

GÖTEBORGS UNIVERSITET
Institutionen för kulturvetenskap

Att närma film

Heideggers senare tänkande och poetisk film

Andrei Trifoi

Masterkurs, 30hp.
Ämne: Filmvetenskap
Termin: VT2020
Handledare: Anna-Backman Rogers

Nearing film: Heidegger's later thinking and the poetic film

Abstract

The aim of this master's thesis is to mediate a thinking between film and Martin Heidegger's later (post-)philosophical writings. This period, although not easily pinpointed in term of an inception date, has been characterized as *the Turn* [die Kehre] and implies Heidegger's critical rethinking of systematic philosophy and his earlier fundamental ontological position. By examining his thoughts on poetry, art and the Being-question I am trying to locate a place for the poetic film. I argue that the poetic film, unlike any particular style of film, can't be conceptually bracketed and therefore also refuses application to any specific theory and method. In this regard my intention is more evocative than demonstrative, or for that matter critical; by following Heidegger thoughts on *the appropriating event* [Ereignis], his writings on human dwelling and dwellings vicinity to *the Fourfold* I read through particular films that seem to evoke the mythical poetic spirit that characterizes Heidegger's later thinking: *The Turin Horse* (2011), *Dog Star Man* (1961-1964) and *Stalker* (1979) are just some of the films that appear on this road, but their appearance is also a hiding meaning that they appropriate the nature of truth by way of the Greek term *a-lethia*, signifying a concealed-unconcealment. These films stand apart from what can be characterized as experimental cinema in that the later is focused on the technical while the former are more akin to the essential mystery of language – which is also why language has a precedence in this thesis – a mystery that speaks the thinging of the thing and the worlding of world. I argue therefore that particular films can point, essentially as a hinting, to the appropriating event that is the coming to be of the world in the word. They allow a dwelling place when dwelling is thought as the particular stay that defines man's being in the Fourfold; on the earth, beneath the sky, before the divinities, as mortals.

Keywords: Cinema studies, film theory, poetry, poetic film, Martin Heidegger, the Turn, Ereignis, the Fourfold.

Innehåll

1. Inledning.....	1
1.1. Bakgrund/problemformulering.....	1
1.2. Syfte och frågeställningar.....	4
1.3. Idéhistorisk överblick.....	6
1.3.1. Vara och tid.....	6
1.3.2. Heideggers väg efter vändningen.....	8
1.4. Avgränsningar.....	11
2. Uppsatsens tillvägagångsätt.....	13
2.1. Filmens poet-iska ursprung som konstverk.....	16
2.2. Film som signifikativt event för tilldragelsen.....	17
3. Tidigare forskning.....	20
4. Analys.....	27
4.1. ”Skapelsens uppkomst irrar i film...”.....	27
4.2. ”därhän sanningen i verket ljusnar som värld...”.....	34
4.3. ”en besinning av det innersta rummets hänryckande tilldragelse...”.....	48
4.4. ”film kan erbjuda en dväljande plats...”.....	64
5. Sammanfattning.....	79
6. Källförteckning.....	84

1. Inledning

1.1. Bakgrund/problemformulering

A coming thinker, who will perhaps be faced with the task of really taking over this thinking that I am attempting to prepare, will have to obey a sentence Heinrich von Kleist once wrote, and it reads [...] "I come before and behind the one not yet here, and I bow, a millennium before him, to his spirit."¹

Film utför ett gåtfullt närmande som för åskådaren till fjärran platser och tider. Men filmens närmande är samtidigt en frånvaro, ett vittne om det som inte längre är befintligt – en kristallisering av tidens flöde. Den filmiska vittnesbörden är ingen utsaga, det mesta blir osagt och den vilar på en ostadig grund vars vila spårar genom ett pekande. Detta pekande spårar de kontinuerliga efterdyningarna efter katastrofen som har fallit i glömska. *Κατά-στροφή* (kata-strophē), det nedåtgående-vändandet, är grekiskt tänkt ett vändande från grunden, ett nedåtgående till grunden som det grundläggande och ett vändande vars effekt inbegriper en tankens omställning i förhållande till det dittills rådande, ett rådande som i det nedåtgående-vändandet framträder som ett intet. Jag nämner filmens närmande men rör mig i riktning mot Martin Heideggers tänkande som i sig är ett spårande i glömskans efterföljd.

Att detta till början är ett irrande är naturligt, men det naturliga är i detta fall inte det vanliga i bemärkelse av ett postulerande tillvägagångsätt där svaret förutsätts innan frågan ställs. Irrandet är det mest naturliga när tänkandet erkänner det otänkta som det mest tänkvärda. Början på detta tänkande är i bästa fall en avgrund som pekar på vad tänkandet står inför, i värsta fall bortfaller denna avgrund, faller i glömska och tänkandet blir då ett svävande runt sig självt, ett upprepande av samma sats, *ego cogito*; irrande faller tänkandet men självsäkert förfaller det.

Att analysera film utifrån Heideggers tänkande innebär att tänka möjligheten till en dialog med ett objekt som vi mestadels tar för givet. Detta föreställande – film som det givna – försvinner inte bara för att vi anammar film som något tillhandsvarande utan förstärks på så vis att det är oss givet att behandla som vilket verktyg som helst, må det vara en hammare eller en idé. Film är ett sägande och ett visande, ett innehåll

¹ Heidegger on Being, Technology, & The Task of Thinking (1969), 2019 [Video].

som presenteras – en presentation i det representativa styrets domän varmed något tillåts stå för något annat, en symbol, ett tecken för det frånvarande; film är det självklara, ett objekt som står i sig självt och utstår i detta tillstånd; film är en åskådning, en partikulär åskådning vars källa antas utmynna från ett subjekts handlande, den inspirerade agensen som den verksamma faktorn, må detta sträcka sig till en eller hundra personer; film är även åskådning som symptom då vi avläser bilderna teoretisk och inrammar dem i betraktelser som synliggör det bakomliggande motivet, en ideologisk världsåskådning eller ett psykopatologiskt karaktärsdrag faller här lika lätt in som deras syntes, det patologiska samhället. Detta kan film skildra subversivt eller direkt och vi som åskådare kan avläsa detta intellektuellt emot (film som produkt av en rådande ideologi) eller i samklang med filmen (”denna film visar det här men egentligen pekar den på det där”). Härmed närvarar film som ett objekt för kritik.

Film är underhållning som tar tid, vår tid, men får oss att glömma att tiden var vår – vi ger tid och den ger oss tiden som redan passerad. Den så kallade drömfabriken producerar så att vi slipper drömma, vad är lättare än begär utan lidelse? Film är estetik, som estetiskt möter den oss omedelbart och abstraherat från sin omgivning. Detta kräver ett specifikt förhållningssätt som separerar filmens form från dess uttrycksmedel; medlet, mediet, materialet framträder som det bärande-stabila, det som är konstant och möjliggör uttryckets varierande former.

Filmestetik är ett sätt, ett sättande, att handskas med filmens rytm, kinematografi, klippning, dramaturgi, som i grunden är tekniskt och framspringer ur en oartikulerad önskan att nå fram till den rena betraktelsen som upplevelse vare sig den är knuten till ett åskådande subjekts privata sfär eller som upplevt i ett intersubjektivt möte mellan åskådare-film, åskådare-åskådare. Estetiken är vidhäftat av igenkännandets krav på omedelbar assimilering. Man skulle kunna tro att den intellektuella filmanalysen skiljer sig väsentligt från den estetiska men då tänker man förbi relationen till filmobjektet och fokuserar på det intellektuella och det estetiska som olika teoretiska föreställningar. Detta är givetvis korrekt till den grad att det intellektuella ämnar vara kritiskt medan det estetiska framhäver det kontemplativa, dock sammanförs de i deras angreppsmetodik som delar samma föreställning om objektet: att film är ett objekt.

Dessa predikat om filmens *esse*, dess vad, är alla korrekta och outhärliga för vår förståelse av film. Men vad vilar vår förståelse på när vi fäller våra omdömen, vad

förblir osagt? I *Was heißt Denken?* [*What is called thinking?*] (1954) menar Heidegger att:

An idea is called correct when it conforms to its object. Such correctness in the forming of an idea has long been equated with truth – that is, we determine the nature of truth by the conformity of the idea (Heidegger 2004, s. 38).²

Detta är en problematik som kommer att beröras i detta arbete, en problematik som rör sig i linje med frågan om filmens ontologiska predikament i en tid då det visuella mediet är det mest närvarande men likaledes det mest fjärran. Men vad menas med fjärran, vad menas med avstånd, vad är det närmaste i dess icke-närvaro?

Filmens avstånd är alltid mer eller mindre i proportion till dess syfte, dess förmedlande roll. Ljus har impregnerats på filmremsan, ljus har översatts till en serie algoritmer, i båda fallen har vi mönster i suspenderad animering, det kritiska momentet då avståndet är upphävt och anspråket ställs på verkligheten att det ska framträda avslöjat. Men finns det en närvaro som inte låter sig avslöjas, kronologiskt utläggas, antingen som film-tid eller/och filmhistorisk, och låter den sig i så fall analyseras? Detta är en fråga som framträder parallellt med frågan om tänkandets väsen och det anspråk som filmen ställer på oss, ett anspråk som för den delen inte behöver vara filmiskt. Att tänka film är att som Heidegger säga angående poetens uppgift, i en dialog med Hölderlings hymn *Mnemosyne*:

In the age of the worlds night, the abyss of the world must be experienced and endured. But for this it is necessary that there be those who reach into the abyss. [---] Poets are the mortals who, singing earnestly of the wine-god, sense the trace of the fugitive gods, stay on the gods' tracks, and so trace for their kindred mortals the way toward the turning (Heidegger 2013, ss. 90, 92).³

Här talas det om ett spårande efter det gudomliga vars spår, tecken, inte längre går att finna. Spårandet är inte ett sökande efter det gudomligas manifestation, det gudomliga har alltid visat sig avslöjat, sanningens väsen som uppenbarelse har alltid inbegripit en kataklism för tänkandet – ett anspråk ställs på tänkandet då det möter sin egen

² Engelska utgåvan av *Was heißt Denken?* (1954) [*What is called thinking?*] (2004).

³ Engelska utgåvan av *Wozu Dichter?* (1946) [*What are poets for?*], ur essäsamlingen *Poetry, Language, Thought* (2013).

avgrund som väsensgrund. Heidegger skildrar detta skeende i verbet *Ereignis* (*tilldragelse*), som syftar till ett temporalt anammande i förhållande till ursprung som tillkomst. Ett anammande av detta slag transponerar inte tänkandet till ursprunget tänkt kronologiskt-historiskt utifrån det västerländska tänkandets början utan ställer tänkandet i en problematisk position i förhållande till det otänkta – ursprunget ljusnar som den plats där döljandet av sanningen framträder som något immanent hos sanningens väsen. Att färdas på detta spår leder till det otänkta som det mest tänkvärda men implicerar samtidigt den största risken i en tid då tänkandet har blivit en råvara. ”It is time that thought becomes what it truly is: dangerous for the thinker and able to transform reality” säger Godard enfatiskt i sin filmodyssé *Historie(s) du Cinema*.⁴ Kan film anamma denna roll, eller har den kanske alltid gjort det? Mycket möjligt; fragmentariskt, oregelbundet, exstatiskt överträder film sina ramar och sväller över i det hänryckta. Spåren är tänkandets väg, att tänka film är att tänka poetens kallelse. Jag förutsätter att film kan vara poetisk, men detta är inte ett affirmativt påstående utan blott en början på denna uppsats’ begrundan över poesins roll i film. Detta öppnar en passage mellan film och Heideggers tänkande.

1.2. Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är tvåsidigt därav att jag vill undersöka det filmiska fenomenet utifrån Heideggers tänkande och hans tänkande utifrån film. Dessa sidor utgör ett möte som till en början kan verka spekulativt. Vi är dessvärre vana idag att uppfatta det spekulativa tänkandet som ett ritande i sanden. Till skillnad från mer empiriskt baserade förhållningssätt ger det spekulativa intryck av en saknad av permanens och flyter lätt bort i tomma tankelekar. Heideggers tänkande är inte spekulativt i den mening som karaktäriserar den filosofiska epok som går under namnet den tyska idealismen, ett allomfattande transcendentalt-filosofiskt projekt som strävade efter att systematisera tänkandet utifrån det absoluta som första princip.⁵ Heideggers tänkande upplevs som spekulativt utifrån en vetenskaplig hegemoni som förordar det empiriska kravet om omedelbar tillgänglighet av resultat. Mitt syfte är inte att bedriva en kritik av vetenskapliga teorier, metoder och de praktiker som dessa

⁴ *Historie(s) du Cinema*, 1988-1998, Jean-Luc Godard.

⁵ I den tyska idealismen kan man se en tankeprogression från Immanuel Kants kritiska projekt till G.W.F. Hegels *Wissenschaft der Logik*, och även senare till Edmund Husserls transcendentala idealism med dess fokus på det rena medvetandets transcendentala struktur.

leder till. I filmvetenskapens korta historia har en mängd discipliner strävat efter att förstå film som medium och den påverkan som film har på individen, gruppen och samhället. Dessa discipliner har divergenta angreppspunkter som vidrör filmvetenskapens mångfacetterade fält: sociologi, feministisk filmteori, psykoanalys, queerteori, semiotik och fenomenologi är bara några av de teoretiska verktyg som kan räknas upp. Med det sagt menar jag inte att en heideggeriansk filmteori vore ett blott tillägg till de övriga, men för den skull inte heller en teori som de måste underkasta sig. Detta har dock inte att göra med en pretentiös inklination utan berör den epistemologiska problematiken rörande metodik, teoribildning och deras objekt. Mitt syfte är således av epistemologisk art, men det kretsar kring det vetande som uppkom i Heideggers senare tänkande och mer specifikt hans tankar rörande poesi, konst och varafrågan. Film möjliggör en ingång till dessa tankebanor på grund av deras unika temporala karaktär. Den sene Heidegger är upptagen med att begrunda tid i termer av *världande* – från att ha varit bundet till det existentiella fenomen som han benämner *Dasein* är tiden efter vändningen ett immanent drag hos världens konstitution.⁶ Jag finner här en parallell till film eftersom tiden i film verkar vara intimt kopplat till hur världen världar i film, till den grad att de temporala rytmerna förlänar de filmiska världarna en karaktär.

Andrei Tarkovsky skrev att film gör avtryck av tiden och att filmskaparen skulpterar i tid; Chantal Akermans filmer är ett testamente över tid som varaktighet. Att film är en temporal konstform är sedan länge ett etablerat faktum men filmisk tid kan analyseras från varierande infallsvinklar, därmed tror jag att Heideggers tänkande, och mer specifikt hans senare (post-*Vara och tid*) skrifter kring poesi, konst och varafrågans problematik kan frambringa en inblick i film som ett sanningsskeende och på så vis även överskrida filmisk tid som ett element bland andra. Härvidlag kan det också nämnas att mitt mål inte är att analysera poetisk film som genre, en partikulär estetik eller metod för filmskapande.

Den mänskliga faktorn kommer att behandlas i termer av poetens kallelse, och härmed framträder min första frågeställning: *Vilken ontologisk position har den filmiska poeten i förhållande till verket?* Och som en förlängning av denna fråga: *Vilka moment ingår i det verkmässiga skapandet?*

⁶ En utveckling som jag kommer att titta närmare på i den kommande idéhistoriska överblicken (1.3).

Min andra frågeställning är inriktad på begreppet *Ereignis* och dess tillmöjliggörande av att tänka film i mening av event, eller i detta fall *tilldragelse*.⁷ Frågan lyder: *Vad är det som tilldrar sig i tilldragelsen [Ereignis] och vilken plats kan film som medium ha i denna tilldragelse?*

1.3. Idéhistorisk överblick

1.3.1. Vara och tid

Martin Heidegger (1889-1976) var en tysk filosof som började sin filosofiska bana 1919 som assistent till fenomenologins grundare Edmund Husserl (1859-1939) på universitetet i Freiburg. Han undervisade en period på universitetet i Marburg (1923-1928) innan han återvände till Freiburg för att ta över Husserls professur som ordinarus. 1927 utkom Heideggers mest inflytelserika verk *Sein und zeit* (*Vara och tid*). Med detta verk positionerade han sig som en av 1900-talets viktigaste filosofer och influerade en rad filosofiska riktningar som existentialism, hermeneutik och dekonstruktion.

Min mening är här inte att erbjuda en grundlig genomgång av *Vara och tids* struktur utan en inblick i det verk som retrospektivt kan ses som det initialläge, vars betydelse utgår ifrån en preliminär konfrontation med frågan om varat: ”Vad är varat, eller med Heideggers omformulering av frågan: vad är varats *mening*?” (Birnbaum & Wallenstein 1999, s. 15). Denna fråga kan verka underlig och esoterisk men frågan ställs i ljuset av något som är ännu underligare än så: att vi i vårt tal har en förförståelse av varats mening men att vi inte reflekterar över det som ligger till grund för denna förförståelse.⁸ Även i traditionella filosofiska spörsmål framhävs att något är i termer av existens och aktualitet. Ett exempel på detta är postulatet ”x är (existerar)” och frågan blir ”existerar den här stolen (x) i sin närvarande aktualitet?”⁹

⁷ Översättningen av *Ereignis* till *tilldragelse* förklarar jag närmare på s. 22.

⁸ Man skulle givetvis kunna hävda att frågan saknar tillämplighet men då blundar man för att frågan har varit det underliggande-drivande och bärande genom filosofihistorien, och fastän dold har bevarats i sin outtömliga allmängiltighet som sanningsbärande: ”»Varat» är det »allmänaste» begreppet: τὸ ὄν ἐστὶ καθόλου μάλιστα πάντων [Aristoteles]. [---] [Men] Varats »allmänhet» »överskrider» varje släktmässig allmänhet. »Vara» är, med den medeltida ontologins beteckning, ett »transcendens». [---] [Och] När man säger att »vara» är det allmänaste av alla begrepp, kan detta alltså inte betyda att det är det klaraste begreppet och inte i behov av någon ytterligare diskussion. Begreppet »vara» är tvärtom det dunklaste.” Ur den svenska utgåvan av *Sein und zeit* (1927), *Vara och tid*, 2013, ss. 18-19.

⁹”Vi vet inte vad »vara» innebär. Men redan när vi frågar: »vad är »vara?» så håller vi oss i en förståelse av »är», utan att begreppsligt kunna fixera vad detta »är» betyder.” (Heidegger 2013 (1927), s. 21)

Problemet med detta enligt Heidegger är att varat reduceras till partikulära ting, till partikulära varande, till partikulära sätt att vara. I exemplet med den postulerande frågan fungerar substantiven existens och aktualitet som förutfattade substitut för varat. Att detta är ett substitut av något egentligen otänkt framträder tydligt om man undersöker alla de former som varat har intagit i filosofihistorien: ”Redan hos Platon och Aristoteles förstods varat utifrån det *varande*, utifrån ett *särskilt* varande (idén, *eidos*, eller substansen, *ousia*), det vill säga *något* av det som *är*.” (Birnbaum & Wallenstein 1999, s. 16) Idén (Platon) eller substansen (Aristoteles) karakteriserades som det högsta närvarandet i sin närvaro, det omedelbart givna utifrån vilket alla andra ting fick sina attribut (accidenser). Vad som inträffade var en hypostasering varmed särskilda varanden förtingligades och gjordes självständiga. Det som utmärker dessa varanden är den specifika tidsdimension, modus, som de ger uttryck för; här inträder närvaron, nuet som en av tidens former vars dominans sträcker sig från antiken till moderniteten. Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein beskriver i *Heideggers väg* (1999) denna bestämning som cirkulär:

Varat bestäms som närvaro eftersom det förförstås genom tiden, och tiden bestäms som närvaro eftersom den bara kan delta i varat såsom *nu*, såsom det som i varje enskilt ögonblick *är*. (Birnbaum & Wallenstein 1999, s. 16).

Anledningen varför tiden enbart kan delta i varat som *nu* är för att varat anses för det eviga och det likaledes eviga i tiden, som uppdelad tid, är nuet som närvaron av det rådande. För Heidegger handlade det om att frigöra varats mening vars manifestationer består av en mångfald i en enhet; varats mening är en mångfald-i-en-enhet eftersom det som sägs om samma sägs av flera som samma – det finns alltså ingen strikt separation mellan enheten och mångfalden utan de flyter in i varandra och därmed ska man inte se varat och det varande som två olika entiteter, men de är för den delen inte identiska ting, de är inga ting i den mening som metafysiken karakteriserar ting.

Heidegger ville utveckla en fundamentalontologi vars grund var den ontologiska differensen mellan varat och det varande som i sig krävde ett temporalt grundläggande som fundament där varats mångfald-som-enhet framträder utifrån en temporal horisont som *ursprunglig tid*. Denna ursprungliga tid är ingen kronologisk början utan är den plats som Heidegger benämner *Dasein*, Tillvaro, men som *Da-sein*

(Där-vara) i mening av att tillvaron är till som sitt där, vilket implicerar att tillvaron alltid är framför sig i det kommande. Dasein är varken den personliga individen eller det existerande subjektet, Heidegger utvecklar ingen antropologi; Dasein är den plats varifrån frågan efter varats mening ursprungligt kan ställas eftersom detta är något som angår Dasein mest och är närmast av allt *som* dess egen ändlighet. Bara för något existerande som är sitt *där* i Dasein i form av utkast (förstånd) och vars i-världen-varo grundar sig på en ursprunglig *kastadhet*¹⁰, vars betydelse inbegriper att vi alltid redan är i världen som kastade, finns ändlighet i den betydelsen av att dess vara kan spela roll för det.

1.3.2. Heideggers väg efter vändningen

Vändningen (die Kehre) brukar nämnas som beteckning för Heideggers omvärderande av det systematiska förfaringssättet att bedriva filosofi. Det fundamentalontologiska projektet som börjades i första bandet av *Vara och tid* var tänkt att ställas på ny fot i och med ett planerat andra band som aldrig publicerades. Anledningen till detta har att göra dels med det språk som möjliggjorde fundamentalontologins utformande och dels med det fokus på tillvarons ändlighet som utgjorde den tidliga horisont utifrån vilket varats egna temporalitet kunde tänkas som möjlighetsbetingelse för tillvarons tidslighet.

I *Brief über den Humanismus [Brev om humanismen]* (1946), som delvis är en polemik mot Jean-Paul Sartres *L'existentialisme est un humanisme [Existentialism är en humanism]* (1946), talar Heidegger om de begränsningar som det metafysiska språket sätter upp och att en vändning var nödvändig i förhållande till den subjektivism som alltsedan metafysikens början har vidhäftat frågan om varat. Här talar han om språkets väsen som ”varats egen upplysande-döljande ankomst” (Heidegger 1996, s. 23)¹¹ och ”Ek-sistens” i motsats till existens¹² som ett utstående

¹⁰ Här kommer jag att tänka på Werner Herzogs film *Jeder für sich und Gott gegen alle [The Enigma of Kaspar Hauser]* (1974) där vi följer en man som efter att ha tillbringat sina första 17 år i isolering kastas ut i världen varefter varje uttryck, utkast, som möter honom leder till ett radikalt nytt möte med världen.

Angående *Kastadhet (Geworfenheit)* säger Heidegger: ”Denna i sitt varifrån och varthän fördolda, men i sig själv desto mer ofördolt upplåtna varakarakter hos tillvaron, detta »att den är», kallar vi detta varandes *kastadhet* in i sitt där, så nämligen att den som i-världen-varo är däret [Da-sein]. Uttrycket *kastadhet* ska antyda *överantvardandets fakticitet*.” (Heidegger 2013 (1927), s. 159)

¹¹ I den svenska utgåvan av *Brief über den Humanismus* (1946) [*Brev om humanismen*] (1996).

¹² Heidegger använder termen Ek-sistens istället för existens eftersom denna term betecknar ett utstående medan däremot existens är för nära förknippat med det verkliga, det aktuella, det verkliga i dess aktuella närvaro. Se: Heidegger 1996 (1946), s. 23.

i varats sanning som *ek-stasis* – ek-stasis som tidslighetens (Daseins) egna utstående och föregripande av sin ändlighet som den yttersta möjligheten till döden vars utstående möjliggör ett föregripande av tidens ändlighet och varats temporalitet. Som Birnbaum och Wallenstein poängterar ska tidslighet och temporalitet tänkas som två olika termer i förhållande till den tidslighet som initialt möjliggör tillvarons frågande om varats mening, och varats temporala ljusning som möjliggörande av tillvarons tidslighet (Birnbaum & Wallenstein 1999, s. 24). Men i *Brev om humanismen* försöker Heidegger omtolka denna position genom att hävda att tidslighet och varats temporalitet är en och samma ursprungliga tid och att tillvarons tidslighet är ett uttryck för den språkliga boning som besitter människan och tilldrar henne till varats närhet, en närhet som är språket självt (Heidegger 1996 (1946), s. 32). Via gängse omdömen är vi benägna att uppfatta språk som ett verktyg som människan handskas med för att uppnå önskad effekt men Heidegger slår fast att:

Människan är inte bara ett levande väsen, som vid sidan av andra färdigheter också besitter språket. Snarare är språket varats hus, där människan eksisterar såsom boende, i det att hon lyssnar till varats sanning och skyddar den. (Heidegger 1996 (1946), s. 32)

Språket är tänkandets sak men ”tänkandet” och ”sak” ska inte förstås som ett föreställande-begreppsliggörande utifrån vilket tänkandet kategoriserar världen utan den sak som tilldrar sig i tänkandet som det mest tänkvärda. Språket är varats hus eftersom varat tilldrar sig i språket och är likaledes det som möjliggör det *oscillerande* närmandet mellan människan och varat. Det som kan verka kontroversiellt med detta är Heideggers sägande att:

Så gäller det vid bestämningen av människans mänsklighet såsom ek-sistens att människan inte är det väsentliga, utan varat som dimensionen för det ekstatiska hos ek-sistensen. [---] Kan nu detta tänkande, förutsatt att det skulle gälla en benämning, fortfarande låta sig betecknas som humanism? Definitivt inte, i den mån humanismen tänker metafysiskt. Definitivt inte, om humanismen är existentialism, och skriver under på den sats som Satre hävdar: *précisément nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes* [vi är just på ett plan där det bara finns människor]. (Heidegger 1996 (1946), s. 33)

Istället yrkar han för ”*précisément nous sommes sur un plan où il y a principalement l'Être*” [vi är just på ett plan där det som principiellt finns är varat] (Heidegger 1996

(1946), ss. 33-34) men tillägger också att varat inte skall förstås utifrån ”det är varat” utan att ”vara ges”¹³ eftersom det som tänks som *är* tänks i första hand i relation till det varande.

Heideggers konfrontation med humanismen bör även ses som ett självkritiskt ställningstagande av *Vara och tid* i förhållande till den initiala men likväl otillräckliga grund som detta verk försökte åstadkomma för frågan efter varats mening. Efter vändningen blev det klart för honom att varas utkast som i *Vara och tid* utgjorde tillvarons tidsliga förståndshorisont bara utgjorde ännu en repetition av det som i metafysiken karaktäriserar objektifieringen av varat till det varande. Detta har att göra med att mening och förstånd är intimt kopplade till utkastets väsen: ”Varat är inte ett varande men utkastet till förståelighet och mening kommer alltid att låta oss tro att detta är fallet.” (Heidegger 1996 (1946), s. 30) Detta visande sig delvis stämma om man undersöker de efterdyningar som *Vara och tid* lede till i form av Sartres existentialistiska subjekt filosofi och Maurice Merleau-Pontys fenomenologi där kroppen som förkroppsligad-perception framträder som det konstitutiva för vår i-världen-varo. Men det är viktigt att understryka att begränsningen hos *Vara och tid* inte är en fråga om en specifik teori och metod, som Heidegger hade kunnat undvara genom att ändra på innehållets form och tillvägagångssätt, utan begränsningen är immanent hos filosofin som metafysik. Härmed framträder och krävs ett annat tänkande som begrundar metafysikens (filosofins) gräns som slut. Vändningen öppnar dörren för ett tänkande där vara inte längre framträder utifrån en positionerad Daseins horisont utan från ett immanent döljande som ligger till grund för varas sanning som *aletheia*, en term som brukar översättas till oförborgadhet men i den dubbla meningen av *a-letheia* som oförborgad-förborgadhet.

Lethe (glömska, tillslutenhet) är alltså ett grunddrag i varats öppenhet som pekar mot ett undandragande av sanningen, en ursprunglig varaglömska som ligger till grund för den ontologiska differensen mellan vara och det varande (Birnbaum & Wallenstein 1999, s. 31). I *Vara och tid* diskuterades glömskan i termer av ett filosofiskt system vars anspråk var att möjliggöra en temporalt bestämd plats varifrån frågan om varas mening kunde ställas och glömskan således bringas till ljusning.

¹³ Jag översätter *Sein* till *Vara* som alternativ för *Varat*; när Heidegger pratar om *Varat* är det i förhållande till den mening som *Varat* (*Seins*) har för *Dasein*, därför kan det lätt uppstå missuppfattningen att *Vara* är ett substantiv vilket uttrycket ”vara ges” försöker motverka. Denna översättning följer den nya svenska översättningen av *Sein und Zeit* som bär titeln *Vara och tid* (Jim Jakobsson (övers.), 2013) istället för *Varat och tiden* (Richard Matz (övers.), 1992).

Detta anspråk finns förvisso kvar efter vändningen men då handlar det om metafysikens glömska som har glömt den ursprungliga glömskan. Efter vändningen tänks inte sanningens öppenhet utifrån Dasein, tillvarons kastadhet, utan som hörande till vara och vars plats tillkommer människan att *dvälja i dess ljusning*, vilket innebär att det tillkommer människan att vara hemmahörande (dvälja) i varas tillkomst (ljusning) (Birnbäum & Wallenstein, Kris 1998, s. 66).

Heideggers vändning förkastar inte de resultat som utkom i och med *Vara och tid* utan positionerar dem i det sannings-skeende som utmärker metafysikens epokala skick, varmed inte skall förstås att de är ofullkomliga och pekar mot en framtida högre syntes utan att resultaten i sig *är* ett sannings-skeende just eftersom de belyser metafysikens immanenta brister och därmed möjliggör en inblick i dess egna slut, ett slut som öppnar vägen för ett annat tänkande.

1.4. Avgränsningar

I förhållande till mitt syfte med uppsatsen har jag nämnt att målet inte är att ”analysera poetisk film som genre, en partikulär estetik eller metod för filmskapande.” (s. 5) Detta avgränsar mitt arbete samtidigt som det leder in på en alternativ ingång där Heideggers tänkande kring poesi, konstverket och varafrågan tillåts komma till uttryck visavi poetisk film.

Det poetiska hos film utgör i sig en avgränsning men gränsen kommer inte, och låter sig inte, etableras i arbetets preliminära stadium utan framträder successivt och pendlar mellan att vara å ena sidan films undandragelse som gräns, och å andra sidan tänkandets gräns i mötet med det som undandrar sig tänkandet som det tänkvärda. Detta implicerar givetvis ett före-ställande av den poetiska filmen till den grad att problematisering inbegriper en position i relation till det problematiska och en förförståelse som möjliggör den *preliminära* ingång som avtecknar sig här.

Jag kommer enbart att fokusera på Heideggers senare tänkande och mer exakt de verk där han diskuterar de aspekter som rör poesi, konst och varafrågan. Dessa aspekter är dock invävda i spörsmål som rör tänkandet, språket och teknologins väsen vilket gör det nödvändigt att arbeta selektivt med det enorma material som finns tillgängligt. Till hjälp kommer jag att implementera termen *Ereignis*. Denna term möjliggör som sagt en bro mellan Heideggers tänkande av event och det filmiska event som min frågeställning ämnar undersöka i förhållande till poetisk film. De

filmer som kommer att framträda i arbetets gång delar ett poetiskt element med Heideggers tänkande – här uppstår mötet.

En annan avgränsning som jag finner det värt att nämna är att jag inte kommer att beröra den experimentella filmtraditionen. Experimentellfilm inbegriper en mångfald av tillvägagångsätt och uttryck men jag anser inte att kategorin kan relateras till Heideggers tänkande på ett sätt som vore fruktbart, något som jag härvidlag har nämnt i mitt syfte. Den experimentella filmen inbegriper för det första en högre närvaro av agens där metoden är konstant närvarande, och för det andra arbetar man oftast via koncept som filmen är tänkt att åskådliggöra; poetisk film går enligt mig varken att reducera till filmmetod eller konceptuell konst.¹⁴

¹⁴ Jag finner detta vara värt att nämna eftersom flera utav de filmer som dyker upp i analysen kan betraktas som experimentella i rent tekniskt hänseende. Detta innebär att experimentellfilm tenderar, och har historiskt tenderat, att fokusera på mediets materiella egenskaper. Ifråga om film ljud (filmteknik) och dess normbrytande implementering säger filmteoretikern Gabriele Jutz att: "From the standpoint of experimental filmmaking, the potential for noise inherent in analog media is far from being a disadvantage. In contrast to the film industry, the cinematic avant-garde not only recognized the sound of technology, but also proceeded to employ it in practice." (Jutz 2016, s. 12) Här kongruerar teknologi, material och avsikt i en praxis som framlyfter betydelsen av ett specifikt element, även i de fall då det helt saknas, som exempelvis i filmer utan ljud. Samma perspektiv närvarar i hennes artikel *Retrograde Technicity and the Cinematic Avant-Garde: Towards a New Dispositif of Production*: "[...] avant-garde cinema, where film is not just one medium among many but rather is the centre of artistic practice, shows an unbroken interest in the materials and processes offered by analog modes of creation and/or exhibition." (Jutz 2011, s. 77)

2. Uppsatsens tillvägagångsätt

Martin Heideggers tänkande efter *die Kehre* kan beskrivas som mytiskt-poetiskt, essäistiskt och preliminärt. Dessa benämningar når till vis del fram till den stil som karakteriserar hans senare texter men det vore fel att se texterna utifrån en holistisk teoretisk ram. Hans blick ändrade visserligen riktning från att först ha behandlat varafrågan i förhållande till Dasein till att senare inriktas på vara som själv-döljande/själv-avslöjande men denna vändning inbegriper många trådar som han relaterar till spörsmål angående sanning, språk, tänkandet, konst och poesi.

I det sammanhörande som uppstår mellan Heideggers senare tänkande och film kommer jag att bedriva en närläsning av de texter som jag finner centrala för min frågeställning. Denna läsning risker alltid att framstå som idiosynkratisk i den mån som tänkandet här strävar efter det otänkta. Den metod som Heidegger själv använde är etymologisk till sin art och strävar mot det otänkta i språket; vi tar språk för givet när vi behandlar det blott som ett verktyg för kommunikation, därför behöver vi begrunda språkets ambiguitet, vi behöver transponera oss till det otänkta såväl som det osagda för att därmed möjliggöra en öppning mot den åtskillnad som råder mellan Heideggers tänkande och filmens poetiska sägande. Åtskillnaden är där eftersom film utför ett närmande som likväl är det mest bortom, men också eftersom Heideggers betraktelser över film är ytterst kortfattade och av negativ art; Heidegger bedriver en symptomatisk läsning av filmmediet som kopplar fenomenet till det moderna samhällets annihilation av avstånd:

The germination and growth of plants, which remained hidden throughout the seasons, is now exhibited publicly in a minute, on film. Distant sites of the most ancient cultures are shown on film as if they stood this very moment amidst today's street traffic (Heidegger 2013 (1951), s. 163).¹⁵

Avstånd är väsentligt eftersom det för Heidegger implicerar närhet till ett ting vars tingvaro utgör ett självständigt närmande som aldrig kan närmas när man blott ser tinget som ett objekt för subjektets tillägnelse.

Mitt mål i analysen blir att motstå denna symptomatiska läsning samtidigt som jag tar på allvar de tankar varifrån denna läsning har sin källa. Här krävs givetvis att jag

¹⁵ Engelska utgåvan av *Das Ding* (1951) [*The Thing*], ur essäsamlingen *Poetry, Language, Thought* (2013).

utför våld på Heideggers tänkande men ett tänkande som kan utstå detta våld är i mitt tycke det mest tänkvärda tänkandet. Min närläsning kan uttryckas i termer av en immanent läsning som tar vara på de inneboende mångtydigheter som Heideggers tänkande erbjuder i fråga om sanning, poesi och konst, eller för att vara mer specifik, det event som dessa tre begrepp utmynnar i när de kopplas till poetisk film.

Termerna får sin mångtydighet via den etymologiska metod som Heidegger implementerar men i likhet med Matthew King i essän *Heidegger's Etymological Method* (2007) bör vi vara försiktiga när vi talar om metod i termer av det tillvägagångsätt vi använder oss av när vi vägleds av våra teoretiska perspektiv. Detta är givetvis korrekt men Heideggers etymologi kan enligt King betraktas som å ena sidan en attityd som närvarar i hela hans tänkande, och å andra sidan en metod som han aktiverar när han vill öppna upp en terms mångtydighet i ljuset av dess historiska variationer. Attityden är formgivande för Heideggers avsikt att gå bortom det metafysiska språkets inneboende tendens att konceptualisera tänkandet och det språk som detta tänkande leder till när det reduceras till vetenskapliga ändamål. Metoden i fråga bör därför ses i nära samband med den genomgående attityd som närvarar i Heideggers konfrontation med den filosofiska traditionen. King berättar att det finns läsare som kopplar Heideggers etymologi med ett skrivandets poetik: "For these readers, the etymologies would be in keeping with a "poetic" kind of writing, a kind of writing that is suggestive rather than demonstrative." (King 2007, s. 279) *Suggestivt istället för demonstrativt* – detta är den position som jag ställer mig bakom när jag strävar att bringa Heideggers tänkande i dialog med poetisk film.

Vi har redan sett prov på detta när Heidegger utför en arkeologisk läsning av termerna existens som ek-sistens och sanning som a-letheia. Etymologi är en *metod* men inte *en* metod. Termen metod kommer från det grekiska μέθοδος, methodos, som innehåller μετά, meta (efter, mot) och όδος, odos (väg); metod behöver inte underställas ett vetenskapligt tillvägagångsätt, något vi ser prov på när Heidegger närmar sig antika termer etymologiskt för att blottlägga deras signifikativa rikedom. Han kommer fram till detta genom att utfråga den filosofiska traditionen som grundar det västerländska tänkandet efter det otänkta i det. Han finner det otänkta potential i högre grad hos försokratikerna eftersom deras tänkande utgör det västerländska tänkandets första utkast samtidigt som deras ord i stort sätt har fallit i glömska, eller värre, anses vara ett förstadium till de filosofiska system som kommer efter. När vi tänker Heideggers metod icke-vetenskapligt bör vi således tänka osystemiskt och

rigoröst, men inte godtyckligt. Detta formar även min ingång/läsning av Heideggers senare tänkande. Min immanenta läsning strävar efter angelägenhetens vidd så som den framkommer när det dåtida sägandet anammas futuralt i mening av att det fortfarande står och utstår i det kommande. Således är Heinrich von Kleists sägande "I step back before one who is not yet here, and bow, a millennium before him, to his spirit" (s. 1) mer pregnant i den föreläsning som jag gjorde när jag först mötte det: "I step back before on who is not *yet* here, and bow, a millennium *after* him, to his spirit." Så förhåller jag mig till det kommande som i sin dåtida aspekt är ett ännu-icke.

Det våld som påtalades ovan följer med mitt påstående att en läsning som är immanent inte strävar efter författarens intention må den vara explicit i texten eller ligga latent. Men tanken som uttrycks kan likväl vara av den art som strävar efter att komma nära tinget men på ett sätt som bevarar det avstånd som i sig pekar på att sanning är något som kontinuerligt avtäcks som självdöljande. Tinget närvarar här som ett verk, ett konstverk som i sin verkvaro *kan* utföra *varandes sanning sig-sättande i verket* – sanningens skeende som *a-letheia* där sanning inte längre reserveras till vetenskapen och konsten till estetiken.

När jag tänker metod och tillvägagångsätt tänker jag i samklang med Heidegger och den suggestiva väg som vissa filmer leder oss in på när skådandet blir ett performativt drag av filmernas metod. Den immanenta läsningen etablerar ett tänkande samtal när vi enligt Heidegger talar om samma sak på samma sätt – så beskriver han i *Identität und Differenz [Identitet och differens]*¹⁶ (1957) samtalet med G.W.F. Hegels spekulativa tänkande. Men att samtala om samma sak på samma sätt är inte en imitation i likhetens tecken utan en bekräftelse av den olikhet som uppkommer när tänkandets sak inte är en partikulär metod som appliceras på verket utan är konstitutiv för den läsning som approprieras av det immanent differentiella hos verket, vilket därför inte bara kräver en disciplinerad läsning utan dessutom ett disciplinerat hörande som sammanhör. Både läsningen och skådandet har eventet som sin/sitt gemensamma element; ett event som låter oss skönja att tänkandet i verket aldrig är entydigt bestämt. Den traditionella logiken opererar via sanning som representativ korrekthet varmed intellektet, *logos*, bildar sig en representativ bild av objektet via de premisser som anammar tänkandet som en deduktiv process. Härmed kan sanning enbart framträda som korrespondens mellan subjekt-objekt. I analysen

¹⁶ I den svenska utgåvan av *Identität und Differenz* (1957) [*Identitet och differens*] (1996).

kommer jag att sträva bort ifrån denna uppfattning om sanning som korrekthet och istället lyfta fram det tänkande hos Heidegger som uppfattar logos i termer av ”*ett samlande som samlar och sammanhör i samlandet*.” [min övers.] (Heidegger 2014, s. 137)¹⁷. Här vill han rikta in läsaren på att logos från början inte betydde intellektets agens som förstånd eller förnuft utan ett *sammanhörande* mellan logos och vara där ”hörande” ska förstås i den dubbla meningen av tillhörande och autentiskt lyssnande. Det signifikativa med detta lyssnande är att det är tänkandets väg och inte dess slutmål, och som vi kommer att se har detta ett avgörande betydelse på hur vi kan närma oss poetiskt film eftersom dessa filmer tenderar att undfly deduktiva kategoriseringar; de filmer som jag kommer att behandla närvarar således i det avstånd som ett autentiskt seende och lyssnande bevarar.

I det resterande av denna del kommer jag att kort presentera de teoretiska och metodologiska utläggningar som kommer att underbygga mina frågeställningar samt erbjuda en preliminär genomgång av de texter som jag kommer att arbeta med i analysen. Jag kommer mestadels att arbeta utifrån essäsamlingarna *Poetry, Language Thought* (2013) och *På väg mot språket* (2012) eftersom dessa verk innehåller Heideggers essentiella tankeutveckling i förhållande till de frågor som rör denna uppsats.

2.1. Filmens poetiska ursprung som konstverk

I samband med min första frågeställning (s. 5) kommer jag i del 4.1-4.3 av analysen att undersöka den filmiska poetens skapande position i förhållande till film samt begrunda de olika moment som ingår i skapelsen. För detta ändamål kommer jag i första hand att bedriva en närläsning av tre texter som måhända inte behandlar film men likaledes erbjuder en ingång till hur vi kan tänka film som ett potentiellt heideggerianskt medium. Här framkommer Heideggers syn på poeten, konstverket och tinget: (4.1) tänkandets poetiska karaktär som anammande av den öppning, risk, där avgrunden framträder som sådan och möjliggör en vändning tar sin form i *Wozu Dichter?* [*What are poets for?*] (1946) och *Aus der Erfahrung des Denkens* [*The Thinker as Poet*] (1947), två verk¹⁸ som kommer att hjälpa mig att urskilja filmskaparens poetiska karaktär; (4.2) den konstnärliga händelsen som det

¹⁷ Engelska utgåvan av *Einführung in die Metaphysik* (1953) [*Introduction to Metaphysics*] (2014).

¹⁸ Översatta i den engelska essäsamlingen *Poetry, Language, Thought* (2013).

sanningsenliga eventet utgör sakfrågan i *Der Ursprung des Kunstwerkes* [*Konstverkets ursprung*]¹⁹ (1950), ett verk där Heidegger avser att avtäcka det sannings-skeende som tillkommer konsten i termer av *aletheia*, det sätt på vilket ett konstverk kan instifta den tilldragelse som avtäcker det varandes vara som benämns i termer av värld och sättet på vilket världen i verket hålls kvar som rådande – min uppgift blir här att undersöka på vilka premisser poetisk film kan ge uttryck åt det sanningsenliga eventet som *aletheia* via frågan om hur världen världar i dessa filmer; (4.3) det mest komplicerade förhållandet mellan skaparen och det skapade framträder i essän *Das Ding* [*The Thing*] (1950) där tinget framblickar via det avstånd som enligt Heidegger är väsentligt för ett tings (i mitt fall en films) närmande, vilket medför att det inte kan reduceras till ett objekt för ett subjekts appropriation – det svåra med denna text är dess mytiskt-poetiska karaktär där det gudomliga och det dödliga sammanhör på ett sätt som motsätter sig traditionella förklaringsmodeller, och än mer så när jag kommer att bedriva närläsningen i förhållande till poetisk film.

I analysen kommer jag att arbeta selektivt med de filmer som jag anser kan underbygga denna frågeställning. Det finns filmskapare som arbetar aktivt med det poetiska elementet i film, de begrundar filmens poetiska kapacitet inte bara som ett medium för att uttrycka poesi utan i synnerhet en konstform som tar filmskaparen i anspråk; här kommer jag att behandla Stan Brakhages film *Dog Star Man*, Alain Resnais' *I fjol i Marienbad*, Béla Tarrs *Turinhästen* m.fl.

2.2. Film som signifikativt event för tilldragelsen

Den andra frågeställningen (s. 6) kräver den väg och struktur som uppsatsen har tagit sig an och ännu inte fullföljt. Att detta inte är fullföljt innebär inte nödvändigtvis att det retrospektivt vore fullföljt eller att detta *ännu inte* skulle försvinna. Om vi ska närma oss det event som film kan tänkas i/ur krävs en genomgång av både det specifika och det allmänna hos film. Det som är utmärkande för film rör inte enbart dess tekniska sida utan en mer hur vi som åskådare tar till oss film. Films närmande kan liknas vid ett stannande-vid i termer av ett dväljande vilande hos dess specifika avtäckande/avslöjande av verkets sanningsanspråk – verket här tänkt inte enbart som ett specifikt verk utan som verb i den meningen att sanningen i verket är i verket. Titeln betecknar samtidigt att film är en händelse, event, men en händelse för

¹⁹ I den svenska översättningen *Konstverkets ursprung* (2005).

tilldragelsen [Ereignis]; Ereignis går därför inte att reducera till en händelse i bemärkelse av skeende, men likväl vilar filmhändelsen på tilldragelsen.

Det allmänna hos film är inte heller det gemensamma utifrån en teknisk kategorisering av film utan i första hand det allmänna hos det avtäckande som möjliggör en jämförelse mellan Heideggers spörsmål kring sanningens tilldragelse som konstverk och mitt spörsmål rörande poetisk film. Det allmänna berör här film som objekt för denna tilldragelse, men detta syftar inte på vilket objekt som helst, och fördenskull ska jag försöka undvika filmens objektivitet och istället lyfta fram film som det ting som samlar i den sammankomst som samtidigt är en kallelse där människan tillåts komma nära något som berör henne i hennes natur; vi ska heller inte uppfatta natur som det konstitutiva för människan utan det som konstituerar *mötet* med det som i tilldragelsen undandrar sig till förmån för det som ges – den gåva som enligt Heidegger ligger till grund för det samlande som ett ting konstant tingliggör utifrån det tomrum som möjliggör det behållande som samtidigt är ett intagande.

I min läsning ser jag en analogi mellan Heideggers konception av tinget som det samlande – behållande och intagande – utstående och film som det vars tomrum, intighet, likaledes utgör ett samlande som undandrar sig till förmån för det som ges och i detta samlande *utstår*, tänkt i modus av ek-statis, ett möte som bevarar sin karaktär på grund av det tomrum som avsäger sig en bakomliggande identifikation.

I slutet av den förra delen (2.1) framkommer filmer som gör motstånd i vår strävan att kategorisera film. Motståndet kommer att beröras via en närläsning av två av Heideggers essäer; utifrån *Bauen Wohnen Denken* [*Building Dwelling Thinking*]²⁰ (1951) och *The Thing* kommer jag att ta vara på det som sagts om poetens anspråksfulla åtagande och relatera det till Heideggers sammanhörande av termerna bygga och dvälja, ett sammanhörande vars eko går att spåra till ett arkaiskt ursprung som likväl fortfarande tillstår tänkandet att tänka.

Dvälja betecknar inte blott att vistas utan att vårda, skydda och bevara i den mening som karaktäriserar ett byggande som etablerar en plats varifrån jorden, himlen, gudomliga och dödliga framträder som det simpla fyrfaldiga vars delar markeras av ett temporärt sättande på spel, något som jag anser går i hand med Heideggers post-filosofiska tänkande. I *Die Sprache* [*Språket*]²¹ (1950) säger

²⁰ Översatt i den engelska essäsamlingen *Poetry, Language, Thought* (2013).

²¹ Översatt i den svenska essäsamlingen *På väg mot språket* (2012).

Heidegger: ”Den i tingens tingande dröjande enade av himmel och jord, dödliga och gudomliga, kallar vi världen.” (Heidegger 2012 (1950), s. 18) Det fyrfaldiga kommer att beröras ingående som tematik för den plats som film etablerar när dess kallelse instiftar den tilldragelse (Ereignis) som temporalt avtecknar sig hos de filmer där tidens performativa drag är ett sättande på spel i den mening som karaktäriserar å ena sidan tingets utflödande eccentricism och å andra sidan den dväljande vila som bevarar striden hos utflödet genom ett låta-vara i form av att utstå striden såsom avgrunden för poetens Kehre – en poetisk vändning som går att jämföra med Heideggers vändning via hans läsning av Hölderlins hymn *Mnemosyne* (s. 3).

I den sista delen kommer jag att fokusera på *en* film, Andrei Tarkovskys *Stalker* (1979). Denna film har det unika – en säregenhet som för den delen delas av alla filmer som kommer att närvara i denna uppsats – att den genomsyras av ett icke-artikulerat tillrop, en kallelse, vars ursprung varken är diegetiskt eller icke-diegetiskt men därmed desto starkare framhävt via sin frånvaro. Kallelsen, att dvälja i samvaro med det fyrfaldigas tilldragelse som ting berör den andra frågeställningens åtagande. Filmer som *Stalker* etablerar mytomspunna platser vars ursprung pekar mot en urstrid som i sin vila bevarar striden mellan det uppstigande och det uppställande. Om denna strid vilar på något så implicerar detta något för den skull ingen harmoni, men förmodligen ett rop vars lokus pekar mot konstverkets *Ereignis*. Vilken plats har människan, har poeten, i allt detta? Det preliminära men likväl väsentliga svaret på denna fråga är: hon *är* platsen, för striden.

3. Tidigare forskning

I denna forskningsöversikt kommer jag att ge en överblick kring studier som behandlar Martin Heideggers tänkande och film, samt mer specifikt de verk där det poetiska hos film framblickar i en tänkande dialog med Heideggers sägande kring poesins väsen. Det krävs inte mycket efterforskning för att upptäcka att litteraturen över Heideggers tänkande är oöverskådlig. Men granskar man verk som berör hans filosofiska arv parallellt med filmmediet avtecknar sig en annan sida som är mer överskådlig, och än mer så när fokus hamnar på hans tankar efter vändningen och dess signifikativa bidrag till att tänka film poetiskt.

Ett av de tidigare verk som berör Heideggers tänkande och film är Robert Lynn Tregenzas avhandling *Understanding and Film: Martin Heidegger and the Film-Event* (1982). Tregenza ämnar presentera en överblickande genomgång av Heideggers filosofiska tänkande för att sedan försöka öppna upp ett inledande samtal mellan det heideggerianska arvet och det filmvetenskapliga fältet. I detta avseende som *inledande* består avhandlingen till stora delar av en genomgång av Heideggers filosofiska koncept och den utveckling som hans tänkande genomgick i och med den signifikativa vändning som tidigare har berörts. Avhandlingen består av tre delar varav den första berör Heideggers urskiljande av vara-frågan i *Vara och tiden*; den andra som behandlar förståelse och tolkning utifrån ett Dasein-perspektiv, i samklang med Heideggers spörsmål angående tänkande, språk och konstverkets teknologiska grund som del av frågan om teknologins väsen; den tredje som berör den filmiska essensen i termer av film-event, en term som avser å ena sidan film-verket i dess fenomenella påträffande som mediet film, å andra sidan eventet med dess referensrelation till en sanning som potentiellt kan framträda, dock enbart i förhållande till det fenomen det är bundet till, och därmed beslöjad.

I sin helhet, och i motsats till min uppsats, är Tregenzas projekt Dasein-centrerat och grundat på en existentiell förståelse av film. Detta medför att film via sin temporala verksamhet närvarar som Dasein, ett vara-där som inbegriper sina egna möjligheter av Vara-i (-världen) och Vara-med (-åskådaren), något som enligt Tregenza ger uttryck för de fundamentala relationer som möjliggör att vi kan ta del av samma erfarenhet. En viktig sak som han lyfter fram är att varje förståelse av film på det fundamentala planet måste handskas med dess tidshorisont, men utan att använda sig av metafysiska kategorier: ”The film-event must then be understood in light of

Heidegger's notion of finite time and the wholeness of care." (Tregenzas 1982, s. 288) Jag vill istället mena att film-eventet behöver problematiseras bortom den metaforiska liknelsen till ett positionerat Dasein, bortom den existentiella reduktionism som så ofta vidhåftar förståelsen av Heideggers tänkande. Ett annat problem som jag finner värt att nämna är att Tregenza arbetar utifrån en generaliserad bild av film som resultat av att han inte analyserar filmer utan går direkt på filmmediet.

Ett av de ledande begreppen för min uppsats är *Ereignis*, därför kommer jag här att presentera en avhandling där termen undersöks för sig. I Leslie C. Millers *Ereignis: Heidegger's Path* (2004) följer Miller begreppets utveckling i Heideggers tänkande. *Ereignis som väg* ska här inte förstås i ett blott analogt hänseende utan som den faktiska väg som samtidigt vägleder tänkandet mot dess avslöjade mål. Miller anmärker korrekt att *Ereignis* inte framkommer i Heideggers verk på ett lika direkt vis som poesi, språk och konst; *Ereignis* närvarar i sin diffusa skepnad som den fundamentala grund, den grund som i sig består av en återkommande, rekursiv tillägnelse där tänkandet inte leds framåt utan tillbaka *där* vi är. *Ereignis*, som den tillägnande tilldragelsen, ska inte tänkas med hänsyn till ett fjärran mål utan som den rekursiva rörelse som bringar tänkandet till sitt Där i termer av Da-sein (Där-varo). Här kommer vi åter igen till Dasein, men efter vändningen är denna term inte längre den centrala position varifrån varas mening ska skönjas. Miller citerar Heidegger från *Vägen till språket* (1959) för att visa att tillägnelsen är det som vi utsätts för, som utsätter oss för språkets bärande kraft.²² Bärande? Kraft? I dessa ords sammankomst närvarar något vilande i rörelse. Detta något är *Ereignis* när vi tänker tilldragelsen i termer av den rörelse som bringar till den vilande återkomsten. Eventet är lika lite utanför språket som människan men för den skull innebär det inte att det skulle vara möjligt att begreppsliggöra *Ereignis* via språket. Miller säger att eventet talar på ett stilla sätt när människan lyssnar eftertänksamt: "Tänkande är ett lyssnande till Varats beviljande." [min övers.] (Miller 2004, s. 106) Han kopplar ihop *Ereignis* med språkets avslöjande (unfolding) väsen, men medan språket är avslöjande så är *Ereignis* avslöjandets språk – en essentiell skillnad som pekar på grunden till

²² "The way to language has become transformed along the way. From human activity it has shifted to the appropriating nature of language." (ref. i Miller 2004, ss. 59-60)

framträdelse, det immanent förborgade *lethe* som återkommer på den väg där platser och ting kommer till ljusning, *a-letheia*.

Men hur kommer saker till ljusning via språket? I kapitel tre citerar han Heidegger: ”*The moving force in Showing of Saying is Owning.*” (ref. i Miller 2004, s. 59) Dessförinnan förklarar Miller att Heidegger på etymologisk väg visade att Ereignis kommer från *sich ereignen* vilket betyder *att hända, att inträffa*, medan verbets rot *eigen* är adjektiv för *egna, ens egna*. Översättningen av Ereignis till svenska bör därför vara tillägnelse/tilldragelse istället för det mer närbelägna eventet i term av händelse (Miller 2004, s. 84). Men Miller lyfter också fram att *eigen* kommer från det tyska ordet *Auge* (Öga) som i det närbesläktade verbet *eräugnen, att placera framför ögon, att bli synligt*, transponeras till *sich eräugnen* som implicerar att någonting gör sig självt synligt (Miller 2004, s. 56). Hos det ovan citerade synliggörs något via sägandet, eller mer pregnant: Sägandet är ett Synliggörande vars bringande kraft är Tillhörighet. Tillägnelse, inte en mänsklig aktivitet, ”är det som bringar alla närvarande och frånvarande varande vardera i sitt egna, varifrån de visar sig själva i vad de är [...]” [min övers.] (Miller 2004, s. 59). Vi gör det för lätt för oss själva om vi likställer tillhörighet med ett specifikt språk, plats eller kultur. För Heidegger handlar det om en tillhörighet som i sägandet lyssnar uppmärksamt efter vad som synliggörs: *phainómenon* (framträdelse). Som Tillhörande blir Sägandet ett fenomenellt visande, pekande, hintande. Detta tillhörande som hör till språkets väsen är tillägnelsen såtillvida att den relation som Ereignis är/och etablerar visar på att människan och vara är tillägnade varandra i det möte som Ereignis är/och synliggör.²³

I samband med teman som berör min andra frågeställning finner jag hos Miller en noggrann genomgång av hur dessa aspekter förhåller sig till tillägnelsen och det grunddrag av tilldragelse som genomsyrar *Ereignis*. Miller läser in Heideggers ståndpunkt att poesi och tänkande delar Sägandet som ett gemensamt element (Miller 2004, s. 107). Sägandet är den närhet där tilldragelsen kommer till ord – detta är ett uttryck för logos i den mening som logos har när det inte förväxlas med intellektet utan med den ljusning som sker när sägandet är ett synliggörande i kraft av den tilldragande tillägnelsen. Som tillägnade kommer poesi och tänkande vardera i sitt egna och möts i samma grannskap där de dväljer, med Millers ord, ansikte mot

²³ Om *Ereignis* är tänkandets väg så är det tillhörigt tänkandet att sammanhålla vägens två modus av att å ena sidan vara det möte som tillägnar (1), å andra sidan vägen bestående av framträdande spår (2) som pekar dithän till det förra (2 → 1).

ansikte (Miller 2004, s. 107). Sägandet är det samma för poesi och tänkande men sägande är inte språk utan liknas snarare vid kapacitet till språk. Som Miller nämner grundas språket på poesi. Poesi är den grund som grundar språkets kapacitet till avslöjande – i Heideggers etymologiska läsning av poesi, *poiesis*, finner vi *det framträdande* i vidaste bemärkelse; poetiskt kommer människan till språk. Heidegger säger att språket är varas hus där det tillkommer tänkare och poeter (som tillägnade, *Ereignis*) att hämta fram och bevara språkets manifestationer. Hur bär sig tänkare och poeter åt för att införliva denna uppgift? Här kommer vi till att *dvälja*. Tänkare och poeter svarar på tillägnelsens kallelse genom att via språket vistas i den differentiella rekursivitet som etableras mellan värld och ting. Miller säger här att ting bildar värld när dödliga svarar på det vis som samlar fyrheten (jord och himmel, gudomliga och dödliga) i "[...] a manifold oneness, a mutually recursive unity." (Miller 2004, s. 109) Detta sker när Sägandet anammas att via språket öppna en plats för ting att skildra värld. Miller citerar Heidegger ur *Building Dwelling Thinking*: "Mortals are in the fourfold by dwelling." (ref. i Miller 2004, s. 114) Men dvälja är inte en aktivitet i traditionell bemärkelse²⁴; för att vi ska kunna dvälja krävs att vi bygger, i detta hänseende är det språkliga artikulerandet också ett byggande, men vi bygger eftersom vi först dväljer och vi dväljer i att vi svarar den kallelse som utmynnar från den tillägnelse Sägandets närhet implementerar (Miller 2004, s. 115). Detta svar artikuleras enligt Miller som en respons på stillhetens klingande, något som dessförinnan kräver ett lyssnande i den mån som byggandet dessförinnan kräver vistan (Miller 2004, s. 112).

Kan filmskapande i denna bemärkelse av att bygga karaktäriseras som ett svar på dväljandets kallelse? Som ingång till denna fråga kommer jag att undersöka den avslutande studien i denna forskningsöversikt. I Evi Haggipavlus avhandling *Heidegger on Poetic Thinking and the Cinema of Andrei Tarkovsky* (2004) är avsikten att återtänka tänkandet genom att framhäva nödvändigheten av ett tänkande som är engagerat och involverat i sin tids existentiella kris (Haggipavlus 2004, s. 37). Denna kris följer det mönster som tidigare har behandlats i termer av den allrådande

²⁴ Problemet som jag finner i Millers avhandling är hans etiska läsning av termerna *dvälja* och *fyrheten* varmed han postulerar att ett autentiskt vistan kretsar kring den lokala närmiljön varpå han citerar Mark Wrathall: "What we would really need is a deeply-rooted belonging to a place – that is, a kind of belonging in which the things we deal with really matter..." (ref. i Miller 2004, s. 132) Detta är en läsning som givetvis ligger nära texten men den riskerar att reducera tillhörigheten till ett partikulärt språk, plats och identitet och vistan/dvälja till en modell för det "goda livet". Jag hävdar istället att man inte bör dra några praktisk-filosofiska slutsatser av texten.

objektifieringen, då allt närvarar i det aktuella skepnad (Haggipavlus 2004, s. 36). Härmed tar han upp underhållningsfilmens tendens att reducera det inneboende differentiella hos tiden till det identiska, vars skepnad framträder hos den lineära narrativa kontinuitet som alltsedan Aristoteles' *Om diktkonsten* har format hur berättandet tar sin an och eliminerar konflikt via en process som benämns i termer av katarsis (Haggipavlus 2004, s. 41). Representanterna för denna konfliktlösning inom film är enligt Haggipavlus Steven Spielberg och James Cameron. Dessa filmskapare, men mer specifikt deras tidsanda, stänger enligt honom ute det som är essentiellt för vår natur som "[...] anxious beings-in-the-world – in that it disengages us from the world and thus disburdens us of existence." (Haggipavlus 2004, s. 43) Hans exempel är spektakulära filmer där det extraordinära förflyttas över till en annan värld vars spektrala avstånd möjliggör en flykt för åskådaren. Istället menar han, och härmed pekar han mot Heideggers tänkande, att det extraordinära ligger till grund för det ordinära, att det differentiella utgör möjlighetsbetingelsen för identitet²⁵ och inte tvärtom (Haggipavlus 2004, s. 59). Filmer som vilar på en narrativ logik av början-mitten-slut kan inte undfly det differentiella hos tiden, varför de enligt Haggipavlus hemsöks av ett antiklimax som tecken på att det inte är möjligt att objektifiera tiden till förmån för narrativ logik och att försöket oundvikligen resulterar i ett differentiellt överskott som hemsöker deras identitet (katarsis) (Haggipavlus 2004, s. 88).

Filmer som låter det differentiella närvara positivt²⁶ har det gemensamt att de är poetiska i heideggeriansk bemärkelse. Haggipavlus finner denna anda hos filmskaparen Andrei Tarkovsky, varför större delen av avhandlingen behandlar hans filmer i ett nära samtal med Heideggers tänkande rörande konstens potential att motstå den teknologisk-rationella reifieringen. Tarkovsky utgör ett ypperligt val när man vill skildra Heideggers tänkande via film, något som kommer att visa sig i den sista delen av kommande analys (4.4). För Haggipavlus är den poetiska filmen impregnerad av motsättningar som vilar på en strid mellan världslighetens oförborgadhet och det själv-döljande jordiska – en strid som utgör sanningens ljusning och markerar den plats där tilldragelsen sker. Denna plats är inte rationell utan speglar det absurda i tillvaron: "Through his work, he [Tarkovsky] conceives of a world, grounded not on rational principles but on the strength of the absurd which

²⁵ Jag kommer att undersöka identitet och differens närmare i analysens tredje del.

²⁶ Inte som ett negativum i mening av kravet om ett syntetiskt överskridandet i allt högre nivåer av identitet.

ultimately is a question of faith.” (Haggipavlus 2004, s. 81) Tro är det avgörande steget, språnget, i en värld som saknar tro. Det som inspirerar till tro är kärlekens testamente på jorden, det mirakulösa hos kärlekens befintlighet som säger att vi har kapacitet till kärlek fastän, och desto starkare, vi inte vet hur man älskar (Haggipavlus 2004, ss. 115-116). Haggipavlus anmärker korrekt att kärlek som tema inte framträder uttryckligt i Tarkovskys filmer och här finner jag en intressant parallell mellan kärleken som det underliggande elementet hos Tarkovsky och Heideggers implicita bruk av tillägnelsen som det vittneslösa utkastet som drar oss mot. Kärlek anammar temporala dimensioner när den stöter samman med den mänskliga tillvarons otillräcklighet. Således framträder den som ett minne, möjligen som den ultimata katalysatorn som möjliggör att vi kan finna oss själva i de osammanhängande temporala rytmer som konstituerar tid som tid. *Spegeln* (1975) kan därmed ses både som en autobiografisk film och som en skildring av förlorad tid vars osammanhängande återkomst vittnar om det extraordinära i det ordinära, vilket i så fall skulle styrka påståendet att *Spegeln* är den mest realistiska filmen som någonsin har gjorts.

Men om vi fokuserar mer på de temporala rytmer som löper igenom filmer som *Spegeln* och *Stalker* kan vi läsa från avhandlingen att filmisk tid låter sig handskas på tvenne sätt; filmisk tid kan liknas vid ett skulpterande som i sig handlar om att ta bort material för att på så vis komma åt den underliggande idén. Subtraherandet lämnar plats för ett tomrum som lämnar/bevarar en plats för de tidsliga rytmerna. Subtraherandet, eller det konstnärliga ingreppet, börjar när man filmar och instiftar en inramning som både släpper in och begränsar. Detta implementerar en strid mellan det synliga och det osynliga, en strid vars produkt är det synligas förgänglighet och vars resultat är differentiella tidsliga förlopp som löper samman och divergerar inom det urholkade tomrum som film är. Att handskas med filmisk tid kräver alltså ett nästintill vördnadsfullt åtagande som bygger på dväljandets grunder; att bygga på dväljandets grunder handlar mer om att släppa in än om att stänga inne. Det kännetecknande för detta åtagande är Tarkovskys implementering av den långa tagningen.

Haggipavlus säger det inte uttryckligt men han verkar ändå implicera att den långa tagningen inte endast är ett filmiskt medel, baserad på en estetisk inklinasjon (Haggipavlus 2004, s. 124). I Tarkovskys filmer får den en ontologisk innebörd; jag finner att tiden blir utsträckt och likt ett vibrerande membran fångar upp temporala mikrorörelser som impregnerar bilden. Dock bör det noteras att Haggipavlus tolkning

rör sig på en existentiell nivå där den långa tagningen tjänstgör som en analogi för hur Daseins vara är i tiden och konstituerad genom tiden som differentiell i sitt Där. Längre fram kommer jag att försöka vidareutveckla den långa tagningens betydelse för att tänka och poetiskt skildra tilldragelsen som/i film.²⁷

²⁷ Se: ss. 49, 61, 77.

4. Analys

4.1. ”Skapelsens uppkomst irrar i film...”

Den högsta punkten
Eviga viljan förde språnget
Uppför där höjden möte avgrund.

Nattens bärande hand under mig
Svart stjärna över mig
Språnget nedför
I hopp om att falla tyngre.²⁸

Skapelsens uppkomst irrar i film som den icke-avsedda meningen hos verket i termer av det skapade tillhandsvarande verket. Därmed kan man påstå att verket alltid framstår som något skapat på samma gång som uppkomsten, dess hemmahörande domän, döljs i det uttrycksfulla negativa ljus som filmisk projektion realiserar i saknadens tecken; en saknad som döljer men likaledes pekar mot domänens nekande positivitet – en position som beviljar det avlägsnaste i ett sammanhörande av det närmaste hos nekandets bejakelse.

Att bejaka nekandet, att i nekandet utstå den avgrund som lägger grunden för språnget mot den *kommande* uppkomsten av ursprunget; när vi här fram till filmpoetens situation, predikament? Innan beviljandet som sådant kan tala, ett tal som här inte är redo och kan inte vara redo i den mån som viljan ännu inte utstår, ska vi låta filmpoeten tala ur det medium som tillkommer denne att vandra på uppkomstens fördolda vägar.

Ett irrande-spårande i filmens domän närvarar i det irrationellas skepnad, som sådant enhetligt irrationellt. Som enhetligt irrationellt motstår filmpoeten frestelsen att söka sig till holistiska förklaringsmodeller eller dialektiska spel; hanterandet av det irrationella (inte icke-rationellt) i film tar sig uttryck som till början kan verka rent experimentella i den mening som termen syftar på när tillvägagångsättet är en del av verkets konceptuella ändamål, och som metod *är* verket.²⁹ Men härmed hamnar vi i det dialektiska spel som verkar i verket utan att fördenskull utgöra det essentiella hos verket som verk.

²⁸ Egenskriven.

²⁹ Se: s. 12.

Irrandet är till det närmaste ett vandrande-spårande när vandrandet inte ämnar efter ett specifikt mål. Detta vandrande utforskar på tankens utforskade stigar och vallfärddar till poetens vistelseort där hemmahörandet likaledes utgör ett förfrämligande från allt som är i den mening *att* (actu) det är och *vad* (esse) det är. Poeten når i avgrunden och är den första människan³⁰ som pekar mot vändningen, en vändning vars möjlighet spårar gudarnas flykt. Men att spåra på detta vis i termer av ett irrande-vandrande är att riskera misslyckandet som högsta maxim för ett tänkande som ännu inte är redo. Härmed faller tänkaren kontinuerligt i den avgrundens natt vars hemvist är poetens kallelse: ”He who thinks greatly must err greatly.” (Heidegger 2013 (1947), s. 9) Heidegger menar att misslyckandet måste stå i proportion till den essentiella kallelse utmynnande från Varas första tillrop som samlar människan i det stannande-vid vars stannande på samma gång är ett samlande och bevarande i det öppnas självdöljande domän. *The Thinker as Poet* (1947) avser svaret på tillropet från Varas första ljusning:

All our hearts courage is the
echoing response to the
first call of Being which
gathers our thinking into the
play of the world.

In thinking all things
become solitary and slow.

Patience nurtures magnanimity.

He who thinks greatly must
err greatly. (Heidegger 2013, s. 9)

Det som i första hand framblickar som ett fallande, ett irrande i mörker, framstår som sådant eftersom vi befinner oss, blickar, i/ur det säkras upplysta domän som lägger beslag på det dolda, som gräns, utan att fördenskull nödgas beträda på dess mark; den vedertagna representativa vissheten varmed sanningen som positionerad utifrån subjektet framblickar som ett mer eller mindre.

Men om vi blickar mot en annan form av irrande, och så att säga vågar språnget, kommer vi i kontakt med hur saker och ting kan se ut på andra sidan där vi möter en

³⁰ Den första människan är också den som sätter människoväsendet på prov och avsäger sig sin dittills rådande identitet, villfarelsen, till förmån för den kommande ljusningen av ursprunget. Poeten är människa men människan *som* poet har redan passerat valet mellan vara och icke-vara.

man och hans hund i färd med att bege sig uppför ett berg: *Dog Star Man*³¹ är en myto-hypnagogisk film som skildrar skapelsemyten genom Stan Brakhages excentriska lins. Filmens komposition i fem delar och dessa för sig erinrar om fugans kontrapunktiska komposition där teman utvecklas, möts och separeras i en visuell dans av sprakande exponering. I fråga om filmteknik är *Dog Star Man* ett typexempel på den virtuositet som utmärker den experimentella filmen, men som poetisk film står den för sig i en annan domän bortom de tekniska medlen som Brakhage använde sig av. Tematiskt skildrar filmen medvetandets födelse och den konflikt som denna uppkomst introducerar mellan människa och natur, en konflikt som förkroppsligas i den mytologiska figuren Dog Star Man (Stan Brakhage). Bortom de tekniska medlen – färgsaturation, suddig bild, dubbelexponering, rörlig kamera ihop med snabb klippning, repor på filmen, förvrängda linser (anamorfisk lins) – är variation via repetition det bärande för filmens uttrycksform. Fyra sekvenser följer efter *Prelude* med variationer på det som presenterats i inledningen – den lägsta delen där vi möter det initiala uppvaknandet, eller insomnandet, och betraktar något som *kan* tolkas som de första sinnliga impressionerna på det nyfödda medvetandet. Filmen skiftar mellan det mikroskopiska och det makroskopiska; det flödande blodomloppet och det pulserande hjärtat, vars rytm styr klippningens rytm, positioneras i förhållande till kosmiska bilder föreställande koronamassutkastning. Härmed etableras från allra första början relationen mellan det fysiologiska och det kosmiska, en tråd som utvecklas genom hela filmen via en primal konflikt som aldrig kommer till resolution. Denna konflikt driver inte den mytiske figuren att bestiga berget utifrån motivation utan kan närmast beskrivas som ett fallande i höjden tillsammans med elliptiska tagningar då Dog Star Man snubblar ner, det erfarenhetsmässiga tillbakakommandet till sig, misslyckandet som grundförutsättningen för framskridande.

Likväl ämnar något komma till artikulation, jag talar om ett filmiskt språk vars syntax befinner sig i urstadiet av ett ännu-icke artikulerat ursprung. Film är språk i den meningen att filmpoeten kommer till artikulation via filmens kapacitet att tilldra sig den singulära uppkomst som utgör skapelsens avgrund och domänen för poetens fallande i sägandets talan. Inte grund men ändock inte grundlös; filmen grundar inte de mångahanda skapelser som den ger rum för, är inte det mediala centret för skapelsens uttrycksfullhet. Filmens artikulation är ett sägande vari språket talar. Att

³¹ *Dog Star Man*, 1961-1964, Stan Brakhage.

handskas med detta sägande är att som Heidegger säga: ”Språket är: språk. Språket talar. Om vi låter oss falla ned i den avgrund som denna sats benämner, störtar vi inte ned i tomheten. Vi faller i höjden.” (Heidegger 2012 (1950), s. 9)

Dog Star Man är ett fallande i höjden parallellt med ett fallande tillbaka till den grund som är ett sluttande plan. Återvändandet till den egna vilan (villfarelsen), det sluttande planet, infriar inte symbiosen mellan människa och natur. Naturen står ej att finna här, istället möter vi vanföreställningar som till det yttre anammar psykotiska drag: förvrängda kroppar i en exstatisk sexuell dans – och som en förlängning av detta spädbarnets irrande perception av världen; familjehemmets bräckliga natur mot bakgrund av det sublimas kosmiska storhet; halvgudens (Dog Star Man) resignation inför det absurda faktum att tillhöra, vara hemma, i revan mellan det rationella-irrationella.

Om *Dog Star Man* skildrar en kosmisk obalans så gör den detta utifrån den mänskliga naturens förfallenhet. Denna förfallenhet har givit upphov till en obalans, en schism mellan hennes partikulära strävanden och naturens respons. Det lönlösa strävandet uppåt framhäver repetitivt viljan som en essentiell-apriorisk grundförfattning, eller med andra ord: viljan till vilja. Heidegger skulle hävda att detta utgör modernitetens predikament i en tid då viljans suveränitet är självstyrande, och som en förlängning av detta mänsklighetens effektbaserade existens då människan reduceras till en produktiv effekt av teknikens ohämmade framfart.³² Det som i filmen framstår perifert, Dog Star Mans yxa som han släpandes och klumpigt bär med sig under sin färd, och de tillfällen då han ursinnes- och menlöst hugger i träd kan givetvis utläsas som en effekt av att våra verktyg brukar oss istället för tvärtom. Men *Dog Star Man* utför ingen kritik så mycket som den låter sig dras in i förfallenheten, om och om igen. Här närvarar konstens subversiva sida men utan agens; den talar ett stumt språk eftersom spåren som poeten följer knappt är skönjbara.

Jag finner en intressant parallell mellan *Dog Star Man* och Heideggers tolkning av ett utdrag från Rainer Maria Rilkes *Briefe aus Muzot* (1921-1926). I *What are Poets for?* (1947) reflekterar Heidegger över poetens uppgift i en utblottad tid då själva

³² ”What is now, in the age when the unconditional dominion of the will to power is openly dawning, and this openness and its public character are themselves becoming a function of this will?” [---]
”Being has been transformed into a value. The making constant of the stability of the constant reserve [att människan och naturen står redo – konstant reserv – att förbrukas i betydelse av det tillhandsvarandes förhandenvaro] is a necessary condition of its own securing of itself, which the will to power itself posits.” (Heidegger 1977, ss. 102-103)

förödelserna inte är märkbara eftersom människan har mist kontakten med det spår som leder till den flyktiga gudomen. Denna dubbla förödelse påminner om den metafysiska glömskan som har glömt den ursprungliga glömskans vars grund, eller avgrund, utgör sanningens förborgade domän *som* tilldragelse. Såsom i fallet med *Dog Star Man* närvarar förfallet hos Rilke i förhållande till en konception av Varas domän som Natur. Natur anammar här en metafysisk konstitution baserad på vilja som grundmodalitet. Heidegger låter Rilkes sägande ljuda:

As Nature gives the other creatures over
to the venture of their dim delight
and in soil and branchwork grants none special cover,
so too our being's pristine ground settles our plight;
we are no dearer to it; it ventures us.[...]
(ref. i Heidegger 2013 (1947), s. 97)

Naturen riskerar oss tillsammans med alla andra varande som omfamnas av dess dragningskraft. Denna urgrund som vilja, *pristine ground*, utgör de varandes Vara i mening av det samlande vilket församlar allt varande i sin helhet och överlåter dem till sig själva som riskerade och överlämnade åt sin egen vilja. Urgrunden som vilja samlar via en reflexiv fram- och tillbakagång och låter människan komma till medvetenhet om sin vilja genom att utsättas för samma risk som till sin natur är viljans essentiella grundförutsättning: ”This should be taken as saying: that which is, is not first and only as something willed; rather, insofar as it is, it is itself in the mode of will.” (Heidegger 2013 (1947), s. 98) Att tänka vara som vilja – att vara beviljar oss – placerar människan på en särställning i förhållande till alla andra former av varande:

Except that we, more eager than plants or beasts,
go *with* this venture, will it, adventurous
more sometimes than Life itself is, more daring [...]
(ref. i Heidegger 2013 (1947), s. 97)

Mer djärv än själva Livet går människan med risken och som riskerad är den mest oskyddade av varelser. Människan är utsatt på grund av hon hänger i balans och balanserar ständigt på den livlina som kommer av att hon ständigt är på väg. Därför uppmuntrade Zarathustra den döende lindansaren som föll ner från sin lina, när han sade: ”[...] du har gjort faran till ditt yrke, i det är inget att förakta. Nu går du under

av ditt yrke: därför vill jag begrava dig med mina egna händer.” (Nietzsche 2007, s. 21) Att denna oskyddade tillvaro i sig medför en trygghet kommer sig av att balansen bevarar risken; balansen, vägen, innesluts av risken som har riskerat de varande och håller dessa i säkerhet på så vis att attraktionskraften till det centrum som Rilke kallar *the unheard-of-center* positionerar människans vilja framför henne som något emotstående (Heidegger 2013 (1947), s. 102). Människans natur står emot, framför henne som en objektivitet med många namn – Varat, Natur, Livet – vars enhälliga mening uttrycker ett måttlöst hinder med en extern konturlös form närvarandes som en sublim storhet, men vars egentliga boning är medvetandets inre immanens projicerad utåt. I jämförelse med denna storlek framstår det makrokosmiska som ett mikrokosmos, balanseras på medvetandets vågskål, men egentligen är de essentiellt utbytbara.

Naturen blir representerad hos Rilke i termer av *det Öppna* vilket genomsyras av en ren attraktionskraft vars centrum är varanden som helhet, eller med andra ord de varandes Vara. Alla varanden är dragna runt denna punkt, den rena gravitationskraften är risken och de är alla riskerade, men sättet på vilket de är attraherade skiljer sig beroende på medvetandenivå; djur och växter är upptagna i det Öppna på ett icke-upplyst vis medan människan placerar sig framför världen genom att objektifiera den (Heidegger 2013 (1947), s. 105). Heidegger finner en motsättning hos det Öppna vilket har att göra med dess gränslösa likformighet och vars orsak är den metafysiska konception som också vägleder Rilke. Kontentan blir att enformigheten omöjliggör mötet med det annorlunda eftersom detta etablerar en barriär som blockerar vägen till det Öppna. Varje möte med det som är annorlunda hypostaseras till ett objekt som återkastar subjektet tillbaka till sig och blockerar relationen till det Öppna, till världen (Heidegger 2013 (1947), s. 104). Problemet som Heidegger finner här har mindre att göra med människans utsatthet och mer med det gränslösa Öppna som gör varje möte till ett hinder. Människan, som den mest oskyddade, befinner sig i revan mellan världens uppstigande och jordens förslutande: världens uppstigande, den flyktiga hemvistens temporala inbrott; jordens förslutande, bevarandet av distinktionen via öppenhetens generella nivellering. Denna process kommer till uttryck i *Dog Star Man* som det vågade språnget hos risken in i språkets domän. Riskerandet vågar språket, men vore språket ett blott verktyg skulle det förbli ett experimenterande med medel. Här vill jag istället understryka filmens artikulering av mötet med det essentiellt ovanliga i språket, språkets återspeglade av en essentiell vändning hos poeten. En vändning som riskerar förintelse men vågar risken för att så

via nivelleringen mottaga distinktionen. De språkliga formerna som närvarar i filmen, de tekniska medlen, bör här i första hand förstås som en effekt av den risk som löper igenom dem. De tekniska medlen utgör inte det essentiella utan blott det essentiellas resonans i en viljans talan som ännu inte är redo för det.

Film är språk och inget annat än språk när språk tänks utifrån Heideggers poem: ”All vårt hjärtas mod är ett ekande gehör till Varas första tillrop som samlar vårt tänkande i världens klingande.” [min övers.] (s. 28) Språk är detta samlande som bringar vårt tänkande i möte med världens ljudande *irrationalitet*. Det ekande-gehöret är i samma andetag ett besvarande och ett vördande, när vördnad är sammanhörande och blott som sådant är. Således är poeten samlad i tilldragelsen, Varas första tillrop. Hjärtats mod tillkommer denne att vandra innan ordet blivit tanke, och således implicerar språk alltid ett kommande till tänkande men är fördenskull inget intuitivt utan tvärtom det mest oförenliga. Att bringa tänkandet och poesi i samröre är en uppgift som måste utföras långsamt. Heidegger menar att denna uppgift *kan* bringa deras natur i en extrem oförenlighet för att så etablera en förenlighet (Heidegger 2013 (1947), s. 96). Men denna reflektion är invävd i en retorisk fråga: Vem idag är hemma i detta åtagande? Enligt honom befann sig Rilke en bit på vägen, men blott en bit. Jag vill hävda att Stan Brakhage befann sig en bit på vägen. *Dog Star Man* överlåter sig åt världens klingande genom att själv vara en ljudlös film som fångar upp omgivningens oreducerbara dissonans³³; *Dog Star Man* skildrar hjärtats ekande utifrån en kosmisk obalans som centreras på Dog Star Mans samexistens med världens reva; *Dog Star Man* skildrar poetens vändning i/ur avgrundens natt för att så bringa hem [”Språket är distriktet, alltså, Varas hus”] de flyktiga gudarnas spår.

³³ I *Audiovisual Aesthetics in Contemporary Experimental Film* nämner Jutz den (helt) ljudlösa filmens aurala överskott, eller det faktum att den ljudlösa filmen inte kan vara helt ljudlös eftersom vi lever i en värld som är omgiven av ljud: ”Even the screening of a ”true” silent film will never be a purely visual experience, as can be seen in Su Friedrich’s *Gently Down the Stream* (1981).” (Jutz 2016, s. 4) Ändock faller hennes analys bortom min heideggerianska tolkning när hon, via Friedrich, beskriver upplevelsen av filmen psykologiskt: ”Although an accompanying soundtrack was never an option for Friedrich, she is convinced that the mere reading of the screen texts can trigger internal aural experiences in the spectator.” (Jutz 2016, s. 5) Detta skiljer sig från min förståelse av den ljudlösa filmens ontologi; filmer som *Dog Star Man* aktiverar inte en aural upplevelse i åskådaren utan blir en kanna, bägare, för världens ljud som oupphörligen sväller över – därav överskottet.

4.2. ”därhän sanningen i verket ljusnar som värld...”

Ur dunkel till ljus
I schism bevarad
I jord försluten
Som värld redan kommen.³⁴

Filmverket har ett specifikt verksättande som följer egna premisser i förhållande till kapaciteten att skildra en värld och bevara den som temporalt rådande. Filmens värld vilar i den rörelse som tillika är världens rörelse när världen blir ett verk. Världens blivande-verkvaro har inte till följd att världen dessförinnan blott var en värld eller att filmverket representerar ett objekt som tillges kvaliteten av värld, men det avser den radikalare utgångspunkten som säger att världen börjar som verk och hålls rådande, bevaras, i verkets verkvaro. Men vad är ett verk – vad är ett filmverk?

Låt oss börja med ett försprång in i det vetande som Heidegger utlägger i avslutningen av *Konstverkets ursprung* (1950). Försprånget³⁵ är ett vetande som grundas på tilldragelsen mot den äkta början ”i vilket alltid allt kommande redan lämnats bakom, även om såsom något dolt. Början innehåller på ett förborgat sätt slutet.” (Heidegger 2005, s. 78) Heidegger tänker sig sanningens instiftande i verket, konstverket, i betydelse av något radikalt nytt som dessförinnan inte har varit och aldrig mer kommer att vara (Heidegger 2005, s. 62). På så vis tilldrar sig i verket konstverkets ursprung som är konstens väsen i termer av sanningens sig-sättande-i-verket (Heidegger 2005, s. 73). Detta är ett skeende, en tilldragelse, skapandet av en öppen plats där konstverket instiftas i termer av gestalt och bevarande av öppenheten – sanningen som öppenheten – och dess rådande i det öppna i termer av ett låta varande som lämnar plats för ljusning och lämnar efter sig ett stilla eko vittnandes om att sanningen har ägt rum.

³⁴ Egenskriven.

³⁵ Försprånget bör också förstås i relation till Heideggers konception av människans temporala beskaffenhet. Människans vara är ett vara för *det möjliga* vilket utgör *den äkta början* och den startpunkt som markerar hennes inträde i världen: ”I förståendet ligger existentiellt tillvarons varaart som kunna-vara. Tillvaron är inte något förhandenvarande som därutöver har tillägget att den kan något, utan den är primärt möjligvaro. Tillvaron är alltid det som den kan vara och hur den är sin möjlighet. Tillvarons väsensmässiga möjligvaro avser de karaktäriserade sätten att ombesörja »världen» [...]” (Heidegger 2013 (1927), s. 167)

Startpunkten (eller bristen av en punkt) är redan ett försprång mot de temporala projekt som markerar människans temporala horisont. Därför är *det kommande*, i betydelse av *progression*, retrospektivt dolt i betydelse av att vi inte kan få ett grepp på vägen som vägledde oss mot de mål som likväl inte är slutgiltiga eftersom de refererar oss tillbaka till avsaknaden av en början.

Platsen är orten, orten är platsen för ett rituellt stiftande-offrande som skänker andrum i hopp om att mottaga distinktionen: att sanningen har inträffat. Orten ligger i sin avskildhet nära ursprunget. Den pekar mot ett väsentligt sammanträffande som sker i den avskildhetens samling därhän sanningen i verket ljusnar som värld och bevaras, alltså skyddas, i ursprunget vilket inbegriper att något radikalt nytt kan komma till stånd då det skyddas från att reduceras till det hittillsvarandes förhandenvaro.

Sanningens sig-sättande-i-verket närvarar såsom orten *Rashomon*³⁶ (1950), den närvarar i Marienbad såsom *I fjol i Marienbad*³⁷ (1961), den närvarar i poetens avsked såsom *Turinhästen*³⁸ (2011). Dessa filmer tycks öppna en plats

[...] i vars öppenhet allt är annat än det brukat vara. I kraft av det i verket satta utkastet av den oförborgadhet som kastat sig till oss, blir genom verket allt vanligt och hittillsvarande något icke-varande (Heidegger 2005, s. 73).

De tycks öppna en plats, men alla filmer öppnar en plats. Förvisso, film instiftar platser och desto mer så när dessa platser är inbjudande, när de kompletterar våra invanda tankemönster. Här är det dock inte talan om platser utan om orten och mer exakt den ort där sanningen sägs ha inträffat utan att ha förbrukat sig självt. Sanningen sägs ha inträffat här, sanningens sägande lever kvar i myten ur det inbrott som öppenheten implementerar. För det historiska medvetandet är detta en oförenlighet, en o-sanning, som vittnar om att detta unika skeende inte kan passeras obehindrat.

Låt mig vila på detta uttryck: ”Sanningen är i sitt väsen o-sanning.”³⁹ (Heidegger 2005, s. 52) Där sanningen närvarar oförborgad är dess närvaro en förvägran. Sanningens förborgade förvägran är för Heidegger ingen brist som löper vid sidan av den likt en skugga. Om vi erinrar oss *a-letheia* tänker vi sanning i den dubbla betydelsen av något som essentiellt tilldras i egenskap av förborgad-oförborgadhet. Verket, konstverket, intar en privilegierad ställning eftersom sanningens sig-sättande-i-verket är den ort som markerar ljusningens härkomst som förvägran. Förvägrandet är sanningen själv då dess väsenshärkomst ligger i försprånget som lämnar allt

³⁶ *Rashōmon*, 1950, Akira Kurosawa.

³⁷ *L'Année dernière à Marienbad*, 1961, Alain Resnais.

³⁸ *A torinói ló*, 2011, Béla Tarr.

³⁹ Detta är för övrigt även en bra beskrivning av myten.

kommande bakom sig. Visserligen, i verket är sanningen i verket; sanningen är ett skeende, men skeendet ska varken tänkas utifrån ett immanent väsenstillstånd hos sanningen som osanning (skepticism), eller (dialektiskt) när sanningen aldrig är sig själv utan även också sin motsats som sanning(tes)/osanning(antites) → skeende(syntes) (Heidegger 2005, s. 52). Den senare varianten vore mer i linje med en form av narrativ progression som retroaktivt implementerar en kontinuitet mellan disparata narrativa element, medan den förra varianten ser återhållsamheten som en dygd och metoden som en helig plikt i en samvaro där idealism och empirism är synonyma tillstånd. Kan sanningsanspråket i film närvara på andra vis?

*Rashomon*⁴⁰ är inte bara namnet på Akira Kurosawas film utan ortens namn, det namn som möter oss ovanför stadsportharna till den stadsbygd vars tröskel vi inte får beträda. Här på tröskeln samlas tre herrar under en förfallen port för att komma undan skyfallet som innesluter landskapet i ett vitt brus. Regnet har ingen specifik metaforisk innebörd men den ger tid till församling och reflektion, man skulle kunna påstå att ruinen och herrarna närvarar i den mån regnets nedstörtande råder eftersom regnet skapar utrymme för denna tid av reflektion. Portens skydd blir således en temporär hemvist för den motstridiga samling som uppstår i spåren av ett brott och de divergenta erinringarna om dess upprinnelse: en mördad samuraj, hans hustru och en misstänkt bandit utgör händelseförloppets figurer. Som bakgrund till erinringarna vår vi bevittna en ansiktslös domstol där banditen, hustrun och den döde samurajen [via ett medium] berättar sina versioner av händelsen. De stirrar in i kameran, filmen presenterar återblickar som faller i linje med deras vittnesbörd, men dessa sekvenser är inte deras hågkomst utan kamerans representativa utfästelse; där kameran närvarar behövs det ingen domstol.

Under portens skydd närvarar en präst och en skogshuggare som har bevittnat delar av händelseförloppet samt varit närvarande under rättegången. De berättar

⁴⁰ *Rashomon* är så vitt jag vet den enda film som Heidegger uttryckligen kommenterar. Detta skedde i intervjun mellan honom och professor Tomio Tezuka, tryckt i *Ur ett samtal om språket: Mellan en japan och en frågande* (1953-54). I den kommenterar Heidegger denna films begränsande karaktär vilket verkar leda in på det hemlighetsfulla hos den japanska världen – gesternas återhållsamhet, tystnadens rådande – vilket kan anses peka på ett bevarande av avstånd, eller för att vara mer precis, negerandet av kravet om omedelbar igenkänning. I motsats till Heidegger anser Tezuka att *Rashomon* är främmande för den japanska världen, att filmen är ett symptom på västerlandets påverkan, något han anser är synonymt med filmmediets inneboende realism i motsats till No-teaterns vars minimalistiska komposition enligt honom kraftfullt framhäver skådespelarnas minsta åtbörder genom att låta dem framträda ur ”en sällsam stillhet.” (Heidegger 2012 (1953-54), s. 105) Med denna diskussion i åtanke anser jag att Heidegger skulle hävda att även filmmediet innehar denna potential men att det sker sällan och för det mesta obemärkt när vi talar om film som ett medium.

händelseförloppet för en kringvandrande herre som gör dem sällskap i början av filmen. Sammanlagt får vi bevittna fyra olika versioner av händelsen men filmen presenterar ingen resolution, istället blir orten ett verksättande av den öppna plats som bestrålas av sanningens motstridiga linjer. I linjernas spår sker avslöjandets förborgade ljusning som uppställer en värld och framställer det bärande för denna värld. Det varmed världen hålls uppstigande är det i sig självt förslutna i verket, den närvaro som är bortom synfältet och bevarar oförborgadhetens rådande. Heidegger beskriver den som den i sig förslutna jorden (Heidegger 2005, s. 43).

Jorden som det underbyggande för verket är inget märkvärdigt om man tänker det jordiska såsom den tingmässiga (*to hypokeimenon*) kärnan som alltid föreligger, varpå kännetecken (*ta symbebekota*) vilar. Heidegger börjar med tinget för att sedan gå vidare till verket och sanningen. Anledningen till varför han börjar med tinget har att göra med dess metafysiska historia i egenskap av närvaro och närvarogörande. Tinget är det varandes vara i mening av närvaro, den ”närmast handgripliga verklighet hos verket, vari något annat ligger dolt.” (Heidegger 2005, s. 13) Tinget självt ges aldrig, men det får stå för alla former av varande. Därför bör man ju givetvis gå via det tingmässiga för att så komma till det verkmässiga. Heidegger anser dock inte att detta tingbegrepp når fram till det tingmässiga eftersom man med dess hjälp inte kan avgränsa vad som är ett ting och vad som inte är det (Heidegger 2005, s. 17). Inte heller det estetiska tingbegreppet i termer av det som kan förnimmas som enheten i förnimmelsernas mångfald når fram till tinget eftersom detta reducerar tinget till blotta förnimmelser. Men här upptäcker han ett tredje tingbegrepp som ligger till grund för de två andra: tinget som ett format stoff (Heidegger 2005, s. 20).

Sammanfogningen av dessa leder in på donets väsen. Donet, ett förfärdigat verktyg vars grunddrag är tjänlighet intar en mellanställning mellan tinget och konstverket på så vis att det uppvisar en väsensrelation med tingets sammanfogning av stoff-form, dock som någonting utöver det blotta tinget. Donet är i likhet med konstverket något förfärdigat men i motsats till verket är det inte med Heideggers ord ”själv tillräckligt”, vilket inte ska missförstås som självständigt (Heidegger 2005, s. 22). Samtidigt uppvisar det blotta tinget ett släktskap med konstverket eftersom båda är frambringade ur sig. De har inte den tjänlighet som reducerar don till det ändamål de är till för, för att så enbart som utslitet åter bli till ting.

Heidegger vill framföra formens dominans hos donet, en dominans som saknas hos tinget och verket och vars betydelse ska tänkas i den estetiska meningen av omedelbar

assimilering; estetiken står därmed närmare donet än konstverket. Problemet för Heidegger är att denna mellanställning erbjuder sig som ett överhängande tingbegrepp varmed återigen allt varande kan underordnas. Detta omfång är inte så oförenligt om vi tänker naturens donmässiga former för produktion eller konstverkets roll i kultursektorn. När det handlar om film är detta än mer tydligt p.g.a. kinematografins traditionellt sätt representativa och reproduktionsmässiga roll – härvidlag är Heideggers kritik av film giltig. Men Heidegger vill inte avfärda det donmässiga utan anser att man ska söka efter det donmässiga såväl som det tingmässiga i verkvaron, att man måste börja med verket:

Så kommer det sig att det härskande tingbegreppet [format stoff] spärrar såväl vår väg till tingets tinghet som till donets donmässighet, och i synnerhet till verkets verkmässighet. (Heidegger 2005, s. 25)

De gängse tingbegreppen har underförstått härskat från antiken, till medeltiden och vidare i moderniteten och har representerat närvaron, det rätt och slätt verkliga i ett tidlöst nu. Heidegger ämnar påvisa sanningens historicitet *som* avtäckande och bevarande. Detta sker i verket i den mån verket såsom samlings*sort* införlivar den grundläggande striden mellan ljusning och förborgande. Då striden verkar i verket sker ett isär-hållande i den dubbla meningen av uppställande-framställande. Film är ett isär-hållande vars hållande isär är striden. Härvidlag anser jag att schismen, i de drag den framträder både i Heideggers verk och i verket, är sanningens bestående skick och gestalt. När sanningen tilldrar sig som konst framställs det jordiska, stoffet, i öppenheten av det öppna hos verkets värld. I film är det jordiska vare sig verktygen som tjänar till att skapa film eller det filmade materialet utan det som är konstant hinsides, bortom inramningens omfång. Det hinsides bevarar det öppna, verket, genom att själv komma i det öppna som dolt.

Om vi fokuserar på donets donvaro finner vi en orsak till att allting verkar emanera från konstnären: ”Stoffet är desto bättre och mer lämpat ju mer motståndslöst det går under i donets donvaro.” (Heidegger 2005, s. 42) De verktyg konstnären använder framhäver blott tjänligheten hos stoffets relation till donet – stoffet förvinns i donet. Men i verket framställs stoffet; det är huset på klippan som framställer klippan som

det bärande och gör det synligt; det är Van Goghs målning *Skor*⁴¹ (1886) som framställer jordens tillförlitlighet genom att uppställa bondkvinnans värld⁴²; det är *L'Année dernière à Marienbad* som framställer det förflutnas ankommande tillrop. I denna film skådas en plats där minnet inte kan fästa sig. Den repetitiva strukturen skapar utrymmen i saknad av en temporal identitet. Platsen, ett stilrent barockt hotell där monotona karaktärer frekventerar öppna ytor och ger intryck av att de är fast i en repetitiv cirkel som upprepar samma event. Men skulle man därmed behöva dra den slutsatsen att de narrativa variationerna är beroende av åskådarens upplevelse? Inte nödvändigtvis. Filmen likformighet vilar på ett fundament av oreducerbar ursprung. Filmens oartikulerade fråga kretsar kring minnets förankring i tiden och tidens förankring i orten. Orten visar sig här inte vara en specifik plats; i *Marienbad* närvarar många platser och filmen kan sägas bestå av flera filmer vars iscensättning påminner om en dubbelexponering men skiljer sig från en traditionell sådan genom att den istället för att vara visuell är narrativ. Resultatet blir en inneboende ambiguitet berörande minnet, orten och deras tilldragelse längs en temporal kedja av löst sammansatta, men ändå inte slumpartade, händelser. Berättandet är sedimentärt om vi föreställer oss det förflutnas avlagringar som temporala skikt vars innebörd befinner sig i en konstant metamorfos till följd av händelseförloppets temporala tryck. Dessa händelser är essentiellt öppna mot ett förflutet som ständigt kommer till uttryck i filmens händelseförlopp. Men det finns också stunder i filmen/filmer då marken faller till följd av ett undertryck, vars närmaste analogi är det geologiska fenomenet *kaldera*. Kaldera, från det latinska *caldaria* [kokkärl], det plötsliga utbrottet när magmakammare under marken töms och marken kollapsar bildandes en kavitet. Denna *Cinekaldera* sker strax efter kvinnans expressionistiska pose då mannen inträder hennes rum och hon förskräckt retirerar med ryggen mot sänggaveln; en lång tagning⁴³ sträcker sig utmed en hall mot en stängd dörr för att strax före ankomsten svepa åt vänster mot ingången till kvinnans rum där vi får möta henne i en repetitiv närbild sträckandes sina armar som för att omfamna den osynliga närvaron i ett möte

⁴¹ Denna målning närvarar genomgående i essäns första del å ena sidan som exempel på hur konstverket befäster den värld som den skildrar, å andra sidan, att detta inte sker via avbildning (representation) eftersom detta kräver att konstnären avbildar föremål (och deras värld) som någonting förhanden. Detta skulle medföra att konstverk till sin natur är representativ, och som en konsekvens att den icke-representativa konsten är förbehållet en specifik (anti-)estetik, stil.

⁴² ”Till jorden hör detta don, och i bondkvinnans värld bevaras det. Ur detta bevarade tillhörande stiger donet fram till sitt vilande i sig.” (Heidegger 2005, s. 28)

⁴³ [1:17:25-1:18:16]

där begärets kompulsiva repetition åskådliggör objektets omöjlighet, att det alltid redan har passerat oss förbi som vore det förflutna förbehållet ett framtida löfte. De sedimentära skikten kollapsar, mannens rationella anspråk [att återskapa mötet] urholkas till en saturerad bild.

Marienbad skildrar det förflutnas sanna avgränsning, men inte gentemot ett levande nu utan mot det kommande. I *Marienbad* iscensätts det nämnda förvägrandet i mening av försprånget som lämnar allt kommande bakom sig, för vad är det kommande om inte ett begripliggörande av det förflutna? När detta förvägras inträder inbrottet i verkets verkvaro och allt är annat än det var och var nödgat att bli. Inbrottet är på samma gång födelse och död, vara och icke-vara, verket är konstnärens födelse och död. Med verkets världsliga inbrott kastas filmpoeten i den avgrund som är konstens väsensgrund, men detta kast är tillika tilldragelsen mot konstverkets ursprung vilket inte är konstnären utan konsten.

Varje verk stiger upp och bärgas av jorden som därmed stiger upp som värld. Att stoffet först kommer fram i verket har sin orsak i att stoffet enbart kan framställas som värld och som värld verkar när färgerna skiner, när tonerna klingar, men samtidigt förblir jorden det i sig förslutna, eller med Heideggers formulering, det stumma som är oigenkännligt inför sig självt (Heidegger 2005, s. 44). En annan formulering som han använder för att beskriva jorden är ”det till intet *nödgade* [min kurs] framkommandet”. Här tänker jag två saker: 1) man kan inte komma åt skinnandet⁴⁴ genom att upplösa färgen ”i svängningstal” eftersom skinnandet här har försvunnit. Det verkar som att objektifieringen av naturen enbart kan komma till stånd genom att naturen förstör sig själv⁴⁵; objektifieringen leder till allt mindre och mindre objekt som likväl förblir objekt; 2) det finns ingen teleologisk nödvändighet hos tingen som säger att de ska vara frambärare av värld, i verket är sanningens världsliga ljusning ”frambringandet av ett sådant varande som tidigare inte var till och aldrig mer kommer att vara till.” (Heidegger 2005, s. 62) Detta är historiskt men inte historiografiskt; *Marienbads* repetitiva rekapitulation är minnets vanmakt i mötet med

⁴⁴ *Skinnande*, i betydelse av framträdelse, eller att något utstår i sitt utseende.

⁴⁵ Men vad syftas med att *den förstör sig själv*? Här skulle man nödgas kritisera Heidegger med anledning av hans antropocentriska definition av naturen. Givetvis kan man inte avfärda retorikens vedertagna normer och inte heller Platon var ju i den meningen icke-retorisk. Men att naturen förstör sig själv kan också innebära att den bevarar sin icke-upplåtta karaktär, eller att den förblir stum inför sig själv p.g.a. att det inte finns något objekt som står emot den. Således, när naturen objektifieras (t.ex. via industrin eller elektronmikroskopet) framträder den som ett stoff med tjänlighet som grundmodalitet, men ”verket låter jorden vara en värld.” (Heidegger 2005, s. 43)

ett förflutet som motsätter sig representativ kontinuitet. En filmpoet arbetar *med* de avgränsningar som det temporala avståndet instiftar och försöker inte överbrygga detta väsentliga avstånd (tilldragelsen). Därför är *Shoah*⁴⁶ (1985) skildring av förintelsen oändligt mer trogen än den hade varit om Lanzmann hade använt sig av arkivmaterial, eller i jämförelse med spelfilmen *Schindlers's List*⁴⁷ (1993).

Ett väsentligt avstånd inbegriper att filmverket utstår i termer av ett temporalt inbrott som bringar rörelsen till vila i den bevarande striden mellan värld och jord. Verket är avgränsande, och som gräns ”begränsar varje närvarande i sitt närvarande” (Heidegger 2005, s. 44) och låter ske den vila som bevarar striden. Heidegger förklarar att gränsen inte skall tänkas som instängande utan som ett låta ske ur det sättande-i-verket vars frambringande fastställer verkets kontur och gestalt (Heidegger 2005, s. 64). Han återkommer till det grekiska tänkandet när han kopplar sättandet till *thesis* i mening av *ett uppställande i det oförborgade* (Heidegger 2005, s. 85). Ur sättandet bringas det närvarande till skinnande, och för att ge ett bildligt exempel säger han: ”[...] genom sin kontur i det grekiska ljuset står berget i sitt skjutande i höjden och vilande.” (Heidegger 2005, s. 86) Berget skjuter i höjden i den mån vilan, gränsen, församlar ur det frambringande som fastställer berget i rörelsens fullhet. Vilan bevarar alltså rörelsens *fullhet* – detta är stridens innerlighet och verkets verkvaro.

Men hittills har jag enbart vidrört striden, nu krävs en djupare ingång i verkvarons tilldragelse där sanningen antas ske. Sanningen sker som strid mellan värld och jord och som strid består den av urstriden mellan ljusning och förborgande. I verket utkämpas denna strid och hålls igång. Verket är bestridandet av striden mellan värld och jord i den mån det öppna hos verket tillkämpas. Här uppnår verket sitt enande av verkets rörelse, dess verkvaro leder till ett stiftande i det öppnas mitt varur ljusning sker och varande framträder oförborgade, men bara i den mån det bevarar den motstridighet hos sanningen som är tänkt utifrån a-letheia.

Att sanningens närvaro håller sig tillbaka till förmån för närvarandet som är i verket medför att sanningen inte förbrukar sig självt. Det medför att en avgränsning frambringas, en gräns som inte är en brist hos det mänskliga förståndet, en kunskapens gräns tänkt apriori, utan sanningens förborgade-oförborgadhet vilket låter

⁴⁶ *Shoah*, 1985, Claude Lanzmann.

⁴⁷ *Schindlers's List*, 1993, Steven Spielberg.

varande komma till deras egenart; förborgad är sanningen oförborgad, något som i sin tur alltid är en förvägran vars mått ”tillmäter ljusningens ständiga härkomst, men ljusningen som förställande tillmäter förvillens ständiga skärpa.” (Heidegger 2005, s. 52) Här menar Heidegger att sanning alltid principiellt sker som ett avvisande, men inte som instängande utan som början på det upplysta ljusning i mening av gräns. Inom det upplysta öppna sker emellertid en annan form av förborgadhet såsom förställande, den förvillelse som uppkommer av att varande förställer varandra:

Att det varande kan bedra i egenskap av sken är betingelsen för att vi kan bedra oss, inte omvänt. Förborgandet kan vara ett avvisande eller bara ett förställande. Vi har aldrig utan vidare vissheten om det är det ena eller andra. Förborgandet förborgar och förställer sig självt. Detta innebär: den öppna plats mitt bland varande, ljusningen, är aldrig en statisk scen med ständigt uppdragen ridå, på vilket det varandes spel skulle äga rum (Heidegger 2005, s. 51).

Förborgandet som film uppvisar att avvisandet är en väsensnödvändighet för filmens möjlighet att uppställa en värld genom att ovillkorligen dölja det hinsides inramningen. Resultatet blir att det hinsides avvisar och döljer och därmed tillmäter ljusningens skärpa, medan det filmiska förborgandet vore ett förställande vilket berör mediets öppna spelrum. Detta tycks också rimligt med tanke på kinematografins inre tendens att ständigt söka blottlägga det hinsides dolda med tanke på att tidsrummet i film är strukturerat på att sådant vis att det spatials är underställt kontinuitet.

Dock ska man här inte tro att man kan reducera bort förvillelsen till förmån för en ren film. Heidegger skulle efter vändningen ha hävdat att denna omöjlighet är bundet till den ambiguitet som kommer sig av att vi inte har visshet om det är avvisande eller förställande. Men härmed framträder ambiguitet i film som en hemlig källa varmed filmens verkvaro instiftar det inbrott som tilldrar sig i filmverket mot konstens väsen. Jag förutsätter därmed att det finns filmer som bryter av denna kontinuitet genom anstiftan av ett avgränsande inbrott. I mötet med dessa filmer uppvisar de blott detta: att de är (Heidegger 2005, s. 66). Varför blott denna att-varo? För att sanningen tilldragit sig i verket och blott som detta verk, att det *är* och inte snarare är intet. Därmed skall att-varon tänkas i bemärkelse av ett oväntat inbrott. De bryter av som sättande-i-verket i den mån sanningens öppenhet besätter det öppna och förmår hålla isär ljusning och förborgande i inrättandet hos det öppna. Men sanningen behöver också ett varande för att kunna inrätta sig, därför är sanningen alltid redan världslig

och som världslig historisk; sanning närvarar i verkets uppställande i den grad konstverket: "[...] låter människoväsendet vinna gestalten hos sitt skick." (Heidegger 2005, s. 37). Heidegger föreställer sig det grekiska templets uppställande som ett framställande i oförborgadheten, men som väsentligt förborgat. Gudens gestalt närvarar omsluten och bevaras på så vis i det heligas avgränsning.⁴⁸ Att bevara den sanning som sker i verket innebär ett bevarande av det otrygga, den strid som består i verkvarons bestridande av striden mellan värld och jord. Detta bevarande sker i konsten som det ursprungliga utkastet hos sanningens sig-sättande-i-verket. Men vad har konstverket för inverkan då sanning bevaras som konst?

Jag har nämnt konstens väsen utan att närmare explicera vad konst är. Två definitioner är här nödvändiga för att närma oss konstens väsen. På tal om ursprunget säger Heidegger: "Ursprunget är härkomsten hos väsendet vari ett varandes vara närvarar." (Heidegger 2005, s. 57) Förvisst riktigt, men vad menas med ett väsen? "Som sådant gäller vanligen det gemensamma vari allt sant stämmer samman.[...] Förmodligen beror det på det som det varande i sanning *är*." (Heidegger 2005, s. 47) I yttrandet om väsen⁴⁹ vill han påpeka att det viktiga inte är väsendets sanning utan sanningens väsen: "Sanning betyder det sannas väsen." (Heidegger 2005, s. 47) Konstverkets ursprung är konsten såsom sanningens sig-sättande-i-verket i den mån verkets väsen tänks utifrån den verkvaro som framblickar i verket i termer av det frambringade verkliga⁵⁰ i verket som skapat. Det verkliga tänkt utifrån verkvaron kan inte reduceras till konstnären eller den konstnärliga verksamheten, det inbegriper *Ereignis* – det unika hos *ett*⁵¹ sanningsskeende som bevarar striden mellan ljusning och förborgande. Således vittnar tilldragelsen snarare om ett mottagande som hämtas fram och ges plats, alltså bevaras i verkets värld såsom världens världande (Heidegger 2005, s. 63). Människans bevarande av sanningen är alltså i första hand beroende av jordens bevarande av det isär-hållande hos verket i verkets gestalt. Heidegger liknar det vid ett ösande ur källan (Heidegger 2005, s. 77); jag föreställer mig en brunn vars isär-hållande (verkets stiftande) bevarar skänkandet. Hållandet isär är – för att

⁴⁸ "Ett byggnadsverk, ett grekiskt tempel avbildar inget [...]"

Byggnadsverket omsluter gudens gestalt och låter den i detta förborgade träda ut genom den öppna pelarhallen och in i det heliga området.

Genom templet närvarar guden i templet. Gudens närvarande är i sig utbredningen och avgränsningen av detta område såsom heligt [...]" (Heidegger 2005, s. 37)

⁴⁹ Man kan också säga att väsen betyder sättet på vilket ett varande i sin närvaro fortbestår såsom vad det *är*. Se: Heidegger 1977, s. 53.

⁵⁰ "Verkets verklighet är i sina grunddrag bestämd utifrån verkvarons väsen." (Heidegger 2005, s. 69)

⁵¹ Själv tillräckligheten hos det enande (rörelsens fullhet), det som alltid framblickar ensamt.

återknyta till analysens första del – revans (gestalten) sammanfogning som anförtros åt det sig förslutande, jorden; det är jordens förslutenhet som möjliggör ett skjutande i höjden så att dess bärande kraft ska kunna öppna sig som värld, när färgerna skiner, när tonerna ljuder.⁵² Avgrunden närvarar här som ett isär-hållande i det öppna varur konststartens unika skimmer lyser fram.

Detta sägs och har sagts om språket när vi föreställer oss språk som tilldragelsens ort. Konst ska i det här hänseendet tänkas utifrån språket, eftersom konsten och språket präglas av det sägbara vars utkast i världen samtidigt frambringar det osägbara. Här kan man finna en parallell mellan ljusning-förborgande och sägbar-osägbar. Det osägbara är överflödet som inte kan uttömmas av de olika konstarterna, men därmed kan inte heller de uttömmas: ”Därför förblir de egna vägar och former för hur sanningen riktar sig in i verket.” (Heidegger 2005, ss. 75-76) Deras gemensamma ort är diktning. Diktning tilldrar sig i verket som poesi eftersom poesi bevarar diktningens ursprungliga karaktär. Heidegger säger att poesin i trängre mening är den ursprungliga diktningen i väsentlig mening (Heidegger 2005, s. 75). Denna kluriga formulering lämnar öppet vad som exakt menas med diktning. Enligt min uppfattning menar han att poesin lämnar efter sig ett stilla eko av det stiftande som en gång i tiden tilldrog sig som diktande i mening av anstiftande till början. Men början, härkomsten, är alltid det otrygga hos sanningens strid vars instiftande som värld konfronterar människorna med deras historiska beslut. Heidegger går så långt att han inte bara hävdar att konst är historisk utan att den grundar historien (Heidegger 2005, s. 79). Konstens grundande är diktande i bemärkelse av utkast till bestämningen av människans värld. Som utkast är bestämningen fulländad-förborgad och närvarar blott i det tillbakahållnas skimmer. Skimret är gestalt, värld, men det hålls tillbaka i den jord som blir bärande först när det blir uppställt. Är det bärande så är det synligt, dock är synligheten på förhand synligt i den bemärkelsen att det alltid framblickar såsom det hittillsvarandes förhandenvaro. Därför kan sanningen aldrig i Heideggers ord ”beläggas och härledas utifrån det hittillsvarande.” (Heidegger 2005, s. 76) Den håller med andra ord tillbaka sig själv till förmån för det som ges i tilldragelsen i den mån detta angår människan, hon som är an-fångad till början⁵³; tillbakahållandet är

⁵² Jordens väsen uppenbarar sig bara då jorden skjuter i höjden som värld.

⁵³ *Der Anfang, början som anfänglich, anstiftan till början.* I *Contributions to Philosophy (Of the Event)* (1936-38) säger han: ”Because every beginning is unsurpassable, it must constantly be repeated and must be placed through confrontation into the uniqueness of its incipience [*Anfänglichkeit*] and thus of its ineluctable reaching ahead.” (Heidegger 2012 (1936-38), s. 44) Här framblickar det

historiskt i den mån historiens bestämmelser är ett öppnade ur ett beslöjat frågande som ställer oss beslöjade inför vår historiska värld. I den mån sanning sker i verket bevarar skimret denna beslöjade karaktär, det utsagda men likväl fulländande.

I film är skimret impregnerat av tid och framhävs därför desto tydligare. Det förborgade framhävs tydligare eftersom den temporala rörelsen söker komma till fulländning i den mån verkets verkvaro är bestridandet av striden i termer av värld. Således finns det filmer där det förborgades skimret är påtagligt: orten är Turin, filmen är *Turinhästen*, Béla Tarrs sista film. Den bärs fram av en mytomspunnen händelse som inträffade på en gata i Turin 1889 där det sägs att filosofen Friedrich Nietzsche blev vittne till hur en man piskade sin häst och i bestört tillstånd omfamnade hästen för att senare bryta ihop av psykisk utmatning, ett tillstånd som varade tills hans död 1900.

Turinhästen skildrar efterföljarna, hästens ägare Ohlsdorfer (János Derzsi) kör hem genom ett kallt landskap där vindens styrka gör sig påmind. Vädret närvarar genom hela filmen med dess förödande kraft och får mig att tänka på den oerhörda nivellering som hotar och utmanar människan i sin strävan att hålla sig uppe.

Mannen lever i en enrumstuga med sin vuxna dotter (Erika Bók). Deras vardag består av stumma rutiner som repeteras under sex dagar, en mekanisk tillvaro som samtidigt lämnar plats för kamerans vilande blick på tingen; vardagliga föremål laddas med ett poetiskt överskott, ett resultat av filmens repetitiva struktur och den djupa ambiguitet som löper igenom hela filmen där det osagda bevaras som sådant.⁵⁴

Turinhästen inger genomgående en känsla av förestående apokalyps, rutinerna blir allt

anstiftande i betydelse av varas sanning i den mån det initiala tänks i termer av ett event, tilldragelse, för sanningens förborgade-anstiftan. Början är således konstant framför sig i upprepadet av sin egen anstiftan. Heidegger beskriver detta som ett svar på kallelsen, ett tänkande gensvar som han karaktäriserar i termer av projektion: "The projection unfolds the projector and at the same time captures the projector in that which is opened up. This capture that pertains to the essential projection is the beginning of the grounding of the truth attained in the projection." (Heidegger 2012 (1936-38), s. 45) Projektionen [projekt, utkast, der Entwurf] av varas sanning hos det tänkta som svar på kallelsen (anstiftan) och anfångandet av tänkandet (projector) i projektionen. Således börjar tänkandet alltid efter "[the] answer to the call." Men början är inte tänkandet, därför menar Heidegger: "The *beginning* is *beyng itself* as event, the concealed sovereignty of origin of the truth of beings as such." (Heidegger 2012 (1936-38), s. 47) I den mån detta kan tänkas i förhållande till filmisk projicering krävs ett tänkande bortom avbildning – reproducerandet av en början och ett slut – mot ett tänkande som begrunder det tänkvärda hos film i betydelse av dess manifesta återgivning av tänkandet väg.⁵⁴ I essän *How Long and When* beskriver Zsuzsa Selyem *Turinhästens* poesis: "If they are still beautiful, it is not because of the composition but because of the feeling that the repetitiveness of bare material existence is still beautiful." (Selyem 2015, s. 106) Detta sägs angående manusförfattaren László Krasznahorkais långa dialoger men det samma kan yrkas om filmens långa tagningar. Jag kommer att yrka längre fram i analysen att den långa tagningen samt den (helt-)ljudlösa filmen *inte* i första hand är tekniska medel.

mer svåra att hålla igång och mörkret faller allt tyngre på denna boning fram tills den sista dagen då dagsljuset plötsligt försvinner och lämnar efter sig ett mörker som till början får oss att undra om vi bevittnar en övergång; vad är detta för värld – bevittnar vi skärselden? Med tanke på att karaktärerna pratar ungerska verkar filmen inte utspela sig i Italien, detta anser jag förstärker den dolda händelsens mytiska karaktär och infriar det avstånd som Heidegger skulle säga är nödvändig för det icke-objektiva närmandet varur ett möte kan komma till stånd. Härvidlag anser jag att hans kritik av film är ogiltig.⁵⁵

Men vad är det för möte som kan uppstå i detta mörker? Mötet lämnar spår på hästens sargade kropp, på livets förvittrade tillstånd när brunnen sinar, hos grannens apokalyptiska proklamationer⁵⁶. Grannen Bernhard (Mihály Kormos) företräder Nietzsche själv medan den icke-bevittnade händelsen företräder ambiguitetens allt mer påtagliga avstånd. Vi må känna till vad som hände på gatan i Turin men inte om händelsens implikation. Heidegger skulle sammanfatta den med hjälp av Nietzsches talan ”Gud är död”. Han kopplar uttalandet till metafysikens historiska kulmination, ett slut han anser låg latent i metafysikens historia men fick en explicit prägel i Nietzsches anti-filosofi. Men det som är anti är fortfarande bundet till det den kritiserar, och desto starkare när metafysiken inte längre är kapabel att tänka sin essens, då ”det översinnliga är utan kraft ”och inte längre vägleder det sinnligas värld.⁵⁷ För Heidegger betyder ”Gud är död” detta, att det översinnliga har förlorat sin position som det vägledande. Men fördenskull har det inte förlorat sin plats eftersom den fylls med ständigt nya värden som berör allt ifrån estetik till ideologi. Den princip

⁵⁵ Detta med anledning av att hans generalisering (s. 13) medför att filmmediet endast blottlägger medan jag istället vill yrka – med hjälp av mina filmexempel – att film kan blottlägga det dolda som dolt.

⁵⁶ “Everything’s been degraded, but I could say that they’ve ruined and degraded everything. Because this is not some kind of cataclysm, brought about with so-called innocent human aid. On the contrary It’s about man’s own judgement [...] It’s been going on like this for centuries [...] This, and only this, sometimes on the sly, sometimes rudely, sometimes gently, sometimes brutally, but it has been going on and on. Yet, only in one way, like rats attacking in an ambush. Because for this perfect victory, it was also essential that the other side thinking everything that’s excellent, great in some way, and noble, should not engage in any kind of fight [...] So that by now these winning champions, who attack from ambush, rule the Earth, and there isn’t a single tiny nook where one can hide something from them, because everything they can lay their hands on is theirs.” [1:04:00-1:07:55]

⁵⁷ *Se: Nietzsches Wort: ‘Gott ist tot’ [The Word of Nietzsche: ‘God is Dead’] (1943) : ”[...] with the positing of the new principle of the revaluing of all values there takes place the overturning of all metaphysics. Nietzsche holds this overturning of metaphysics to be the overcoming of metaphysics. But every overturning of this kind remains only a self-deluding entanglement in the Same that has become unknowable.” (Heidegger 1977, s. 75). Översatt i den engelska essäsamlingen *The Question Concerning Technology and Other Essays* (1977).*

som vägleder Nietzsche och som han korrekt läser in i den västerländska metafysikens inre logik är *viljan till makt*. Denna princip är det sista stadiet av Varas historia men också dess embryoniska-, morfologiska-grund. Det grekiskt tänkt underliggande, hypokeimenon, tecknar en likformig utveckling som sträcker sig till modernitetens "[...]self-assertive self-consciousness, which now manifests its essence as the will to will." (Heidegger 1977, s. 80)

Tvärsigenom metafysikens historia blottläggs nihilismen som metafysikens inre logik.⁵⁸ Heidegger, via Nietzsche, vill få oss att tänka nihilism i termer av ett omvärderande av alla värden, alltså inte som en historisk rörelse utan historiens rörelse. Härigenom får viljan till makt sin kraft och ståndaktighet i form av den pessimism som karaktäriserar modernitetens subjekt. De äldre värdena med deras sanningsbärande översinnlighet görs intiga genom uppställandet av nya värden, men utan att världen därmed får en högre mening som var fallet med de äldre: sanning är i bästa fall något relativt och avhängigt värdena som placeras på den gudlösa tronen.

Den värld vi får i *Turinhästen* skildrar mörkret som ett slut eller som en början, måhända en övergång. Fred Keleman, medarbetare och vän till Béla Tarr, säger i *Sight & Sound* (juni 2012) detta angående hans filmer: "Béla's films don't announce any visions. They describe a being. They articulate a progression into the abyss. Béla's films are a dance of disappearance." (Keleman 2012, s. 39) I Turinhästens döende resignation, utarmade kropp, vägran att dricka, skådas hela världens livlöshet såsom från ett mytologiskt fornminne om kommande tider. Frånvaron av vision lämnar plats för det isär-hållande som aldrig kan bevaras i en upplevelse⁵⁹, det ger oss

⁵⁸ Heideggers benämning av Nietzsches pessimism, "the pessimism of strength as strength", avser en nästintill stoisk hållning som *vet* att världen är farlig och utan stabila värden men i detta ser en styrka, en princip för självöverskridande vilja som är självbemästrade och självbefallande, men därmed inte kan reduceras till begär eller lust: "As a commanding the will unites itself to itself, i.e., it unites to what it wills. This gathering itself together is itself power's assertion of power. [...] The will to power is the essence of power. It manifests the unconditional essence of the will, which as pure will wills itself." (Heidegger 1977, ss. 78-79)

⁵⁹ Heidegger framlyfter inte upplevelsen av verket utan beslutsamheten hos en vilja som *utsätter* sig för den oförborgadhet som är satt i verket. Han säger: "Bevarandet av verket isolerar inte människorna till deras upplevelser [...]" (Heidegger 2005, s. 68) Existens är den utstående till-varons innestående i ljusningens åtskillnad, alltså Där (Dasein) Vara ges. Som utsatt rycks människan in i verkets verkvaro där det sköna får samspela med det ohyggliga. Heidegger lokaliserar upplevelsen till den estetiska betraktelsen av konst som föremål. Jag vill hävda att kombinationen av det moderna subjektets vilja – self-assertive self-consciousness – och fokuserandet på upplevelsen leder till en partikulär-universalism vars konsekvens för konst kan vara ödesdiger i den mån konsten reduceras till att spegla smaken. Därför säger också Heidegger: "Men kanske är upplevelsen det element i vilket konsten dör." (Heidegger 2005, s. 81)

en föraning om den tilldragelsens ort där sanningen, öppenheten, bevaras i det stiftande verket och ur den skänkande verkvaron. Så stiftar även den skänkande brunnen en dväljande plats som ger tid, och när den slutar skänka blir flykten den oundvikliga men likaledes omöjliga handling i en värld där trälidomens nedgående spiral gör den underordnade till en mästare i behov av att själv ha någon under sig. (Heidegger 1977, s. 77)

4.3. ”en besinning av det innersta rummets hänryckande tilldragelse...”

Jesus Kristus, hvis det er muligt, så giv hende til at komme tilbage til livet, giv mig Ordet, ordet der kan gøre de døde i live.
Inger, i Jesu Kristi navn beder jeg dig... stå op!⁶⁰

På vägen till filmpoeten, den irrande uppkomstens väg – vi kallar den revan och benämner den världens verkvaro – har det gjorts en erfarenhet mot språket i den sägandeanda där talan berör filmpoeten, konstverket och tinget. Ändock krävs en erfarenhet *med* språket och mer specifikt den erfarenhet som må erhållas när vi närmare undersöker tingets förhållande till språket för att på så vis tilldra oss filmens tingsmässighet i motsats till dess objektivitet.

Den till synes självproklamerade profeten Johannes Borgen uttalar det levande ordet som förmår väcka de döda till liv. Ordet Jesus Kristus väcker den döda Inger, förmår henne att resa sig från sin likkista och uppenbarar således miraklet i dess konkreta form. *Ordet* säger någonting om uppenbarelsens tändande gnista, må denna sträcka sig blott till religionen eller bortom. Johannes lämnar över sig själv åt sin tro och blir en inkarnerad Jesus i Johannes döparens skepnad – mer korrekt, en inkarnation av det bud som Johannes döparen medierade i sin roll som den första kristna människan: ”Efter mig kommer en som går före mig, ty han fanns före mig.” (Johannes 1:30)

Johannesevangeliet säger ”I begynnelsen fanns Ordet, och Ordet fanns hos Gud, och Ordet var Gud.” (Johannes 1:1) I filmen fungerar det levande ordet som en befallning. Det begynnande ordet är världens begynnande i språkets gestalt om vi tänker oss språk i termer av det som sätter världen i rörelse och ger tingen deras plats

⁶⁰ Johannes Borgen (Preben Lerdorff Rye) i: *Ordet*, 1955, Carl Th. Dreyer. [2:00:50]

och rådande, en betydelse som dessutom kommer fram hos det antikgrekiska ordet *logos* i översättningen till *synliggöra*⁶¹.

”I Jesu Kristi navn” skulle för Heidegger innebära ett på befallning av den i ursprunget ogrundade grunden varur skapelsen framträder beslöjad (Heidegger 2012 (1957-58), s 156). Sägandet får karaktären av en befallning som träffar människan plötsligt och oväntat likt en gåva vars upprinnelse är den sakrala uppoffringen. *Ordet* säger detta när den levande Inger (Birgitte Federspiel) frågar om sitt dödfödda barn lever och hennes man Mikkel (Emil Hass Christensen) svarar att barnet lever, anspelande på det symboliska barnet som uppståndelsen har satt i verket. Denna scen mellan maken och maken utspelar sig i en lång tagning som stänger ute den perifera omgivningen och på så vis koncentrerar det mirakulösa i en tystnad som inte kräver förklaring.

Man skulle kunna påstå att den långa tagningen inte kräver förklaring, utan att därmed blunda för att detta väcker ett varför. Jag vill påstå att den långa tagningen och den ackompanjerade tystnaden är nödvändiga element för det närande-närmande som film är och måste vara när det vill närma sig tinget och vara hemma i tilldragelsen; dessa element utgör inte tekniska medel för ett specifikt ändamål utan det vägledande tecknet på att man befinner sig i hemvistens grannskap. Således kan man inte heller isolera dessa element och utropa dem som exceptionella uttrycksformer. Bortom elementens partikulära uttryck utgör film en begränsad koncentration vars tilldragelse öppnar sig för ett bortom som framträder beslöjat.

I detta hänseende vore film ett samlande ting; samlandet kan motsvara ett behållande när skänkandet anstår det, vilket emellanåt sväller över i det obegripliga. Svällandet över infinner sig när orden inte räcker till, när ordet saknas, när filmen frågar, men mer pregnant då den lyssnar och skapar plats för orden och tingens grannskap. Film kan enbart ge rum åt detta grannskap, grannskapet infinner sig ur ett före – före vad? Möjligen innan frågan ställts, men det viktiga är att undersöka film som ett signifikativt event för tilldragelsen och inte som en självständig uttrycksform – därav pekandet, anvisandet.

I essän *The Thing* beskriver Heidegger med sitt prosaisk-arkaiska språk ett tings tingmässighet i termer av ett samlande-behållande som förenar sig i det utflödande skänkandet. Att en kanna samlar vätska, behåller den och skänker den är givetvis

⁶¹ *Se:* s. 22.

korrekt, och måhända ett banalt faktum. Men Heidegger använder inte vardagliga exempel för att styrka en analogi utan för att dessa simpla ting döljer ett bruk som går bortom *vårt* bruk av tingen. Han placerar oss intill ett tings väsen via ett initialt förfråmligande som blottlägger tingens *anspråk* på människan, vi som anförtror oss till språket och låter det angå oss.⁶²

För att tänka film tingmässigt går jag via kannan och sedan vidare mot tingets tingmässighet, inbegripande en följande inblick utmed de steg jag tog i relationen mellan verket och verkets verkmässighet. Heidegger börjar med att fråga: vad är nära? Det nära i förhållande till oss är tingen (Heidegger 2013 (1950), s. 164). Här framkommer kannan, dess beskaffenhet består av att hålla någonting, men är därmed dess roll fullbordad? Enligt Heidegger angår denna fråga föremålets förhållande till skaparen och ändamålets idé i den representativa akten. Angående skapandet av kannan säger han: ”The jug is not a vessel because it was made; rather, the jug had to be made because it is this holding vessel.” (Heidegger 2013 (1950), s. 166) Kannan som behållare framträder blott när vi håller någonting i det. Han frågar vad som egentligen utför behållandet och kommer fram till att det varken är sidorna eller botten utan tomheten, i bemärkelse att tomhetens isär-hållande utför behållandet.

För mig utgör detta en intressant parallell till filmproduktionens grundförutsättning; i den mån film kan tänkas i termer av ett samlande-behållande varur tomrummet inte är en produkt av inramningen utan ett nödvändigt tillstånd hos tingets tingmässighet bör inramningen – filmens verkmässiga gestalt – i första hand tänkas som en temporär-[al] form som var tvunget att skapas för att kunna beröras av detta tomrum som varken är något förhandsvarande i verket eller i donet. Intigheten är inte selektiv i fråga om plats, dock samma i det sällsamma: ett förfallet lägenhetskompex i Taiwan utgör platsen för ett möte ur det utvidgade tomrum som ansluter en mans lägenhet till hans granne på nedervåningen. I filmen *Hålet*⁶³ (1998) får en mystisk sjukdom människor att bete sig som krälände djur och söka sig till mörka utrymmen. De som har valt att inte evakuera håller till i sina lägenheter där de i

⁶² Ting har ett anspråk eftersom utflödet, svällandet över, konstituerar tingens ”gräns” i mening av ett ingenmansland utan början eller slut; tingets samlande-behållande förenas i utflödet (svällandet över), vilket för Heidegger inbegriper att tinget inte är ett självslutet objekt utan ett relationellt fenomen som samlar sig i den givande gåvan (Heidegger 2013 (1950), s. 166). Men gåvan är inte inneslutet i tinget som en samling egenskaper – gåvan syftar istället på tingets överflöd i den meningen att tinget inte går att reducera till ett specifikt bruk. Här finner jag en intressant ingång till film, eller närmare sagt, filmtinget.

⁶³ *Dong*, 1998, Ming-liang Tsai.

sin isolering porträtterar en tragikomisk vardag som exponeras allt mer när en rörmokares misstag leder till ett sällsamt möte mellan en kvinna och en man. Detta möte kan sägas artikulera hur vi förhåller oss till andra och hur språket förhåller sig till oss; att varje möte implementerar ett *något* – påträngande inbrott – som sitt sällsamma ting, men detta något är ju ett sällsamt ting och således ogripbart, förgängligt, ett omöjligt objekt vars avigsida döljer ett intet i språkets kölvatten, där vi befinner oss.

Heidegger säger att skaparen är tomhetens formgivare (Heidegger 2013 (1950), s. 167). Jag anser att detta kommer uttryckligt fram i *Hålet*, med den nödvändiga klausul som säger att formen är en icke-ändamålsenlig⁶⁴ nödvändighet vars partikulära gestalt (film) vilar på en intighet vars *något*⁶⁵ döljer den avgrund varur skapelsen bestrider den strid vars närvaro är värld. Återigen, det ursprungliga förborgandet är ingen brist hos vår mentala fakultet eller hos de föremål som skymmer vår sikt. Heidegger hävdar att tinget inte föreligger hos materialet vars förhandenvaro redan är tillhands i formen, och således i princip synonymt med den, utan hos det som essentiellt inte kan bemästras men ändå är det närmaste av allt: hos språket.

Att intighetens *något* döljer är ett annat uttryck för den tilldragelse varur människan samlas i språket för att därur lyssna till det samlande tinget vars förborgade rike är ordets hemlighet. Det må observeras i film hur det synliga språket ger lä å det osynliga bortom inramningens omfång och således hur det synliga språket självt blir förhärdat i sin outtömliga närvaro. Här uppstår en poetisk samvaro mellan språket och tinget i överensstämmelse med Heideggers anmärkning i *Språkets väsen*⁶⁶ (1957-58). I detta verk är tinget det flyende, som tvärsigenom behåller karaktären av det fantastiska, drömlika: ”Under från fjärran eller dröm tog jag till randen av mitt land [...] Så lärde jag sorgset att avstå: Inget ting må vara där ordet brister.” (ref. i Heidegger 2012 (1957-58), ss. 154-155) På detta vis börjar och slutar Stefan Georges dikt *Ordet* (1928). Heidegger placerar denna dikt i särställning eftersom han i den finner en sanning som talar en grunderfarenhet med språket, att poeten har gjort en tänkande erfarenhet med språket som varken är vetenskaplig eller

⁶⁴ Icke-ändamålsenlig tänks i anslutning till tomrummet som håller i mening att den filmiska formen inte grundar behållandet men ändå är nödvändig eftersom den implementerar ett partikulärt isärhållande (filmiskt) vars reva (gestalt) råder i den mån behållandet *bevaras – verkets temporala rådande*.

⁶⁵ Alltså att språket är ett intet och likväl ett något som skänker bestånd.

⁶⁶ Översatt i den svenska essäsamlingen *På väg mot språket* (2012).

filosofisk (Heidegger 2012 (1957-58), s. 152); poeten framlägger ingen kunskap om sakförhållandet mellan tinget ("Under från...") och ordet, härvidlag säger Heidegger att "[t]änkandet uppehåller sig i trakten genom att det går på traktens vägar" medan i vetenskapen temat [trakten] blir underställt metoden [vägen], en procedur som är korrekt och riktig men inte når fram till en tänkande erfarenhet *med* språket (Heidegger 2012 (1957-58), s. 170).

Enligt honom gör Stefan Georges dikt detta eftersom den bevarar diktandets anstiftan till början och därmed rör sig i den trakt som hyser grannskapet mellan diktandet och tänkandet. Dikten angås av ett sägande vars tvåfaldiga form är "de eminenta formerna för sägande, diktande och tänkande" (Heidegger 2012 (1957-57), s. 178) i den mening som kommer till ord i *logos*: "Detta ord talar på en gång som namnet på varat och på sägandet." (Heidegger 2012 (1957-58), s. 177) Tänkandet är ett sägande när dess grannskap till diktandet kommer i blicken; i detta avseende krävs en uppläsning av dikten *Ordet*:

Under från fjärran eller dröm
tog jag till randen av mitt land
och väntade tills den grå nornan
hittade namnet i sin källa –
Därefter kunde jag gripa det nära och starkt
nu blommar det och skimrar in i gränsmarken...

En gång återvände jag från goda vindar
med en klenod så rik och bräcklig
Hon sökte länge och gav mig så besked:
>Så vilar här ingenting i brunnens djup<
varpå den gled ur mina händer
och inget av den skatten vann mitt land...
Så lärde jag sorgset att avstå:
Inget ting må vara där ordet brister.
(ref. i Heidegger 2012 (1957-58), ss. 154-55)

Är inte detta ett kännetecken på filmens tilldragelse? I film kommer tingen till ord, men sägandet i film är ett visande, men inte blott där utan överallt där sägandet kommer till tals. Heidegger begriper nämligen säga i term av sägen vars rot är sagen – uppenbara, visa (Heidegger 2012 (1957-58), s. 190). Vad uppenbarar sägen? Den uppenbarar en inre samhörighet mellan ordet och tinget, sägandet och vara – *logos*.

Detta ord är kopplat till det mytiska⁶⁷ hos det diktande-tänkandet vars ursprung är ovisst (beslöjat) men ovisst i termer av det outtömliga.

Film består essentiellt av bräckliga ting vars rikedom [betydelse] aldrig kan förverkligas [uttömmas], och än mer så när tingen framträder avskalade i all sin påtagliga realitet. De flyr ”och inget av den skatten vann mitt land”, varpå vi kan ställa oss frågan: vilken film vore tingens rättmätiga representant? Men är denna fråga ens rättmätig, har inte diktaren i *Ordet* resignerat inför kunskapen som gräns? Förvisst riktigt, diktaren har erfarit språkets gräns i kraft av vilken något må vara vad det är, men denna vändning sker genom introduktionen av *må vara* vilket enligt Heidegger implicerar ett imperativ i motsats till det tillstånd som skulle resultera från ”Inget ting *är* där ordet brister.” (Heidegger 2012 (1957-58), s. 159) Skillnaden är påtaglig eftersom orden inte skapar tingen, men tingen kan blottlägga ordets, och därmed språkets, bottenlösa djup; att ingenting vilar i språket i betydelse av att *stå redo till hands* uppenbarar skänkandet som anstår språket i namn av Varas brunn. Denna erfarenhet bereds plats när ”diktaren har erfaret att det först är ordet som låter ett ting framträda och alltså närvara som det ting det är.” (Heidegger 2012 (1957-58), s. 160)

Men är det inte motsägelsefullt att påstå att språket inte skapar tingen samtidigt som man hävdar att ordet låter ett ting framträda? Inte om man uppmärksammar språkets tomrum, då närvarar språket i enlighet med det imperativ som lämnar plats för tingens tingsmässighet, och som redan framförts är tomrummet i film den icke-skapade förutsättningen för ett tings *att-varo*; att det är i motsats till att inte vara medan språket vore det icke-vara som vidhäftar varje tings *att-varo*. Tingens vila i tomrummet vore inte förutsättningen för deras framträdande; ting är vad de är i den mån de *inte* fyller tomrummet, och enbart då kan vi prata om en uppenbarelse vars närhet bevaras i avståndet. Detta avstånd är alltid realiserat i språket och blott där vilar vilan.

Filmpoeten skapar sina världar men de lever sina egna liv i avståndet och än mer påtagligt i det mystiska avstånd som film realiserar. Jean Cocteaus sista film blev ett testamente över skapelsens återfödelse ur askan: Fenixologi, konsten att dö för att pånyttföddas. Verket återkastar förgänglighetens reflektion på skaparen och tvingar

⁶⁷ En sanning vars ursprung ligger dolt.

henne att söka försoning i verket. Cocteaus *Orfeus Testamente*⁶⁸ (1960) är i lika mån en rekapitulation och en domstol. Filmens emellanåt högdragna symbolism förmedlar ändock stunder där den skapande tilldragelsen kommer i blick. Cocteaus färd bortom den fjärde väggen, eller åtminstone vid gränsen, dit han leds av sin skapelse Cégeste (Edouard Dermithe) till en tribunal som presideras av gudinnan Pallas Athena (Claudine Auger) och Heurtebise (François Périer) – hans brott är tvåfaldigt: ”Det första, du är anklagad för oskuld. Att vara kapabel och skyldig till alla brott istället för ett specifikt gör dig mottaglig för tribunalens dom. För det andra står du anklagad för att kontinuerligt försöka göra intrång i en annan värld.”⁶⁹ (Heurtebise) Poeten svarar att han är tvåfaldigt skyldig. Skyldig för att vara överrumplad av brott som han inte begått [arvsynnen] och skyldig till frestelsen att bestiga den fjärde väggen. Tidigare i filmen fick han en orkidé av Cégeste när denne dök upp ur havet som från en skapelsens limbo, anklagande Cocteau för att ha lämnat honom i zonen där de levande inte lever och de döda inte är döda, syftande på hans hemvist i Cocteaus film *Orphée* (1950).

Blomman tas emot likt en rik och bräcklig klenod, i sig död och betydelslös men bärande på den tändande gnista som enbart konsten kan realisera. Och således försöker Cocteau måla av den men lyckas blott avbilda sig själv: ”En konstnär målar alltid sitt eget porträtt. Du kommer aldrig att måla blomman.”⁷⁰ (Cégeste) I vrede river Cocteau sönder blomman för att sedan sätta ihop den igen genom att spela en baklängessekvens i kronologisk ordning. Men åter blott en blomma varpå Cégeste begär att den ska lämnas över till gudinnan i vars gränsvärld den löses upp i tomma intet och återvänder när domen har fallit yrkandes att han ska leva i det ingenmansland som bildar gränsen mellan det levande och det poetiska, med andra ord revan. Blommans metamorfoser berättas inte utan sker ur det sägande-visan som är kinematografins styrka.

Kanske skulle Heidegger hävda att denna blomma och dess metamorfoser är underställd den reproduktiva regimens kontroll och således representerar ett distanslöst objekt. Cocteaus överhängande symbolism, en produkt av hans surrealistiska inklinaton, framställer objekten som vore de övermätta på mening och ger upphov till illusionen av vila – orkidén blir en ledande metafor för skapelsens

⁶⁸ *Le testament d'Orphée*, 1960, Jean Cocteaus.

⁶⁹ [0:32:20]

⁷⁰ [0:24:20-0:26:25]

bräckliga och outtömliga natur. Jag anser därför att *Orfeus Testamente* står närmare diktens första del. Därför når vi inte fram till det avstånd som närvarar i dikten *Ordet* där Stefan George erfar avståndet i direkt anslutning till förhållandet mellan ord och ting. Detta förhållande är i sig beroende av diktandet och tänkandets grannskap i den mån detta grannskap befinner sig i den trakt som banar vägar utifrån formernas eminenta sägande. Grannskapet väcker därmed frågan: vad säger de eminenta formerna för sägande, vad säger diktande och tänkande? Heidegger anser att en vändning är nödvändig apropå språkets väsen. Denna vändning är möjlig eftersom språket redan har talat till oss, i den meningen att det finns ingenting före språk.⁷¹ På så vis vill Heidegger hävda att människan redan befinner sig i trakten, ”[...] i det område som angår oss.” (Heidegger 2012 (1957-58), s. 171), men detta betyder inte att vi därmed är hemma i grannskapet mellan diktande och tänkande, blott att ”[d]enna trakt är överallt öppen mot diktandets grannskap” (Heidegger 2012 (1957-58), s. 171) och att ”[t]änkandet uppehåller sig i trakten genom att det går på traktens vägar.” (Heidegger 2012 (1957-58), s. 170) Tänkandet har redan besinnat språket som dess tänkandes sak men detta språk är inte språket i allmänhet likt en i bakgrunden abstrakt kategori utan det specifika språket i mening av väsendets språk; så infinner sig vändningen *språkets väsen: väsendets språk*. (Heidegger 2012 (1957-58), s. 172)

För Heidegger utmärks väsendets språk av ett tilltal varur människan närvarar i grannskapet som essentiellt lyssnande i motsats till frågande. Den lyssnande människan har redan berörts av detta tilltal innan hon är frågande. Apropå detta tilltal säger han: ”Språket närvarar väsentligen som detta tilltal. Språkets väsen ger sig tillkänna som det sagda, som dess väsens språk. Men vi kan inte riktigt höra eller “läsa” denna urkund.” (Heidegger 2012 (1957-58), s. 172) Vi kan inte höra eller läsa den eftersom den närvarar i form av en förvägran som länge har varit vetenskapernas förbehållna *rätt*⁷². Vore nu denna förvägran närvarande i mening av att den angår

⁷¹ Här vill jag tydliggöra att ingenting *finns* före språket eftersom tomrummet närvarar i varje tal-akt dock är inte en produkt av en given tal-akt.

⁷² Men vad säger jag, är förvägrandet en rätt? Ja, om man kopplar ihop den med framstegstanken och den (rätta) vetenskapliga metoden. Men enbart som rätt är det förbehållet vetenskapen, och därmed sprider sig idén att poesin är den tomma spetsfundighetens konst där gränserna suddas ut och allt är i lika mån tillåtet och obetydligt. I linje med *Ordets* första del kommenterar Heidegger att diktarna från början hade den uppfattningen att de poetiska tingen (under och drömmar) redan hade en färdig betydelse och att det enda som behövdes var att ord likt verktyg skulle framställa dem. (Heidegger 2012 (1957-58), s. 163) Denna föreställning närvarar hos kinematografins förmodade objektivitet med kameran som verktyg. Poesin gör å andra sidan uppror mot dikotomin mellan vetenskapen och konsten, men därmed riskerar den också att axla den rigida analysen.

människan så skulle tilltalet resultera i något som tillägnas människans tillmötesgående. Både i *The Thing* och i *Språkets väsen* närvarar gåvan, å ena sidan den givande gåvan i betydelse av dryckesoffer där dödliga och gudomliga tilldras varandra i utflödet (Heidegger 2013 (1950), ss. 170-171); å andra sidan ordet *Klenod*⁷³ som mycket riktigt närvarar i form av en gåva vars rikedom i dikten står i förening med den lärdom som tillkommer när diktaren lär sig avstå. Ett annat belägg för denna läsning är att klenod inte närvarar i diktens första del där vi istället får läsa om de tillsäkrade namnen för "[u]nder från fjärran eller dröm" och att namnen "vilar" i brunnen där de står redo att hämtas upp av nornan.

Parallellt till film tänker jag här på de mångahanda tekniska medel vars redo-tillhands liknar brunnens vilande namn när det kommer till att förverkliga en önskad effekt, en önskad framställning, där inte ens de vildaste fantasier utgör ett hinder. Avståndet vore i så fall i linje med en återhållsamhet som i enlighet med proklamationen i Heideggers essä *Ordet* (1958) "[...] bekänner sig till ordets högre rådande, som först låter tinget vara ett ting." (Heidegger 2012 (1958), s. 223) Återhållsamhet kräver lyssnandet för att ur bräckligheten kunna låta sig angås av det tänkvärda som tänkvärdt; det bräckliga är rikt när man motsvarar bräcklighetens anspråk på oss – att vi ska vara förtrogna och handskas varsamt med det. Detta tillmötesgående lämnar dock alltid ett avstånd i betydelse av det Heidegger skildrar som "omåttlig innerlighet" (Heidegger 2012 (1958), s. 223), en besinning av det innersta rummets hänryckande tilldragelse: *närheten*.

Den närvarar hos Marie Menken i hennes lyriska film *Notebook*⁷⁴ (1963): en ljudlös film där tingens betraktelse utgör lyssnandet; sannerligen kan frågan ställas om vi betraktar tingen eller om de betraktar oss, om ljudlösa bilder kan lyssna till vår omgivnings oreducerbara dissonans⁷⁵. *Notebook* ger inget svar men erbjuder stigar bestående av ledande ord i vars ström följer blomstrande vyer ["Lycksaliga, med floderna sände du även mängder av gyllene ord! Outsinliga porlar de nu genom samtliga trakter."]⁷⁶ som betingas av orden. Heidegger anser att orden betingar tingen men säger samtidigt att detta inte är ett grundande utan ett låta närvara i det avstånd

⁷³ "[...] "klenod" enligt sin äldre innebörd är en förtjusande gåva som är avsedd för gästen, eller också en gåva som är tecken på en särskild gunst och som mottagaren hädanefter ska bära." (Heidegger 2012 (1957-58), s. 175)

⁷⁴ *Notebook*, 1963, Marie Menken.

⁷⁵ Här placerar jag även *Dog Star Man*.

⁷⁶ Friedrich Hölderlin, från dikten *Germanien* (ca. 1801) (ref. i Heidegger 2012 (1958), s. 197)

vars närhet är ordets hemlighet (Heidegger 2012 (1958), s. 223) *Notebooks* sägande är av en annan ordning vars ledande ord belyser *trakten för grannskapet*. Filmen är inbjudande, bjuder oss in till att beträda de ledande ordens förgreningar; filmpoem, essentiellt ofärdigt varpå vi bjuds in att lägga till utan att för den skull fylla upp: *raindrops* [fall from inert leafs, fell in vibrating pond]; *greek epiphany* [gathered the mass in eulogy of lost times]; *moonplay* [through rot and branch, cloud and ether, divinity perceiver]; *etcetcetc...*⁷⁷

Närheten närvarar hos Joseph Cornell i filmen *Angel*⁷⁸ (1957): i samma anda utmed tystnadens inbjudan faller blicken på en staty föreställande en ängel filmat i relief mot bakgrund av blommande träd och en klar sommarhimmel. Emellanåt låter Cornell sin stationära kamera filma med en platt djupfokus som smälter in ängeln i grenverkens minutiösa rörelser och framkallar ett sällsamt intryck som vore statyn själv i åstundan till rörelse. Vid sidan om, en fontän i vars spegelklara vattenyta flora och himmel ges plats – kanske vore jord och himmel i behov av detta självförnekande element för att mötas; kanske uppfyller denna opaka spegelbild den innebörd som änglar en gång i tiden hade, i betydelse av medlare mellan det mänskliga och det gudomliga, ett tillmötesgående där hemligheten bevaras i den mån mänskligheten blir värdig sitt tillgivna anlete – och resonerar i klang med vattnets återkommande krusningar i en samvaro vars icke-metaforiska förlängning *är* film om vi föreställer oss film som ett vibrerande membran.

Här pratar jag inte om kinematografins materialitet i mening av filmremsa m.m. utan om det församlade som vilar i verket och närvarar hos tingets tingmässighet. Så vill jag yrka att film är ett församlade ting, inte i betydelse av ackumulerande, däremot [ett] sammankallande vars rop tilldrar sig som tystnadens förlängda rådande. Som en behjälplig vägvisare kan vi föreställa oss ett inspelat tal som förlängs genom att uppspelningen gradvis spelas långsammare tills talet reduceras till ett monotont bakgrundsljud vars närmaste liknelse vore den kosmiska bakgrundsstrålningens isomorfa radiovågor. Denna liknelse är givetvis absurd eftersom bakgrundsstrålningen

⁷⁷ Jonas Mekas, en kinematografisk broder till Menken, beskriver hennes återhållsamma betraktelse som enligt mig närmar sig lyssnandets modala beskaffenhet: ”And here Marie Menken was making little very very invisible films that have no action, there was nothing spectacular, just two flowers some lines some colors there [...] everything is very usual and daily, like when you walk through the garden the flowers are always there but some see them some don't see them.” (*Notes on Marie Menken*, 2006, Martina Kudláček)

⁷⁸ *Angel*, 1957, Joseph Cornell.

inte härstammar från ett tal, och så även fallet med det sammankallande-församlade filmtinget vars bågare (form) – apropå Heideggers kannan – aldrig kan inrymma tomheten; därav den ständiga antroposofiska återspeglning som vidhäftar varje förmodan/anspråk kring filmens totalitet, verklighet och ideologiska-klarhet. Ändock är liknelsen inte helt betydelselös eftersom den belyser att det som normalt-vanemässigt uppfattas som bakgrundens monotona tystnad inte kan vara en total tystnad, en omöjlighet som *Dog Star Man*, *Notebook* och *Angel* exemplifierar genom att de öppnar sig mot vår omgivnings⁷⁹ oreducerbara dissonans.

Detta förutsätter lyssnandet i den mån film har ett sägande vars *sägen* i mening av *visa* tillägnas människan i närhetens tilldragelse. För Heidegger är närheten mellan diktande och tänkande en närhet *hos sägandet*, där människan utlovas språkets väsen i den mån hon brukas för att tala det. (Heidegger 2012 (1957-58), s. 187) Här är det korrekt att tala om sägandet som en plats, ett *där*, med tanke på det ortliga grannskap som redan råder mellan diktande och tänkande – ett grannskap som film i allra högsta grad är angränsat till. Grannskapet visar sig utmed den väg som enligt honom följer på det fordran han ställer sig i *Språkets väsen*: att ”i den poetiska erfarenhetens grannskap med ordet finna möjligheten till att göra en *tänkande* erfarenhet med språket.” (Heidegger 2012 (1957-58), s. 179)

Film är ett sägande som redan berörts av sägandets eminenta former men detta sägande är för det mesta ohört och hör för den delen inte till filmens generella form utan till det specifika språk som döljer sig bakom Heideggers vändning *språkets väsen: väsendets språk*. (Heidegger 2012 (1957-58), s. 191) Vändningen motsvarar hans fordran på så vis att väsen inte längre betyder vad något är utan vad något gör. Tyskans *wesen* översätts till väsen vilket motsvarar ett dröjande, att fortvara, där väsen är subjekt för språket. Heideggers etymologi förenar *wesen* till *wesend* i mening av *anwesend* (närvarande) och *abwesend* (frånvarande), där propositionen *an-* betecknar plats i mening av att vara i närheten av. (Heidegger 2012 (1957-58), s. 192) Här ska vi tänka närvarande och frånvarande i betydelse av ett skeende som inte förbrukar sig självt och således fortvarar att an-gå människan därför att det närvarar ur ett öppnande där det nära bevaras i frånvaron. I *Identitet och differens* (1957) kopplar Heidegger vara till närvarande:

⁷⁹ Åskådarens rumsliga omgivning i den skådande akten.

Låt oss tänka varat i dess initiala mening som närvarande. Varat varar [närvarar] för människan varken ibland eller i undantagsfall. Varat varar [närvarar] och råder bara i det att det an-går människan genom sitt anspråk. (Heidegger 1996 (1957), s. 17)

Anspråket brukar människan på ett sätt som klingar med i det behållande tomrummet: "[...] the jug had to be made because it is this holding vessel." (Heidegger 2013 (1950), s. 166) Väsandets språk anammar ur ett anspråk vars tilldragande närhet brukar människan, men bruk ska här förstås i termer av ägna, skänka, ge skydd och för den delen säger Heidegger att relationen inte är endimensionell eftersom tänkande och vara sammanhör i det Samma; en sats vars ursprung går tillbaka till försokraten Parmenides: "Ty det Samma är nämligen förnimmande (tänkande) såväl som också vara." (ref. i Heidegger 1996 (1957), s. 13) Här ligger tyngden på *det Samma* men vad är Samma? För den delen är det inte definierbart som ett vad (esse) men det innefattar identitet – identitet varur både tänkande och vara sammanhör på så vis att de är sammanhörande med det Samma, inte att tänkande och vara vore liktydiga (inte sammanhörande) utan att de som sammanhörande har sin identitet i det differentiella möte varur de utstår, bevaras, som relationella. (Heidegger 1996 (1957), s. 13)

Men vi bör också hålla i åtanke att Heideggers översättning av *noein* etablerar en relation mellan tänkande och förnimmande. I *Introduction to Metaphysics* (1953) säger han: "*Noein* means to apprehend [förnimma], *nous* [noeins substantiv] means apprehending [tänkandet], in a double sense that intrinsically belongs together." (Heidegger 2014 (1953), s. 153) Att förnimma är att ta in det som visar sig av sig självt; "av sig självt" betyder att förnimmelserna står emot tänkandet i mening av något främmande som kräver överläggning och en ståndaktighet⁸⁰. Men även här säger hans läsning av Parmenides inte att tänkande och förnimmande är samma utan att förnimmande (tänkande) såväl som vara är sammanhörande i det Samma. Här kommer vi fram till vara i mening av framträdelse, en uppfattning som går tillbaka till det äldsta ordet för vara, nämligen *physis*. Detta ord, *φύσις*, står för ett frambringade i det oförborgade där själva frambringandet är dolt till förmån för framträdelsen, med andra ord: natur. Men framträdelsen kan enbart uppfattas i den mån uppfattandet tillhör vara som känneteckande det mänskliga väsendet. Med andra ord, att vara som

⁸⁰ Heidegger använder sig av en militär liknelse: "[...] they [troops] want to meet the enemy that is coming toward them, and meet him in such a way that they at least bring him to a halt, a stand. *Noein* involves this receptive bringing-to-a-stand of that which appears." (Heidegger 2014 (1953), s. 153)

framträdelse essentiellt är det sätt på vilket vara är och tillkommer, och i den mån vara angår är framträdelserna inte sekundära effekter som döljer ett separat metafysiskt objekt; framträdelsernas förnimmelse (uppfattande) är konstitutionellt för varas tilldragelse och inte ett derivat av människans sinnlighet. Heidegger säger: "Vara avslöjas essentiellt som framträdelse, ett inträde in i oförborgadheten, bara om oförborgadhet *sker* [tilldragelsen], bara om ett i-sig-öppnande sker [människan]." [min övers.] (Heidegger 2014 (1953), s. 154) Här kommer han fram till att människan och vara är relationella och att frågan om människans väsen därmed är bunden till frågan om varas väsen, dock väsen förstått i termer av den motstridiga relation som därmed etableras.

Denna perpetuella strid närvarar eftersom det väsentliga varken är tänkande eller vara utan deras *sammanhörande* i det Samma: "Enandet är den tillhörande-samvaron av deras strävan i opposition." [min övers.] (Heidegger 2014 (1953), s. 154); [och] "Människan *är* egentligen denna motsvarande relation, och hon är bara detta." (Heidegger 1996 (1957), s. 17) Människan motsvarar därför att hon är kapabel att inte blott begripa det identiska i sig självt, men dessutom mer essentiellt, *med sig självt* eftersom hennes vara är emot-stående, vilket har berörts i analysens första del i talet om människans emot-stående natur och den återföljande risken (s. 32). För Heidegger är *det Samma* det identiska anspråk som ställs på människan *och* vara i deras möte och kan därmed inte tänkas utan tilldragelsen (*Ereignis*) eftersom "[t]illdragelsen överantvardar människan och varat till deras väsentliga samvaro." (Heidegger 1996 (1957), s. 24) Vidare säger han att identitetens väsen är en egendom hos tilldragelsen. (Heidegger 1996 (1957), s. 25) Detta hör samman med yrkandet om språket:

Ty språket är den sköraste, men också den mest mottagliga och allbevarande oscillationen i Tilldragelsens svävande byggnation. I den mån vårt väsen är överägnat till språket, bor vi i Tilldragelsen. (Heidegger 1996 (1957), s. 24)

Identitetens väsen talar sålunda som väsendets språk; språket för den tilldragande närheten ankommer som tänkandets och varas *sammanhörande*. Att denna samvaro inte kan separeras från tilldragelsen beror på den oscillerande resonans som förenar – i schism bevarar – förnimmande med frambringande, uppfattandet med förnimmelse, tänkande med vara. Detta sker eftersom uppfattandet tillhör vara i betydelse av att höra hemma i deras strävan att stå i opposition. Denna sällsamma samvaro bär

likaledes på en konstant som vittnar om att vara blott kan ske som framträdelse: ”Uppfattandet [förförståelse] är det receptiva bringandet-till-stånd av det konstanta som visar sig i sig.” [min övers.] (Heidegger 2014 (1953), s. 154) Att språket vore mottagligt för detta visande har framgått av *sägen* som i sig är ett visande vars sägande jag har berört i relation till film (s. 52). Sägandet i film vore alltså införlivandet av den tillmötesgående närheten vars etablering införlivar det förförståelse som bringar till stånd samvaron.

Jag har framlyft den långa tagningen samt tystnaden i ett försök att förmedla hur film öppnar sig för närheten genom att bevara avståndet. Givetvis berör detta filmens temporala beskaffenhet, ett givet faktum i och med att det anstår film att vara en temporal konstform. Möjligen kan termen *Ereignis* appliceras i avsikt att förstå kontinuitet och rumstidens verkan i film, men detta är tvivelaktigt. Kan termen verkligen reduceras till ett skeende? Inte enligt Heidegger som säger: ”Tilldragelse betyder inte längre det som vi i andra fall kallar ett skeende eller en förekomst. Ordet används nu här som singulär tandum.” (Heidegger 1996 (1957), ss. 22-23) *Singulär tandum*, såsom *enbart singular* är tilldragelsen det enande-ena, eller med Heideggers uttryck ”enastående”.

Såsom enastående skildrar termen ett vilande i motsats till en perpetuell utveckling. I förbigående har det anmärkts att blott i avståndet vilar det vilande i språket. Den långa tagningen i kombination med tystnadens rådande vore i linje med bevarandet av avståndet som i sin tur tilldrar tingens närande-närvaro i närheten; närheten, en besinning av det innersta rummets hänryckande tilldragelse – i högsta grad rumstidligt men Heidegger säger i *Språkets väsen* att tidens tidsliggörande innebär ”att mogna, låta växa fram”, att rummets rumsliggörande ”inrymmer det ortliga sammanhanget och orterna, ger dem fria⁸¹ och samtidigt lösgör dem inom sig⁸² [...]” (Heidegger 2012 (1957-58), s. 205) Tidens tidsliggörande och rummets rumsliggörande förenas till ”stillhetens spel”, Heideggers *tid-spel-rummet* vars ”spel” uppfattas i mening av klingande, ljudande – världens ljudande i verkets genljud. Men tidens samtida⁸³ och rummets inrymmande ”i hela sitt väsen rör sig inte, vilar stilla.” (Heidegger 2012 (1957-58), s. 205) Därför kallas det ”stillhetens spel”, en tilldragelse

⁸¹ De ges i sin avskildhet och bevaras i den.

⁸² Men avskildheten är inneboende och utgör samtidigt ett begynnande behov till grannskap. Det anstår orterna att i sin avskildhet vara nära hur oerhört avståndet än må vara.

⁸³ ”Tiden själv som det Sam-tida: förflutenheten, närvaron och det kommande.” (Heidegger 2012 (1957-58), s. 205)

som film vare sig kan producera eller reproducera, *dock* öppna sig för i den mån filmpoeten avstår i avståndet.

Ett singulärt avstående närvarar i två av Chantel Akermans filmer, *News from Home*⁸⁴ (1977) och *From the East*⁸⁵ (1993). Bägge filmerna bevarar spörsmålen, det skådade såväl som skådandet, i en aura av förfrämligande vars beröringspunkter inte bara sträcker sig till materialet utan till filmen själv i den mån de fortskrider med en avsaknad av medvetenhet om gränsen. Därav denna, i brist på bättre ord, infantila nyfikenhet vars skådande rör sig i begynnelsen till det symboliska, inte före språket så mycket som innanför dess tomrum där tingen såväl som människorna lyser upp i den mån de inte passar in. *News from Home* närmar i saknadens tecken: urbana vyer i ett anonymt New York flätas samman med recitation av hennes mors brev. Den saknad som breven uttrycker etablerar avståndet mellan New York och Belgien men än mer så överbryggandet eftersom brevens avstånd uttrycker en emotionell närvaro till det familjära.

I *From the East* blir vyerna än mer anonyma i och med att kameran flyter fram i något som kan liknas vid en total avsaknad av agens. I jämförelse med *News from Home* finns inte det emotionella bandet närvarande, vad vi istället får är den anonyma kamerans voyeuristiska driftsliv påminnandes om Dziga Vertovs kameraöga dock i en betydligt mer återhållsam form eftersom Akerman låter omvärldens rörelser utföra klippningen medan Vertov gör klippning till en form. Härvidlag går det alltså att närma sig den långa tagningen ur lyssnandets beskaffenhet. Filmernas inbrott, deras verkvaro, etablerar i min mening en reva där verkets verkvaro möter världens rörelse när världen blir ett verk.⁸⁶

Filmessän behandlar livet i Östeuropa efter Sovjetunionens fall och består till mesta del av stumma iakttagelser av det vardagligas påtryckande *realitet* i betydelse av *överskott*. I de tillfällen Akermans porträtt blir mer intimt – när hon filmar i människors hemmiljöer – ställs inga frågor, den stationära kameran försöker inte etablera igenkänning. Ändock uppstår igenkänning, något som jag anser beror på att de långa tagningarna ger tid men tiden som påtryckande i den meningen att den ställer anspråk på oss.

⁸⁴ *News from Home*, 1977, Chantel Akerman.

⁸⁵ *D'Est*, 1993, Chantel Akerman.

⁸⁶ Revan kan dock gestalta sig på olika vis, det finns alltid ett mer eller mindre om man liknar det vid en himlakroppss gravitationsfält, men detta utesluter inte utan tvärtom förutsätter att det finns ”platser” med extrem gravitation.

I *News from Home* närvarar det intima inifrån en rullande tunnelbanevagn där den stationära kameran iakttar människor utmed vagnens längd.⁸⁷ De stirrar nyfiket in i kameran kanske undrande varför denna alldagliga scen är så speciell. Den påvisar att films interaktion med omvärlden är ett inbrott i mening av något påträngande som etablerar ett hack i tillvaron, ett våldsamt ingrepp; kniven som penetrerar spegelns självsäkra yta och får skärvarna att återkasta blott den våldsamma akten.⁸⁸

Scenen i *News* får mig att tänka på en anekdot av Aristoteles, omnämnt av Heidegger, handlandes om den försokratiska tänkaren Herakleitos när denne fick besök av några främlingar som väntade sig att få möta en scen värdig en stor tänkare men istället möte honom sittandes framför en ugn där han värmdde sina händer. Herakleitos välkomnade dem in med orden: ”gudar är närvarande även här...” (ref. i Heidegger 1996 (1947), s. 62). Anekdoten berättar att det sakrala närvarar även i de mest alldagliga omständigheter och i synnerhet då människan är stämd inför det ordinäras sällsamhet. *News from Home* och *From the East* införlivar denna stämning på så vis att de åskådliggör mångahanda ting i rörelse men rörelsen samlas kring *det samma i det sällsamma* vars egenart pekar på den stämning, eller position, som filmen har intagit i förhållande till tingen.

Ifråga om Akermans filmskapande åskådliggör filmerna att återhållsamhet kan bära på ett elementärt sägande som både gör våld på våra föreställningar och införlivar en vändning genom att vila blicken på omgivningen tills den förlorar kravet på omedelbar igenkänning och genom förfrämligande avslöjas, eller mer precist blottlägger sanningens förborgade karaktär. Hennes filmer bärs fram av en tystnad vars högre ordning vittnar om att film för Akerman var ett sätt att kommunicera med världen – men här syftar *värld* vare sig på en samtida eller framtida publik utan på den värld vars respons tillåts eka i hennes filmer när världen ekar i språket, för i enlighet med Heideggers talan är detta språkets världande, och i den mån språk finns ges det värld.

⁸⁷ [1:07:42-1:11:22]

⁸⁸ För övrigt, är det inte så att duschscenen i *Psycho* (1960) i första hand utför ett anfall på betraktaren; får betraktaren att identifiera sig med de skärvor som återsamlar sig i Marions [Janet Leigh] tomma ögon?

Det levande intet i tiden,
bär fram mig.
Många former antogs men ingen bestod
i hänförelsen till din skepnad.

Förryckta gudabild, förundran
ditt öde, att pånyttfödas innan tillblivelsen
närvarade.

Andens privilegierade foster.
Mitt namn talar då jag rinner mellan
fingrarna, i strödda spår talar jag suveränt.

Kollapsen anstiftar mitt byggnadsverk.⁸⁹

4.4. ”film kan erbjuda en dväljande plats”

Den [tiden] blir påtaglig när man bakom händelserna på duken kan förnimma något särdeles betydelsefullt, att något är sant, när man förstår att den visuella sidan av det som återges inte uttömmar det man uppfattat i tagningen utan bara antyder något som breder ut sig bortom bilden mot oändligheten; en antydning om livet. (Tarkovsky 2009, ss. 134-135)

Andrei Tarkovsky frågade sig varför människor går och ser film. Denna fråga hänger för honom samman med filmens specifika generalitet; film är en temporal konstform vars tid är en levande skulptur utformad efter de oanade rytmer som impregnerar världen med betydelsefullhet. Han anser att det just är denna tid som människan söker efter i film: ”den tid som gått förlorat eller förbrukats eller ännu inte erövrats.” (Tarkovsky 2009, s. 75) Film förlänger människans ”livserfarenhet” genom att koncentrera hennes upplevelser till fenomen som ständigt pekar bortom bilden utan att för den skull överskrida den emedan han yrkar att ”[d]et oändliga är ett immanent drag i bildens själva struktur.” (Tarkovsky 2009, s. 124)

Tänkandet av detta immanenta drag understöds via en reflektion över bildens gräns, och gräns även i vidaste bemärkelse. I *Building Dwelling Thinking* (1951) närvarar gräns utifrån den antikgrekiska termen *peras* som i en samhörande-opposition med *apeiron* (oändlig) abstraherade den försokratiska elementläran till en

⁸⁹ Egenkriven.

kosmologisk princip. Istället för gräns i betydelse av där något slutar tänker Heidegger gräns där något börjar. Sålunda utstrålar tinget och markerar den öppning ”from which something *begins its presencing*.” (Heidegger 2013 (1951), s. 152) Här placerar jag det utstrålande tinget i relation till den utstrålande bilden. Detta blir möjligt om vi tar vara på de erinringar som har samlats på vägen angående tinget: det samlande-behållande i svällandet över (skänkande).⁹⁰ Filmbilden närvarar via samma procedurer emedan även den tar in, bevarar det samlade, och möjliggör ett skänkande i betydelse av visande (sagen). Filmbilden är inte de separata bilderna⁹¹ som utgör en film utan, i linje med Tarkovskys sägande, den filmbild som uppstår under tagningen ”och existerar *inom* bildrutan [inramningen].” (Tarkovsky 2009, s. 131) Filmbilden är impregnerad av den sammanhållande tiden som enligt Tarkovsky ”pulserar genom filmens blodkärl” och ”har ett rytmiskt varierat tryck” (Tarkovsky 2009, s. 131); härvidlag karaktäriserar han film som en levande organism.

Om filmbilden inte haft det överflödande som sitt immanenta drag så skulle den samla och behålla men fördenskull inte skänka.⁹² Så tänker Heidegger angående det skänkande tinget, ett skänkande där *det fyrfaldiga* samlas som tingets tingande. Jag kommer att analysera denna term i samklang med tingets närmande ur den approprierande tilldragelsen (Ereignis). Detta må skänka en väg, fördenskull ingen slutpunkt, för analysens sista del som här kommer att behandla Tarkovskys *Stalker*⁹³.

Stalker följer Tarkovskys andliga tematik, ett tema som han arbetar med i flera av sina filmer och vars drag färgar sig på karaktärer bärandes på en själslig utsatthet vilket gör dem mottagliga för världens absurditet. De är sökare som spårar efter det heligas borttynande spår, antingen filmen behandlar önskan och sorgs-objektets oförenlighet (*Solaris*⁹⁴); en ikonmålares pilgrimsfärd i en värld där tron är en absurd handling (*Andrei Rublev*⁹⁵); eller en döende mans strävan att finna mening i minnets icke-förankrade formlöshet (*Spegeln*⁹⁶). De inre kvalen resonerar utåt i världen i den mån denna värld är en del av verkets verkvaro. Detta har tidigare undersökts i talet om att världen uppkommer via verket (4.2), i den reva som sammanför och håller isär

⁹⁰ Se: ss. 49-50.

⁹¹ Antingen de finns på en filmremsa eller digitaliserade.

⁹² ”Nevertheless, the taking of what is poured in and the keeping of what was poured belong together. But their unity is determined by the outpouring for which the jug is fitted as a jug.” (Heidegger 2013 (1950), s. 169)

⁹³ *Stalker*, 1979, Andrei Tarkovsky.

⁹⁴ *Solyaris*, 1972, Andrei Tarkovsky.

⁹⁵ *Andrei Rublev*, 1966, Andrei Tarkovsky.

⁹⁶ *Zerkalo*, 1975, Andrei Tarkovsky.

(råder) världen med dess förborgade hemvist. Med andra ord, världens världande – dock inte som en blott yttre manifestation av ett känslotillstånd. I *Stalker* antar denna manifestation en etisk dimension där det framstår som att världen svarar an på människans klivna och icke-hemmahörande väsen. Här tänker jag i synnerhet på den väsentliga klyvning som Zonen instiftar.

Klyvningen är ett inbrott, men bortom kamerans inbrott instiftar Zonen en tilldragelse (Ereignis) som är relaterat men inte går att reducera till inre kval eller etik. Zonen instiftar tilldragelsen i mening av ett oartikulerat budskap.⁹⁷ Budskapet är inte ett tecken för någonting explicit utan den församlade vinken vars bud visar an på människans övergivenhet, och som sådant är budet *självillräckligt*. Med detta ord följer jag Andrew J. Mitchells *The Fourfold* (2015) där han förklarar apropå det gudomliga att Heidegger förstod vinken icke-representativt, som gudarna själva. Vinken är inte gudarnas språk utan deras vara: ”It is the nature of the gods to hint. Their very being is a hinting.” (Mitchells 2015, s. 200) Vinken är ett spår men också en kallelse som anförtror människan *sitt*⁹⁸ övergivna tillstånd, något som tidigare har undersökts i förhållande till sanningens förvägran; en förvägran som aldrig är total, på samma vis som risken inte medför en total hjälplöshet. Detta är likväl ett prekärt tillstånd eftersom människan alltid kan bli mer övergiven, men räddningen kan därmed inte utsläckas helt. De hör nödvändigt ihop, övergivenhet och räddning:

But this likewise means abandonment can never be so complete as to sever our belonging to being. We can even hazard a step further: abandonment makes possible that belonging in the first place. (Mitchells 2015, s. 202)

Den plats som Zonen instiftar utstrålar i detta andliga avstånd. Tillhörandet utstrålar i avståndet, det väsentliga avstånd där vi har sett tinget närvara i bevarandet av närheten. Spekulationerna om Zonens uppkomst är många men det otvivelaktiga är att

⁹⁷ Väl framme i Zonen diskuterar vetenskapsmannen och författaren om dess uppkomst och syfte. Den förra säger: ”A message to mankind, as one of my colleagues says. Or a gift.” [0:47:17] Den givande gåvan har omtalats i förhållande till tinget, klenoden, i modus av ett avståndstagande [”Så lärde jag sorgset att avstå”]. Detta utgjorde tingets *anspråk*. Men kannan var också ett ting, i termer av ett samlande-behållande *som* utflödande, vilket har kopplats till filmbildens specificitet; den givande gåvan bör därmed hänga samman med filmbilden utan att för den skull reducera Zonen till en filmmetafor. Konsekvensen skulle begränsa både Zonen och filmbilden, istället handlar det om att konsekvent höra Heideggers talan när han säger i *The Thing*: ”In the gift of the outpouring earth and sky, divinities and mortals dwell *together all at once*. [...] Preciding everything that is present, they are enfolded into a single fourfold.” (Heidegger 2013 (1950), s. 171)

⁹⁸ I den dubbla bemärkelsen av gudomens övergivenhet såväl som människans.

den har instiftat en omvälvning utifrån vilket allt avviker. I dynamiska termer består Zonen av en centripetalkraft som drar till sig människan och i detta närmande instiftar en centrifugal resonans i mening av världande; världandet – den centrifugala kraften – kan därmed ge upphov till mikroeffekter vars resonans får oanade konsekvenser. Här tänker jag generellt på Stalkerns mentor som begick självmord efter att ha besökt *rummet*⁹⁹ och hans dotters telekinesi, men i synnerhet på den resonerande närvaro som på ett dolt vis innehas av Zonen. Den innehar en egen roll men inte som karaktär utan plats; singulära platser tillkommer ur det församlade tinget som ger plats (i avståndet) för den närvaro som kan börja närvara (*peras*). Denna närvaro är *det fyrfaldiga* hos det stannande-vid vars väsen Heidegger kopplar till termen *dvälja*. Stannande-vid är ett stannande av det fyrfaldiga – jord och himmel, gudomliga och dödliga – i det simpla fyrandet varmed människor dväljer. Heidegger säger i *Building Dwelling Thinking*: ”Dwelling, as preserving, keeps the fourfold in that with which mortals stay: in things.” (Heidegger 2013 (1951), s. 149) Vi vägleds till att tingen bevarar det fyrfaldigas enhet (fyrandet) och att bevarandet inbegriper dvälja vilket inbegriper att:

(1) ”Mortals dwell in that they save the earth” (Heidegger 2013 (1951), s. 148) – inte en konservering av jorden utefter en föreställning om dess ursprungliga skick. Detta skulle innebära en kontinuitet av människans dominans eftersom ”skick” hänvisar till naturens stabila utseende, det metafysiska skick varmed naturens objekt-varo möter oss i sin absoluta separation. Enligt min läsning av ”rädda jorden” framhävs bevarandet av det dolda hos jorden; i del två av analysen, urstriden mellan ljusning och förborgande, det singulära i mening av verkvarons tilldragelse. Det dolda har således framkommit i talet om filmens inramning i den mån det konstant hinsides bevarar det öppna hos verket. En läsning ur Mitchells *The Fourfold* framhäver jordens grundlösa bärande, avgrunden, som en paradoxal grund vars signum är att den undandrar sig *som* skinande framträdelse (Mitchells 2015, ss. 101, 102). Detta hör samman med film; det hinsides drar sig ständigt tillbaka men lämnar efter sig ett skinnande spår i betydelse av det som ges.

Jorden kan inte vara annat än skinnande framträdelse eftersom dess bärande lämnar plats för tingens skinnande, men skinnandet är inget annat än undandragelsen i den mån jorden inte drar sig tillbaka till en stabil grund för framträdelsena: ”Nature may

⁹⁹ Det rum som är målet för deras resa ska realisera ens innersta önskan. Stalkerns mentor önskade att få tillbaka sin döda bror som miste sitt liv i Zonen men blev istället oerhört rik, och därmed blottlade han sin sanna önskan med självmordet som följd.

love to hide, but it never holds anything behind its back.” (Mitchells 2015, s. 104)

Detta medför att jorden är essentiell framträdelse, eller via en formulering som Mitchells lånar av Hölderlin, *ren innerlighet* – en gedigen formulering vittnandes att jordens innersta är skinnande och att skinnandet inte är en produkt av undandragelsen utan själva undandragelsen. Med andra ord, förborgandet kommer till ljusning i ett partikulärt skinnande, i konstverket. Men konstverket är i sin tur inte förborgandets grund, konstverket manifesterar en kallelse som möjliggör det förborgade att närvara förborgat. Denna manifesta (själv tillräckliga) frånvarande-närvaro leder till förhållandet mellan det gudomliga och vinken. Den undandragande avgrunden, dess innerlighet, ger plats för skinnande och etablerar samtidigt det nödvändiga avstånd för tingets närmande anspråk. Jag anser att detta sker i *Stalker* i den mån Zonen manifesterar en konception av Natur som går bortom det tillhandsvarande och istället etablerar ett avstånd inifrån vilket dess mysterium [naturen] tillåts resonera. I en vidare bemärkelse manifesterar film jordens skinnande framträdelse i den mån jorden blott kan utstå i det skinnande den lämnar plats för, här tänkt parallellt till att film enbart kan utstå som framträdelse.

(2) ”Mortals dwell in that they receive the sky as sky” (Heidegger 2013 (1951), s. 148) – det som växer i jorden behöver rum att växa i. Växandet sker redan i den bördiga jorden därför att den inte är en grund utan ett bärande som förmår rötterna att bilda en relationell balans mellan bäring och utväxt; det som har en fast grund kan helt enkelt inte växa (Mitchells 2005, s. 128). Å andra sidan behöver utväxten ett medium som gör uppoffrandet värdigt sitt offrande.¹⁰⁰ I det fyrfaldiga är detta medium himmeln; att tänka himmel som himmel inbegriper den dimensionella öppning som tar emot utväxten och utsätter den för ett väder¹⁰¹ vars kinematografiska parallell är det som försiggår *inom*¹⁰² inramningen, alla de påverkande faktorer som redan finns i världen och som filmskaparen behöver förhålla sig till. Tarkovskys tänkande utgör här ett undantag eftersom han erkänner dessa faktorerers faktiska tyngd när han pratar om de rytmer ”som genomströmmar tagningarna” (Tarkovsky 2009, s. 134), en rytm vars

¹⁰⁰ ”the root of the tree... send all nourishment and all strenght [*Kräfte*] into the trunk and its branches. The root branches out into the ground and soil so that the tree, for the sake of its growth, can go forth out of the ground and thus can leave it...” (Mitchells 2015, s. 128)

¹⁰¹ Den himmelska parallellen till Cinekaldera vore stormen, t.ex. i *Turinhästen* och regnet i *Rashomon*. Mitchells säger: ”For Heidegger the most intense and dense of weather patterns, the premier weather event, is the storm (*Sturm*), in particular the thunderstorm (*Gewitter*) accompanied by lightning (*Blitz*).” Att bli utsatt för stormen innebär att man (poeten) gör sig mottaglig för risken hos den tillägnande tilldragelsen. (Mitchells 2015, s. 159)

¹⁰² Inte själva inramningen. Denna är öppen mot det hinsides som i inramningen framträder dolt.

existensform är temporal och härstammar från det tidsflöde ur vilket filmen kan sägas vara en temporal skulptur som filmskaparen formar utefter det temporala tryck som finns i filmbilden a priori klippningen.

Himlens tidsliga karaktär närvarar hos Heidegger när han i *The Thing* pratar om de himmelska faktorer¹⁰³ som grundar vår tidsuppfattning, men vars djupare betydelse är att de tillåter det växande att växa i ett differentiellt medium som är både återkommande och oberäkneligt, därav tyngden. Himlens mediala kapacitet förmår människan att skåda uppåt och finna en bäring för sina tankar, ett ideal som jag anser även går att relatera till film, på tal om varför människor går och ser film. I *Building Dwelling Thinking* säger han att dödliga anförtror sin färd åt solen och månen, ”to the stars their courses, to the seasons their blessing and their inclemency; *they do not turn night into day*¹⁰⁴ [min kurs.] nor day into a harassed unrest.” (Heidegger 2013 (1951), s. 148) Denna läsning delas av Mitchells: ”The time of the dimension between earth and sky, the time of the middle, is a time sent to us that we might grow into it.” (Mitchells 2015, s. 180) Dödliga anförtror sitt växande åt säsongerna och vådrets växlande nåd i hopp om där finna en dväljande plats. Växa hör till dvälja men i *Building Dwelling Thinking* nämner Heidegger inte växa utan bygga; människor dväljer genom att bygga. Han motsätter sig att man betraktar bygga och dvälja som två separata aktiviteter, det förra som medel för det senare. Istället hävdar han att bygga redan är dvälja, att dvälja är människans sätt att vara – och refererar till det högtyska ordet för bygga, *bauen*, samt det fornengelska och högtyska ordet *buan* vilket betyder dvälja, ”to remain, to stay in a place.”¹⁰⁵ – och detta inbegriper vårdandet, skyddandet och bevarandet av det som *ges* i sändandet så att vi må finna en bäring (Heidegger 2013 (1951), s. 145).

¹⁰³ ”The sky is the sun’s path, the course of the moon, the glitter of the stars, the year’s seasons, the light and dusk of day, the gloom and glow of night, the clemency and inclemency of the weather, the drifting clouds and blue depth of the ether.” (Heidegger 2013 (1950), s. 176)

¹⁰⁴ Här tycks han indirekt prata om atombombens paradigmatiska förödelse, dess förmåga att göra natt till dag och allt mellan himmel och jord till ett icke-differentiellt öken. Här kan man placera film, dess kapacitet att förvandla natt till dag via artificiella medel. Men är detta inte en alltför förenklad bild av film – en teknisk generalisering vars fasta grund omöjliggör filmens utväxt?

¹⁰⁵ På tal om dvälja, människans sätt att vara, säger han: ”Where the word *bauen* still speaks in its original sense it also says *how far* the nature of dwelling reaches. That is, *bauen, buan, bhu, beo* are our word *bin* in the versions: *ich bin*, I am, *du bist*, you are, the imperative form *bis*, be. What then does *ich bin* mean? The old word *bauen*, to which the *bin* belongs, answers: *ich bin, du bist* mean: I dwell, you dwell. The way in which you are and I am, the manner in which we humans *are* on the earth, is *Buan*, dwelling.” (Heidegger 2013 (1951), s. 145) Detta står i opposition till definitionen av människan som det rationella djuret på så vis att dvälja etablerar en relationell länk till hennes omgivning – som dväljande utstår människan i världen och är inte instängd i en rationell idé-sfär.

Byggande är i detta hänseende väsensskilt från tillfredsställandet av ett behov vilket är ytterligare ett exempel på hur Heidegger vrider och vänder på ord för att komma åt deras dolda betydelse. Heidegger menar att bygga som dvälja alltid är både ett kultiverande och ett uppresande av byggnader (Heidegger 2013 (1951), s. 145). Utan kultiverandet skulle människan inte kunna hålla sig uppe, men kultivera inbegriper återigen inte bevarandet av ett ursprungstillstånd, det fodrar ett byggande som tillåter landskapets, vådrets och de skiftande säsongernas bäring i betydelse av att de tillåts skina fram och utstå i sitt utseende, vilket har påtalats i del två av analysen när jag sa att det är huset på klippan som framställer klippan som det bärande och gör det synligt (s. 38-39). Men ett hus är till för bosättning, Heidegger exemplifierar med en bro för att påvisa att alla former av byggande inbegriper att dvälja. Bron utför ett samlande, den är ett samlande ting om vi erinrar oss att det fyrfaldiga bevaras i ting. Bron samlar, men vad samlar den? Flodbankarna närvarar när bron kopplar samman dem och samlar kring strömmen landskapets expansion; bron hindrar inte vattnets ström utan låter strömmen fortgå under sig. Likaså samlar den de olika väderförhållanden som närvarar under året genom att erbjuda rum för deras växlande kraft och blir en tidskapsel för dimensionens påverkan – här är tiden inte abstrakt utan påtaglig, påträngande (Heidegger 2013 (1951), s. 150).

Jag kommer att tänka på hur film kan erbjuda en dväljande plats, hur film är ett byggande när dess roll inte konsumeras i det habituella. Tarkovskys filmer är ett eko av detta bud. Filmer som *Spegeln* och *Stalker* samlar sin omgivning och lämnar plats för elementära yttranden. I *Spegeln* närvarar vindens påtaglighet hos lövverkens minutiösa rörelser, vittnandes om ett hemligt band mellan det jordiska och himmelska. Samma vind plöjer över en åker lämnandes bakom sig ett temporärt avtryck på växtligheten. Detta yttrande får läkaren (Anatolij Solonitsyn) att kasta en sista glimt på kvinnan (Margarita Terekhova) som han av en chans träffat på. Det belyser också hans yttrande till kvinnan kort efter att de fallit till marken till följd av ett bräckligt staket: ”You know, I fell and found strange things here – roots, bushes... Has it ever occurred to you that plants can feel, know, even comprehend. The trees, this hazel-nut bush.”¹⁰⁶ Det kortlivade mötet införlivar en kontemplation över naturens självtillräckliga yttrande i förhållande till människans ändamålsbetingade brådska:

¹⁰⁶ [0:09:10-0:11:40]

”That’s because we don’t trust nature that is inside us [...] and no time to stop and think.”

Elementära yttranden: i en av *Stalkers* långa tagningar åker kameran utmed en samling artefakter som ligger nedsänkta i sepia-tonat vatten.¹⁰⁷ Här ser man att Zonen har återkallat människans kulturella artefakter; de rostiga och ödsliga föremålen skildrar alla tings förgänglighet, inkluderat människans förehavanden som de är en förlängning av. Vi hör också en kvinna läsa ur *Uppenbarelseboken* (6:12-17) vittnades om dagen då alla människor stora som små blir likar inför ”Lammets vrede”. Ändock genomträngs Zonen av en slående tystnad – kan orsaken vara att männen befinner sig i stormens öga?

(3) ”Mortals dwell in that they await the divinities as divinities” (Heidegger 2013 (1951), s. 148) – mytiskt, inte metaforiskt. När Heidegger pratar om gudar, gudomen, det heliga, är hans sägande inte metafysiskt i den meningen att de vore transcendentia entiteter som skickar bud till vår fysiska värld. De *är* buden, hintarna, vinken. I *Språkets väsen* läste han en dikt [*Germanien*] av Hölderlin där denne säger: ”[...] nu måste för det orden uppstå likt blommor.” (Heidegger 2012 (1957-58), s. 198) ”Ord, likt blommor” tar enligt Heidegger ordet tillbaka till sin poetiska väsenshärkomst. Hurså? På så vis att det är ordet som först låter ett ting vara vad det är, att ordets blomning står närmare ordet än blommans blomning. Därav är det ingen metafor, ingenting blir representerat när ordet ännu tillåts ankomma, då växandet kräver lyssnandets tålmod (Heidegger 2012 (1957-58), s. 199); i Zonen är den snabbaste vägen [till rummet] oftast den farligaste, det vill säga att Zonen, likt tänkandet, har sin egen rytm som leder in på omvägar och återvändsgränder.

Det gudomliga är således inget närvarande utan sett utifrån sin mytiska skepnad den närvaro som närvarar dolt; dödliga inväntar de gudomliga *som* gudomliga, det vill säga att de inte söker efter dem i något närvarande men heller inte ser frånvaron som en total övergivenhet¹⁰⁸. Poeten *väntar* (vid randen) och spårar efter tecken vars betydelse likväl inte går att reducera till något bestämt. Vinken bevarar hela tiden ett avstånd men detta avstånd är samtidigt överbryggat av ett relationellt närmande.¹⁰⁹ Men närmandet är ett störta hot, den största faran för allt som finner sin plats mellan

¹⁰⁷ [1:24:52-1:28:18]

¹⁰⁸ Författarens nihilism i *Stalker*.

¹⁰⁹ I denna mening är vink inte väsensskilt från gesten att vinka adjö till någon för att bevara närheten i det tilltagande avståndet. (Mitchells 2015, s. 200)

himmel och jord. Allt stabilt förlorar sitt fotfäste, gravitationen omkastas och det vanliga blir det ovanligas hemvist. Är inte detta en beskrivning av Zonen? Stalkern vägleder författaren och vetenskapsmannen genom ett landskap som befinner sig i konstant förändring. De senare drivs av föreställningar som i Zonen garanterar en säker död: vetenskapsmannen vill förstå eventet och är beredd att förstöra det som motsätter sig hans krav medan författaren drivs av en önskan att få tillbaka sin kreativitet utan att han fördenskull tror på Zonens mirakel, det vill säga att han chansar på miraklet som vore det ett föremål man må eller inte må hitta.

Miraklet, det gudomliga, är i alla avseenden inget föremål. Men det resonerar i ting, mer exakt som tingens *tingvaro*¹¹⁰ - Mitchells säger: "[...] the meaning of the divine and its role in the thinging of the thing." (Mitchells 2015, s. 197) Han lyfter fram att gudarna är budbärare åt gudomen. Gudomen är gudarnas medium, och detta mediums element är det heliga (Mitchells 2015, ss. 226-227). För att närma oss denna esoteriska¹¹¹ redogörelse krävs en genomgång av relationen mellan gudar, gudomen och det heliga, inte i syfte att förstå dem i sin partikulära beskaffenhet utan i syfte att närma oss *relationen* i termer av det som förmår, bringar till stånd, medgiver.

Mitchells nämner inte *Konstverkets ursprung* i sin beskrivning av "divinities", men här berör Heidegger relationen mellan guden (gudomen) och det heliga i förhållande till det grekiska templet i den mån templet kan utstå som en tidig manifestation av konstverket. Enligt Heidegger blir templet inte blott placerat utan upprättandet av byggnaden är i sig "ett vigande och ett lovprisande" där det heliga "öppnas i det verkmissiga uppförandet" och "guden ropas in i sin närvaros öppenhet" (Heidegger 2005, ss. 39-40). Öppenheten är sanningens öppenhet när den tilldras som konst i öppenheten av det öppna hos verkets värld. Det heliga öppnas i verket, nu tänkt i

¹¹⁰ Tingets tingvaro (tingande) är ett resonerande i mening av ett utåtriktat ringande/klingande. Här ska man också hålla i åtanke *peras*, gränsen som början på tingets resonans. På engelska *the thinging of the thing, the thing things*. Heidegger skriver *Das Ding dingt, Dingend* (The thinging).

¹¹¹ Ifråga om Heideggers religiositet och hans tankars teologiska innebörd kan mycket sägas som dock faller bortom detta arbetes omfång. Ett arbete som behandlar dessa trådar är Brian Rogers' avhandling *Interpreting the Sacred: Investigations of Heidegger's Phenomenology of Religion* (2013) där Rogers menar att Heideggers tänkande "at its score a philosophy of religion and a religious philosophy" samtidigt som "Heidegger's philosophy of religion articulates an alternative to positivistic notions of religion as the object of a scientific rationality [...]" (Rogers 2013, ss. 2, 3). I arbetet undersöker Rogers även termen *dvälja* utifrån dess religiösa innebörd: "It is in the spirit of the singular leap that I contend here that Heidegger's notion of dwelling is thoroughly a religious one. For Heidegger, it is learning to dwell in the truth of being as the *holy* that sends forth gods that transport human beings into their own. To be human is precisely poetically to constitute the very "site" for the meeting of mortals and gods in the sending of the holy." (Rogers 2013, s. 138) Frågan är dock om det heliga blott är reserverat för det religiösa.

termer av verkets element, och guden ropas in i sin närvaros *öppenhet* – tänkt som medium för den glans vars avglans är det verk som har invigts. Förbindelsen mellan dödliga och det gudomliga är ömsesidig; i ...*Dichterisch wohnet der Mensch...* [...*Poetically Man Dwells...*]¹¹² (1951) säger han:

The poet calls, in the sights of the sky, that which in its very self-disclosure [det heliga] causes the appearance of that which conceals itself, and indeed *as* that which conceals itself [guden]. In the familiar appearances, the poet calls the alien as that to which the invisible imparts itself in order to remain what it is – unknown. (Heidegger 2013 (1951), s. 223)

Poeten skapar rum för det osynliga – i Heideggers mening är det kanske det enda (i jakande avseende) som autentiskt skapande förmår göra – genom att i de familjära framträdelsena återge en plats för det främmande, men främmande i betydelse av det konstitutiva för framträdelsena. I denna avglans ges det värld i samma anda som det främmande tillges plats.

Här uppstår ett närmande i bevarandet av avståndet, en tilldragelse ur det element som essentiellt förmår. Detta har undersökts i termer av språk på så vis att ordet förmår ge tingen deras *må vara*, men poeten *spårar* efter de flyktiga gudarna, ordet är inte tillhandsvarande. I *What are Poets for?* är spåren vilka förmår spårandet det heliga som medium för gudomens närvaro (Heidegger 2013 (1946), s. 92). Det heliga kopplas här samman med etern, det himmelska som på vägen har framblickat i sin tidsliga karaktär; medium är härmed tänkt ingen plats för tingens oförborgade närvaro utan själva de spår som pekar bortom – varthän? Mot det stannande av det fyrfaldiga i det simpla enandet (fyrandet). Fyrandet har tingets karaktär av ett ringande varur delarna samlar sig i ett speglande-spel: ”Out of the ringing mirror-play the thinging of the thing takes place.” (Heidegger 2013 (1950), s. 178) Stannandet¹¹³ verkar således

¹¹² Översatt i den engelska essäsamlingen *Poetry, Language, Thought* (2013).

¹¹³ Men språket har här inte lämnat oss, tvärtom förutsätter *stannandet* det språkliga hos åtagandet mellan dödliga (stannande-vid) och gudomliga. I essän *Språket* närvarar stannandet som ett ordets rop, ropande tingen till att komma i deras frånvaro, det vill säga att tingens närvaro skyddas i frånvarandet. Språket i dikten framställer inte tingen här och nu, det vill säga att orden inte placerar tingen utan etablerar (i avskildheten) en ortlig sammankomst för deras samlande. Så beskriver Heidegger apropå Georg Trakls dikt *En vinterafton* vars första strof lyder: *När snön mot fönstret faller, ljuder länge aftonklockan, för många är bordet dukat och huset är välbeställt* (ref. i Heidegger 2012 (1950), s. 13).

I denna ort finner han tingens samlande av de ”fyras fyrhet”: ”Snöns fall placerar människorna under himlen som skymmer mot natten. Aftonklockans [temporala] klang placerar dem såsom de

inbegripa hur världen resonerar ur tingens samlande på så vis att: ”Each thing stays the fourfold into a happening [*Ereignis*] of the simple oneness of world.” (Heidegger 2013 (1950), s. 178) Detta anser jag skildrar Heideggers skapelsemyt, med förbehållet att skapelsen inte är världskronologisk utan tänkt med utgångspunkt i verkets verkvaro.

Hos Tarkovsky uppfattar jag stannandet i hans talan om bildens enhet, dess förmåga att dra tingen ut ur sig själva och så att säga överlappa varandra i en ”på samma gång harmonisk [det sköna] och spänningsladdad [det ohyggliga] enhet” (Tarkovsky 2009, s. 49) som resonerar mot bildens bortom – varthän? Mot den andliga längtan som för honom förenar konstens högre ideal och gör konstnären till en andlig tjänare, något som klingar väl med Heideggers spårande poet.

(4) ”Mortals dwell in that they initiate their own nature” (Heidegger 2013 (1951), s. 148) – poeter spårar i avgrunden efter de flyktiga gudarnas spår i hopp att vägleda sina likar mot vändningen. För Tarkovsky är tron central; där diktaren erfar att ”inget ting må vara om ordet brister” skulle Tarkovsky ha hävdad att inget ting må vara om *tron* brister. Likväl brister den ständigt för hans karaktärer som vore de utsatta för den yttersta prövningen. Via en läsning av Kirkegaards *Philosophiske Smuler* [*Filosofiska smulor*] (1844) framstår bristen (tvivlet) i ljuset av människans existentiella position som ändlig-historisk och därav i brist på säkerhet. Tvivlet negerar inte tron utan tron upphäver tvivlet i åtagandet vars utfall man aldrig kan vara säker om, därav det för Kirkegaard oerhörda mod som tron inspirerar till.¹¹⁴ Brian Roger beskriver Heideggers relation mellan gudomen och poeten utifrån en position av riskerande: ”The poet risks the lightning flash of the god. Lightning *lights up* as the medium of difference which illuminates things. But lightning also threatens to rupture and destroy, to ignite and inflame.” (Rogers 2013, s. 210) Detta verkar gå hand i hand med den partikulära upptändning som Zonen har instiftat i och med att

dödliga inför det gudomliga. Bord och hus binder de dödliga vid jorden. Såsom ropade samlar de benämnda tingen hos sig himmel och jord, de dödliga och de gudomliga [...] Ting är tingande ting. Tingande ger deras åtbörder värld.” (Heidegger 2012 (1950), s. 18) Man kan skönja detta i *Spegeln* och *Stalker* i de scener då det förekommer uppläsning av dikter. De har en förfrämmande inverkan på bildens påtaglighet som om det vi ser har sitt hemvist någon annanstans.

¹¹⁴ För Kirkegaard föreligger det alltid ett moment av tvivel mellan orsak och verkan som aldrig kan upphävas via till exempel en kausalitetsteori. Det specifika för tron är att den överskrider orsak och verkan och därmed ”tillblivelsens ovisshet”: ”Tron tror således vad den inte ser; den tror inte att stjärnan finns, ty det ser man ju, utan den tror att stjärnan har blivit till [creatio ex deo i motsats till ex nihilo].” (Kirkegaard 1997, s. 122)

världen framträder i sin differentiella konstitution. Således bevaras glansens oerhörda tryck i den differentiella avglans som är verkets isär-hållande av revan, den åtskillnad som har framblickat på vägen i termer av verkets verkvaro. När Heidegger nämner åtskillnaden gör han det med fokus på *språkets* talan i dikten, denna talan nämner åtskillnaden mellan värld och ting apropå deras innerlighet, men samtidigt påpekar han att detta inte förutsätter sammansmältning utan en innerlighet där skillnaden tillåts råda som tingets tingande och världens världande: ”Språket talar. Dess tal bjuder åt-skillnaden att komma, den som fråndrar det egna hos värld och ting i deras innerlighets enfald.” (Heidegger 2012 (1950), s. 28) Detta tänks i bemärkelse av tilldragelse; isär-hållandet bjuder åt-skillnadens fog som först – inte i efterhand – tilldrar ting och värld: ”Åtskillnaden för värld och ting *tilldrar* ting i världens åtbörder, *tilldrar* värld i beviljandet av ting.” (Heidegger 2012 (1950), s. 21)

Men språket gör inte detta på egen hand, det vill säga att dödliga måste vara mottagliga för tilldragelsen *som* dödliga. I *Building Dwelling Thinking* säger Heidegger att dödliga dväljer genom att initiera sin egen natur i mening av kapaciteten till döden som döden, ”so that there may be a good death”¹¹⁵ (Heidegger 2013 (1951), s. 148); i *The Thing* säger han att bara människor kan dö, ”[t]he animal perishes” (Heidegger 2013 (1950), s. 176). Men dödligheten har varken att göra med medvetenhet om döden som något kommande eller med den jordiska, fysiska, tillvarons finita karaktär. Den beskrivs som Intets helgedom, den aldrig blott existerande närvaron av Varas hemlighet. Döden är inte ett något som dödliga möter på utan Varas förborgade till-närvarokommande (*Wesende, essencing*) (Heidegger 2013 (1950), s. 176). Man skulle därav kunna hävda att dödliga dör oändligt i mening av intets närvaro i tiden.

Men en fundering uppstår kring hur Intet *kan* hysas av döden och vad Varas hemlighet är. Mitchells sammanfattar det när han säger: ”Death, the shrine of the secret; the secret, that nothing differentiates me from the other; the other, wholly other.” (Mitchells 2015, s. 281) Vad som framgår här berör Heideggers talan när han säger att Intet är aldrig, i alla avseenden, något som blott existerar *men*

¹¹⁵ Den *goda döden* är skild från *dödens stund* därav att den förra ser döden som immanent för tillvaron medan den senare är ett förberedande inför döden blott tänkt i termer av livet slut. Se: Mitchell 2015, s. 299.

ändock närvarar som Varas själva mysterium (hemlighet¹¹⁶). Intet delar denna närvaro med Vara, att inte vara ett partikulärt varande men ändock resonera; Varas-intet/ Intets-vara, tänkt som denna relations förmöjligande är döden tillnärvaro-kommande av det differentiella mellanrummet – inte medelpunkt – för de dödligas möte i den samvaro vars tillkommande bildar Heideggers konception av det signifikativa mötet för den skillnad som är min, med andra ord, att döden differentierar mig från andra hos närvaron av det helt andra.

Här är det också viktigt att lyfta fram Heideggers kritik av filmmediet i relation till det signifikativa mötet tänkt utifrån *Ereignis*; om vi tänker film på basis av kontinuitet – det normgivande för filmhistorien – uppstår inte skillnaden, närmare sagt, igenkänning av avgrunden utan blott identitet baserat på igenkänning. Det förra igenkänner det differentiella (hos det Samma) i ett åter-tänkande av logos; logos, namnet på Vara såväl som Sägandet vars sammanhörande inbegriper att tänkandet alltid börjar efter att språket har talat. Att mötas av *Ereignis*¹¹⁷ inbegriper på sätt och vis att vi ställs till svars i den mån människans i-världen-varo börjar med/som respons. Därmed vill jag ha sagt att det finns filmer som införlivar åter-tänkandet av den skillnad [differentiellt mellanrum] som är min, avgrunden, revan, medan flertalet vilar på identitet baserat på igenkänning. Heidegger skulle kanske hävda att detta är filmhistoriens epokala skick, vilket inte ska missförstås som att filmhistorien hade ett *före* då det var annorlunda – vilket följer samma anda som hans läsning av metafysikens historia, en historia utan början. Via denna filmhistoriska läsning införlivar flertalet filmer en fortsättning (kontinuitet) på denna dominans, men dominansen kan blott bevaras när metafysiken skapar skenet av en början som grund för sin dominans.

Dödliga dväljer i ett differentiellt mellanrum. De dväljer eftersom deras väsensgrund är på förhand exproprierad av/i världen, men de dväljer också i den meningen att de därmed bevarar de essentiella relationer som ges: ”They are the presencing relation to Being as Being.” (Heidegger 2013 (1950), s. 176) De är platsen för Varas ljusning, och den bevarande relationen för Varas hemlighet i

¹¹⁶ Mitchells översättning är passande om vi tänker mysterium som det hemligas rådande och helgedomens bevarande av det hemliga.

¹¹⁷ William Lovitts översättning av *Ereignis* är här passande eftersom den understryker ägnandet av skillnaden som är min: *bringing-into-its-own*. (Heidegger 1977, s. 57)

den mån människan är kapabel till att dvälja: ”*Only if we are capable of dwelling, only then can we build.*” (Heidegger 2013 (1951), s. 157)

Kapaciteten innebär å andra sidan att människan, må hända, ännu inte dväljer, eller att dödliga ”*must ever learn to dwell.*” (Heidegger 2013 (1951), s. 159). I en första glans kan detta framstå som en brist; efter att ha återvänt från Zonen lägger sig Stalkern på golvet och proklamerar i utmattad desperation världens förfall för sin hustru. Hans följares brist på tro har gjort honom än mer bitter, ”They’ve got the organ with which one believes atrophied for lack of use” (**tidkod**) Ingen verkar behöva Zonen, det finns ingen plats kvar för det mirakulösa. Även Stalkerns brister kommer fram i det att författaren kallar honom för ”God’s fool”, speglades det moraliska högmod som Stalkern har uppvisat på vägen. Ett sista hopp framträder dock mot slutet, som knyter an till hans fru när hon föreslår att han ska ta henne till det mystiska rummet. Men Stalkern genmäler: ”No, no... What if it wouldn’t work with you, either?”¹¹⁸ För honom är hon det gudomligas inkarnation, således vore hennes resa till Zonen likvärdigt med ett förnekande av Gud, förnekandet av det dolda – i den meningen står rummet för människans hybris.

I ...*Poetically Man Dwells*... begrundar Heidegger människans mått i termer av att dvälja poetiskt. Titeln är tagen ur Hölderlins dikt *In loving blue* där poeten yttrar:

Full of merit, yet poetically, man
Dwells on this earth.
(ref. i Heidegger 2013 (1951), s. 214)

Full av förtjänst approprierar människan dväljandets vilkor i sitt byggande och kultiverande; och tingen ger, ting växer, de uppställs ur det skick av Vara som är sanningens epokala¹¹⁹ ljusning. Men ändå dväljer människan poetiskt på denna jord – *ändå* dväljer hon poetiskt. Vad Heideggers Hölderlinläsning vill hävda är att det poetiska utgör mätandet för människans dväljande: ”[...] man spans the

¹¹⁸ [2:30:27-2:34:29]

¹¹⁹ Skick av Vara som en epok; epokala ljusning i betydelsen av Varas historia, men epokal ska här tänkas ihop med εποχή (epoché) i mening att sanningen (för)håller sig tillbaka till sitt dolda ursprung – men inte som grund för epokerna eftersom detta skulle reducera epokerna till ett negativt resultat av sanningens skeende, i bristens tecken. Med andra ord, ursprunget är inte dolt utan det dolda är ursprunget. Jag lånar denna definition av epoché med förbehållen ändring – eftersom den hos Kirkegaard hänvisar till de antika grekernas skepticism – från *Filosofiska smulor*. Se: Kirkegaard 1997, s. 122. Samt Stefan Borgs kommentar. Se: s.165.

dimension [mellan himmel och jord] by measuring himself against the heavenly.” (Heidegger 2013 (1951), s. 218) Men som Heidegger poängterar utgör detta mått ursprunget för alla former av mätande, ”by which man first receives the measure for the breadth of his being.” (Heidegger 2013 (1951), s. 219) Måttet för detta mätande är således inte närvarande i mätandet utan dolt i den mån gudomen *framträder* dold. Därav talar Hölderlin:

Not unhappily [man] measures himself
Against the godhead. Is God unknown?
Is he manifest like the sky? I'd sooner
Believe the latter. It's the measure of man.
Full of merit [...].
(ref. i Heidegger 2013 (1951), s. 217)

Människan dväljer poetiskt i den mån hon som dödlig approprieras approprierande av det osynliga i det synliga. Detta mått är det givande måttet för poetiskt skapande och byggande: ”But poetry, as the authentic gauging of the dimension of dwelling, is the primal form of building.” (Heidegger 2013 (1951), ss. 224-225) I denna mening anser jag att film är ett byggande för dödligas stannande-vid randen. Filmens specificitet, dess temporala beskaffenhet, vittnar om den ändliga boning som kommer till ljus hos världens beskaffenhet. Film pekar bortom i sitt bevarande av *är*; film pekar, når inte fram, men detta utmärker också dess oändliga anspråk. Det fyrfaldiga anspråket ställs på människan när hon dväljer poetiskt, därmed är dödliga be-tingade av ting till att ges värld. Världen klingar till tingens rytm i stannandet av det fyrfaldiga hos stannandet-vid. I de oansenliga rytmernas appropriering dröjer filmen kvar.

5. Sammanfattning

I denna uppsats har jag strävat efter att bringa film till en dialog med Heideggers senare tänkande. De samlade reflektionerna har kretsat kring mitt syfte att undersöka det filmiska fenomenet med hjälp av Heideggers tänkande och hans tänkande via film, ett projekt vars konturer har kantats av frågeställningar vilka på ett eller annat sätt knyter an till det möte som förhoppningsvis har framkommit på vägen som vägen.

I del 4.1-4.3 av analysen har jag behandlat den första frågan: *Vilken ontologisk position har den filmiska poeten i förhållande till verket, vilka moment ingår i det verkliga skapandet?* I teori- och metoddelen har frågan preciserats under titeln (2.1) 'Filmens poetiska ursprung som konstverk'; jag har avsett att undersöka filmskapandet i termer av ett riskerande som öppnar sig mot konstverkets avgrund, konstens ursprung, varur ett sällsamt möte uppstår på den irrande färd som inte är poetens utan skapelsens uppkomst. I och med att ursprungets irrande färd positionerar filmpoeten som en spårare efter oansenliga tecken har också spårandet visat sig för första gången, en term som i analysens sista del behandlas som förhållandet mellan gudomliga och dödliga.

Genom att koppla samman Heidegger, Rilke och Brakhage har jag svarat på frågan som berör det verkliga skapandes moment genom att visa att *Dog Star Man* kan utläsas som en poetisk film – i motsats till en experimentell (teknisk) – varur det poetiska utgör ett riskerande *med* språket där viljan talar i den mån människan utsätts för den oerhörda nivellering som hotar henne, medan de tekniska formerna är blott effekter av den risk som löper igenom dem. Tilldragelsen (Ereignis) närvarar i denna del i skepnad av varas första tillrop vars samlande språk implicerar i första hand poetens gehör, lyssnandets prioritet, en prioritet som tvärsigenom analysen har strävat efter att belysa människans betingande ontologi som alternativ till intentionsbaserade förklaringar av meningsbyggnad i film, en ingång till filmer vars återhållsamhet vänder sig till det främmande och ger oss tid att begrunda de oansenliga yttringar som lägger grund för filmers uttrycksfullhet.

I del två av analysen undersökte jag det verkliga skapandets moment genom att sammanföra Heideggers tankar kring konstverkets instiftande av sanning med film, mer specifikt tre filmer som jag anser anammar sanningens förborgade ljusning: *Rashomon*, *I fjol i Marienbad* och *Turinhästen* närvarar i analysen som orter för sanningens-sig-sättande-i-verket, det bestridande av striden mellan värld och jord här tänkt utifrån det återkommande begreppet *Ereignis* i den mån denna term talar om det

unika hos ett sannings skeende som dessförinnan inte har varit och aldrig mer kommer att vara – med andra ord att konstverket införlivar en förvägran vittnandes om att dess att-varo hindras från att reduceras till något hittillsvarande.

De tre nämnde filmerna har valts eftersom de införlivar denna förvägran på ett påtagligt vis om påtagligt tänks synonymt med påträngande, det otrygga, hos det ursprungligas negerande av vad-varons kausala begäran – detta konstituerar i min mening filmernas själv tillräcklighet. Därför står konstverket närmare tinget än donet samtidigt som analysen har visat att donet står närmare den estetiska betraktelsen av konstverket. Det viktiga har här varit att undersöka Heideggers tankar om tinget, donet och verket i den mån konceptionen av tinget traditionellt (metafysiskt) sätt har varit ställföreträdande för alla former av varande. I talet kring det jordiska i dess bärande av värld har jag kommit fram till att den filmiska parallellen är den konstant hinsides inramningen i dess bevarande av det öppna hos verkets värld, härvid har jag sammanfört det förborgade-oförborgades konception med filmens specifika verkvaro.

I analysen av *I fjol i Marienbad* har det även framkommit tankar kring det narrativa undertryck som jag har benämnt i term av *Cine-kaldera*, ett geologiskt fenomen vars appropriering till film kan resultera i tänkvärda betraktelser av filmer där de temporala skikten kolliderar. I sin helhet har denna del synliggjort att konstverkets verkvaro inte går att reducera till den konstnärliga verksamheten, konstnären, filmskaparen. Likafullt lämnar detta en plats för agens, att vara lyhörd till konsten för det gåtfulla, ett kunnande men för den delen ingen kunskap.

Den tredje delen av analysen är en fortsättning och fördjupning av de tankar kring språket som har närvarat på vägen; i del två framgick att språk likt konst präglas av det sägbara vars utkast i världen frambringar det osägbara; i del ett, språkets samlande till det tänkvärda. Som ingång till dessa tankar är Heideggers besynnerliga proklamation om språket som varas hus samt den mer medie-specifika frågan kring filmiskt språk. Men det viktiga för min uppsats har inte varit om film har ett eget språk utan hur språket resonerar i film.

I del två undersökte jag filmens verkvaro i termer av världande medan del tre utgör en fortsättning i språkets gestalt – det som sätter världen i rörelse och ger tingen deras plats och rådande. Det begynnande ordet börjar här med Dreyers *Ordet* i den mån denna film manifesterar Heideggers talan om skapelsens beslöjade uppkomst, dock på ett teologiskt-kristligt sätt i jämförelse med Heideggers mytopoesis, men med

förbehållet att både Heidegger och filmen *Ordet* lämnar en plats för det heliga i den mån det heliga har en plats bortom det strikt religiösa.¹²⁰

Denna film har också fått mig att begrunda den långa tagningen och tystnad i film som nödvändiga element för närmandet mellan Heideggers tänkande och film eftersom de utgör filmiska motsvarigheter till hans betoning av lyssnandets prioritet. Därför har jag karakteriserat dem som nödvändiga element och inte tekniska medel för förverkligandet av en vis effekt; i filmer som *Dog Star Man*, *Notebook* och *Angel* är den totala tystnaden en inbjudan till vår (åskådarens) världs ljudande; i *Ordet*, *News from Home* och *From the East* utgör elementens kombination en stark besinning inför världens världande.

I den tredje delen har jag i huvudsak arbetat med Heideggers *The Thing* och *Språkets väsen*. I det förra verket har vi hans skildring av ett vanligt föremål, en kannan, vars djupare betydelse jag kopplat till filmproduktion i den mån både kannan och film är ting vars behållande inte är en produkt (föremålslighet) utan det isärhållande som förmår givandet. Denna betraktelse över tinget kan dock inte hållas separat från det senare verkets spörsmål om förhållandet mellan tinget och språket i hans läsning av Stefan Georges' dikt *Ordet*. Med hans egna ord gör han en tänkande erfarenhet med språket som talar i dikten, och vad han finner är spåren av språkets outtömliga rikedom. Här har jag funnit en ingång att tala om film på ett samlande vis, samlande de erfarenheter som jag har gjort på vägen angående filmpoeten, filmverket och skapelsen.

Analysens sista del (4.4) har avsett att ställa erfarenheterna på en ny fot med hjälp av Heideggers omtolkning av människans förhållande till vara, hans konception av *det fyrfaldiga* och människans relation till det fyrfaldiga i termer av *dvälja*. Den ledande frågan har varit: *Vad är det som tilldrar sig i tilldragelsen, och vilken plats kan film som medium ha i denna tilldragelse?* Frågan har i teori- och metoddelen fått titeln 'Film som signifikativt event för tilldragelsen'; en besynnerlig formulering kan det tyckas med tanke på att jag i denna del har fokuserat på *en* film, *Stalker*. Givetvis bör man hålla i åtanke att i likhet med *att dvälja* handlar det om en kapacitet som för det mesta inte realiserar. Dess icke-realiserar beror dock inte på en hypotetisk

¹²⁰ De gånger han använder uttrycket "autentiskt" – t.ex. den "autentiska gåvan" – verkar han implicera den vördnad som det heliga väcker hos människan.

filmmetod som de flesta filmskapare inte följer utan på det faktum att denna exemplariska metod inte finns.

Stalker berör på många vis de tankar som Heidegger formulerar i anslutning till dvälja och det fyrfaldiga. Därför har jag i huvudsak behandlat filmen tematiskt. Tarkovskys egna skrifter om sina filmer och filmmediet har varit till hjälp, men också hans tankar om människans andlighet och konstens etiska uppgift, skildrade både i skrift och i hans filmer. Till hjälp har jag också haft Mitchells' *The Fourfold*.

I sin helhet har denna del en stramare struktur som följer uppdelningen av det fyrfaldiga i *The Thing* och *Building Dwelling Thinking*. I min behandling av jord är Zonen en plats för naturens skinande framträdelse. Zonen möter inte karaktärerna i sin objekt-varo utan drar sig undan och lämnar plats för tingens anspråk, ett anspråk vars inbrott stiftar tilldragelsen som ett *oartikulerat* tillrop, oartikulerat i den meningen att källan till ropet är dold, förborgad. Detta är vad som tilldrar sig i tilldragelsen.

Himlen har kopplats till Tarkovskys tankar om tagningens tidsliga rytmer och i sin helhet anammat den tidsliga karaktär som möjliggör en bro mellan Heideggers tankar kring tid och filmisk temporalitet. Återkommande har varit de dödligas dväljan, deras sätt att vara på jorden och under himlen, men inte i termer av bruk utan anspråk; människan är människa eftersom hon dväljer men i sig hänvisar denna term till hennes icke-hemmahörande väsen i den mån hon är hemmahörande i avgrunden.

De gudomliga närvarar i gestalt av det som essentiellt förmår, deras närvaro är ett vinkande som bevarar det dolda i familjära framträdelser; poeter skapar rum för det dolda genom att ge plats för det gudomligas avglans, den partikulära avglans som är konstverket. Filmens medium tänks inte längre i hänsyn till en form för innehållet utan detta medium är själva spåren som pekar bortom. Beträktandet av filmens form utifrån Heideggers talan om det gudomliga resulterar i en betraktelse där film utgör ett stannande-vid av det fyrfaldiga, stannande-vid i bemärkelse av dödligas sätt att vara som dvälja. Men stannandet är samtidigt gränsen där ett ting börjar närvara, det ting som genomgående i analysen har närvarat hos världens världande och vars resonans jag finner hos Tarkovskys talan om bildens enhet.

Slutligen kom jag fram till dödligas kapacitet att införliva sin egen förmåga till döden. Detta har att göra med en mottaglighet inför döden som varas hemlighet; *Stalker* relaterar denna hemlighet i bevarandet av Zonens mysterium och Zonens återkastande av människan som betingad av ett mått som flyr hennes grepp. Jag finner

det därmed passande att analysen avslutas med Heideggers läsning av Hölderlin, den poet vars poesi stod honom närmast.

Filmens plats är därmed ett stannande hos människans stannande-vid – en dväljande plats, en boning, ett hus som råder i den mån det kan utstå det främmande i välkommandet.

Denna uppsats har inneburit kontinuerliga bekymmer ifråga om alla de tanketrådar som har uppkommit på vägen, tankegångar som i sin helhet är ofärdiga, dock potentierade. Dessa bekymmer har också inneburit att avståndet till film blir extra tydligt vid de tillfällen då jag ansett att Heideggers tankegångar har behövt större utrymme. Min förhoppning är dock att de i slutändan har bringat poetisk film och Heideggers senare tänkande närmare.

6. Källförteckning

Böcker och texter ur antologier:

- Birnbaum, D. & Wallenstein, S.O. (1999). *Heideggers väg*. Stockholm: Thales.
- Heidegger, M. (1996). *Brev om humanismen* (1946). Stockholm: Thales.
- Heidegger, M. (2013). Building Dwelling Thinking (1951). I Hofstadter, Albert. (red.) *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, ss. 143-159.
- Heidegger, M. (2012). *Contributions to Philosophy (Of the Event)* (1936-38). Bloomington: Indiana University Press.
- Heidegger, M. (1996). *Identitet och differens* (1957). Stockholm: Thales.
- Heidegger, M. (2005). *Konstverkets ursprung* (1950). Göteborg: Daidalos.
- Heidegger, M. (2014). *Introduction to Metaphysics* (1953). New Haven & London: Yale University Press.
- Heidegger, M. (2012). Ordet (1958). I Wallenstein, S.O. & Nilsson, O. (red.) *På väg mot språket*. Stockholm: Drucksache, ss. 209-229.
- Heidegger, M. (2013). "...Poetically Man Dwells..." (1951). I Hofstadter, Albert. (red.) *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, ss. 209-227.
- Heidegger, M. (2012). Språket (1950). I Wallenstein, S.O. & Nilsson, O. (red.) *På väg mot språket*. Stockholm: Drucksache, ss. 7-29.
- Heidegger, M. (2012). Språkets väsen (1957-58). I Wallenstein, S.O. & Nilsson, O. (red.) *På väg mot språket*. Stockholm: Drucksache, ss. 151-207.
- Heidegger, M. (2013). The Thing (1950). I Hofstadter, Albert. (red.) *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, ss. 163-180.
- Heidegger, M. (2013). The Thinker as Poet (1947). I Hofstadter, Albert. (red.) *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, s. 9.
- Heidegger, M. (1977). The Word of Nietzsche: "God is Dead" (1943). I William Lovitt (övers.) *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper & Row, ss. 53-112.

Heidegger, M. (2012). Ur ett samtal om språket: mellan en japan och en frågande (1953-54). I Wallenstein, S.O. & Nilsson, O. (red.) *På väg mot språket*. Stockholm: Drucksache, ss. 85-149.

Heidegger, M. (2013). *Vara och tid* (1927). Göteborg: Daidalos.

Heidegger, M. (1992). *Varat och tiden* (1927). Göteborg: Daidalos.

Heidegger, M. (2013). What Are Poets For? (1946) I Hofstadter, Albert. (red.) *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, ss. 87-139.

Heidegger, M. (2004). *What Is Called Thinking?* (1954) New York: Harper Perennial.

Kirkegaard, S. (1997) *Filosofiska smulor* (1844). Nora: Nimrod.

Mitchell, A.J. (2015). *The Fourfold: reading the late Heidegger*. Evanston: Northwest University Press.

Nietzsche, F. (2007). *Så talade Zarathustra: en bok för alla och ingen* (1885). Umeå: H: ström Text & Kultur.

Tarkovskij, A. (2009). *Den förseglade tiden: Reflektioner kring filmkonstens etiska och estetiska grunder* (1984). Umeå: Atrium Förlag.

Avhandlingar

Miller, L.C. (2004). *Ereignis: Heidegger's Path*. Diss. Claremont: Claremont Graduate University.

Haggipavlu, E. (2004). *Heidegger on Poetic Thinking and the Cinema of Andrei Tarkovsky*. Diss. New York: Binghamton University.

Tregenza, R.L. (1982). *Understanding and Film: Martin Heidegger and the Film-event*. Diss. Los Angeles: University of California.

Tidskriftsartiklar

Birnbaum, D. & Wallenstein, S.O. (1988). Vara, tid, tilldragelse: Heideggers väg från *Sein und Zeit* till *Zeit und Sein*. *Kris*, Nr. 36-37, ss. 62-75.

Tidskriftsartikel på webben

Jutz, G. (2011). Retrograde Technicity and the Cinematic Avant-Garde: Towards a New *Dispositif* of Production. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 31 (1-2-3), 75-94.

<https://doi.org/10.7202/1027442ar> [2020-04-17].

Uppslagsverk på webben

Jutz, D. (2016). Audiovisual Aesthetics in Contemporary Experimental Film. I Kaduri, Y. (red) *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. Oxford: Oxford University Press, ss. 397-426.
<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199841547.001.0001/oxfordhb-9780199841547-e-10> [2020-04-16].

Video

Heidegger on Being, Technology, & The Task of Thinking (1969) (2019). Philosophy Overdose.
<https://www.youtube.com/watch?v=MtATDIUSIxI> [2019-11-07].

Filmer

Angel (1957). Regissör: Joseph Cornell. USA.

Demonernas port (Rashōmon) (1950). Regissör: Akira Kurosawa. Japan: Daiei Film.

Den yttersta domen – livsdramat Andrej Rubljov (Andrey Rublev) (1966). Andrei Tarkovsky. Moskva: Mosfilm.

Dog Star Man (1961-1964). Regissör: Stan Brakhage. New York: Anthology Film Archive.

From the East (D'Est) (1993). Regissör: Chantal Akerman. Belgien, Frankrike, USA.

Gently Down the Stream (1981). Regissör: Su Friedrich. New York.

Historie(s) du Cinema (1988-1998). Regissör: Jean-Luc Godard. Frankrike: Canal plus.

Hålet (Dong) (1998). Regissör: Ming-liang Tsai. Taiwan: Arc Light Films.

I fjol i Marienbad (L'Année dernière à Marienbad) (1961). Regissör: Alain Resnais. Frankrike: Cocinor.

Kasper Hauser – var och en för sig och Gud mot alla (Jeder für sic hund Gott gegen alle) (1974). Regissör: Werner Herzog. München: Werner Herzog Filmproduktion.

News from Home (1977). Regissör: Chantal Akerman. Belgien, Frankrike, USA.

Notebook (1962-63). Regissör: Marie Menken. USA.

Notes on Marie Menken (2006). Regissör: Martina Kudláček. New York: Icarus Films.

Ordet (1955). Regissör: Carl Th. Dreyer. Danmark: Palladium Film.

Orfeus Testamente (Le testament d'Orphée) (1960). Regissör: Jean Cocteau. Frankrike: Cinédis.

Orphée (1950). Regissör: Jean Cocteau. Frankrike: Andre Paulve Film.

Psycho (1960). Regissör: Alfred Hitchcock. USA: Shamley Productions.

Schindler's List (1993). Regissör: Steven Spielberg. USA: Amblin Entertainment.

Shoah (1985). Regissör: Claude Lanzmann. Frankrike: Les Films Aleph.

Solaris (Solyaris) (1972). Regissör: Andrei Tarkovsky. Moskva: Mosfilm.

Spegeln (Zerkalo) (1975). Regissör: Andrei Tarkovsky. Moskva: Mosfilm.

Stalker (1979). Regissör: Andrei Tarkovsky. Moskva: Mosfilm.

Turinhästen (A torinói ló) (2011). Regissör: Béla Tarr, Ágnes Hranitzky. Budapest: T. T. Filmműhely.