hämtat ur samma förståelse som ovan och kretsar nu än mer kring Martinsons retoriska formulering, frågan "Har ni sett?". Det vill säga, Söderblom är intresserad av den linje som går mellan "egen erfarenhet" och omöjligheten att kommunicera den i en dikt. Han lägger fram ytterligare två dikter

187. Ibid.

188. Ibid., 18.

189. Söderblom, "Det mirakulösa språnget: Om Harry Martinsons början".

som alla arbetar med denna ”till fråga förklädda påståendet: detta har ni *inte* sett!”¹⁹⁰

Dikten är alltså villkorad av insikten om det ”meningslösa i att berätta för den som inte redan vet, och med den oerhörda driften att *ändå* berätta”.¹⁹¹ Det hade naturligtvis gått att berätta för den som redan vet – men vad skulle då vara poängen med brokigheten, konkretionen, den lyriska ”fulheten”, kort sagt: Vad skulle vara poängen med diktens särskilda läten?

Söderblom visar alltså med ”Koltrampen” hur dikten utnyttjar språkets materiella aspekter. Med det materiella och konkreta reduceras ordens mening till närmast ett intet, så att språket i viss mån kan frikopplas från sammanhangets konventioner: En presumtiv läsare vet möjligen knappt vad en koltramp är, än mindre vad det är att rida ut en orkan med en sådan. Symboliskt etableras alltså en absolut gräns, men genom att gränsen etableras, lyckas dikten ”i sin lek med motivet uppenbara *språkets* hemligheter, mera än motivets egna”.¹⁹²

Söderblom beskriver Harry Martinsons dikt som hans ”lyriska mirakel”. Men det som är Söderbloms eget mirakel här är att han, genom att låta sitt tänkande guidas av en i grunden litterär känslighet, gör en läsning som förflyttar uppfattningen av Martinsons diktande, ja hela författarskapet, från ”den soliga kajen” och den konventionella *betydelsen* av någon som utmattad slickar sina sår, till att handla om dikten som ett stycke konkret materia. Först som konkret materia förskjuter dikten betydelsen och det går att förstå inte bara dikten utan Martinsons författarskap på ett nytt sätt.

Minnet av ångfartyget – det verkliga, det utomtextliga, det biografiska – måste trots allt betraktas som relevant för dikten, det är det dikten utgår ifrån eftersom den som skriver är en människa som har levt ett visst liv och inte ett annat, som minns vissa saker och inte andra. Dikten pekar kanske inte på det som hände ”i verkligheten”, men ”verkligheten” – eller åtminstone element från en plats utanför

190. Ibid.

191. Söderblom, *Harry Martinson*, 17.

192. Ibid.

dikten – befolkar *ändå* dikten. Som jag tidigare har diskuterat är denna biografi inte arbetsmaterialet utan det som gör arbetsmaterialet – Martinsons särskilda språk – tillgängligt för arbete. Eftersom det som behöver uttryckas alltid är omöjligt att uttrycka – det kan aldrig råda identitet mellan händelse och dikt – behöver dikten genom att mobiliseras materiellt förvränga allt det som den pekar på. Vad som händer är att dikten alltså skapar en ny erfarenhet, ur vilken både skrivandet och läsandet av den springer. Och denna erfarenhet är i viss mån anti-biografisk, eftersom den arbetar emot biografins privata natur, på det sätt som jag tidigare nämnt att Paul Celan uppfattar dikten. Anekdoten om ”den gången jag red ut en orkan” är stängd och kan bara bli ”förstådd” genom en kliché, det vill säga genom föreställningen om hur det är att rida ut en orkan. För att inte bli missförstådd förbrukas den biografiska anekdoten, genom att transponeras och översättas till något annat, som kan delas.

Det litterära språket är alltså i första hand inte information som förmedlas utan något som helt konkret *händer* den som läser (och den som skriver). Ett sådant språk rör sig inte primärt i det abstrakta eller i tankens domän. Därför är en skönlitterär text inte ett särskilt bra sätt att ge uttryck åt något inre; den fungerar dåligt som representation men låter sig däremot enklare förstås som ett slags spel, som ett häng, som en händelse. Orden håller hela tiden stånd mot konventionerna, eftersom deras materialitet möjliggör andra relationer än de semantiska.

Jag har föreslagit att vittnesmålet, det vill säga ett stycke språk som gör anspråk på att förändra sitt sammanhang, finns i hjärtat av en språklig praktik som vi kan kalla litterär. Jag har nu försökt visa hur detta litterära i första hand utgörs av ett arbete med ords konkreta aspekt, ett arbete som inte behöver utgå från orden som symboler.

Vad som hände på tåget, när jag stod där tillsammans med min bror, går inte att förmedla med information eller som en rapport. Händelsen är sammantvinnad med en komplex historia av självförakt, kolonialism och rasism. Det var inte ens klart för mig själv vad som hände, eftersom jag själv är en del av det sammanhang som alltid har ”förnuftiga” argument om varför allt bara var ett missförstånd eller ett undantag eller en tillfällighet, sammanhanget som säger att vi misstol-

kade de andras blick och att det finns sätt att förstå situationen som inte behöver alludera till rasism – kort sagt, varför rasismen inte finns. För att kunna skriva ömheten i situationen på tåget, för att kunna skriva kärleken i föraktet, behövs varken data eller information utan omvägarna (som är de enda vägarna). Om det finns ett motstånd mot att förstå rasismens roll i situationen på tåget – det vill säga om det finns motargument, vilket det alltid finns, från den dominerande blicken på två bröder som bråkar med varandra på ett tåg – kommer dikterna och den skönlitterära prosan till vår hjälp. De förändrar sammanhanget så att situationen på tåget mellan mig och min bror framstår på ett annat sätt. De skönlitterära prosatexterna och dikterna som förekommer här är alla olika sätt att besvara frågan om vad som hände på tåget, eftersom de förändrar hur mottagaren av denna avhandling förstår ursprungsscenen.

Från ord till tänkande

Betoningen på orden som material och ljudet som ordens materialitet har inte bara relevans för detta arbete, utan även för fältet konstnärlig forskning i litterär gestaltning och för konstnärliga litterära metoder i forskande praktiker. Det belyser frågan om vad en intellektuell kritisk praktik skulle kunna vara om ords konkreta materialitet inte används i tjänst hos tänkandet, utan när tänkandet snarare blir en konsekvens av det konkreta materiella arbetet med ord.

Tänkandet som primärt och ord som blott tecken eller symboler i tjänst hos tänkandet hör ihop med det som Jacques Derrida har kallat den västerländska metafysiken. För Derrida är det västerländska tänkandet konstruerat som *logos*, vilket på grekiska betyder alltifrån röst, uttalande och ord till rationellt strukturerat övervägande. Sedan Platon, menar Derrida, har *logos*, subjektets röst, fått en framträdande position eftersom det föreställts vara primärt och direkt och framförallt absolut närvarande. Texten och skriften har istället setts som sekundär, indirekt och ställföreträdande för det som är frånvarande, nämligen subjektet och de rena tankarna. Vad jag har benämnt som ljud ska inte förväxlas med Derridas referens till rösten. Rösten, som *logos*, är föreställningen om en ren, absolut närvarande röst som tillhör ett stabilt subjekt. Ljud däremot hör varken ihop med ett subjekts renhet eller dess absoluta närvaro, utan är som ords materialitet en

del av språket och texten, inte ett subjekts yttrande.¹⁹³ Föreställningen om absolut närvaro, som ett villkor för tänkande, har sedan varit vägledande i den västerländska filosofins historia – en föreställning som inte håller vid närmre granskning.¹⁹⁴ Derridas intellektuella gärning har bland annat handlat om att visa vilka premisser och föreställningar det västerländska tänkandet vilar på och exponera dem. Genom att identifiera närvaro som intimt förknippad med tänkandet i västerländsk historia, visar Derrida att detta tänkande – den västerländska metafysiken – vilar på absoluta dikotomier, vilka omgående står i relation till varandra genom en värdehierarki (gott/ont, svart/vitt, innanför/utanför et cetera). Det är en tankemodell som reifierar renhet och absolut närvaro – och mer än så: renhet *som* absolut närvaro och absolut närvaro *som* renhet. Jag återkommer nedan till denna tankemodell som utgår ifrån – och producerar – vad som föreställs vara absoluta dikotomier som hierarkiseras.

Om rösten existerar som närvaro, så är texten frånvaron av röst. Om rösten är det primära, så är texten sekundär. Genom att sätta ordet "différance" i arbete som ett begrepp erbjuder Derrida ett annat sätt att föreställa sig det sätt som både text och röst finns – ett sätt som undviker att skapa dikotomierna. Han föreslår att *både* röst och skrift existerar som "différance", snarare än som "närvarande" eller "frånvarande". Begreppet beskriver alltså inte något som föregår skrift eller röst utan är det sätt som både skrift och röst finns.¹⁹⁵

För att utmana detta grundläggande sätt att förstå verkligheten, som är det västerländska tänkandets förståelseförmåga, behöver Derrida göra exakt det som jag har argumenterat för, nämligen ta ordens

193. Ljud är i egenskap av ett *sound* alltid kontextuellt och sammansatt. Fred Moten tänker i dessa termer kring ljud, vilket han ger uttryck för i bland annat Moten, *An Interview with Fred Moten*, Part 1.

194. En sådan granskning görs i Derrida, "La pharmacie de Platon".

195. Derrida, "Différance", 141. "What we note as *différance* will thus be the movement of play that 'produces' (and not by something that is simply an activity) these differences, these effects of difference. This does not mean that the différance which produces differences is before them in a simple and in itself unmodified and indifferent present."

konkreta materialitet i bruk, istället för dess betydelser. "Différance" är konstruerat genom att det ena e:et i franskans différence (verbet *diffère* kan både betyda att skilja sig och att skjuta upp) är ersatt med ett "a". Den grafiska skillnaden hörs inte, utan kan bara synas i skrift, vilket gör att skillnaden inte kan avslöjas på ett direkt sätt med röst. ¹⁹⁶ Det är istället i skriften som den begreppsliga skillnaden mellan "différence" och "différance" träder fram. Därför, menar Derrida, är "différance" varken något som betecknar ett abstrakt begrepp eller ett materiellt ord. ¹⁹⁷ Vad Derrida alltså gör med hjälp av "différance" är att han introducerar det materiella *ordet* – det vill säga det ljudliga material som klingar "difer~~ans~~" – in i *begreppet différence*. Han etablerar därmed något som varken är ett ord eller ett begrepp, och samtidigt båda delar, och som skrivs *différance*. Om filosofins angelägenhet är universalitet och generella begrepp, så insisterar Derrida genom denna manöver på att begreppet är förbundet med det materiella ordet och bedriver därefter det begreppsliga, abstrakta, filosofiska arbetet med uppmärksamhet på språkets ljudlighet/textlighet och därför ordets partikularitet.

Genom den uppdelning och sammanslagning som äger rum i ordet/begreppet *différance* och dess skuggbegrepp *différence* går det att problematisera och dekonstruera den tankemodell som är konsekvensen av västerländsk metafysik. Denna tankemodell har vidare implikationer, men manifesteras i språket genom att ordet, som något materiellt konkret, alltid är sekundärt i förhållande till begrepp, som föreställs vara absoluta i sin närvaro. På så sätt består Derridas arbete i att lyfta fram materialitetens betydelse för konceptet och därigenom

196. Ibid., 133. "Indeed, since from this point of view the difference between the e and the a marked in 'différence' eludes vision and hearing, this happily suggests that we must here let ourselves be referred to an order that no longer refers to sensibility. But we are not referred to intelligibility either, to an ideality not fortuitously associated with the objectivity of theorem or understanding. We must be referred to an order, then, that resists philosophy's founding opposition between the sensible and the intelligible."

197. Ibid., 131. "I will provisionally call the word or concept of difference in its new spelling. It is literally neither a word nor a concept, as we shall see."

avvisa uppfattningen att det överhuvudtaget kan finnas koncept, abstrakta begrepp, som är oavhängiga de tecken som formulerar dem.¹⁹⁸ Derrida återvänder med dessa verktyg och denna kunskap till det västerländska metafysiska tänkandet, som förblir hans utgångspunkt. Dekonstruktion, Derridas intellektuella praktik, är därför alltid ett intrikat flyktt försök från sina egna premisser, en varelse som äter upp sig själv inifrån för att kunna komma ut som någonting annat.

Som jag har argumenterat för tidigare finns det något i språket som aldrig kan reproduceras när det arbetas med konstnärligt: Att ta sig an en litterär texts andemening och därefter skriva den med "egna ord" ger ett helt nytt verk vid handen. Detta skiljer sig, på ett närmast uppenbart sätt, från att till exempel ta sig an ett arguments, en lagtext eller ett sakförhållandes andemening och skriva om det med "egna ord", där den nya texten på ett avgörande sätt är likvärdig den gamla. Eftersom det är tankarna som är primära, snarare än orden, går informationen inte förlorad när en facktext skrivs om med nya ord.

Det som blir Derridas möjlighet genom introduktionen av a:et (och därför i samma ögonblick uppvisandet av a:ets frånvaro som ljud) är precis den möjlighet som redan är verksam i ett litterärt arbete med språk. Derrida lyckas bryta sig loss från det västerländska tänkandets premisser för att därefter exponera dem, genom att göra bruk av ords materialitet. För å ena sidan är every word

a sound, a beat, a
 resonance, a
 movement in space:
 the aerial trajectory that ignites
 (in) the vocal cords, movements
 of the tongue, vibrations
 of the lips, and the transposed reverberation
 in someone else's ears.
 Inside, and always already outside of oneself.
 It's the physical orientation of the mind's ear, the potential

198. Detta framkommer exempelvis i intervjuerna som finns publicerade i Derrida, Bass och Ronse, *Positions*.

sound, the written

text. Och å andra sidan är varje enskilt ord också en symbol ur vilken mening kan abstraheras.

Denna distinktion beskriver ingen absolut och "naturlig" dikotomi, utan två olika aspekter av varje ord. Varje språkligt arbete viktart antingen åt det ena hållet eller åt det andra, antingen för att förmedla något som en rapport eller för att ändra sitt sammanhang och bli vittnesmål.

Tänkandet i kolonialiteten

Den möjlighet som Derrida gör bruk av hos neologismen *différance* finns alltså redan på förhand i litterära praktiker. Det finns med andra ord, i en litterär språkpraktik, en sorts inbyggd möjlighet till ett annat slags tänkande än det rådande, hegemoniska, det vill säga det som Derrida kallar den västerländska metafysiken. Derrida undersöker i egentlig bemärkelse inte utgångspunkter för tänkande som skulle finnas utanför det logocentriska, alltså utanför den västerländska metafysiken – och är heller inte intresserad av dem. Hans arbete handlar om att peka på och avslöja de premisser som hela tiden funnits i det västerländska tänkandet, i syfte att ”förvandla koncept, tränga undan dem, vända dem mot premisserna [...] och steg för steg modifiera vårt arbetes terräng för att därmed producera nya former”,¹⁹⁹ men han är otvetydigt emot själva föreställningen att det skulle gå att bryta med detta tänkande: ”Jag tror inte på slutgiltiga gränsdragningar, i entydiga ’epistemologiska brott’, som det heter idag.”²⁰⁰ Han avslöjar inte vad detta ”som det heter idag” egentligen refererar till, men under 1980-talet och 1990-talet började teoretiker, i vad som skulle kunna

199. Ibid., 24. Min översättning av: ”transform concepts, to displace them, to turn them against the presuppositions [...] and little by little to modify the terrain of our work and thereby produce new configurations.”

200. Ibid. Min översättning av: ”I do not believe in decisive ruptures, in an unequivocal ’epistemological break,’ as it is called today.”

kallas ett dekolonialt fält, formulera behovet av ett aktivt brott med den västerländska epistemologin. Den tankemodell som bygger på absoluta dikotomier och hierarkisering mellan dikotomierna – det som för Derrida är den västerländska tankemodellen sedan Platon – har enligt den dekoloniala teoribildningen sitt ursprung i modernitetens förståelse av världen, vilken är tätt sammantvinnad med Europas koloniala expansion från slutet av 1400-talet och framåt.

Till skillnad från postkolonial teori har dekolonialitet sin geografiska upprinnelse i forna europeiska kolonier, framförallt i Latinamerika, snarare än i tunga akademiska institutioner i Europa. Dekolonialt tänkande tar sin utgångspunkt i konsekvenserna av européernas kolonisering av den amerikanska kontinenten från 1500-talet²⁰¹ och inte 1800-talets europeiska uppfinnande av "Orienten".²⁰² Uppfinandet av Orienten ses snarare som en konsekvens av de händelser som sjuötsades i slutet av 1400-talet och den världsbild som började formas då. Det dekoloniala projektet skiljer sig också från postkolonial teori genom att insistera på just en "avlänkning" från västerländsk epistemologi och tankebildning.²⁰³ Avlänkning, såsom det formuleras av framförallt Walter Mignolo, kommer från början ur en ekonomisk-sociologisk problemställning, hämtad från Anibal Quijano och Immanuel Wallerstein, vilka uppfattar den samtida kapitalismen som fullkomligt konstituerad av Europas koloniala expansion.²⁰⁴

Quijano och Wallerstein argumenterar för att kapitalismen och moderniteten konstitueras av och etableras genom den modell som uppstår ur Europas expansion på den amerikanska kontinenten, genom framförallt fyra sammanlänkade koncept som tillsammans utgör det moderna världssystemet: Kolonialitet, etnicitet, rasism och föreställningen om det nya som sådant. Kolonialitet är, för Quijano

201. Mignolo, "Delinking".

202. Said, *Orientalism*.

203. Möjligen lite väl tillspetsat formulerar Mignolo skillnaden så här: "The de-colonial shift, in other words, is a project of de-linking while post-colonial criticism and theory is a project of scholarly transformation within the academy." Mignolo, "Delinking", 452.

204. *Ibid.*, 477.

och Wallerstein, i första hand etablerandet av relationen mellan stater som förhöll sig till varandra i hierarkiska lager. Längst ner i hierarkin fanns formella kolonier, men själva den koloniala formen – *kolonialiteten* – försvann inte med att staternas formella status förändrades.²⁰⁵ Tvärtom, i takt med att de formella kolonierna frigjorde sig själva, etablerades också en hierarkisk relation mellan de nya staterna, vars gränser gentemot varandra därför behövde bli tydligare. Tidigare hade den enda avgörande gränsdragningen varit mellan olika imperier, vilket hade skapat en viss plasticitet och rörelse i territorierna. Genom att stater etablerades bland de forna kolonierna, framträdde också, hävdar Quijano och Wallerstein, etnicitet som ett väsentligt element i det moderna världssystemet: ”Etnicitet var den oundvikliga kulturella konsekvensen av kolonialitet.”²⁰⁶ Med hjälp av etniska skiljelinjer kunde olika etniska grupper styras och kontrolleras, både uppifrån och ner – som administration – och nerifrån och upp, som en form av självkontroll baserad på kulturella och föreställt historiska identiteter. Etnicitet som koncept övergick så småningom helt och hållet i ras, rasifiering och rasism. Etniska gränsdragningar var kopplade till skilda levnadssätt och skilda kulturer och från början kunde gränser helt enkelt dras på basis av kultur och samtidigt sammanfalla med hudfärg. När en allt större del av befolkningen rörde sig uppåt i de nya förenta staterna i Nordamerika, socialt och politiskt, blev det allt svårare att på grundval av informella etniska gränsdragningar hävda kontroll. Istället blomrade rasismen ut och ras kunde bli en formell skiljelinje för kontroll. Sista steget, som kommer till stånd efter 1960-talets medborgarrättsrörelser, är en sorts på statistik baserad vetenskaplig meritokratisering som oundvikligen favoriserar det övre samhällsskiktet, vilket sammanfaller med tidigare etniska och rasifierande gränsdragningar. Detta sista steg kallar Quijano och Wallerstein för ”det nya”, själva det

205. Quijano och Wallerstein, ”Americanity as a concept; or, The Americas in the modern world-system”, 550.

206. Ibid. Min översättning av: ”Ethnicity was the inevitable cultural consequence of coloniality.”

moderna, där rasism inte ens behöver verbaliseras utan alltid är en konsekvens av att det nya och moderna ges företräde.

Dessa fyra steg konstituerar enligt författarna kapitalismen i det moderna världssystemet. Walter Mignolo tar fasta på hur kolonialiteten i grunden etablerar olika epistemiska system, där själva föreställningen om vad som är kunskap är sammanvävd med rasism, på så sätt att icke-européer helt enkelt inte föreställs kunna tänka, såvida de inte tänker "europeiskt", utan att denna hållning någonsin behöver artikuleras som rasism. Den västerländska metafysikens absoluta dikotomier och hierarkiseringar är alltså, enligt denna förståelse, en konsekvens av kolonialiteten (och dess framsida, moderniteten). Att läsa Derrida genom det dekoloniala fältet ger alltså vid handen att rasism, som verktyg för en kolonial expansion, är central i vad som kommer att bli den västerländska tankemodellen – eller det som Derrida upptäcker som verksam i västerländsk metafysik, nämligen *logos* som närvaro. Det är först här som renhet som absolut närvaro och absolut närvaro som renhet blir grunden för tänkandet.

Sylvia Wynter, som i en rad essäer har försökt visa hur och varför den vita europeiska mannen har kommit att representera hela arten människa, lokaliserar händelsekedjans begynnelse i det ögonblick, år 1492, då Columbus landsteg vid Guanahani i Bahamas.²⁰⁷ I det ögonblicket kom hela jordgloben att befinna sig i samma maktsfär – och därmed började också en ny förståelse av människan att ta plats i Europa. Det följde av maktsfärens expansion att européerna under 1400-talet behövde omformulera sin plats och sin existens på jorden, eftersom det blev allt svårare för kyrkan att svara på frågan om människans vara. I den medeltida förståelsen av världen skapade Gud allt för sin egen storhets skull. Men trots sitt privilegium i skapelsen, menar Wynter, uppfattades människan som en godtycklig entitet, ett resultat av Guds allsmäktighet. Som jag nämnde inledningsvis, i avsnittet "I en tunnel i en tunnel i en annan stad: Förlusten av förlusten", kom människans privilegierade plats i skapelsen att, parallellt med den ko-

207. Många av Sylvia Wynters texter kulminerade i en lång vindlande och eklektisk essä publicerad 2004: Wynter, "Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom".

loniala expansionen, alltmer uppfattas som drivande, inte längre godtycklig utan nödvändig. Den europeiska människan började förstå sin egen plats på jorden som att skapelsen var *propter nos homines*, det vill säga för oss människors skull. Därmed blev det också avgörande att begripliggöra resten av världen genom detta "för oss", samtidigt som Guds återkomst förbereddes. Från att ha förstått sin plats i universum i förhållande till den gudomliga sfären, vertikalt, blev det nu alltmer en horisontell taxonomi som sattes i arbete. Den europeiska människan förstod inte sig själv i förhållande till att hon inte var gudomlig, utan i förhållande till att hon inte var utomeuropeisk.²⁰⁸ Begreppet ras kom alltså att bli centralt i hur den europeiska människan förstod sin plats i skapelsen. Bränslet som upprätthöll denna kunskapssyn, som ingav européer övertygelsen att världssynen underbyggdes av en "god" eller "naturgiven" princip, fanns hela tiden utanför själva institutionen, utanför "moderniteten". Denna motor kunde till exempel göra bruk av Aristoteles uppfattning om "naturliga" slavar, samtidigt som en länk kunde etableras till det grekiska. För detta epistemiska system gäller att det som används som projektionsyta eller material, förblir ett objekt, stumt (men objekt, visar Fred Moten oss, kan göra motstånd).

Denna utsida hittades överallt – både hos befolkningen på den amerikanska kontinenten och senare i Asien – men ingenstans blev den så rå och produktiv som i samband med den transatlantiska slavhandeln, där miljoner och åter miljoner personer systematiskt kom att betraktas som objekt och varor, tillfångatogs, såldes, skeppades. Rasismen fick, i den moderna tiden, som följeslagare till kolonialismen, sitt starkaste uttryck i antisvart rasism.

Vad Wynter föreslår är att den rådande epistemiska ordningen som vi lever under än idag har behövt – och på många sätt fortfarande behöver – denna avhumanisering. Eller snarare: Om allting faller under en ordning som kategoriserar, dikotomiserar och hierarkiserar, måste begreppet människa falla under en ordning som producerar icke-människa, var gränsen mot det icke-mänskliga än dras. Att vi alla är människor är kanske inget som någon skulle invända mot idag.

208. Ibid., 277–278.

Däremot lever svårigheten kvar, inom denna rådande "Sanning", att till exempel uppmärksamma Svart lidande. Därför behöver vi – arten människa – producera sätt att leva som gör det möjligt att uppmärksamma Svart lidande utan att i samma rörelse förvandla det till ett spektakel.²⁰⁹ Det saknas inte skildringar av våldet, det saknas inte data om effekten av ras/rasifiering eller om den transatlantiska slavhandeln, det saknas inte insikt i slaveriets liv efter döden. Allt detta syns: Mordet på Michael Brown i Ferguson eller George Floyd i Minneapolis som en manifestation av alla mord på svarta människor endast på grund av att de är svarta, resultatet av den svenska afrofobirapporten²¹⁰ eller hur pågående ojämlikheter i resursfördelning, dödsfall eller migrationsbehov fortfarande vecklar ut sig längs raslinjer.²¹¹ Våldet är synliggjort, klarlagt – till den grad att det enda som går att producera är spektakel, snarare än vittnesmål, uppvisningar, snarare än uppmärksammande.

Det är därför som en fras som "Black lives matter" är så radikal. Utsagan handlar inte primärt om värdekvantifiering, om att något ska spela större roll än vad det har gjort eller att Svart liv behöver uppvärderas – även om det också är fallet. Anspråket är mycket mer grundläggande och vittnar om ett behov av en radikal omstrukturering av värden, där något som inte har kunnat uppmärksammas överhuvudtaget ska börja uppmärksammas. "Black lives matter" handlar i grund och botten om att *uppmärksamma* Svart liv och Svart lidande. Det är denna förmåga att kunna uppmärksamma som Christina Sharpe kallar *wake work*, och som går att förstå som ett sätt att förvandlas till vittne inför vittnesmålet. Ett vittnesmål, det vill säga ett stycke språk som gör ett anspråk på sitt sammanhang att förändras, producerar

209. Wynter, "Proud Flesh Inter/Views: Sylvia Wynter". "We live in an anti-Black world – a systemically anti-Black world; and, therefore, whites are not [simply] 'racists.' They too live in the same world in which we live. The truth that structures their minds, their 'consciousness,' structures ours. SO THE GREAT BATTLE NOW IS GOING TO BE AGAINST 'THE TRUTH.'"

210. Mångkulturellt Centrum, *Afrofobi*.

211. Sharpe, *In the wake*.

alltså en kedjereaktion i vilken åhörarna själva blir vittnen, snarare än åskådare.²¹²

Den transatlantiska slavhandeln skulle kunna betraktas som en socioekologisk katastrof som föll på mänskligheten,²¹³ med en så långvarig och förödande effekt att vi fortfarande lever i dess kölvatten, i "slaveriets liv efter detta".²¹⁴ Rasismen skrevs in som en global ordning, en del av kolonialiteten, tätt förbunden med den transatlantiska slavhandeln, ett projekt som lärde mänskligheten att göra varor av människor, som födde en tankemodell som skapar vit överlägsenhet som är verksam än idag, många sekler senare.

Den kanske mest berömda förstahandsrapporten av livet som förslavad, i det som kom att bli Amerikas förenta stater, är skriven av Frederick Douglass.²¹⁵ I hans skildring finns en scen som beskriver våldet som hans moster Hester utsattes för av slavägaren. Denna "förfärliga syn",²¹⁶ där Aunt Hester utsätts för ett våld som tycks vara utan ände – verbalt, fysiskt och sexuellt motiverat – är för Douglass "ingångsporten till slaveriets helvete".²¹⁷ Som Saidiya Hartman påpekar, beskriver han händelsen på ett sätt som etablerar våldet som "en första generativ handling ekvivalent med påståendet "jag föddes".²¹⁸ Men skildringen av våldet har refererats till otaliga gånger, så många gånger att det har blivit synonymt med att säga "slaveriet var fasansfullt".

212. Ibid.

213. Fred Moten använder sig av denna formulering i en presentation: hollowayseries, *Fred Moten Talk*.

214. Saidiya Hartman myntar begreppet "afterlife of slavery" för att uppmärksamma det samtida politiska och sociala läget som en konsekvens av den transatlantiska slavhandeln, snarare än den transatlantiska slavhandeln som en enskild isolerad händelse i historien. Hartman, *Lose Your Mother*.

215. Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*.

216. Ibid., 5. Min översättning av: "terrible spectacle".

217. Ibid. Min översättning av: "the entrance to the hell of slavery".

218. Hartman, *Scenes of subjection*, 3. Min översättning av: "an original generative act equivalent to the statement 'I was born.'"

Den förslavade människans belägenhet, Douglass belägenhet, Hesters belägenhet förblir alla förborgade, snarare ännu mer otillgängliga av den upprepade skildringen av slaveriet. I inledningen till *Scenes of subjection*, en bok som försöker verbalisera just denna särskilda belägenhet, beskriver Saidiya Hartman denna svårighet: ”Jag har valt att inte reproducera Douglass skildring av Aunt Hesters prygling för att istället uppmärksamma med vilken enkelhet sådana scener upprepas, hur bekymmerslöst de cirkulerar, samt konsekvensen av denna slentrianmässiga uppvisning av slavens sargade kropp. Istället för att mana till indignation, uppfyller de oss alldeles för ofta med smärta i kraft av att de är oss bekanta [...]”.²¹⁹

Om det är omöjligt i det rådande epistemiska ramverket att överhuvudtaget närma sig och uppmärksamma den belägenhet som var en konsekvens av den transatlantiska slavhandeln, om det inte går att vittna om det och bevittna det, hur kan det ändå uppmärksammas? Vad kan uppmärksammas?

Den scen som inte går att upprepa lämnar ett spår efter sig, nämligen ljudet av Hesters skrik. Fred Moten tar fasta på händelsens karaktär av öppning, och det som finns, så att säga, invikt inuti Aunt Hesters plågade skrik, som begynnelsen för den Svarta radikala traditionen.²²⁰ Istället för att skildra scenen vecklar Moten först ut skrikets betydelse och sedan vecklar han den Svarta radikala traditionens uttryck tillbaka in i Aunt Hesters skrik. Centralt för Moten är just *ljudet* som utgör Aunt Hester skrik, som inte är mening, som inte kan identifieras som mening i det sammanhang som finns, men som likväl konstituerar existens (om än i negation): Inträdet till slaveriets helvete för Douglass. Vad Fred Motens arbete gör gällande är att ett ords *mening* bara blir produktiv i ett vidare fält, en kontext, där det finns ett

219. Ibid. Min översättning av: ”I have chosen not to reproduce Douglass’s account of the beating of Aunt Hester in order to call attention to the ease with which such scenes are usually reiterated, the casualness with which they are circulated, and the consequences of this routine display of the slave’s ravaged body. Rather than inciting indignation, too often they immure us to pain by virtue of their familiarity [...]”

220. Moten, *In the break*.

”subjekt” bakom semantiken, bakom symbolerna. När det inte finns något subjekt, finns det heller inget som kan identifieras som tal eller språk – och likväl gör ”objektet” motstånd – ett motstånd som lever vidare genom klangen av det där ljudet. Eller annorlunda uttryckt: ett motstånd som ändrar sammanhanget över tid. Hans fråga är alltså: med hjälp av vilka mekanismer gör objekt motstånd – inte bara mot att bli objekt, utan även mot subjektivitet som sådan, mot själva dikotomin subjekt/objekt? Den ton som ljuder genom hela Motens arbete, framförallt i *In The Break*, är alltså Aunt Hesters skrik – vilket också är det ljud som han identifierar genom hela den Svarta radikala traditionen (inte olikt hur Hurbineks *massklo*, *matisklo* klingar vidare i Celans poesi som ett slags bakgrundsljud, enligt Agamben).

Det otänkta och otänkbara

I ett litterärt språkligt arbete är det alltså orden som är arbetsmaterialet. Ord kan mobiliseras som symboler och de kan mobiliseras som konkret material, men i ett litterärt arbete är det huvudsakligen deras ljudliga aspekter som bearbetas. Jag har visat detta genom att påpeka att två texter som formulerar samma tanke, förmedlar samma information och producerar samma bilder, ändå framstår som *litterärt* olika i kraft av att de låter på olika sätt.

Det finns alltså en möjlighet i det litterära, det vill säga i arbetet med orden som ljud, att utmana och oroa rådande förståelser som bygger på mening och tankar. Det är exempelvis detta Derrida gör genom att, i sin tänkande praktik, vända sig till det materiella hos ordet och genom "différance" dekonstruera vad han kallar den västerländska metafysiken. Denna tankemodell, som centrerar rösten som närvaro och renhet, sammanfaller med den västerländska koloniala expansionen, där människan och hennes plats på jorden omförhandlas. Rasismen är på samma gång det verktyg som möjliggör denna omförhandling och det som blir omförhandlingens själva effekt. Sammantaget skapar det koloniala en världsåskådning – en epistemologi – som kan utmanas med hjälp av vissa litterära praktik, vilka som sådana är ett arbete med ljud, vilket vill säga med tänkandets andra sida, med det otänkta och otänkbara.

Alltså:

Amérys förståelse av världen förändras med ljudet av en dialekt.

Hur bineks ordljud massklo/matisklo klingar vidare genom Celans poesi – som vittnar för vittnets vittne.

Aunt Hesters skrik klingar genom den Svarta radikala traditionen.

Ljudet av varje dikt och varje litterär text gör ett anspråk på sitt sammanhang.

Hur kan jag prata med min bror om intimitet på svenska, när ljuden skorrar mot våra kroppar? Jag kan bara försöka skriva vad som hände genom att skriva omvägar, försöka ändra sammanhangen, försöka vittna, och genom allt detta försöka veckla in och veckla ut omständigheterna i scenen.

Det är redan redan.

How can one be spontaneous and manifest, directed towards specific linguistic figurations of language, while at the same time incorporating within that practice, a task that is derivative and ideational?²²¹ The condition of writing in a perpetually suspended loss, which is not exile, is to find oneself, when manifest and primary, always already to also be derivative and ideational in the same language. Att befinna sig inuti ett språk som står i konflikt med mina djupaste, mest rotade, erfarenheter is an "unsettled feeling"²²². If translation is to be considered a kind of work som lägger till ett språk till ett annat, ett arbete i att addera, uppstår ur ett språk ett annat och på så vis, it's a kind of work that shows a glimpse of that divine language, som Benjamin uppfattade som summan av alla språk. Men, conversely, a practice of translation som inte adderar, but rather subtracts, can be understood as a practice som inte visar glimtar av det gudomliga språket, but instead aims for nothingness, a nothingness som uppstår när meaning extinguishes meaning. It's an erasure that brings the sonic qualities of words to the foreground, not as play, men snarare som det meningfullas andra sida, the other side of thought.

221. Benjamin, "The Task of the Translator", 259.

222. Harney och Moten, *The Undercommons*, 104.

*Vittnesmål i två akter: Akt 2*²²³

223. Under några dagar i februari 2019 spelade jag in min mamma, medan hon fritt ur minnet berättade om vår nio månader långa flykt från Tehran, fram tills vi fick asyl i Sverige. Materialet bearbetades sedan av mig utifrån de litterära principer som framkommer i denna avhandling. Detta avsnitt är baserat på inspelningen, placerat på scen i David Sehms röst och texten är skriven för att vara sann-sann.

David står kvar på scenen. Han tittar ut över publiken, som om han vill dem något.

DAVID

Jag ska återgälda tjänsten. Min historia kanske är skev – och den stämmer inte helt, men den gör något erfarbart. Manusförfattaren skrev med kroppen, ni sitter här och jag berättar med kroppen. Jag ska återgälda historien.

Gåvan.

Och gåvan börjar med ett datum. 16 oktober 1986.

David hämtar en stol, ställer den mitt på scenen och sätter sig. Publiken lämnar salen. Manusförfattaren sitter kvar. David vänder sig mot manusförfattaren.

Hur ska jag berätta det här? Till att börja med är det här inte något som springer ur manusförfattaren, det är inget du har hittat på själv, eller hur? Istället har du suttit med din egen mor och intervjuat henne, bett henne återbesöka den tiden som du själv har svårt att minnas, från din egen barndom. Du har bett din mamma att erinra sig en tidsperiod då hon var lika gammal som du själv var när du ställde frågan. Du bara bad henne sätta sig ner, ställde fram en diktafon och spelade in. Sen transkriberade du det fritt, det är i alla fall så jag har förstått det, transkriberat det med min röst kanske man skulle kunna säga, transkriberat det som om jag skulle berätta det och det är det jag gör nu. Jag berättar det som om jag var där, för på något sätt var jag där, åtminstone finns det här språket i mig.

Manusförfattaren lämnar salen.

Vad ska jag berätta? Om vägen, när de reste? 1986: Det sjätte året som kriget mellan Iran och Irak pågick, med regelbundna attacker mot civila mål, bland annat i Tehran. Revolutionen hade hunnit äta upp sig själv och allt som fanns kvar var ett dystert patriarkat med Khomeinis bistra ansikte hägrande över allt som kunde skänka glädje. Den 16 oktober fick de nog och tog sig från Iran till Turkiet, från Tehran till Istanbul och blev kvar där i tre månader. Det var manusförfattaren, hans bror, en av hans många kusiner som nyss hade fyllt 18 år, och hans mamma. Först ringde mamman till barnens pappa för att berätta vad som pågick: Vi åker nu, det här är din sista chans att säga hejdå till dina barn. Och den där pappan skrattade i luren och sa väl något om att en så oduglig person som hon aldrig skulle klara av att ens ta sig till flygplatsen. Men allt var redan ordnat: Turistvisum med tre månaders giltighet, flygbiljetter, amerikanska dollar och tyska D-mark. Så åkte de bara. Den enda planen de hade var att hitta en smugglare som kunde hjälpa dem vidare till Väst. De anlände sent, nära midnatt, tog en taxi och bad om att få bli körda till ett hotell. Chauffören var en pratglad typ, ställde frågor och berättade och månen följde efter dem nästan hela vägen. Två trötta barn som satt i baksätet och bara hade utsikt över den där månen. De fantiserade om fladdermöss som snuddade vid vindrutorna. Plötsligt körde chauffören upp på refugen, bromsade in kraftigt. Tiden slog knut på sig själv ett ögonblick och alla i bilen slungades framåt av inbromsningen. Resan hade gott kunnat ta slut redan där, i en trafikolycka, men motorn startade och de fortsatte. Nästa dag gick solen upp och ingen mark hade ännu ryckts undan från under några fötter. Två små barn, en ung vuxen och en mamma samlade ihop sig och åkte till Sirius, smugglaren som de hade fått tips om. Kom tillbaka nästa dag, sa Sirius, och så återvände de till hotellet. Nästa morgon gick solen upp och allting var kvar där det var. Kriget hade inte tagit slut. Unga män dog vid fronten, och till slut även barn när det inte fanns fler män att tillgå. Tusentals människor tog sig ut

där de kunde, in där de kunde. Men Sirius hade inget nytt besked. Kom tillbaka nästa dag. Och så fortsatte det, veckan ut. Fram och tillbaka till ingen nytta. Och så en dag bad han om allas pass. Ge mig era pass sa han så ska jag fixa falska visum åt er och sen kan ni bara ta flyget till Tyskland eller till Danmark, beroende på vad det nu blir för visum. Ge mig en andel av betalningen så länge. Sirius fick vad han ville ha, men tiden gick och ingenting hände. Dagarna gick, veckorna gick och två små barn, en ung vuxen och en mamma utan pass var kvar i ett land där de inte hade medborgarskap och inte hade rätt att vistas många dagar till när snart tre månader hade passerat. Varje morgon gick solen upp och hela marken fanns kvar under fötterna på dem, men något måste göras. Något måste göras. De måste hitta någon annan, några andra, andra vägar. Men det fanns inga vägar, det fanns ingenting. En dag stod de utanför huset där Sirius hade sitt kontor. De ville ha besked och han var inte där. Det hade blivit kallt, barnen frös och var trötta på tillvaron. Alla stod lutade mot fasaden och de sa till varandra att Sirius säkert skulle komma snart. Istället kom den andra familjen. De hade stött på varandra tidigare, utbytt några ord. Två andra små barn, dessa med båda sina föräldrar. Också de trötta på att ingenting hade hänt, att Sirius hade lovat dem hjälp, tagit deras pengar, men inte gjort eller inte kunnat göra något. Hej hej, sa de till varandra, Sirius är inte här än, vi väntar också på honom. Vi väntar på honom och vi är så trötta på honom och vi är så trötta på det här, vad är det för liv, vi har väntat i snart tre månader. Men den andra familjen hade fått nys om något, kommit på en sak. Lyssna, sa de, häng med oss på det här. Vi ska ta en weekendresa till Polen, det finns turistresor dit. Väl där, tar vi oss till Świnoujście, kuststaden i nordvästra Polen, och sedan vidare båtvägen till Sverige. Sagt och gjort, det fanns inget att förlora på det. Förutom att Sirius fortfarande hade allas pass förstås. Han hade alla pass och han hade kanske en plan eller så hade han ingen plan, men när han väl kom stormade de in, de stormade in på hans kontor och skällde ut honom. Vad är det som pågår, sa de. Vi väntar utan att veta något om något, pengarna sinar och

livet är inget liv, det är bara väntan. Ge oss våra pass. Och när passen lämnades över och kontrollerades blev det tydligt vad det var som hade blivit fel. Visumstämplar i passen, men så uppenbart falska att det var tydligt för var och en att se. Allting med den där visumstämpeln vittnade om några som hade försökt ta sig över nationsgränser illegalt – till och med datumet var fel. De tog sina pass och återvände till hotellet. Det fanns ingen bättre plan än turistresan till Polen, en fyradagars guidad tur mitt i vintern. De kunde bara hoppas att säkerhetskontrollerna skulle ha överseende med de falska visumen, eftersom det fanns nya genuina visumstämpel från polska myndigheter, men det gick inte att vara säker. Allting packades ihop den kvällen och i vart och ett av passen placerade mamman tvåhundra dollar så att det skulle bli enklare att ha överseende med det falska visumet. Dagen efter åkte alla till flygplatsen. Absolut sista chansen. Vad kan det ha varit – ett par dagar från att befinna sig illegalt i Turkiet. Falska visum och pengar i passen. Den andra familjen hade varken falska visum eller pengar i sina pass och de passerade säkerhetskontrollen utan problem. Väl på andra sidan väntade de in alla andra. Men för nästa familj blev det inte lika lätt. Pengarna plockades förvisso ut ur passen, och sedan alla 800 dollar stoppats ner i fickorna var det enda som fanns kvar dessa fyra pass med uppenbart falska visumstämplar. Ingen skulle få passera. Kusinen bröt ut i tårar, av rädsla, ilska, sorg – vem vet. Barnen stod hållögda på var sin sida mamman och mamman själv stod kvar på sin plats och försökte vädja på haltande turkiska. Familjen som hade passerat kontrollen såg vad som pågick. De stod och väntade en stund. Nervösa, otåliga, spända. När inget hände gick pappan fram till gränsvakten och sa att alla var i samma sällskap och att han, som enda man i sällskapet, inte kunde acceptera att kvinnorna och barnen lämnades ensamma på andra sidan. Om ni inte släpper förbi resten av vårt sällskap så får ni vara så goda och låta oss återvända också, så att vi kan stanna allihop. Detta är inte acceptabelt. Vakten slängde ett öga på mannen i sällskapet, och sedan tillbaka på de två hållögda barnen, den gråtande tonåringen och den desperata mamman.

Vad som pågick i hans inre är omöjligt att veta, men han öppnade spärren och alla passerade, vidare mot flygplanet och sedan vidare mot Warszawas östeuropeiska vargavinter, januari 1987, där ytterligare en säkerhetskontroll skulle skapa problem. Flyget anlände sent. Alla var trötta, särskilt de små barnen. Vintern slog emot dem som en storm och som en manifestation av att alla nu var någon helt annanstans. Samtidigt var de på exakt samma plats – åtminstone följde samma pass och samma falska visumstämplor med överallt. Gränsvakten hade inte overseende. Hon förstod vad som pågick. Jag släpper inte in de här människorna, det är uppenbart att de inte är på en nöjesresa, de är här för att fly till Väst, det här visumet avslöjar allt. Och så började det igen. Tonåringen började gråta, barnen somnade på en bänk och mamman la över dem vad som gick att finna i resväskan, en kapp, kanske en filt eller en tjockare tröja. Och så började vädjandet, snälla, låt oss bara komma in i landet, vi har ett fyradagarsvisum och har rätt att vistas här, det är en guddad tur, och så vidare. Men gränsvakten var orubblig. Ingen ska passera denna gräns. Natten var mörk och snön låg tjock men ingenting av detta kan ha synts inne på flygplatsen, ingenting lär ha kunnat tränga in i detta limbo. En gräns som inte får passeras och egentligen ingenting annat att göra än att stå kvar på samma plats. Gränsvakten kunde sitta på sin stol så länge det behövdes. Men så kom en av hennes äldre kollegor förbi av en händelse och fick syn på vad som pågick, såg de sovande barnen, mamman, tonåringen. Det syntes på honom att han kände något för deras belägenhet, kanske var det bara empati, kanske var det en särskild etik kring barn, kanske mindes han tvångsflyttningarna av polacker mellan åren 1944 och 1946, att själva resan kan knäcka en människa. Vad de sa till varandra var omöjligt att avgöra för de resande, men attityderna, avsikterna, striden, ljuden, var tydliga för den tredje parten, det vill säga för mamman som stod där, som vakade över barnen, och väntade på ett nytt besked, gjorde sig redo för att producera fler argument eller bara hoppades på att det skulle vända nu. Den äldre mannen och gränsvakten diskuterade animerat. Han lyfte

en arm, pekade på barnen utan att släppa gränsvaktens blick. När diskussionen var slut hade något slags kompromiss nåtts. Passera spärren, men vi behåller era returbiljetter och ni får dem när ni är här igen för att återvända.

David reser sig upp innan han fortsätter berätta, nu helt riktad mot en specifik punkt bland de tomma stolarna i salen.

Men varför skulle det hjälpa? Varför behålla biljetterna? Är det någon som minns fel här? De borde väl ha behållit passen, men det hade inte gått, det skulle ha skapat helt andra potentiella problem. Om gränsvakten var rädd för att familjen skulle åka vidare, så skulle de ju inte ens behöva returbiljetterna? Kanske var det bara för att se reaktionerna? Kanske var det bara för att få rätt i någonting, behovet att bestämma, vad det än skulle vara? Eller bara något missförstånd i kommunikationen. Hur det än var lämnades biljetterna kvar. Alla sammanstrålade på andra sidan spärren och blev upphämtade av reseledaren. Det finns ingen fara som är större än faran man är i och alla möjliga vägar ut är möjliga vägar ut. Det var väl därför som det enda rimliga att göra var det enda helt orimliga, nämligen att berätta för reseledaren. Lyssna, sa de, vi har inte för avsikt att stanna här i fyra dagar och sedan återvända till Turkiet. Vi är på flykt, så hjälp oss med det.

Stacey kommer in i salen. David tystnar, väntar medan Stacey sätter sig tillrätta. Hon väljer att sätta sig på den stol mot vilken David har varit riktad. Hon ser sig om, noterar att ingen annan är där. Hon tar upp ett papper ur fickan, ett brev. Längst ner står en adress och hon dubbelkollar att det stämmer, att hon är på rätt plats, vilket hon är. Hon ser sig om igen, men hittar inte Rakel. Hon var rädd att inte känna igen Rakel efter alla dessa år, men besviket inser hon att det inte finns en enda annan person där. Hon tittar upp mot David. David fortsätter.

Bilen körde genom kylan och barnen låg i baksätet, de låg där som en röd tråd, ett surr som skulle gå genom hela resan. De låg där med sina små språk, sina förlorade sammanhang, förda genom världen, över jorden, i skydd och i fara, utan mark under fötterna i ett enda långt fall som ingen tycktes kunna förstå eller förnimma. De låg i baksätet och månen följde dem hela vägen och allt detta skulle de glömma. Jag tar hand om det sa reseledaren, jag ska hitta ett ställe för er att hyra inom ett par dagar, men jag lämnar av er vid hotellet så länge. Hotellet var verkligen makalöst, lyxigt utan like, så det var bara att njuta så gott det gick i fyra nätter. Och på femte dagen ringde reseledaren till rummet och sa att taxin stod utanför, redo att köra tillbaka alla till flygplatsen. Bara gå ner till lobbyn, sa han, och låtsas som ingenting. Gå hela vägen ner och sedan bara ut genom huvudentrén, som om ni vet exakt vart ni ska. Ni kommer att se taxin i ögonvrån, titta inte rakt åt det hållet, utan gå åt andra hållet istället. Där finns jag i en bil, bara hoppa i bilen så kör jag er till ett annat ställe. En gammal skrotig bil stod parkerad en bit bort, tre vuxna och en tonåring trängde sig in och varje person fick ett barn i famnen. Bagaget pressades också in av reseledaren och så körde bilen iväg genom Warszawas gator. Hur lång tid det tog är det ingen som minns, men till slut kom alla fram hem till Madame. Madame bodde i ett hus med ett stort rum på nedervåningen och tre rum däruppe. Det här minns inte manusförfattaren, jag berättar det här för honom nu, jag berättar det för den som skriver, för den som skriver har inga vettiga ord att skriva med. De orden som han har låter liksom som pata papt ta eller zvyz zvyzja och den som sitter här är inte ens han utan någon annan som sitter här i hans ställe, på samma sätt som jag står här i hans ställe. Madame själv bodde i rummet på nedervåningen och rummen däruppe hyrde hon ut – ett rum var till familjerna och ett rum till två iranska unga män, som flyttade ut efter några dagar. Hon tog tio dollar natten per rum och det gick fint att använda hennes kök och andra faciliteter. De stannade där i 17 dagar. Efter 17 dagar kom det ett besked om att Amir Heidari var i Warszawa, att han var en rättskaffens man. Det kom besked om att han helt

säkert hade hjälpt många människor till Väst utan att ens ta betalt, att han förstås tjänar pengar på det, men därifrån vi stod – och nu menar jag ”vi” som i alla vi som flytt, som rört oss och blivit rödda – var det uppenbart att det fanns godhet i honom, att han agerade i första hand utifrån en övertygelse om vad som var gott och nödvändigt. Alla håller inte med om detta – och han har avtjänat 18 år i svenskt fängelse. Redan då, när detta hände, 1987, hade han blivit dömd för första gången i Sverige. Kanske satt han fortfarande inne, för det visade sig att det inte var han själv som var där, utan en som gick i lära hos honom, en ung man som av en händelse också hette Sirius. Beskedet var att vi skulle söka upp honom. Det fanns en adress till ett hotell. Två nya grupper från Turkiet hade lyckats ta sig dit, med hjälp av Amir Heidari, och Sirius var där för att möta upp dem. Familjerna tog ett beslut om att mannen i sällskapet skulle lämna Madames hus och ta sig till hotellet, sätta sig i lobbyn och vänta. Utan att veta hur länge eller om eller när eller var, så väntade han. Han väntade och väntade och i samma ögonblick som Sirius kom in visste han att det var mannen som han hade väntat på. Ursäkta mig, min herre, sa han, jag har fått information om att du kan hjälpa oss att komma till Väst. Finns det någonting du kan göra för oss? Vi fick besked om att det finns andra som ska åka vidare härifrån. Det visade sig att det var sammanlagt trettio personer som väntade på Sirius. I så fall behöver ytterligare åtta personer följa med på resan, sa mannen som hade väntat, och vi bor alla hos Madame. Finns det någon möjlighet att få med oss, undrade han, vi är desperata. Tidigare hade det gått att ta färjan från Świnoujście till Trelleborg, men kontrollerna hade blivit hårdare, berättade Sirius, när han senare träffade allihopa för att redogöra för detaljerna. Det går inte längre att säkert komma till Sverige den vägen, sa han, så det behövde göras på ett annat sätt. Det skulle kosta 2 000 dollar per vuxen och 1 000 dollar per barn, det vill säga 6 000 dollar per familj. Innan mamman, tonårskusinen och de två små barnen hade lämnat Iran hade mamman sålt sin bostad, alla smycken, allt av värde och samlat ihop en stor summa kontanter. Hur mycket det var är det ingen som minns,

men det var en anseelig summa. Däremot hade det mesta hunnit ta slut under de fyra månader som gått. Det fanns inte så mycket pengar, allt den där mamman hade kvar av hela sitt kapital var 700 dollar. Lyssna, sa hon, det här är vad jag har kvar, ta 500 dollar och alla våra pass, så gör vi upp när vi är på andra sidan. Hade jag haft något kvar hade jag gladeligen betalat. Låt gå, svarade Sirius, gör så här: Möt mig vid det och det torget i övermorgon vid det och det klockslaget. Ingen minns idag vilket torg det handlade om. Vem kunde ens uttala namnen på några torg eller gator ... Det var bara bokstäver på en lapp som sträcktes fram till en taxichaufför. Sirius själv lämnade landet med allas pass som säkert kom väl till användning i helt andra sammanhang, men bland de trettioåtta som skulle resa hade han utsett en person som hade fått all nödvändig information. Han hade sagt att det var för riskabelt att ta sig till en tågstation eller en busstation eller på något annat sätt indikera att de var på väg som flyktingar. Istället hade han förklarat för den unge mannen, som blev en informell ledare, att han skulle ta samtliga till Röda Korsets högkvarter. Där skulle alla hålla sig kvar, vägra att flytta på sig och kräva att komma i kontakt med FN för att bli registrerade som flyktingar. Jag misstänker att det var Röda Korset på Mokotowska 14, nära Politechnika Warszawska, som de skulle storma. Jag har inte sett några torg i närheten när jag tittat på en karta, men här någonstans, i detta återberättande, i mammas ord, finns också ett barnminne, ett minne av en väldigt lång promenad, att gå över en frusen sjö. Att vara tillsammans, ett stort antal människor, med den enda tryggheten att alla är där tillsammans, att någonting för en framåt eller åt något håll, driver en. Vintern som omslöt allihop, den tillplattade snön och sjön, som säkert inte var en sjö utan floden Wisła. Kan det ha varit så att de korsade floden, att de var på ett torg långt bort från Mokotowska 14, att de vandrade i timmar? Eller är det bara ett barns minne med ett barns proportioner? Varför skulle de vandra så långt mitt i en stad, när de tog taxi till själva torget? Ingen hade ätit frukost i alla fall, det är säkert, för uppsamlingen på torget skedde långt före gryningen. Hungriga barn, yrvakna, frusna, och den långa prome-

naden, utan att någon egentligen visste var de var på väg. Ingen hade fått veta något annat än att de skulle följa den som Sirius utsett. Väl vid Röda Korset föste han plötsligt in alla i byggnaden, hastigt i en form av panik, som om alla plötsligt förstod utan att förstå, och efter ett kortvarigt tumult var alla på insidan. Barnen förstod ingenting, men det gjorde inte de vuxna heller. Mamman och tonåringen började skratta hysteriskt. Barnen kunde inte avgöra om det var glädje eller något annat, och så förstod alla att de inte alls var på väg till några fordon, det var ingen som höll på att smugglas. En annan process än den de hade väntat sig skulle ta vid. Röda Korset-arbetarna rusade fram och tillbaka, men det fanns inget sätt att få ut de trettioåtta personer som stod kvar i väntsalen – en väntsal så liten att ingen riktigt fick plats att ens sitta på golvet. Barnen höll de vuxnas kläder, klamrade sig fast och de vuxna stod tätt intill varandra. Morgonens andedräkter cirkulerade i rummet. Ett krav framställdes: Sätt oss i kontakt med FN:s flyktningorgan UNHCR. Timmarna gick, alla väntade ut varandra. Telefonsamtal blev ringda. Människor kom och gick. Det fanns sammanlagt åtta barn. De vuxna stod ut, och barnen stod ut alltför länge, eftersom varje minut är alltför länge i en situation som denna. Men till slut blev hungern för mycket och det fanns fortfarande ingenstans att ta vägen. Några av dem som jobbade i köket hörde att det fanns hungriga barn. De kom dit och lyckades på något sätt förklara att de kunde ta med alla barn till köket och mata dem, men att de vuxna fick stanna kvar. Efter en stund kom barnen tillbaka, nöjda och mätta. Också här finns ett annat minne. En tant som lyfter upp ett barn och pratar varmt med honom på ett helt obegripligt språk. Blicken, leendet. De omöjliga polska konsonantmötena, diftongerna, allt det som stannat kvar hos manusförfattaren som ett minne av omsorgens ljud, av att få mat och värme av en främmande person. Nio timmar senare, någon timme innan solnedgången, kom slutligen besked från FN att en representant skulle skickas för att höra var och ens ärende. Det skulle emellertid dröja innan representanten var där och det skulle ta sin tid att intervjua var och en av de asylsökande. Under tiden ålades Röda

Korset uppdraget att förvara och ge skydd åt samtliga personer. Så fortsatte resan till nya tillfälliga bostäder, ett nytt hotell där mamman, tonårskusinen och de två barnen fick bo i knappt en vecka. Varje dag gick mamman ner till lobbyn för att hämta mjölk, ost och yoghurt som levererades av Röda korset. En av dagarna när hon återvände till rummet med maten såg hon tonårskusinen stå där, skräckslagen, bredvid alla deras ägodelar utspridda på golvet. Två poliser hade hunnit knacka på, komma in och krävt att få se passen. När inga pass visades började de genomsöka alla resväskor och alla skrymslen, men det fanns inga pass och till slut fick de helt enkelt ge sig av. Ingen annan råkade ut för samma behandling och ingen förstod varför det hade hänt och varför det inte hade hänt någon annan. Efter knappt en vecka flyttades alla till studentkorridorer som inte längre användes av studenter. Till varje måltid samlades alla nere på gården och fick promenera i ungefär en kvart för att komma fram till en anvisad matsal. Människorna uppmanades att hålla ihop, dels för att de inte hade några pass, dels för att iranska underrättelsetjänsten hade kunnat ha ögonen på dem. Maten var fruktansvärd och under den knappa månad som de stannade där hann en av bröderna sluta äta. Han blev tunnare och tunnare och alltmer apatisk, vägrade att äta maten och hade ingen ork att följa med till matsalen till slut. Istället ville han bara sova, en tunn fågel under ett täcke. Mamman hade fått syn på en liten livsmedelsbutik på vägen till matsalen och bestämde sig en dag för att smita in där, handla något snabbt och återvända till gruppen. Hon köpte bröd, smör och ägg. Väl tillbaka i rummet hittade hon ett kök, bad om en stekpanna och gjorde en snabb ägggröra. Det var tydligen allt som behövdes för att barnet skulle vakna: Doften av lite hemmagjord mat, kärlek kanske, omsorg. Han satte sig upp, åt alltihop och fick liv i sig. Från och med den dagen stannade båda barnen kvar i rummet och mamman köpte vad hon hann få tag på innan gruppen gick vidare. Det var fler omflyttningar, nya platser i och utanför Warszawa i väntan på FN:s UNHCR-representant som till slut anlände och intervjuade varje person individuellt. Vad mer? Sen var det mer väntan. Vardag som inte är vardag. Barn

som ska tvättas, rum som ska städas. Alla går omkring och hälsar på varandra. Ibland når en vemodig sångröst in till rummen. Mamman går ut och sätter sig i trapphuset, där en handfull andra kvinnor redan sitter. De sitter och gråter stillsamt medan Hashem agha sjunger. Tonårskusinen har smitit ut till allas rädsla, ingen vet vad hon gör. Barnen leker utan leksaker, springer runt. Vad vet jag, vad minns någon? Det var ett tillfälle som många andra tillfällen, mamman tvättade alla barn på boendet, de skickades in till hennes rum ett efter det andra, och hon skrubbade dem och sköljde dem, torkade dem och skickade ut dem till sina föräldrar. Så knackade någon på dörren och sa att det kommit besked från Sverige att de kan ta emot mamman och de två barnen som kvotflyktingar. Tonårskusinen som var myndig fick vänta på ett eget besked – några veckor senare fick hon veta att hon kunde få åka till Kanada. Men för mamman och de två små barnen var det Sveriges ambassad som tog över, stod för allting, ordnade fotografier, resedokument och flygbiljetter till Stockholm, Arlanda. De anlände nästan nio månader efter att ha lämnat Tehran med tjugo dollar på handen. På flygplatsen växlade mamman sina dollar till kronor, ringde sin egen mamma och sa att de var framme i Sverige, att ingen behövde vara orolig längre. De hämtades med bil, lämnades av i en lägenhet i Hallstahammar, med egen nyckel. Lättade sjönk de ner på golvet, alla tre, och somnade, utan att någon hade den minsta aning om vad morgondagen skulle komma med. De väcktes av att det knackade på dörren och fick levererade till sig två pappkassar med alla möjliga förnödenheter: matvaror, toalettpapper, köksartiklar, tvål, schampo, och mamman fick reda på att hon skulle infinna sig på ett kontor dagen efter. Medan hon lagade mat till sina barn, för första gången på länge i ett riktigt kök, slog hjärtat av rädsla och nervositet. Så lång tid på flykt från myndigheter hade skapat en intuitiv rädsla för sådana kallelser, men det enda de ville var att ge henne information och en liten summa pengar. På den vägen var det. Ett slags barnomsorg, någon form av svenskalektioner för mamman och mer väntan, väntan på att någon kommun ska ta emot dem. I december 1987 kom besked från Malmö kom-

mun om att de kunde åka dit, de satte sig i en minibuss med några andra och den packning som fanns och kördes genom halva Sverige. De lämnades av på Rosendalsvägen i Malmö, där allting antingen slutar eller börjar. Ett språk som börjar förintas och ett annat som aldrig riktigt föds.

Man räddas av sin mor, men kan bara sörja till slut.

Man räddas av sin mor, men förlorar möjligheten till att göra sådana grundläggande, enkla utsagor, som att uttrycka kärlek för sin bror, för sig själv eller för någon annan.

Manusförfattaren kommer tillbaka in i salen. Medan David håller blicken på honom går han genom salen och upp på scen, ställer sig bredvid David, säger tack. David nickar, går av scenen och lämnar salen. Manusförfattaren tar vid där David slutade.

MANUSFÖRFATTAREN

Det slutar inte med förintelse. It starts with nothing.
 It starts with absolutely nothing
 It starts with nothing at all. Nothing. And then
 It's
 I don't know
 Don't know what it is
 These tiny tiny drops
 Almost as if the air had turned inside out (everted vapor)
 It keeps coming in intervals
 Tiny drops on my face
 And then it's all wet and the water
 flows down
 And the sound
 of the waves, sloshing
 – – not sloshing
 They're crashing hard against the cliffs
 And the splash of salt
 It's absolutely nothing

Absolutely nothing to lie here
 down by the dirt
 Face so close to the water
 And to wake up into a night
 that's just a night
 not a night

The kids keep on laughing and shouting, there's no end to it
 – – You know, they've figured out this funny little thing
 Baba, engar ye kesi asemuno surakh karde

Who pierced holes into the night?

But they don't care, the moment's gone
 They will see the earth before the end of the world

Their hands clutched around the balcony parapet
 bodies leaned over the edge
 They're collecting moonlight in bottles
 collecting bottles in buckets
 giggles chiming away towards the stars
 Their ooohs, their aaahs
 carried across the distance

I watch them watching each other, lovingly
 Saying all these things to each other, teasingly
 With hands clutching hands
 The radiance
 in each embrace
 Nothing is singular
 They're making and breaking
 och ingenting av det här kan jag säga dig
 Can't send these messages
 az ma be khodemun
 But in this failure
 They'll sing for me
 They'll come back for me

They'll send for me
 Det vi har att ge, det vi kan skicka till varandra
 är bara den här brutala njutningen
 Det du väntar på
 ligger kvar i din hand
 om du bara håller ut den
 Det är inget speciellt med att du härjar som du gör, det är så flyktigt
 Det som är speciellt – I mean the shit that's special – is
 whatever remains.
 Harchi ke khame.
 Den skräniga interventionen.
 När du upplever att det är värre än du nånsin kunnat föreställa
 dig så finns där en maskros. Det är det som gör så förbannat ont,
 solen.²²⁴
 Man ba to
 va harchi ke raft
 harchi ke yadam mire
 baraye chi
 yadam miyad
 harchi ke miyad
 ba man o ba to?
 Det var barnen som kom
 från döden

224. Detta parti är en mycket fri översättning av/intervention i sista stycket av en dikt av Fred Moten samt en översättning av den till svenska av Iman Mohammed. Partiet i original: "this brutal pleasure is what we have to give. what you waiting for is in your hand if you hold it out. your absent haunting is nothing special; the shit that's special is the residue. the cream. the burly innovation. when you see it's worse than you could ever imagine there's a dandelion. that's what hurts so goddamn much, the sun." Moten, *The Feel Trio*, 24. Och i Iman Mohammeds översättning: "denna brutala njutning är vad vi har att ge. det du väntar på finns i din hand om du sträcker den ut. ditt förströdda härjande är ingenting speciellt; skiten som är speciell är det som finns kvar. grädden. den bastanta innovationen. när du upplever att det är värre än du någonsin kunnat föreställa dig finns där en maskros. det är det som gör så förbannat ont, solen." Moten, Fred, "Fred Moten: Ur *Feel Trio*".

till mig
 Fontanellerna öppnades upp igen
 Skallen
 öppnades upp
 Och jag försöker fortfarande förstå
 Ta hand om dem
 eller släppa dem
 och min älskade säger:
 när du pratar om dem pratar du om dig själv –
 när du pratar till dem, pratar du till din egen barndom

Nå, vad ska jag göra?

Kunde inte göra något annat än det som hände mig

Those pale old faces stared out of their windows
 From behind their doors
 and entrances,
 I mean, those were the very same houses
 where we ourselves used to stay
 But these folks were silently suggesting that we were up to no
 good
 when me and my brother – we were
 we were just bored
 moping around, maybe
 waiting for someone
 just outside the building
 Thing was, my brother held a stick in his hand, en lite större gren
 kanske det var
 som han stod lutad mot
 Hade den liksom under hakan
 och vilade sig på den
 Men från fönstret tittade någon ut
 ”Om du tar sönder nåt med den pinnen
 din smutsiga svartskalle”
 Which reminds me
 that the most horrifying thing, is what’s known

And she must've known her own predisposition to violence
 How else could she have projected it onto my brother
 And we celebrated ourselves by asking her to fuck off
 We wanted to say: boro gom sho!

Or sihtir!

But having no words for it

We just said

"gå och knulla"

As if that would be such a terrible thing

Jag har alltid hatat det här språket

Har alltid hatat att det här språket gett min mor

de sämsta förutsättningarna

Eftersom

i det här landet

är ord en manifestation av blod och blod en manifestation av jord

och jorden täckt av en bild som är en värld

Never being on the right side of the Atlantic is an unsettled feeling, the feeling of a thing that unsettles with others. It's a feeling, if you ride with it, that produces a certain distance from the settled, from those who determine themselves in space and time, who locate themselves in a determined history. To have been shipped is to have been moved by others, with others. It is to feel at home with the homeless, at ease with the fugitive, at peace with the pursued, at rest with the ones who consent not to be one.²²⁵

Surely, I didn't have words for it

But it was clear

I could sense it

Like any kid could

that something was off

with how that language

the new *lingua*

225. Harney och Moten, *The Undercommons*, 97.

entered our bodies
 How the language
 that was always there
 lying around
 for us to use
 like a piece of wood to play around with
 on our way home from school
 that it came across as a bad fit
 Like out of fashioned clothes
 Not that we knew
 But oh we knew
 Like we knew how to get nasty with enjoyment
 Our communism
 Our constant in and out
 of that fixation, that threat of asphyxiation
 aouu, bello, te devo parlá
 ¿puedes hablar conmigo?
 ba to harfi nadaram, azizam
 c'est comme cette chanson: l'éclat du ciel était insoutenable
 bo kwiaty zwiędły dziś
 no ladna – the cats are still hounding something
 In and out through the newly built houses
 In and out through the cracks and crevices
 Like mice, they know
 hur de ska in där inget utrymme egentligen finns
 och ut där inget utrymme egentligen finns
 Ofixerade
 Som hon var eller blev eller gjorde en ansträngning att bli
 under den tid som fanns, en springa i tiden, att springa ur tiden
 Ett språng ett språng
 till ett annat språk
 Ja – jag vidhåller detta, att det var språket som förgjorde henne,
 inte något annat
 Hur ska jag kunna höra hur sprickorna breder ut sig
 när det är det förgörande språket som talar genom mig?

Först är det svårt att förnimma
 but then, somebody steps in, steps into the text
 like a wreck, ett vrak som gör vrak
 en sorts båt
 en liten roddbåt till ett vrak
 och inför
 ett vrak
 Why she why she why she
 Tell me:
 The earth
 is not a dead cold place
 when
 my face my face
 is hurt
 my face
 its wound in the eye
 a wound in the eye
 and words broken worlds broken
 and tongues broken
 and heartbroken
 In the face of
 her rigid confirmation
 Hennes outtröttliga
 Hennes outtröttliga händer
 Hur kan de arbeta oavbrutet?
 Hur lyckas de föra oss från en värld till en annan
 medan himlen rasar
 Och haven fryser till is?
 Hur kan hon upprätthålla omsorgen
 när föremålen för hennes omsorg inte ens kan varsebli det?

There's a rift there's a rift
 It's the water that's broken

It's the impasse that's broken
 It's together that we're broken

All the little pieces
 of ourselves
 Except the ones
 that went offshoot
 Strangers in a cold dead place
 And my howls, my howls, my howls to you
 Across the waters
 Cross the waters
 Cross the waters
 En dag är det så mörkt
 att jag är säker på att jag ligger i min grav
 men det var bara höstdagjämningen som kommit och gått
 Longer the nights, longer the nights
 och barnen, tucked in, tu rakhtekhabha
 On the other side of the playground
 Every second window shines
 och nedanför hela rymden
 svävar min spegelbild
 Fönstret är sönder
 Spegelbilden är sönder
 Ögat är sönder
 But to close my eyes
 and stretch the limits of my imagination,
 in order to alter the inaugural moments of my memories
 Something like this:
 Hon brer mackor om morgonen, sopar upp smulor från golvet
 Vi sitter kvar vid bordet
 Äter med lugna rörelser
 Pratar och förklarar, medan hon svarar
 på alla våra frågor och påståenden
 Hon plockar undan på bordet
 Gets our toothbrushes
 Vi tittar upp på henne
 And we say this
 almost in unison

but decisively khar tu khar:

Khodam mikham!

Någon pressar ut alldeles för mycket tandkräm

Någon skrattar åt det

Hela tuben töms på golvet herregud! Så mycket skratt!

Tokiga hjärtan!

Tokiga lever!

Tokiga inälvor!

Jag minns ingenting och varje organ vill

vridas ut och in (everted vapor)

The mother smiles

Her black hair (shoja bud)

Ett ögonblick är det morgonsol

Den slungas in genom fönstret

eller genom ett annat rum

– – Men det är inte sant

Solen är månljus

och natten är 30 år längre bort än morgonen

Det svarta håret brändes visst till askgrått

på ett endaste ögonblick

Jag blandar ihop oss som barn med andra barn

och min dikt med andra dikter

och omsorg om infrastrukturer

med omsorg om ett liv som redan är på plats

Det andra livet, det första livet försvann, precis som

alltihop annat, allt jag skrev

Har dafe mibinamet

Hamechi yadam mire

Zabunam band mishe

Why'd it disappear, disappear

All I wrote, all I writ,

Why'd it disappear

Why'd she why'd she

ask

To put my head
 on the ground
 Ear on the dirt
 Watch the river
 as it runs
 Through the river
 That mirror of earth
 How long we wait
 So that the world might disappear
 So that this language might disappear
 And it disappeared

Som det här språket ska försvinna
 Va in zabun napadid shod
 Shekaste shod

Shake as it shook
 Chalk that was took
 Och vad skrev vi med kritan?
 Allt det som försvann
 när jag föll i sömn
 Din snabbt försvinnande röst.

Och din snabbt försvinnande röst. Och de andra försvinnande
 rösterna.

And then one day, as I'm standing in the sudden summer rain,
 se nafar mibinam som behövt tigga, ser hur de packar ihop sina
 saker och ställer sig längs huskropparna –

Those who have the means chase the buses and the cabs that'll
 take them home.

Everybody else is standing along the house, and one of them
 gestures towards me, vinkar bort mig till det lilla regnskydd som
 hon står under. Jag går dit och ställer mig bredvid henne utan att
 säga något.

The rain doesn't stop
 Vi befinner oss i en reva
 Vi befinner oss i ett dödläge

Vi befinner oss under jorden och långt senare
vaknar vi vid klipporna
Bidar shodim
Bidad, bidad az in hame
Saltstänk i ansiktet

Det slutar med ingenting
Det slutar med absolut ingenting och sen är det
I don't know
Efter att det är slut
Så finns bara
These tiny little drops
They're stuck on my face
The shirt's all wet
And we all acted on instinct
We all acted on instinct and afterwards
It's all the same
The crashing of the waves
The cliffs
The cliffs
Before they disappear
Och så började det igen
Som Forough sa, både när hon levde och när hon dog
This is the beginning of the cold season
The wind is blowing through the street,
The beginning of ruination
A murder of crows takes to the sky
And underneath
We all stand tight
Pressed against the wall
Covering our heads
Covering our hands
I am cold,
I am cold, and it would appear

That I will never be warm again...²²⁶

Mother, keep telling me
 Knowing that I know that they know
 That the earth
 is not a dead cold place
 Knowing that my face my face
 is hurt
 My face, a wound in the eye
 A wound in the eye
 And words broken worlds broken tongues broken and
 heartbroken – there's so much shame
 In the face of
 this rigid confirmation
 How can she bare to continue onwards and through the end?
 The strength to tend
 the wake, the wake
 Awake by their sides
 How can a person
 Uphold her practice of care
 in the face of
 this and that and there and where and what and how
 So that one might know:

 There's a rift there's a rift
 All the little pieces of ourselves
 have gone offshoot
 Why did the words disappear?

 All I wrote, all I writ
 Why'd it disappear

 I'd put my head on the ground

226. Flera rader i denna passage är hämtade från dikten "Zani tanha" som publicerades första gången 1965 i tidskriften *Arash*. Finns i svensk översättning i Farrokhzad, *Mitt hjärta sömner gården*, 84.

Ear on the dirt
And I'd watch the river as it flows
through the river
That mirror of earth
How long, how long, oh baby how long
Until the world might disappear
So that this language might disappear
All these little words
have gone offshoot
And it disappeared
It disappeared
Som det här språket ska försvinna
Va in zabun napadid shod
Shekaste shod
Shake as it shook
Chalk that was took
Va harchenin ke nevesthim
It just disappeared
När jag föll i sömn
The swiftness of your fading voice
And the swiftness of your fading voice.
And all the other voices.
They come and go
Or they lean against the walls, the houses
They have somewhere to go
Or they have nowhere to go
There's a gesture, and it's gone
The sound of her voice
A twig in the metro
The weight of the foot
The width of the rift

Vi befinner oss i en reva
Vi befinner oss i ett dödläge
Vi befinner oss under jorden och långt senare

vaknar vi vid klipporna
 Med saltstänk i ansiktet
 And it ends with absolutely nothing
 It ends with nothing
 I don't know
 It's just
 Suddenly it's all dry
 Hands on my face
 The face could just as well be gone
 It's all the same to me
 The cliffs
 The cliffs
 Before they disappear

The most terrifying thing isn't that which is different or that
 which is not recognizable
 The most terrifying thing is to see oneself

Like, this is the thing:
 I would never dance
 But I love it
 That when you're scared
 You play the music
 And as your body moves
 You're no longer frightened
 And all the ways in which you move
 Unsettled, unsettled, on the move
 One day you'll know that there's feeling in your fugue
 In the fugitive unsettling
 With which you can unsettle others

I'll ride with you, I'll fly with you
 and on the threshold of a cold season
 ask someone to stop
 One who is patiently moving
 Confusingly, turning

How can one tell a person
that they are not alive
And have never lived
When that person
Feels at home with the homeless
At ease with the fugitive, at peace with the pursued, at rest with
the ones who consent not to be one.²²⁷

227. Det här partiet hämtar dikter från Forough Farrokhzad och Fred Moten, enligt tidigare anmärkningar.

Epilog

Han vänder sig om. Det står ett barn där. Hon tittar upp på honom och ler. Han kan inte avgöra hur gammal hon är, både liten och stor. Mest liten. Bara ett barn. Vafan gör hon på tågstationen alldeles själv, tänker han först. Men sen slår det honom att han åkte tåg alldeles själv när han var i den åldern, om hon nu är i den åldern, 9–10 år gammal. Tog sig själv till tågstationen dessutom, mitt i vintern också. Nervös, varje gång, att något skulle gå fel. Det fanns inga mobiltelefoner på den tiden – eller gjorde det det? Han kan inte minnas. Men själv hade han i alla fall ingen mobiltelefon, det minns han helt säkert, för den där nervositeten var så stark. Hjärnan som försökte föregripa alla möjliga missöden och kroppen som sattes i chock av den blotta fantasin. Kroppen minns. Han tittar på barnet och inser att han inte hört vad hon sagt.

»Vad sa du?» frågar han.

»Jag bara undrade om det här är tåget till Orisia?»

»Orisia? Ska du ända dit?» säger han och tittar på hennes packning, en ganska stor ryggsäck, men inte tillräckligt stor, får han för sig, för en så lång resa. Som om det skulle ha någon betydelse.

Barnet tittar på tåget, lutar sig liksom för att kunna se skylten som hänger på dörren till vagn 17 precis bakom mannen som inte riktigt svarar på hennes fråga.

»Det står inte Orisia på dörren», säger hon till slut. »Och jag hittar ingen konduktör.»

Det börjar snöa. Han orkar inte med henne, han är så trött. Han ska till världens ände. Han ska sätta sig på det där tåget och vara den sista personen att stiga av och när han har stigit av ska han bara fortsätta gå tills han kommer till den yttersta kanten på en klippa och under honom ska det inte finnas någonting annat utöver den svarta natten och tusentals små stjärnor. Som hål i en sammetsgardin som fallit ner. Det är vad han ska göra, vad bryr han sig om Orisia?

Han tittar upp mot tågets tak. De stora snöflingorna som singlar ner har ersatts av ett tyngre och tätare snöfall.

»Har du en biljett?» frågar han och hukar sig ner för att komma i ögonhöjd med barnet.

Hon stirrar på honom. Det är nu det går upp för henne att han kanske är ett monster. Hon vet ju ingenting. Det var bara att han råkade stå framför henne. Hon antog väl att han jobbade där, tänker hon för sig själv, eftersom han bara stod och väntade utanför tågva-
gen, utan att stiga på. Han bara stod där vänd mot tåget och gjorde ingenting. Det fanns ingen annan som såg ut att jobba där. Så när hon sa ursäkta och knackade honom på ryggen, så visste hon inte att han bara var en person. Eller ett monster.

»Det var inget», säger hon till slut. »Jag går bort dit och kollar.»

Hon pekar bort mot tågets främre del och precis när hon ska börja gå dit ser hon konduktören allra längst fram, men samtidigt hör hon visselpipan som ekar genom perrongen. Dörrarna håller på att stängas. Utöver konduktören är det bara mannen och barnet kvar på perrongen. Han hoppar upp och in i tåget medan dörren håller på att gå igen, tänker ett ögonblick att alla kommer att klara sig, men så ser han barnets förtvivalade ansiktsuttryck, sträcker ut handen, tvekar ett ögonblick, men drar ändå in henne. Dörrarna stängs och tåget börjar rulla. Helvete, tänker han, men säger bara att han tror att tåget stannar i Orisia.

»Jag är rätt säker på att det gör det», säger han sedan. »Vi kan bara sätta oss här i kupén tills biljettkontrollanten kommer förbi.»

Tåget verkar vara rätt tomt och första kupén är ledig. De sätter sig där, mittemot varandra närmast fönstret. Hon sitter nästan som om hon är redo att stiga av igen, längst ut på sätet med händerna på knäna.

»Men tänk om det är fel tåg», säger hon.

»Vad menar du?»

»Jag ska bli hämtad på tågstationen i Orisia.»

»Det är riktigt långt dit. Har du en mobiltelefon?»

Hon lyfter upp sin ryggsäck, drar upp blytlåset och börjar rota. Därinne någonstans finns det en liten ficka, med ytterligare ett blytlås som hon drar upp. Hon tar fram en mobiltelefon, stänger mödosamt ryggsäcken och ställer den på golvet framför sig. Vad det är för slags tvekan som får genom henne vet inte mannen, men han kan förstås gissa. Helt sömlöst verkar barnet övergå från det ena till det andra. Alldeles nyss skulle hon visa honom mobiltelefonen, men nu är det som om hon är i sin egen värld, i sin egen bubbla, avgränsad och utan intresse för någon annan. Hon kryper upp lite grann i hörnet och håller sin telefon så att bara hon kan se skärmen. Han slänger ett öga på henne och tänker att hon säkert skriver till sina föräldrar eller den som skulle möta upp henne, och att hon säkert kan vara i kontakt med någon annan nu. Kanske ska hon inte ens till Orisia, tänker han, kanske har hon blandat ihop det med något annat ställe bara, för varför skulle ett barn sitta på ett tåg hela vägen till Orisia. Alldeles själv dessutom. Utanför tåget faller snön mjukt och stadigt. De passerar fortfarande stadsmiljöer, men mest gamla industriområden som tycks ha lämnats öde. Förfallna byggnader. Vad är det han minns? Kanske har han bott i något av de här husen, i ett annat liv. Han orkar inte. Sliter sitt ansikte från fönstret. Barnet sitter fortfarande med sin telefon, men det är uppenbart att hon inte gör något särskilt. Hon vet fortfarande inte om det är ett monster som har tagit med henne ombord på tåget. Han reser sig upp, går bort till kupédörren, sticker ut huvudet för att se om det finns någon biljettkontrollant där. Det är tomt och det enda som hörs, förutom enstaka skratt som bryter igenom ett lågmält samtal några kupéer bort, är tågets rytmiska rörelse. Han vill liksom lugna henne, han förstår hennes oro och stress, mer än så, han kan känna den i sin egen kropp. Hon sitter där, hopkrupen mot fönstret, i en gammal kupé med en främmande man och är osäker på om tåget överhuvudtaget går åt rätt håll. Antagligen försöker hon förstå vad hon ska göra om hon blir tvungen att stiga av. Kanske har hon inte ens

pengar till en ny biljett. Och dessutom, om det nu är fel tåg, så kommer hon ju inte att komma fram vid den tid som hon har avtalat med vem det nu är som ska möta henne i Orisia. Men samtidigt. Samtidigt orkar han bara inte med henne, han orkar inte ge henne något. Och så slår det honom att hon ju har den där mobiltelefonen och säkert kontakt med sitt folk, sina vuxna.

Han sätter sig igen och tittar ut genom fönstret. Den här staden verkar aldrig ta slut. Det är fortfarande byggnader därute. Industriområdet har övergått i något glest bebyggt bostadsområde. Han vet inte vad han känner inför det. Han vill inte ha det bara, hinner han tänka, innan tåget till slut börjar komma ut till skogar och lantbrukslandskap. Men nu ska han därifrån, tänker han, och så slår det honom igen att barnet sitter kvar mittemot honom med sin oro.

»Det är bara ett långt tåg», säger han. »Långt att gå för biljettkontrollanten.»

Barnet nickar.

Hon ser verkligen rädd ut. Han funderar på att bara byta kupé, slippa den här känslan.

»Men tänk om det är fel tåg», mumlar barnet. Och, ja, hon har verkligen ett plågat ansiktsuttryck. Och, ja, han borde bara inte tagit med henne ombord. Helvete, tänker han igen.

»Har du skrivit till dem som ska möta upp dig i Orisia», säger han och nickar mot telefonen.

Det är ett barn, men vissa av hennes ansiktsuttryck känns nästan utstuderade. Hon snörper med munnen och räcker fram telefonen. Telefonen är låst och det finns en knapp att trycka på för "föräldraåtkomst". Han trycker där men behöver skriva in en kod som bara går att få fram genom föräldrakontot. Det går inte att komma åt något.

»Är den låst?» frågar han och märker själv att han låter irriterad. Och han märker att hon märker av hans irritation. Hon hade säkert ryggat tillbaka om det hade varit tillgängligt för henne att visa rädsla, men hon är verkligen förlorad: På ett tåg i ett snölandskap med en främmande man, potentiellt ett monster, och ingen fungerande telefon – och utan någon som helst vetskap om vart hon egentligen är på väg. Rädslan är inte en känsla, utan en premiss.

»Har du numret till någon du vill ringa?» frågar han och tar fram sin egen telefon.

»Men tror du att det här tåget går till Orisia?» frågar hon igen.

Han bara tittar på henne, stirrar i hennes stirr. Det är inte det hon frågar efter som han har svårt att svara på, inser han. Det är inte det hon säger som hejdar honom. Det är vad hon inte säger. I slutet av varje fråga och i slutet av varje mening finns en annan fråga. Eller tvärtom – i början av varje fråga finns ett villkor som lyder så här: Med tanke på att du i sista sekund drog mig ombord det här tåget, tror du verkligen att det här tåget går till Orisia.

Det här är inte mitt, tänker han, jag går bara härifrån och sätter mig någon annanstans. Det är inte mitt problem. Det finns andra vuxna. Det finns personal på det här tåget. Det är deras ansvar. Barnet klarar sig. Det går för många sekunder utan att han svarar. Till slut reser sig barnet upp och går bort till gången. Hon passerar kupéerna. Hon sneglar för att se vilka som sitter därinne. Den första kupén är tom och ett ögonblick får hon känslan av att hon befinner sig på ett spöktåg, utan lokförare, utan övriga passagerare. Hon tittar ut genom fönstret och ser hur snön virvlar runt, som om de var i en sådan där liten glaskula. Ett tåg som bara står stilla, helt fasthållet, med virvlande snö runtomkring. Men i nästa kupé sitter ett äldre par. Hon tittar på dem och de tittar på henne, ler vänligt varpå hon snabbt vänder sig om och börjar titta rakt fram. En tom kupé till och därefter fyra personer, två män och två kvinnor. Hon tittar på dem medan hon går förbi. De är upptagna av sig själva och sina telefoner och böcker. Glada och avslappnade. Hon går vidare och kommer fram till dörren till nästa vagn. Hon öppnar den. Ljudet av tåget kommer emot henne, tillsammans med den kalla luften. Tänk att vagnarna bara hålls ihop så enkelt. Det skakar så mycket. Hon står stilla en stund. Lyssnar på det där ljudet. Tänk om hon inte hittar tillbaka. Vagn 17. Det är så långt till loket. Hon måste få tag på någon. Men till vad? Vad ska hon säga? Hon öppnar nästa dörr och fortsätter framåt. Det är likadana kupéer i den här vagnen, men en helt annan stämning. Det luktar annorlunda. Mat. Torkat kött. Konserver. Inplastat bröd. Hon vågar inte. Står bara still och tittar ut genom fönstret, försöker lyssna. Ja, det finns folk här.

Fler än i förra vagnen. Hon hör prat och hon hör nästan hur folk äter. Det är någonting i den här vagnen, mer liv på något sätt. Kanske är det en biljettkontrollant längst bort, tänker hon, någon som far genom vagnen och blåser upp en liten vind. Det kanske är det som händer, folk som rotar i sina väskor för att hitta sina biljetter. Men hon passerar inte ens första kupén, står bara där en stund och vänder om igen. Hjärtat slår så hårt i bröstet. Hon kan känna hur bröstbenen trycks ut av det pumpande blodet. När hon kommer ut till gången tycker hon sig precis se någon gå ut till den andra vagnen, åt andra hållet, kanske någon som gått ut från henne egen kupé. Åh nej, tänker hon. Jag lämnade kvar min ryggsäck där. Tänk om han är en tjuv. Tänk om det var mannen som tog hennes grejer och gömde dem i en annan kupé och sprang tillbaka sen. Nu sitter han där och låtsas som ingenting, som att han inte vet något om att ryggsäcken är borta. Hennes telefon. Hennes böcker. Hon behöver allt det. Tänk om det är fel tåg. Tänk om nästa station är svinlångt bort. Tänk om det inte kommer någon biljettkontrollant. Hennes biljett – hon har den i ryggsäcken också. Tänk om det kommer en biljettkontrollant och hon inte har en biljett. Tänk om hon blir utslängd mitt i ingenstans och bara blir strandsatt i snön, intill en skogsdunge, medan tåget bara åker vidare. Kanske kommer det en björn eller en varg och drar henne in i skogen, in i en grotta. Hon tänker allt detta medan hon långsamt går mot kupén, och hjärtat slår så hårt. Hon passerar kupéerna, en efter en, går tyst som en katt, men det äldre paret tittar redan ut mot gången, väntar på henne med sina leenden. Hon passerar dem och in i sin egen kupé. Ryggsäcken är kvar. Mannen sitter där fortfarande. Han vänder sig om mot henne när hon kommer in.

»Hittade du biljettkontrollanten?» frågar han.

»Vet inte», svarar hon och snörper med munnen igen.

»Vet du inte?»

Han låter irriterad igen. Varför är han ens kvar i den här kupén? Det här är inte hans problem, tänker han, men sedan slår det honom som en mycket liten men spetsig kniv, att han tog med henne ombord i sista sekund.

»Lyssna», säger han. »Antingen vet du att du hittade biljettkontrollanten eller så vet du att du inte hittade biljettkontrollanten – det finns inget 'vet inte' i det här, förstår du?»

Barnet rynkar på ögonbrynen, mer rädd än irriterad, tänker mannen. Han drar händerna över ansiktet, försöker skaka av sig känslan han har, men den sipprar ut genom att han upprepar frågan i ett högre röstläge.

»Förstår du inte?» säger han igen, »gud, det är inte så svårt.»

»Jag vet inte», svarar barnet snabbt. »Men jag tror att det var en där, i nästa vagn.»

Mannen suckar och reser sig upp. Han hinner ta två steg mot dörren innan barnet tillägger att hon inte gick igenom hela vagnen, men att det lät som om det var någon där längst bort. Mannen ställer sig på tröskeln till gången, vänder sig om. Han slås av hur rädd hon är. Det är klart att hon inte vågade gå hela vägen fram. Hon måste bara ha tagit några steg, stått där och darrat och sedan vänt tillbaka. Det blir hans ansvar att hitta en biljettkontrollant för att lugna henne. Det kan han väl göra. Det kostar inte honom så mycket att göra det.

Utanför breder det vita ut sig. Någonstans bakom allt det mjölkvita finns en stor lysande skiva, en utsmetad sol. Barnet och mannen tittar på varandra

»Vill du att jag går bort och kollar?» frågar han.

Hon hinner inte svara. Eller snarare, han hinner inte höra hennes svar, för plötsligt tar han ett steg tillbaka, ut i gången, och tanten från två kupéer bort står plötsligt bredvid honom, halvvägs inne i deras kupé, så att hon kan tala till båda två samtidigt.

»Ursäkta att jag stör», säger hon och ler. »Vi undrade bara om ni ville dela lite mat med oss. Vi har tagit med alldeles för mycket matsäck, så det räcker till fler. Är ni hungriga?»

Mannen sticker in huvudet i kupén för att försöka ta reda på vad barnet vill.

»Tack», säger han till kvinnan som står där med sitt leende och vänder sig sedan, till barnet »Är du hungrig?»

»Jag har med lite mat också», svarar hon och börjar rota i sin ryggsäck igen.

Tanten tittar på barnet, betraktar hennes händer som letar, blick-
en som både är stadig och flackande. Hon tittar på mannen, kan kän-
na av hans otålighet. Det är först nu det slår henne att de inte är far
och dotter, men hon kan inte riktigt avgöra vad de har för relation.
Hon väntar tålmodigt tills barnet har tagit fram två plastpåsar som
innehåller något inslaget i aluminiumfolie.

»Stoppa du ner den ena påsen», säger hon. »Så kommer jag över
med mat också.»

Barnet gör som hon säger.

»Det blir bra så. Vi kan dela både er mat och vår mat, så får vi alla
äta något som vi inte hade tänkt oss innan den här resan började.»
Hon blinkar mot barnet, som ler tillbaka. Det är ett inlärt leende, som
att hon har fått lära sig att man ska svara med värme på ömhet.

Tanten återvänder till sin egen kupé. Barnet tittar på mannen,
och det är uppenbart, redan nu, att hon vänder sig till honom för att
få svar på något sätt. Med blicken frågar hon om det är så de ska göra,
om de är överens om beslutet. Han går tillbaka till sin plats, sätter sig.
Han hade inte ens tänkt på att ta med sig mat. Det enda han hade
tänkt var att han skulle till ändstationen, att det säkert skulle finnas en
restaurangvagn eller liknande ombord. Han reser sig upp igen för att
gå och berätta för tanten att han blir tvungen att gå och köpa med sig
något, men han hindras av det äldre paret som kommer in precis när
han är på väg ut.

»Jag kommer strax», säger han. »Ska se om jag hittar något i re-
staurangvagnen.»

»Nonsens», svarar kvinnan, »vi har så det räcker och blir över. Sätt
dig ner bara så ska du få se.»

Mannen sätter sig ner, plötsligt lydig inför den auktoritet som
kommer med ålder.

»Inte sant?» säger hon till sin man.

»Självklart», svarar han och båda sätter sig ner, mittemot varand-
ra. Kvinnan bredvid barnet och den äldre mannen bredvid den yngre.

»Se här», säger hon och böjer sig först ner för att fälla ut bordet
och sedan börjar hon plocka upp olika burkar, flaskor, en och annan
maträtt inrullad i aluminiumfolie. Till slut är bordet fullt som vid en

festmåltid. Hon sträcker sig, utan att fråga, bort till barnet och tar till sist hennes plastpåse, plockar fram hennes mat och lägger det ihop med allt annat på bordet.

»Fint det här, eller hurl!» säger hon och tittar var och en av dem andra i ögonen. Hon dröjer inte överdrivet länge hos någon av dem, men hon jäktar verkligen inte, låter det ta sin tid.

»Mitt namn är Nancy, förresten», säger hon och sträcker fram handen, först till mannen som svarar med sitt namn och sedan till barnet som svarar med sitt.

»Okej, Soltan och Isidora. Det här är Piotr», säger hon och nickar mot sin man samtidigt som hon sträcker sig fram mot maten. »Och jag är så fruktansvärt hungrig nu. Hoppas ni är det också.»

Hon vecklar ut aluminiumfolie, skruvar upp lockar till glasburkar och börjar räcka fram mat till var och en. De börjar äta under tystnad.

Soltan känner sig granskad. Samtidigt upplever han ett ansvar att hålla igång samtalet, underhålla det äldre paret. Betala tillbaka med socialt ansvar. Men han hinner inte.

»Vart är ni på väg då?» frågar Nancy.

Isidora tittar på Soltan, men svarar inte. Soltan tittar först tillbaka, men vänder sig snabbt mot Nancy. Han ler, harklar sig. Vänder sig mot Piotr och sedan tillbaka mot Nancy igen.

»Vet ni förresten om det här tåget stannar i Orisia?»

»Orisia?» frågar Nancy, »det är väldigt långt dit.»

»Jag vet, men går tåget dit?»

»Är det dit ni ska?»

»Jag undrar om det inte är med ett byte i så fall», säger Piotr, innan någon har hunnit svara. »Det är ju väldigt långt dit.»

»Har ni varit där någon gång?» frågar Isidora.

Det äldre paret tittar på varandra, som om de förhandlar något med blickarna som ingen annan kan förstå.

»Berätta du, Piotr», säger Nancy.

Piotr drar in andan, helt snabbt genom näsan.

»Så här var det. Det här var alltså väldigt längesen. Det känns bokstavligen som tvåhundra år sen. Jag hade precis kommit hemifrån, en ung man på den tiden, och det här var första gången som jag kände

att allting gick min väg. Vet ni hur jag menar? Jag minns det så tydligt, det var en av de tidiga vårdagarna. Jag gick ut hemifrån, öppnade dörren och kände hur vädret hade slagit om, att solen för första gången på mycket länge faktiskt värmdes. Mittemot vårt hus fanns en hel länga i puts och hela den längan var kritvit. Just den här dagen sken solen så starkt på hela fasaden att det såg ut att lysa. Doften av vårblommor färdades genom luften och jag minns så tydligt att det nästan gjorde ont i mina ögon, det sved av allt det vita, det starka skenet. Jag blev så chockad. Tittade upp som för att försöka förankra mig själv i den här världen. Såg några fåglar alldeles högst upp i himlen, svarta siluetter bara om jag ska vara ärlig, mot den vita himlen. Ni förstår, jag växte upp med en ensamstående far. Jag fick aldrig reda på vem min mor var eller varför hon inte fanns, men det var alltså bara vi två och det var, som ni säkert förstår, riktigt svårt. Jag frågade min far om henne många gånger – och allteftersom jag blev äldre antog jag att hon hade dött i barnsäng, men min far insisterade på att så inte var fallet, och han gjorde det med en sådan övertygelse att jag blev förbryllad. För han ville ändå inte säga vad som hade hänt. 'Det spelar ingen roll', sa han bara, 'nu är det som det är'. Jag bönade och bad. När jag var yngre sa jag alltid att det skulle vara spännande att veta, men mån om att säga det på ett sådant sätt att han inte skulle känna att jag saknade något i mitt liv. När jag blev äldre skrek jag bara på honom och sa att det var min rätt att veta. Men han gav aldrig med sig. Vid det här tillfället var jag alltså en vuxen man och hade förlikat mig med att aldrig veta vad som hänt med min mor.»

»Men det blev ju inte så, eller hur, nu ljuger du», säger Nancy. »Du förlikade dig ju inte med den tanken, din envise gamle man.»

»Nej, precis», svarar Piotr. »Jag förlikade mig inte med tanken, om sanningen ska fram, men jag hade slut på argument och verktyg och visste helt enkelt inte vad jag skulle göra. Jag hade börjat planera att gräva i olika arkiv, alltså lite grann som att släktforska, för att ta reda på vem den där kvinnan var som var min mor, men innan jag hann besöka första arkivet kom det. Brevet. Nu minns jag inte exakt vad det stod, men det var alltså från min mor och hon skrev något om att hon hade blivit sjuk och levde i Orisia och att hon ville att jag skulle hälsa på henne.»

»Det var ju inte riktigt så, Piotr«, säger Nancy. »Brevet, för jag minns det så väl, visade ju att hon absolut inte förväntade sig någonting. Hon var så olycklig, så olycklig och var helt säker på att du inte ville veta av henne. För att inte tala om svårigheterna för dig att ens nå Orisia.»

Piotr nickar.

»Varför svårigheter att nå Orisia«, säger Isidora.

»Det var inte så lätt på den tiden att få visum bara, det är allt«, säger Nancy och skär upp en bit kött till henne. »Det är inget du behöver bekymra dig om, du har ju visum och alla papper». ”Idioter”, tänker Soltan för sig själv, ”de gör henne osäker”, men han nickar instämmande när Isidora tittar på honom.

»Vad hände sen?« frågar Isidora. »Jag menar. Kom ni fram?«

»Det är det som är det märkvärdiga«, svarar Nancy, medan Piotr ler varmt. »Vi gjorde ju inte det. Vi hade alla papper i ordning. Det var inte det lättaste, om jag ska vara ärlig, för vi behövde på något sätt bevisa att Piotr faktiskt var sin mors son. Det behövdes intyg och födelseattest, och när ingenting av det godkändes fick vi bekosta ett DNA-test. På den tiden såg tåggrutterna annorlunda ut, men det som hände var att vi missade vårt första byte – var det nu var. Tågpersonalen hjälpte oss att hitta en annan resa, men för att följa den nya ruttan var vi tvungna att åka åt motsatt håll från Orisia för att hinna med ett tåg som skulle ta oss hela vägen. Men när vi kom fram, visade det sig att vi hade missat bytet. Så vi fick hjälp igen av tågpersonalen – en ny rutt med byte. Ja, där hände samma sak och samma sak igen efter det och så vidare. Vi åkte bokstavligen åt motsatt håll hela tiden. Till slut var vi på den där resan i flera veckor och vi hade ännu inte kommit fram, utan bara längre och längre bort.»

»Men det är det som är saken med Orisia«, säger Piotr till slut. »Det är inte så lätt att ta sig dit, inte ens när man har allting som behövs.»

Isidora blir uppenbart obekväm, trycker sig mot ryggstödet och lyfter upp väskan till sin famn.

»Det är säkert ingen fara, kära du«, säger Nancy. »Du har väl allting du behöver – pass, papper, visum, inte sant? Och dessutom är det väl andra tider nu.»

Isidora nickar.

»Och tåggrutterna är annorlunda idag. Det här tåget kan ju mycket väl vara en direktlinje. Jag har i alla fall hört att det har blivit mycket enklare att ta sig dit.»

»Av ren nyfikenhet», säger Soltan, liksom från en punkt utanför samtalet. »Var det alltså tågpersonalen som hela tiden ordnade med era nya rutter?»

Nancy nickar.

»Vi behövde inte betala för de nya biljetterna», säger Piotr och ger Isidora en blick avsedd att lugna.

»Men under alla de där månaderna, började ni inte fundera alls över varför ni skickades runt? Ni kom aldrig fram?»

»Nej, vi gjorde ju inte det», säger Piotr. »Men det är som de där gamla visa orden, vägen är viktigare än målet – vi fick tillfälle att helt fördjupa vår relation, Nancy och jag.»

De där gamla visa orden hänger kvar i luften, bärs upp av Piotrs fåraktiga leende och Nancys kisande ögon. Soltans hjärta vrider sig innanför hans bröstkorg, för han vet vad Isidora känner – osäkerhet, rädsla – och han orkar inte med den känslan inuti sig själv. Ingen säger något tills det börjar bli ännu mer obekvämt, åtminstone så obekvämt för Soltan att han måste bryta det. Han reser sig upp för att gå ut men i samma stund sticker en kontrollant in huvudet i kupén.

»Goddag», säger han.

»Går det här tåget till Orisia?» frågar Isidora andfått.

»Orisia? Är det någon av er som ska ända dit?»

»Jag ska dit», säger Isidora. »Men jag är inte säker på om tåget åker hela vägen.»

»Har du alla papper till en sådan resa?» frågar kontrollanten.

»Jag har allting, tror jag», säger Isidora och öppnar sin väska.

Kontrollanten håller upp en hand.

»Vänta ett ögonblick så ska jag bara kontrollera rutten. Jag kommer tillbaka hit. Ska ni alla till Orisia?»

»Nejdå», säger Piotr samtidigt som Nancy reser sig upp och säger att de har platser två kupéer bort.

»Vi går in dit bara.» Piotr reser sig upp också. De säger lycka till

och tack för stunden och hejdå. Kontrollanten släpper förbi paret och säger än en gång att han kommer tillbaka lite senare. Isidora nickar. Kontrollanten gör en anteckning i ett litet häfte som han har i bakfickan. Sedan går han ut ur kupén och går långsamt bakom Nancy och Piotr. När de har stigit in i sin kupé sticker kontrollanten bara in huvudet.

»Ingen stress», säger han. »Sätt er tillrätta, jag går in till nästa kupé så länge och kommer tillbaka hit snart, så kan ni leta fram era biljetter så länge. Njut lite av solen, vi har visst lämnat snön bakom oss och åker in i våren nu.»

*

Det börjar bli långtråkigt – långtråkigt på ett närmast objektivt sätt. Det handlar inte om att någon särskild, någon som sitter i den ena eller andra kupén, börjar ha tråkigt, utan snarare som om ett helt ”tråk” har lagt sig över tåget. Oavsett subjektiv stämning deltar var och en i denna från ovan nedkomna långtråkighet. Tåget rullar på, men det är just det, att tåget har rullat på exakt på samma sätt en hel dag. Solen tycks aldrig gå ner. Den hänger kvar väldigt långt ner på horisonten, det röda ljuset kastas in i tåget.

Isidora tittar på det och föreställer sig ljuset precis på det sättet, som om det består av miljarder små varelser som flyr från en punkt långt där borta i horisonten, flyr från något som vill sluka dem och att de springer och kastar sig mot tågets ena sida, mosas mot fönstret. Varför går solen inte ner? Hon tittar upp. Den där mannen, Soltan, ser ut att slumra. Han andas djupt och ligger med huvudet i hörnet där sitsens ryggstöd möter fönstret. Ansiktet är lite förvridet, som om han anstränger sig att inte få in de små ljusvarelserna.

Isidora vet att jorden roterar runt sin egen axel – ett helt varv på tjugofyra timmar. Hon tänker ofta att allting som går att föreställa sig också skulle kunna hända, och att allting som skulle kunna hända, antagligen kommer att hända förr eller senare.

Hon hör att en av personerna från det där gänget i kupén längst bort går in till Nancy och Piotr. Något börjar rulla i korridoren, ett

metallföremål, kanske en aluminiumburk men i så fall inte ett tomt, utan ett öppet. Det rullar där ute, mot tågets färdriktning. Det låter som ett någorlunda tungt cylinderformat föremål i metall som dessutom är en aning knöggligt. Det rullar en bit, så stannar det, så rullar det vidare, stannar, rullar tillbaka en bit och sedan fram igen och så fortsätter det. Isidora tittar ut genom kupén – dörren är uppställd. Hon stirrar på golvet och väntar på att det ska visa sig vad det är. I kupén bredvid deras pratar Nancy med den unge mannen som har kommit in dit. Isidora ser sig om i kupén. Hon kan inte förstå varför hon är så spänd på det där föremålet, men hon är verkligen det. Antagligen är det på grund av att hon har blivit så uttråkad. Och nu vill hon liksom dela den där spänningen med någon. I samma ögonblick som hon tänker det öppnar Soltan ögonen.

»Vad fan är det som låter?» säger han.

»Vilket?» svarar Isidora.

»Vilket? Vad menar du?»

»Menar du tåget?»

»Jag menar den där jävla grejen som rullar fram och tillbaka och inte låter mig ha en lugn stund. Hör inte du det?»

»Jag tror att det måste ha rullat ut från någon av kupéerna.»

»Herregud.»

»Ska jag gå och se efter?»

Soltan drar en hand över ansiktet, gnuggar sig i ögonen.

»Strunt samma, det är bara störigt när man håller på att somna.»

»Jag kan gå och titta, om du vill.»

»Det behövs inte.»

Så sitter de tysta en stund igen. Tittar ut genom fönstret. Uttråkningen är massiv och den lägger sig över hela kupén, som en tung matta. Isidora kan inte släppa tanken på vad det kan vara som rullar där ute. Det låter som om det närmar sig. Ett ögonblick låter det som om det är precis på väg förbi deras kupé. Båda två tittar hastigt ut, men i sista sekund stannar föremålet och börjar rulla åt andra hållet. Så rullar det allt längre bort.

»Äsch», säger Isidora, »jag går och ser efter».

Hon reser sig upp och går ut. Soltan vill säga till henne att bara

stanna kvar, men varför skulle han det? Han vill inte ge henne något förslag eller tips eller på något sätt bli medskyldig i hennes handlingar. Och vad spelar det för roll. Hon ska bara ut och titta på vad det är som rullar runt. Han ser Isidora stå precis utanför kupén. Hon står bara där och tittar bort.

»Vad är det för något?» frågar Soltan.

»Det är ...»

»Det är vad?»

»Vänta, jag ska bara.»

»Bara vad?»

»Vänta, kommer snart», säger Isidora och börjar gå bort längs gången.

Soltan lutar sig bakåt, blundar. Känner hur en spänning lämnar honom, nu när han är ensam i kupén. "Jag ska bara ta mig härifrån", tänker han igen. "Jag bara går till en annan kupé i en annan vagn och låtsas för mig själv som att jag inte hade någonting att göra med att det där barnet sitter på tåget. Isidora. Någon kommer att ta hand om henne."

Det spelar ingen roll vad Soltan tänker, det viktiga är att han lutar sig bakåt och blundar och faller i en kanske djup kanske lätt sömn, hursomhelst oklart hur länge för honom själv, innan han vaknar med ett ryck av en alldeles klar och tydlig tanke, nämligen att ingenting rullar längre ute i korridoren. Hjärtat bankar mot bröstet som en ivrig näve, men han försöker hålla emot. Trycker sig hårdare ner i sätet och försöker frammana känslan av att universum är oändligt stort och att inget ansvar är hans, men näven slutar inte att banka på bröstet. Utanför fönstret flyger något förbi men när Soltan tittar ut finns det ingenting där. Istället fladdrar något till vid kupédörren, men när han tittar dit är det ingenting där heller. Han reser sig upp och går rätt ut i gången. Han hör Nancy och Piotr mumla för sig själva i sin egen kupé. Han står ett ögonblick och överväger – eller snarare: han har en kroppshållning som ser ut att överväga – men det finns inget där att fundera över. Det är klart att han undrar var barnet har tagit vägen. Han börjar gå längs gången, passerar den tomma kupén. Han passerar Nancy och Piotrs kupé, tittar in och nickar. Det ser ut som om Nancy vill säga något, hon lyfter liksom ett finger, men Soltan hastar förbi.

Han tittar in i nästa kupé som fortfarande är tom och sedan nästa kupé igen där den där kvartetten sitter och spelar kort. Så går han vidare, drar upp dörren till slussen mellan vagnarna, slår av ljudet och luften, innan han går vidare till nästa tågagn. Känslan i den andra tågagnen är annorlunda, men han kan inte riktigt peka på vad det kan vara. Är det en doft? Bakgrundsbruset? Han står still ett ögonblick och försöker höra efter, känna något. Lukten av Nancy och Piotrs olika matlådor hade spridits över hela hans vagn och det är det som saknas i den nya tågagnen. I den här vagnen är det bara tågets egen lukt. Kanske sitter det ingen i kupéerna. Något håller tillbaka honom. Han tar ett par steg fram, sätter handen mot första fönstret och tittar ut. Hur länge har de åkt? Han hade inte brytt sig om tiden. Varför skulle han när resan är så lång?

Han borde bara vända tillbaka och kolla med de andra i tågagnen om de vet var flickan tagit vägen, tänker han och vänder sig om.

»Ursäkta.»

Soltan vänder sig om igen. Ut ur den första kupén har en man stigit ut som nu står och tittar på Soltan. Han ser förvirrad ut – och yrvaken. Håret ser liksom ut som en tuppkam, som om han har haft en dålig natts sömn, vänt och vridit på sig. Soltan står och stirrar på honom, kommer inte för sig att svara.

»Ursäkta», säger mannen igen och drar handen genom håret, som om han plötsligt blir självmedveten. Nedersta knappen på hans skjorta är inte knäppt heller. Sko bara på den ena foten, den andra foten klädd i en halvt påtagen strumpa.

»Ja?» säger Soltan.

»Ja?» svarar mannen.

Soltan drar en hand över ansiktet, gnuggar näsan i handflatan, suckar högljutt.

»Ville du mig något, min herre?» säger han syrligt och tittar på honom igen, nerifrån och upp.

»Var det inte du som knackade på dörren?»

»Knackade på dörren? Nej. Det är ingen annan här.»

»Jag tyckte jag hörde att någon sprang upp till min kupé och knackade hetsigt, alldeles precis.»

»Det var inte jag», säger Soltan och näven börja banka igen. »Jag måste vidare nu.»

Så sätter han fart till nästa vagn. Om det är flickan som har knackat på så kan han hinna ifatt henne. Han stannar inte upp vid kupéerna, utan slänger bara in en hastig blick där det är öppet för att se om hon har bytt plats. Så fortsätter han bara. Tåget tycks aldrig ta slut, han passerar vagn efter vagn av resenärer, blir mer och mer andfådd, ser sig om, men hittar inte flickan någonstans. Till slut kommer han till en vagn som är annorlunda än dem han har gått genom tidigare. Detta att den är annorlunda får honom att hejda sig, han stannar upp som om han har gått in i en osynlig vägg. Det är helt tyst i den här vagnen, till och med tågets rytmiska ljud känns dämpat. Samtidigt är den fylld med människor. Det finns inga kupéer, men platserna, som är radade i par, är mer eller mindre fullsatta. Soltan slås av tystnaden och han slås av att tystnaden framstår som helt och hållet gjord av människor. Han börjar bli trött av att gå från vagn till vagn. Var kan flickan vara? Han behöver ta en paus, sätter sig ner. Två unga män står lite längre fram, på var sin sida mittgången. De svettas, som om det var sommarhetta, bara står där och ser irriterade ut, talar lågmäلت med varandra.

Soltan lutar sig tillbaka. Varför är han ens där? Varför bryr han sig om att leta upp henne, hon har säkert hittat någon annan att besvära.

De unga människens lågmälda tal blir allt högre, alltmer irriterat.

Soltan reser sig upp.

Han kan inte låta bli att stirra på dem. Det är något han känner igen, något kring deras anletsdrag, de markanta ögonbrynen. De ser ut att vara bröder. Och deras lågmälda irriterade tal har hunnit bli hetsigare, högre. Soltan sätter sig igen, lutar sig tillbaka i sätet och blundar, men det dröjer inte länge innan de börjar skrika på varandra. Bröderna. Så arga, så intima. Soltan sträcker på sig för att se vad som pågår och ser att alla andra också har, på något sätt, sträckt på sig för att se vad som pågår. Soltan och alla andra som sitter där stirrar på bröderna medan – vad är det som händer egentligen? – medan de försöker säga något till varandra som de misslyckas med. Det är först när den ena av dem inser att de övriga passagerarna stirrar på dem som det händer. Det ömsinta som hela tiden har legat där som en premiss

träder fram. Den ena mannen visar sin bror – med en gest, helt utan ord – att de har blivit en skådeplats, ett spektakel för de andras nyfikna blickar, kanske material till deras fantasier. Och han skyddar sin bror och sig själv genom att peka på det, så att de kan tystna.

Bibliografi

- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 1999.
- Aguilar, Jesús. "Can Pierre Menard be the author of 'Don Quixote?'" *Variaciones Borges*, nr 8 (1999): 166–177.
- Ahmed, Sara. "Home and away: Narratives of migration and estrangement". *International journal of cultural studies* 2, nr 3 (1999): 329–347.
- Aldén, Lina, Mats Hammarstedt och Emma Neuman. "Ethnic Segregation, Tipping Behavior, and Native Residential Mobility". *International Migration Review* 49, nr 1 (1 mars 2015): 36–69. <https://doi.org/10.1111/imre.12066>.
- Améry, Jean. "Hur mycket hembygd behöver en människa". *Psykoanalytisk Tid/Skrift*, nr 11–12 (2006): 33–42.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: The New Mestiza = La Frontera*. 3:e uppl. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.
- Bateson, Gregory, Don D. Jackson, Jay Haley och John Weakland. "Toward a Theory of Schizophrenia". *Behavioral Science* 1, nr 4 (1956): 251–264. <https://doi.org/10.1002/bs.3830010402>.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator". I *Selected Writings*, 253–263. Cambridge, Mass: Belknap Press, 1996.
- . "Översättarens uppgift". I *Med andra ord: texter om litterär översättning*, redigerad av Lars Kleberg, översatt av Lars Bjurman, 134–146. Stockholm: Natur och kultur, 1998.

- Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". *October* 28 (1984): 125–133. <https://doi.org/10.2307/778467>.
- Bollack, Jean. *Pierre de cœur: un poème inédit de Paul Célan, "Le Périgord"*. Périgueux: P. Fanlac, 1991.
- Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, författare till Don Quijote". I *Jorge Luis Borges: 1923–1944*. 1, översatt av Johan Laserna, 359–370. Stockholm: Bokförlaget Tranan, 2017.
- . *This Craft of Verse*. Redigerad av Calin-Andrei Mihailescu. The Charles Eliot Norton Lectures 1967–1968. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000.
- Börjel, Ida. *Konsumentköplagen: juris lyrik*. Göteborg: OEI editör, 2008.
- Célan, Paul. *Andningsvändning*. Översatt av Anders Olsson. Göteborg: Lublin Press, 2014.
- . "From 'Microliths'". Översatt av Pierre Joris. *Poetry* 209, nr 4 (2017): 405–410, 412.
- . *"Mikrolithen sinds, Steinchen": die Prosa aus dem Nachlass ; kritische Ausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- De Kock, Leon. "Interview with Gayatri Chakravorty Spivak: New Nation Writers Conference in South Africa". *Ariel* 23, nr 3 (1992): 29.
- Derrida, Jacques. "A Certain Impossible Possibility of Saying the Event". *Critical Inquiry* 33, nr 2 (januari 2007): 441–461. <https://doi.org/10.1086/511506>.
- . "A Self-Unsealing Poetic Text". I *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today*, redigerad av Michael P. Clark, 180–207. Berkeley: University of California Press, 2000.
- . *Apoteket*. Kykeon. Lund: Bokförlaget Faethon, 2007.
- . "Differance". I *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, översatt av David B. Allison, 129–160. Northwestern University Studies in Phenomenology & Existential Philosophy. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- . *Dissemination*. Översatt av Barbara Johnson. Chicago, Ill: Univ. of Chicago Press, 1993.
- . *La dissémination*. Éditions du Seuil, 1972.
- . "La pharmacie de Platon". *Tel Quel*, nr 32–33 (1968).

- . *Le monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine*. Incises. Paris: Galilée, 1996.
- . "Plato's Pharmacy". I *Dissemination*, översatt av Barbara Johnson, 61–172. Chicago, Ill: Univ. of Chicago Press, 1993.
- Derrida, Jacques. Översatt av Alan Bass. *Positions*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Douglass, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*. Boston, 1845.
- Dove, Rita. "Canary". *TriQuarterly* 67 (1 oktober 1986): 113.
- Dworkin, Craig Douglas och Kenneth Goldsmith, red. *Against expression: an anthology of conceptual writing*. Avant-garde and modernism collection. Evanston Illinois: Northwestern University Press, 2011.
- Fanon, Frantz. *Svart hud, vita masker*. Översatt av Stefan Jordebrandt. Göteborg: Daidalos, 1997.
- Farrokhzad, Forough. *Mitt hjärta sörjer gården: modern persisk poesi*. Översatt av Namdar Nasser, Anja Malmberg och Lisa Fernold. Göteborg: Lindelöv, 1996.
- Feyerabend, Paul. *Against Method*. 3:e uppl. London ; New York: Verso, 1993.
- Freehling, William W. "The Founding Fathers and Slavery". *The American Historical Review* 77, nr 1 (1972): 81–93. <https://doi.org/10.2307/1856595>.
- Fricker, Miranda. *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.
- Glissant, Édouard. *Poetics of relation*. Översatt av Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Grice, H. P. "Utterer's Meaning and Intention". *The Philosophical Review* 78, nr 2 (april 1969): 147. <https://doi.org/10.2307/2184179>.
- Hallett, Darcy, Michael J. Chandler och Christopher E. Lalonde. "Aboriginal language knowledge and youth suicide". *Cognitive Development* 22, nr 3 (juli 2007): 392–399. <https://doi.org/10.1016/j.cogdev.2007.02.001>.
- Harney, Stefano och Fred Moten. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Wivenhoe: Minor Compositions, 2013.
- Hartman, Saidiya V. *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- . *Scenes of subjection: Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*. Oxford University Press on Demand, 1997.

- Heidegger, Martin. *På väg mot språket*. Översatt av Sven-Olov Wallenstein och Ola Nilsson. Stockholm: Drucksache, 2012.
- hollowayseries. *Fred Moten Talk: "Blackness and Poetry"*, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=Su7iCumqLvo>.
- Hübinette, Tobias och Catrin Lundström. "Den svenska vithetens melankoli". *Glänta*, nr 2 (2011).
- Itkes-Sznep, Gabriel. *Nollpunkten*. Nirstedt/litteratur, 2021.
- Jiménez de Cisneros, Fransisco, red. *Complutensian Polyglot Bible*. Alcalá de Henares, 1514. <https://www.wdl.org/en/item/10636/>.
- Jäderlund, Ann. *Blomman och människobenet*. Stockholm: Albert Bonniers, 2003.
- "Konsumentköplag (1990:932)". Åtkomstdatum 16 december 2015. <https://www.notisum.se/rnp/sls/lag/19900932.htm>.
- Krook, Helga, Elise Adrian, Linda Beel, Hilde Lindroth, Anja Nachaum och Greta Wiedrow. *Minnesrörelser*. Göteborg: Autor, 2015.
- Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. 3:e uppl. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996.
- Leavy, Patricia. *Method meets art: arts-based research practice*. 2:a uppl. New York; London: The Guilford Press, 2015.
- Lee, Mara. *När Andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid*. Göteborg: Glänta produktion, 2014.
- Leine, Kim. *Profeterna vid Evighetsfjorden*. Översatt av Inge Knutsson. Stockholm: Forum, 2013.
- Levi, Primo. "Fristen". I *Är detta en människa?: Fristen*. Översatt av Ingrid Börge. Stockholm: Bonnier, 1998.
- Lévinas, Emmanuel. *Otherwise than Being, or, Beyond Essence*. Översatt av Alphonso Lingis. Pittsburgh, Pa: Duquesne University Press, 1998.
- Lilja, Efva. *Konst, forskning, makt: en bok om konstnären som forskare*. Stockholm: Utbildningsdepartementet, Regeringskansliet, 2015.
- Lilja, Maja. *"Det bästa för mitt barn": nyblivna mödrar i den delade staden*. Örebro studies in sociology, 19. Örebro: Örebro University, 2015.
- Malmberg, Bo, Eva Andersson och Zara Bergsten. "Det fria skolvalet ökar klyftor mellan skolor: Den svenska skolans nya geografi". I *Resultatdialog 2013*, 119–126. Vetenskapsrådet, 2013. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-98483>.

- McCulloch, Jock. *Black Soul, White Artifact: Fanon's Clinical Psychology and Social Theory*. Cambridge University Press, 2002.
- Memmi, Albert. *Dominated Man: Notes toward a Portrait*. Boston: Beacon Press, 1971.
- Mignolo, Walter D. "Delinking". *Cultural Studies* 21, nr 2-3 (1 mars 2007): 449-514. <https://doi.org/10.1080/09502380601162647>.
- . "Linguistic Maps, Literary Geographies, and Cultural Landscapes: Languages, Languaging, and (Trans)Nationalism". *Modern Language Quarterly* 57, nr 2 (1 juni 1996): 181-196. <https://doi.org/10.1215/00267929-57-2-181>.
- Miłosz, Czesław. *Selected Poems, 1931-2004*. New York: HarperCollins, 2006.
- Mossaed, Jila. *Varje natt kysser jag markens fötter: dikter*. Stockholm: Lejd, 2009.
- Moten, Fred. *An Interview with Fred Moten, Part 1*. Intervjuad av Adam Fitzgerald, 5 augusti 2015. <http://lithub.com/an-interview-with-fred-moten-pt-i/>.
- . "Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh)". *South Atlantic Quarterly* 112, nr 4 (1 oktober 2013): 737-780. <https://doi.org/10.1215/00382876-2345261>.
- . *In the break: the aesthetics of the Black radical tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- . "Fred Moten: Ur *Feel Trio*". Redigerad av Khashayar Naderehvandi och Iman Mohammed. Översatt av Iman Mohammed, *Kritiker*, nr 41-42 (december 2016): 142-155.
- . *The Feel Trio*. Tucson, Ariz: Letter Machine Editions, 2014.
- Mångkulturellt Centrum, red. *Afrofobi: en kunskapsöversikt över afrosvenskars situation i dagens Sverige*. Mångkulturellt centrum, 2014:1. Tumba: Mångkulturellt centrum, 2014. <https://mkcentrum.se/wp-content/uploads/2014/12/Afrofobi-20140203-f0C3%B6r-webben.pdf>.
- Nabokov, Vladimir. "Nabokov's Reply". *Encounter* 26, nr 2 (1966): 80-89.
- . "Problems of Translation: 'Onegin' in English". I *The Translation studies reader*, redigerad av Lawrence Venuti, 71-83. London ; New York: Routledge, 2000.
- Naderehvandi, Khashayar. "Chlebnikov, futurismen, katastrofen". *Kritiker*, nr 26 (2012): 36-45.
- . *Om månen alls syntes*. Norstedts lyrik. Stockholm: Norstedt, 2011.

- Ngũgĩ wa Thiong'o. *Djävulen på korset*. Översatt av Alexander Muigai. Stockholm: Modernista, 2014.
- . *Something Torn and New: An African Renaissance*. New York: BasicCivitas Books, 2009.
- Nordenhök, Hanna. *Det svarta blocket i världen: läsningar, samtal, transkript*. Malmö: Råmus, 2018.
- Nyberg, Fredrik. *Hur låter dikten? Att bli ved II*. Göteborg: Autor, 2013.
- Oppenheim, Paul och Hilary Putnam. "Unity of Science as a Working Hypothesis", 1958. <http://conservancy.umn.edu/handle/11299/184622>.
- Patterson, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge, Mass: Harvard U. P, 1982.
- Perec, Georges. *La disparition*. Collection l'Imaginaire 215. Paris: Gallimard, 2017.
- Philip, M. NourbeSe. *She tries her tongue, her silence softly breaks*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2014.
- . *Zong!* Wesleyan poetry. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008.
- Picon, Francisco. "Rereading Nabokov's Commentaries to 'Eugene Onegin'". *Ulbanded Review* 12 (2009): 140–160.
- Pushkin, Aleksandr Sergeevich. *Eugene Onegin: A Novel in Verse*. Översatt av James E. Falen. Oxford World's Classics. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.
- . *Eugene Onegin: a novel in verse*. Translator's introduction ; Eugene Onegin: The translation. Översatt av Vladimir Nabokov. Vol. 1. New York, 1964.
- . *Eugene Onegin: a novel in verse*. Commentary on preliminaries and chapters one to five. Översatt av Vladimir Nabokov. Vol. 2. New York, 1964.
- "Quiet Night Thought". I *Wikipedia*, 2 oktober 2020. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Quiet_Night_Thought&oldid=981428384.
- Quijano, Anibal och Immanuel Wallerstein. "Americanness as a concept; or, The Americas in the modern world-system". *International social science journal* 134 (1992): 549–557.
- Razumnaya, A. "Onegin in English: Against Nabokov". I *Literary Imagination* 14, nr 3 (1 november 2012): 277–291. <https://doi.org/10.1093/litimag/imso64>.
- Reynolds, Matthew. "Introduction". I *Prismatic Translation*. Redigerad av Matthew Reynolds, 1–18. Transcript 10. London: Legenda, 2019.

- , red. *Prismatic Translation*. Transcript 10. London: Legenda, 2019.
- Rich, Adrienne. "Nordamerikansk tid". Översatt av John Swedenmark. *Arbetet*, 20 oktober 2012. <http://arbetet.se/2012/10/20/nordamerikansk-tid/>.
- Riksdagsförvaltningen. "Valfrihet i skolan Proposition 1992/93:230". Riksdagen. Åtkomstdatum 14 februari 2020. https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/proposition/valfrihet-i-skolan_GGo3230.
- Roberson, Ed. *To See the Earth Before the End of the World*. Middletown, Conn: Wesleyan, 2010.
- Rorty, Richard. "Method Social Science, and Social Hope". *Canadian Journal of Philosophy* 11, nr 4 (1981): 569–588.
- Rosengrant, Judson. "Nabokov, Onegin, and the Theory of Translation". *The Slavic and East European Journal* 38, nr 1 (1994): 13. <https://doi.org/10.2307/308543>.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- . *Reflections on exile and other essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.
- Sandström, Imri. *Tvårsöver otysta tider: att skriva genom Västerbottens och New Englands historier och språk tillsammans med texter av Susan Howe*. Göteborg: Autor, 2019.
- Schuback, Marcia Sá Cavalcante. "Memory in Exile". *Research in Phenomenology* 47, nr 2 (14 juni 2017): 175–189. <https://doi.org/10.1163/15691640-12341364>.
- Searle, John R. *Intentionality, an essay in the philosophy of mind*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press, 1983.
- "Septuaginta". I *Nationalencyklopedin*. Åtkomstdatum 18 december 2019. <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/septuaginta>.
- Sexton, Jared. "Ante-Anti-Blackness: Afterthoughts". *Lateral*, nr 1 (2012). <https://doi.org/10.25158/LI.I.16>.
- . *ON BLACK NEGATIVITY, OR THE AFFIRMATION OF NOTHING*. Intervjuad av Barber, Daniel Colucciello. Society & Space, 18 september 2017. <http://societyandspace.org/2017/09/18/on-black-negativity-or-the-affirmation-of-nothing/>.
- Shamloo, Ahmad. "Dikter i urval". Redigerad av Shadi Angelina Bazeghi. Översatt av Khashayar Naderehvandi. *Kritiker: ild valmue måne / Översättaren är närvarande*, nr 49–50 (december 2018): 122–130.

- Sharpe, Christina Elizabeth. *In the wake: on Blackness and being*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Sontag, Susan. "A Letter from Sweden". *Ramparts*, juli 1969, 22–38.
- Soussana, Gad, Alexis Nouss och Jacques Derrida. *Dire l'événement, est-ce possible? séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*. Collection Esthétiques. Paris: LHarmattan, 2001.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Translation as Culture". *Parallax* 6, nr 1 (1 januari 2000): 13–24. <https://doi.org/10.1080/135346400249252>.
- Spivak, Gayatri Chakravorty och Rosalind C. Morris, red. *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Stam, Robert och Louise Spence. "Colonialism, Racism and Representation". *Screen* 24, nr 2 (1 mars 1983): 2–20. <https://doi.org/10.1093/screen/24.2.2>.
- Statistiska Centralbyrån. "Utrikes födda i Sverige". Åtkomstdatum 14 februari 2020. <http://www.scb.se/hitta-statistik/sverige-i-siffror/manniskorna-i-sverige/utrikes-fodda/>.
- Steinhauer, Jillian. "Kenneth Goldsmith Remixes Michael Brown Autopsy Report as Poetry". *Hyperallergic*, 16 mars 2015. <https://hyperallergic.com/190954/kenneth-goldsmith-remixes-michael-brown-autopsy-report-as-poetry/>.
- Strang, David. "Global Patterns of Decolonization, 1500–1987". *International Studies Quarterly* 35, nr 4 (1991): 429–454. <https://doi.org/10.2307/2600949>.
- Söderblom, Staffan. "Det mirakulösa språnget: Om Harry Martinsons början". *Litteraturbanken*, 2018. https://litteraturbanken.se/presentationer/specialomraden/Ord_Soderblom.html.
- . Harry Martinson. *Litterära profiler*. Stockholm: Natur och kultur, 1994.
- TT. "SD störst och L under spärren". *Svenska Dagbladet*, 20 januari 2020. <https://www.svd.se/sd-storst-och-l-under-sparren>.
- Tunedal, Jenny. *Hejdade, hejdade sken*. Stockholm: Nirstedt/litteratur, 2019.
- Ugrešić, Dubravka. "The Writer in Exile". I *Thank you for not reading: essays on literary trivia*, översatt av Celia Hawkesworth, 127–148. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 2003.
- United Nations High Commissioner for Refugees. "Figures at a Glance".

- UNHCR. Åtkomstdatum 14 februari 2020. <https://www.unhcr.org/figures-at-a-glance.html>.
- Venuti, Lawrence, red. *The Translation studies reader*. London; New York: Routledge, 2000.
- . "Translation, community, utopia". I *The Translation studies reader*. Redigerad av Lawrence Venuti, 468–488. London ; New York: Routledge, 2000.
- "Wales historia". I *Wikipedia*, 15 februari 2015. https://sv.wikipedia.orghttps://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=Wales_historia&oldid=29507193.
- Wilson, Edmund. "The Strange Case of Pushkin and Nabokov". *The New York Review of Books*, 15 juli 1965. <https://www.nybooks.com/articles/1965/07/15/the-strange-case-of-pushkin-and-nabokov/>.
- Wittig, Monique. "The Trojan Horse". I *The Straight Mind and Other Essays*, 68–75. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Wynter, Sylvia. "Proud Flesh Inter/Views: Sylvia Wynter". *Proud Flesh: A New Afrikan Journal of Culture, Politics & Consciousness*, nr 4 (2006).
- . "Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument". *CR: The New Centennial Review* 3, nr 3 (2003): 257–337. <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.

Summary

This study is set in motion by what appears to be a scene: Two brothers are riding the subway in Toronto. They have been spending some time in the city as guests of their family – aunts and cousins. Everyone is originally from Iran, but the brothers have lived most of their lives in Sweden. As the train rushes through the greater metropolitan area, the exasperation they feel, augmented by the sticky summer heat, starts consuming them, until they start speaking with each other. The one brother is annoyed by the way the other speaks Persian with their family. Little by little, the conversation evolves into an argument, and finally into a full-blown verbal conflict. Suddenly, they notice the other passengers are staring at them, and with a flash of shame they realize that the curiosity of the perplexed faces staring at them is because their animated argument has been conducted in Swedish – a language that sounds nothing like what would have been expected from two Middle Eastern men.

This moment of breakdown, of explosion followed by shame and silence, initiates the core questions of this study of artistic literary practices. The focal point, as it turns out, is not in fact the scene depicted, but rather the literary text's internal workings, part of which is a representation of an event. It is, as it were, not what happened that the study orbits around, but rather how the text itself operates. The focus is not the event itself, but rather what language can and cannot do, why communication in certain contexts becomes impossible, and

what nevertheless can be done in order to articulate what needs to be articulated. What happened between the brothers, and what happened with them in the gaze of the other passengers? Why did they fail to express themselves? But more importantly, how can a text that represents that event intervene in the failure of the brothers' articulation in order to reimagine and renegotiate the event, drawing out the complexities embedded in the event itself?

The problematic that renders the answers to these questions difficult centres on a nexus of racialization, migration, exile and language. The interrelatedness of these topics is explored in this first part of the study, with a particular focus on various ambivalences. The specific issue at hand is not a question of racialization and the white gaze, but rather the discrepancy between the language spoken and the language partly lost, which is only made salient by the other passengers' perplexed faces as they try to make sense of the combination of two different categories of 'foreign': The bodies racialised as Middle Eastern and Muslim on one hand, and the sound of a north Germanic language on the other. By way of post-colonial studies, this chapter arrives at a formulation of the experience of the loss of exile as something other than exile itself. It is a predicament in which those who have lost the very thing that gathers people in exile – loss itself – find themselves.

Thus, the study itself is revealed to be positioned at the intersection of an impossible knot: On one hand, the object of the study is that which is lost, or at least suspended, namely the language that is out of reach; on the other hand, the very language that is available for conducting the study is the cause of that disappearance. The tools that are available for exploring what is lost are at risk of discrediting that which is lost, mirroring the situation on the train: The brothers are incapable of speaking their hearts in Persian. What could have been a moment of intimacy is turned into a moment of antagonism because the language with which conversation can happen freely, Swedish, is the very same that has undermined the language of intimacy, Persian. The study moves from the domain of *something* (their exile) to *nothing* (the disappearance of exile) without replacement. The difficulty of

expressing this nothingness – or even expressing experiences that are permeated by a negation – is identified as a kind of language that primarily operates as a tool insofar as it is symbolic, communicative and critically reflective. As the tool breaks down, the text advances into a poem that gestures towards the experience underlying the preceding questions – not by representing that experience, but rather by enabling the reader to enter into a play that forms shared, adjacent, experiences. The question of the study is thus further tuned: What is the performance of literary language that, over and above communicating, makes it possible for readers to experience something rather than to “know” something. In other words: What is that thing, in literary language, that stirs the soul of readers?

Following the first chapter is a preparation for a methodology in the field of artistic practice – with a special focus on literary composition, and this study specifically. Practice-based research in arbitrary fields, using artistic methods, is contrasted with research within an artistic, literary field, where the literary practice is front and centre. The preparation focuses on the study’s endeavour to present literary works as research questions, as well as proper responses to those questions. The key element here is an inquiry into the elements that constitute literary works, in contrast to other linguistic constructions. It is pointed out that one of the key differences between the language of critical thought and the language of poetry is that the former can be endlessly reproduced with novel words while remaining true to the thought it communicates, whereas the latter, if reproduced with novel words, turns into something entirely different. Preparing for a methodology, attention is directed towards the specificity of the material literary object, as opposed to the generality of the language that operates primarily by describing and representing.

Events are endless. They contain not only the relevant relations over time that constitute the given situation at hand, but an endless amount of irrelevant relations. A person enters the kitchen, fills a glass with water, drinks it up and leaves the room. This happens whether it is day or night, whether the walls are painted white or pink, whether

the person accidentally stepped on an insect, whether their left foot has an itch, and whether there is a friend, a stranger, a cousin, an apple, or a flower in the kitchen, and so forth all the way to eternity. Furthermore, what is relevant and what is not might not be known. Even worse, what might seem like an irrelevant aspect of the situation might turn out to be of great importance. Depending on one's horizon, the same situation might come across very differently. The epistemic framework from within which one observes makes certain things impossible to comprehend. So if various people located in different epistemic frameworks attempt to describe in writing an event as accurately as possible, including relevant aspects and ignoring irrelevant ones, they might well end up with very different texts.

Now, this is the thing with any written text, regardless of whether it intentionally or unintentionally represents an event: The text is not endless, it is finite. A person who is writing needs to make choices with every stroke of the pen. What is not mentioned is not necessarily irrelevant or unintended, but rather dispersed, located outside the text, in the reader. The linguistic representation of an event is established with language that operates as a tool for communication, understood here as a network of symbols that with the power intentionality correspond to external phenomena and entities. However, language consists of something inherently material as well: Words – not as concepts or symbols, but as concrete elements constituted by specific sounds.

This aspect of language emerges as the core methodological concern of this study, and the possibilities of language as poetic or literary, rather than communicative or reflective.

Having established this concern, the study moves into a piece of literary prose. A woman, Rakel, bears witness to a horrible event: An adolescent boy kills himself by jumping off the roof of a building. As a witness to the event – an event that remains unclear and inexplicable – Rakel is changed. The question does not leave her. She is unable to verbalize the question, but it drives her in directions that change the course of her presumably ordinary life, until she leaves her apartment never to return. Imagery in this piece of literary work reflects

imagery from the poem that concluded the study's initial chapter. The act of witnessing is the key element that is put into play here, and particularly how witnessing may radically change a person.

The study assumes at this point that the experience of reading these literary pieces – and, to some degree, the experience of writing them as well – has sufficiently changed the vision and orientation of the reader in such a way that the study can proceed to the questions that emerged in the first chapter: What happened between the two brothers on the subway train, what was impossible to say, and how can that event be written?

Returning to the relationship between the brothers, and specifically the geopolitical predicament of ambivalent exile and its psychological consequences, the study focuses on the meaning of 'home'. Mobilising Jean Améry's account of his experiences in exile in Antwerp during the early 1940s, the study examines the turning point in Améry's perception of his childhood home. He narrates an encounter with an SS soldier who happens to speak with the same local German dialect as Améry. During the encounter, Améry realizes that the enemy is from the same region he is. The sound of his dialect brings back memories of home, but only for a swift moment before he realizes that home has never been anything other than enemy land. At this point, the study focuses on the weight of sound in language, returning to the event on the subway train in order to further explore the conflict between the language spoken and the language out of sight. Swedish is established as the language that clarifies the brothers' intentions. That is, it is with and within Swedish that the brothers are driven to say to each other what they intend to communicate. However, since what they say is said in translation, it also occludes a key element of their relationship, namely the sound world that constitutes intimacy and violence, the language inside of which they formed their most basic relationship to their surroundings and their world. The words they use are all translations of other, absent, words – they need to be translations in order to be functional, since fluency is only possible for them in Swedish, but they have the effect of making it impossible for them to have the

feeling of 'being at home'. At this point, the study has established the core difficulty of communicating the events on the train as a consequence of an epistemic divide that fissures, on one hand, the language of communication, Swedish, embedded in a geopolitical and historical understanding of the world that emerges out of the history of colonialism, and, on the other hand, Persian, as the language of intimacy, constituted for the brothers primarily by elements that do not adhere to symbols and communication. The study has also indicated that the possibilities of traversing such fissures lie in the domain of literary or poetic language – that is, in a language that does not operate primarily on the basis of symbolic manipulation of signs, but rather on the materiality of words and sounds.

The exploration of home and exile, language and sound, informs the script for a one-act screenplay that follows. The screenplay is based on a performance that I produced together with an old high school friend with whom I had lost touch as an adult. It puts into play the connection between personal biography and shared experience. My old friend had been abducted by his mother, moved from Sweden to Mauritius, and found by his father a few years later with the aid of a private investigator. In the early 1990s, he was returned to Sweden, where he lived in the countryside in southern Sweden during a surge in racist sentiment that was particularly violent in that area. This information was little more than background during the years we were friends. Many years later, when my memories of these events of his childhood had been reduced to little more than a general overview, my endeavour to write a script as a monologue meant using language and literary practice to extend a very basic narrative into a rich and living texture. The script – as well as the performance itself – returns to the original question, now advanced by an apparent testimony of an event rooted in migration, language and racism. At this point in the study, it becomes possible to sharpen the question. It is not merely the telling (or writing) of the event on the subway that needs scrutiny, but also the very practice of writing that event from the geopolitical and historical position of an ambivalent exile, a loss of loss, where

racialisation perpetually establishes one's position as an exile, and the exilic community is lost.

The question thus sharpened is: What does it mean to write an event, when the object of that writing is itself obliterated as an effect of the language with which one writes due to geopolitical and historical circumstances?

If language is understood not primarily as a tool for communication, but rather as poetry, it is not fully under one's control. In understanding poetic language as part of the methodology of this study, a poetics is devised that attempts to clarify the workings of language when the written text cannot easily be understood as a consequence of the writing of the text. Instead, in a writing practice such as that which is the focus of this study, the text itself implicates writing. Counter-intuitive though this may sound, it describes a certain way that poetry can emerge: What is written on the page—whether it ended up there by chance, or it is someone else's writing, or it is a non-literary representation of an emotion or a thought, or simply something that sounded nice—constitutes the commencement of writing itself. That first word or sentence asks the writer: What then? And why? Where from and where to? And it becomes the writer's task to listen, tune in, and reply. Accordingly, the methodology is not only a description of how writing takes place, but simultaneously a prescription of how it needs to take place (as testimony) and what is entailed by how it does take place in my own writing (as translation). Furthermore, the methodology itself is a demonstration of precisely the manner in which language is put into play.

As this is established, the study continues into the domain of the literary by continuing the story of Rakel. When Rakel first appeared, the story ended with her leaving her apartment. At this point, the perspective is shifted to her brother, Marco, who, as it turns out, had been waiting outside of her apartment building. He asks her to come with him and help him with their elderly mother. She refuses and, changed by her recent experiences, states that she wants nothing to do with anyone or anything, after which she sells all her belongings

and leaves. Years later, Marco encounters a giant man who claims to know his sister intimately. However, the man's account of his time with her comes across in a very complicated manner, as he seems unable to follow a train of thought—or a narrative—chronologically. Instead, he seems to focus on particular details, such as a specific colour, and then retell all the events that occurred when that colour appeared. It is therefore left to Marco to string together this account into something cohesive in order to make sense out of it.

The following chapter explores the limitations of language as a tool for communication and reporting and the capacity of language when it operates in its full breadth—that is, when language as poetry is taken into account.

Starting off with the difficulty of translating what is considered 'great poetry' in one particular cultural and linguistic context into a different language, the chapter explores what might be at the heart of this rift. Taking Vladimir Nabokov's infamous and highly criticized translation of Alexander Pushkin's novel in verse, *Eugene Onegin*, as a starting point, I present an alternative approach to understanding his work, namely that Nabokov's main work consists of the commentaries and that the translated poetry is best understood as the frame that binds together the non-chronological narrative of the commentary. The commentary is in fact a way of transposing not *Onegin* but rather Pushkin's lived experience, out of which the poetry emerged, into English. Thus, Nabokov's translation operates by attempting to bring the reader closer to the Russian original, opening up for the possibility of learning Russian and becoming intimate with the context in which Pushkin's work emerged, rather than bringing the Russian original to the world of English.

I cross-read Nabokov's practice with that of Jorge Luis Borges's fictional character Pierre Menard in order to lay out the intricate relationships between biography and shared experience, literary works and events. Borges's short story 'Pierre Menard, Author of the Quixote' is written as a review of the late-twentieth century writer Pierre Menard's unfinished work. His writing is nothing short of miraculous,

according to the fictional reviewer of the short story, as it is neither a translation, nor a rewriting, nor an adaptation, but is nevertheless identical, word-for-word, to Cervantes's *Don Quixote*. The reviewer in the short story, however, is highly impressed by Pierre Menard. In fact, so impressed, that he claims his work to have virtues that far surpass that of Cervantes' *Don Quixote*. What is established here is the relationship between biography and experience, particularly in a context in which a text is moved from one culture to another. Pierre Menard arrived at the exact same words as Cervantes without sharing his experiences, and so the work can be read against the backdrop of everything that historically unfolded between the seventeenth and twentieth centuries. What is shown here is that the literary work, as a piece of art, is the consequence of a nexus of three elements: i) The personal experience of the writer (the sum of their life) that brings, as it were, a certain linguistic material to the table; ii) The work itself, which uses language and words as its material, rather than the experience that made the material available; and finally iii) The collective experience—social and political and historical—of the context that meets the work, that the work is aimed towards, and that reads the work.

At this point, translation—and this goes for Nabokov's translation of Pushkin, my translation of the twentieth-century Persian poet Ahmad Shamlou, as well as the exchange between the brothers on the train and the writing of parts of this dissertation—can be understood as a piece of text that testifies, rather than reporting. Testimony is then contrasted with the report in order to better distinguish what escapes the report but remains tightly intertwined with language and the possibility of language. I make use of Giorgio Agamben's study of testimony and its claim that bearing witness is in fact the impossibility of bearing witness—that is, bearing witness is the act of giving way to the language that ceases to signify. I explore what constitutes this element of impossibility. Certainly, language that is poetic or literary does signify, as all language does, but it does so only as a corollary of that impossibility that is manifested in work with language as sound, rather than language as symbols. The literary work can be seen as

the result of an engagement with *words*, rather than an engagement with images, memories, experiences, elements of biography or even thoughts. At this point it becomes pertinent to return once more to the question at hand: The event and language. If writing the event isn't a question of reproducing images or memories – if it isn't, in fact, a reporting of the event – then what is it? The study indicates what this other side of language could be by pointing to a few instances throughout the work, when the sound of the word, the materiality of language, has been shown to create an epistemic shift in the reception of the work. Primo Levi described what barely constituted language in a concentration camp – the child Hurbinek's formulation of the sound-word *mass-klo*. It reverberates in Paul Celan's poetry as background noise, and in the agonized scream of Aunt Hester, which Frederick Douglass describes as the entrance to the hell of slavery, a scream that Fred Moten identifies as the excess that animates the Black radical tradition. We hear it in Améry's reformulation of his childhood home as enemy land, in the sound of the dialect of the SS soldier.

The final chapters of the study offer conclusions to the reader, not as critical reflections, but instead as literary artworks. Poetry, or literary language, is demonstrated to be that which grounds testimony. And testimony is formulated as the telling of an event in a way that is not merely communication, but rather a piece of language that requires a change in the context in which it is received.

The offering, in conclusion, is given in the form of a story that predates the events that unfolded on the subway. It is the account of a mother who brings her two children out from post-revolutionary Iran and the raging war. It shows the initial moments of the loss of the language of intimacy at the hand of the new language. The prose narrative flows softly over into a long piece of poetry that gathers languages and, instead of representing what was not possible to recount, *presents* something that aims to put the reader in a special state, susceptible to impression.

When all is said and done, the study seems to demand just one more bit of attention: An epilogue, in the form of another prose fiction chapter, that seems to revolve around a different set of concerns. A young girl ends up on a train and finds herself in the care of reluctant man who wants nothing to do with the predicament of caring for an unaccompanied child. She is on her way to Orisia, a place that everyone seems to know of but no one seems to know anything substantial about. Furthermore, no one seems to be able to give her a proper answer as to whether or not the train is in fact stopping in Orisia. At one point, the girl steps into the corridor of the train to investigate the sound of what appears to be a rolling can of soda and disappears. The man follows, running from one car to another to look for her, seemingly with no end, unable to locate her. He finally stops in a car where he sees two men quarrelling. He sits down to watch, as all other passengers seem to do as well. From this perspective, the scene, which mirrors the opening of the study, offers something else in what is perceived: Not a conflict, not a spectacle, but rather a witnessing of intimacy. And this offering makes it possible for the reader, rather than understanding the initial account of the event on the subway as a spectacle, to instead bear witness for the witness.

Abstract

Title: Vem vittnar för vittnet? – Det litterära verket som vittnesmål och översättning

Author: Khashayar Naderehvandi

Subject: Artistic Practice

Language: Swedish with summary in English

Keywords: decoloniality, racism, poetry, exile, translation, testimony, artistic research

ISBN: 978-91-984037-7-0 (tryckt version)

978-91-984037-8-7 (pdf/GUPEA)

URL: <http://hdl.handle.net/2077/66645>

Two brothers are riding the subway in Toronto. They have been spending some time in the city as guests of their family – aunts and cousins. Everyone is originally from Iran, but the brothers have lived most of their lives in Sweden. As the train rushes through the greater metropolitan area, the exasperation they feel, augmented by the sticky summer heat, starts consuming them, until they start speaking with each other. The one brother is annoyed by the way the other speaks Persian with their family. Little by little, the conversation evolves into an argument, and finally into a full-blown verbal conflict. Suddenly, they notice the other passengers are staring at them, and with a flash of shame they realize that the curiosity of the perplexed faces staring at them is because their animated argument has been conducted in Swedish – a language that sounds nothing like what would have been expected from two Middle Eastern men. The point of departure for this inquiry is the brothers' ability and inability to express intimacy and conflict in a language that can only exist as translation. The inquiry attempts to answer the question of how this event can be written, when the context that constitutes the receiving end of the account is shaped by the colonial history of the West – that is, when the potential reader is informed by a colonialist and racist epistemology. The study explores the possibility of decolonial practices embedded in literary and poetic writing. What is found at the heart of the inquiry is the literary construction of the event, not the event itself. By putting language into play, not only as a system of signs used for communication or critical thought but also as a poet and writer's concrete working material, the study explores what is characteristically literary in texts that are the result of artistic practices, and how such texts operate not only to report an event but to change their readers from spectators of the events to witnesses. In effect, this is an inquiry into the possibility of poetic and literary language to challenge and shift epistemic systems by way of non-symbolic language.

Tack till Ingrid Elam, min handledare, och Jenny Tunedal, min bihandledare. Tack till HDK-Valands forskarmiljö, särskilt min doktorandgrupp: Andjeas Ejiksson, Eva Weinmayr, Kerstin Hamilton, André Alves, Eva la Cour, Jennifer Hayashida och Ram Krishna Ranjan. Tack till Anna Frisk som har gett doktorandutbildningen ett skelett och Mick Wilson som har gett den kött och blod. Tack till Helena Fagertun, min redaktör. Tack till Fred Moten, Saidiya Hartman och NourbeSe Philip för vändpunkten i arbetet med avhandlingen.

Tack till min mamma som har blivit alla barnens mambo.

Tack till Johanne, min älskade.

