



INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR,  
IDÉHISTORIA OCH RELIGION

## **Minne, teknik och död**

Teknikfilosofiska läsningar av Jacques Roubauds *Quelque chose noir* (1986)  
och W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001)

## **Memory, technology and death**

Reading Jacques Roubaud's *Quelque chose noir* (1986) and W. G. Sebald's *Austerlitz* (2001)  
with philosophy of technology

Isak Gimbergsson

Termin: Hösten 2020

Kurs: LV1310, Uppsatskurs, 15 hp.

Nivå: Kandidat

Handledare: Håkan Möller

Examinator: Rikard Wingård

## Abstract

Bachelor Thesis in Comparative Literature

Title: Memory, technology and death. Reading Jacques Roubaud's *Quelque chose noir* (1986) and W. G. Sebald's *Austerlitz* (2001) with philosophy of technology

Author: Isak Gimbergsson

Year: Autumn 2020

Department: The Faculty of Arts at the University of Gothenburg

Supervisor: Håkan Möller

Examiner: Rikard Wingård

Keywords: Jacques Roubaud; W. G. Sebald; technology; technics; memory; oblivion; Jacques Derrida; metaphysics of presence; self-presence; supplement; différance; temporality; Friedrich Kittler; mnemotechnics; psychic apparatus; non-psychic apparatus

This paper examines the works *Quelque chose noir* (1986) by Jacques Roubaud and *Austerlitz* (2001) by W. G. Sebald through the lens of philosophy of technology. Employing the theories of the philosopher Jacques Derrida and the literary scholar Friedrich Kittler, the representation of and the complex relationship between memory, technics and death is illustrated and untangled in respective literary work. Regarding *Quelque chose noir*, the study shows how notions of “living memory” and death relates to technics through Derrida’s scheme of the relationship and the analogy between the psychic and non-psychic apparatus, and how Roubaud’s use of “possible worlds” connects with technical artefacts, their Derridean supplementary aspect, and lastly Kittler’s concept of “the oblivion of technics”. In W. G. Sebald’s *Austerlitz*, the study sheds a light on how the protagonist Jacques Austerlitz’ lack of memory or forgetfulness can be understood in terms of Derrida’s concept of technics as supplement and the psychic “lack” it is supposed to compensate. In *Austerlitz*, the paper also examines how the metaphysical views on time and “the dead” which characters such as Austerlitz express, can be viewed as a result of their engagement with technical artefacts, and as grounded both in their conceptions of the supplementary nature of technics and Kittler’s “oblivion of technics”. Finally, the paper situates Derrida’s *différance* and technics as supplement in Austerlitz’ engagement with the Theresienstadt fragment.

## Innehållsförteckning

1. Introduktion.....	4
1.1 Material.....	4
1.2 Tidigare forskning.....	5
1.2.1 Jacques Roubaud.....	5
1.2.2 W. G. Sebald.....	6
1.3 Syfte och frågeställning.....	8
1.4 Teori och metod.....	8
1.4.1 Närvarometafysiken och teknikens förutsättningar.....	9
1.4.2 Psykiska och icke-psykiska minnesapparater.....	10
1.4.3 Tidsskillnad, <i>différance</i> .....	10
1.4.4 Teknik som supplement och andra föreställningar.....	11
1.4.5 Glömskan av tekniken.....	12
1.4.6 Teoretisk återerinring och metod.....	12
2. Analys.....	13
2.1 Minnets mätnad och teknikens olika skepnader i <i>Quelque chose noir</i> .....	13
2.2 Möjliga världar, möjlig närvaro.....	17
2.3 Avsaknaden av minne i <i>Austerlitz</i> .....	19
2.4 Föreställningar om tekniken och de dödas dunkla vara.....	22
2.5 In medias res och försök att stoppa tiden.....	24
3. Avslutande diskussion och sammanfattning.....	27
4. Litteraturförteckning.....	29

## 1. Introduktion

Denna uppsats är skriven i en tid där videolänkar ersätter fysiska möten och där närvaro kan innebära en risk för livet, både för det egna och andras. Vi omgärdar oss med tekniker och telekommunikation för att stävja döden, och närvaron kan sägas vara präglad av död medan distans och frånvaro syftar till att bevara livet. Men den tekniska situation vi befinner oss i är till stor grad ”live”, kommunikationen försvinner ofta i och med dess uppträdande på dataskärmen och präglas av samtidighet istället för ”historia” – den förflutna och ”döda” tid som bevaras i någon form och som återkommer till nuet genom olika medium och tekniker.

Minne, teknik och död är den tematik som den här uppsatsen tänker undersöka i två skönlitterära verk, diktsamlingen *Quelque chose noir*, först publicerad 1986, av den franska poeten Jacques Roubaud, samt romanen *Austerlitz* från 2001 av den tyska författaren W. G. Sebald. Båda författarna aktualiserar frågan om vad som händer med denna ”döda” tid, det sätt vi kommer ihåg den och hur minnets förutsättningar har förändrats i och med utvecklandet av olika teknologier och teknologiska apparater. Och båda kan sägas uppehålla sig vid *någon annans död* och de verktyg – i form av teknik – vi använder för att förstå och hantera deras frånvaro. Filosofen Jacques Derrida och litteraturforskaren Friedrich Kittler utgör en givande teoretisk grund för att undersöka ovanstående tematik, detta då tänkarna behandlar och problematiserar både hur tekniken används för att hjälpa människan och hur den blir förstådd av henne – särskilt i sken av olika uppfattningar om ”liv”, ”död”, ”mening” och ”närvaro” som tekniken kan sägas präglas av och ge upphov till.

### 1.1 Material

De två skönlitterära verk som denna uppsats ska analysera kan sägas skilja sig på två betydelsefulla punkter gällande materialet – nämligen förekomsten av fotografier/bilder och anspråket på fiktion. För att behandla den första punkten kan man först och främst notera att Roubauds *Quelque chose noir* inte är utformad med något annat medium än text trots att – som litteraturforskaren Jean-Jacques Poucel skriver – den engelska upplagan har utformat diktsamlingen med fotografier från Roubauds hustru Alix Cléo och hennes utställning ”Si quelque chose noir” (Ifall någonting svart).<sup>1</sup> Den franska upplagan och den svenska

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques F. Poucel, *Jacques Roubaud and the Invention of Memory*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006, s. 178.

översättningen reproducerar däremot inga av dessa fotografier.<sup>2</sup> *Austerlitz* är i sin tur utformad med 81 bilder i form av fotografier, stillbilder, utklipp och kartor vilka förekommer under berättelsens gång. Det andra som möjligen skiljer dem emellan är frågan om fiktitivitet. *Quelque chose noir* kan sägas svara mot en verklig persons död, men där Roubaud vid ett par tillfällen använder sig av en medvetet fiktiv berättande form. *Austerlitz* blandar däremot fiktiva och historiska inslag, och Förintelsen som historisk händelse genomsyrar framställningen.

*Quelque chose noir* är indelad i nio kapitel, med vardera nio dikter som i sin tur innehåller nio strofer, och karaktäriseras som en ”meditations- och sorgedagbok” av omslaget.<sup>3</sup>

Ett kortare referat av handlingen i *Austerlitz*: Jacques Austerlitz, en arkitekturhistoriker, möter berättaren i Belgien vilket inleder ett utbyte som rör bland annat Austerlitz livsberättelse. Under olika möten och sammanträffanden berättar Austerlitz om scener och delar ur sin uppväxt och sitt liv, och så småningom framkommer bilden av hur han hade skickats iväg med *Kindertransport* från sina biologiska föräldrar till en adoptivfamilj för att undkomma Förintelsen. Det framkommer också hur han söker bevis för sina biologiska föräldrars existens och ledtrådar om vilka de var och vad som hände med dem.

## 1.2 Tidigare forskning

Forskningen om Jacques Roubaud och W. G. Sebald är relativt omfattande, särskilt den om den senare. På grund av bristfälliga språkkunskaper i franska och tyska samt för att anpassa omfånget för uppsatsens nivå, måste jag dock begränsa mig till den engelsk- och svenskspråkiga litteratur som finns om respektive författare. En ytterligare inramning av forskningsfältet är att fokusera på de insatser som tematiserar minne, medialitet och teknik. För Roubaud finns först och främst den litteraturvetenskapliga avhandlingen *Jacques Roubaud and the Invention of Memory* av Jean-Jacques F. Poucel, medan Sebald behandlas utifrån minnes- och teknikperspektiv av ett flertal forskare, varav ett fåtal kommer att presenteras nedan.

### 1.2.1 Jacques Roubaud

Jean-Jacques F. Poucel vill läsa Roubauds *Quelque chose noir* mot bakgrund av den traditionella elegin som genre samt i skenet av den representationslogik som hustruns död innebär, där en problematik kring avbildning, minne och referens uppstår – detta då döden

---

<sup>2</sup> Jonas (J) Magnusson, “Om någonting svart”, Jacques Roubaud, *Någonting svart*, övers. Jonas (J) Magnusson, Malmö: Rámus förlag, 2008, s. 144.

<sup>3</sup> Jacques Roubaud, *Någonting svart*, övers. Jonas (J) Magnusson, Malmö: Rámus förlag, 2008, omslaget.

utgör något orepresenterbart och för att själva förlusten av någon kan bli en förhärskande aspekt av erinrandet av sagda person.<sup>4</sup> För att uppehålla sig kort vid elegins form kan man i genren göra en åtskillnad mellan diktarens faktiska förlust och dennes försök att ”memorera” den bortgångna personen med hjälp av ett figurativt språk, och där det i Roubauds fall förekommer ett glapp mellan dessa två aspekter.<sup>5</sup> Eftersom denna uppsats berör minnet, är detta en relevant aspekt. Det är också i denna mening som Poucel frilägger begreppet *living memory* hos sin läsning av Roubaud där han menar att poeten syftar till att konstruera ett utrymme för detta slags minne, ett minne som inte förhärskas av döden.<sup>6</sup> Ett ytterligare begrepp som Poucel ser i verket är apostrofen ’ och dess relation till så kallade ”möjliga världar” inom metafysik och modallogik, där tillstånd besitter nödvändighet och möjlighet i olika grader.<sup>7</sup> När det gäller teknik och medialitet i *Quelque chose noir* skriver Poucel om hur poeten förhåller sig till fotografier och ljudinspelningar gjorda av hustrun när hon levde, vilka i slutändan bara påminner honom om hennes faktiska död och frånvaro – de tekniska minnena som finns utspridda i artefakten syftar alltså till att förstöra de egna, privata minnen som Roubaud faktiskt har.<sup>8</sup>

### 1.2.2 W. G. Sebald

Som J.J. Long och Anne Whitehead skriver i introduktionen till *W. G. Sebald – A Critical Companion*, har minnet en central roll i Sebalds författarskap, både när det gäller dess överföring genom historien, hur och med vilka strategier och medel det representeras, men också minnets skörhet inför risken av förstörelse och glömska.<sup>9</sup> Eftersom uppsatsen fokuserar på *Austerlitz* har ytterligare insnävning gjorts baserat på tematiska infall, såsom minnets relation till teknik och medialitet samt minnet, bilden och tidens metafysiska innebörder, där filosofen Ludwig Wittgenstein framstår som en nyckelfigur för att förstå romanen och dess protagonist Jacques Austerlitz.

För att ta vara på den teknologiska och mediala aspekten i *Austerlitz* samt dess relation till minnet, finns Carolin Duttlingers artikel ”Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald’s *Austerlitz*”, där hon kopplar medier till traumateori mot

---

<sup>4</sup> Poucel, s. 180–181.

<sup>5</sup> Ib., s. 184.

<sup>6</sup> Ib., s. 180.

<sup>7</sup> Ib., s. 191, 193.

<sup>8</sup> Ib., s. 185.

<sup>9</sup> J.J. Long & Anne Whitehead, “Introduction”, *W. G. Sebald. A Critical Companion*, red. J.J. Long & Anne Whitehead, Seattle: University of Washington Press, 2004, s. 5–7.

bakgrund till Förintelsen, och noterar bland annat att fotografierna som medföljer berättelsen – trots mediets skenbara ”realism” – inte innehar någon entydig representationell innebörd, varken för Austerlitz eller läsaren.<sup>10</sup> Film och fotografi fungerar också, enligt Duttlinger, som en protes till Austerlitz minne vilket kan hjälpa honom komma ihåg det som han har glömt eller undanträngt på grund av minnets traumatiska dimension.<sup>11</sup>

Ett ytterligare perspektiv på *Austerlitz* mediala och tekniska aspekter är Jakob Lothe ”Narrative, Memory and Visual Image”, där han bland annat relaterar bilderna i romanen – vare sig det är fotografi, kartor eller stillbilder från en film – till dess berättelseform samt Förintelsen som historisk händelse.<sup>12</sup> Intermedialt kan man säga att *Austerlitz* har en *fotografisk* dominans i relation till andra medium, men det förekommer också en stillbild från en film, och detta senare medium kan sägas vara fotografi i rörelse. Det Lothe menar gällande dessa inslag är att de har estetiska och etiska dimensioner för berättelsen – exempelvis uppkommer det ett slags möte och en dialog mellan de infogade bilderna och den verbala texten, och dessutom väcker bilderna frågor om autenticitet och anspråket på fiktitivitet respektive verklighetsbeskrivning.<sup>13</sup>

Slutligen, för att ta vara på en implicit historie- och tidsföreställning, samt ”etiken” kring den och dess relation till minnet hos *Austerlitz*, finns artikeln ”Sebald, Wittgenstein and the Ethics of Memory” av Nina Pelikan Straus som läser romanen i sken av Ludwig Wittgensteins filosofi och liv. Jacques Austerlitz motsvarar Wittgenstein på det sättet att de båda led av Förintelsens förstörelse, fast på olika, tvetydiga sätt. Det som utmärker romanen och karaktären Austerlitz i synnerhet enligt Pelikan Straus är en slags ”historical metaphysic”, eller *historiemetafysik*, där bland annat den ”utopiska” impulsen att överskrida tiden, göra Förintelsen ogjord och se världen ur evighetens perspektiv – *sub specie aeternatis* – inbegrips.<sup>14</sup> Denna historiemetafysik kopplas till en etik i den mening att den är ett försök, från Austerlitz, att ”väcka” minnen och historien till liv igen, oavsett hur svårt och smärtsamt ett sådant åtagande kan verka.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Caroline Duttlinger, ”Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media”, *W. G. Sebald. A Critical Companion*, red. J.J. Long & Anne Whitehead, Seattle: University of Washington Press, s. 157.

<sup>11</sup> *Ib.*, s. 166.

<sup>12</sup> Jakob Lothe, ”Narrative, Memory and Visual image”, *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, red. Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman & James Phelan, Columbus: Ohio State University Press, 2012, s. 221.

<sup>13</sup> *Ib.*, s. 222.

<sup>14</sup> Nina Pelikan Straus, ”Sebald, Wittgenstein, and the Ethics of Memory“, *Comparative Literature*, vol. 61, 2009, s. 45.

<sup>15</sup> *Ib.*, s. 46–48.

### 1.3 Syfte och frågeställning

Eftersom den tidigare forskningen huvudsakligen inriktar sig på genrer, berättartekniken och dess mediala relationer såsom den mellan text och bild, eller intertextuella kopplingar, kommer denna uppsats att fokusera på framställningen. Poucels, Pelikan Straus och Duttlingers bidrag till forskningen närmar sig ibland detta sätt att analysera, men alla av dem saknar en explicit *filosofisk ingång* utifrån tekniken som ämne. Även om de teknikfilosofiska ingångar som kommer avhandlas framförallt inbegriper *skriften* som teknik, är det inte detta specifika medium i sig som undersöks i de litterära framställningarna. Detta då både *Quelque chose noir* och *Austerlitz* kan sägas befinna sig i en slags korsning mellan olika medier och tekniker – där framträder alltså inte enbart skriften som teknik, utan också fotografi, film, radio och bandinspelare. Det skulle därför vara fruktsamt att ta till vara på dessa inslag som utmärker sagda skönlitterära verk. Uppsatsens syfte utmynnar i följande frågeställningar:

- Hur ser framställningen ut gällande tekniken i allmänhet i det litterära verket?
- Hur ser framställningen ut rörande relationen mellan minne och teknik, samt död och teknik, i det litterära verket?
- Hur kan man belysa dessa relationer med hjälp av Derridas teknikfilosofi och Kittlers ”glömska av tekniken”?

### 1.4 Teori och metod

Relationen mellan teknik och död, samt minne och teknik aktualiseras först och främst av filosofen Jacques Derrida och litteraturvetaren Friedrich Kittler, vars teoretiska ansatser rörande ovanstående områden kan sägas gemensamt ta spjörn mot den så kallade *närvarometafysiken* (närmare sagt hermeneutik i Kittlers fall) med hjälp av teknikfilosofiska perspektiv. Det som de båda tänkarna har gemensamt är att ifrågasätta hur vissa filosofier, metoder och tankesystem på ett sätt undantränger eller glömmer det tekniska mediet och dess förmedlingsförutsättningar till förmån för en omedelbar tillgång till ”förståelse”, ”mening”, ”närvaro” och ”livet”. Först presenteras Derridas filosofiska ingång med fokus på teknik, och därefter stakas Kittlers position ut. Slutligen relateras det teoretiska bygget till mer konkreta begrepp i relation till metoden.



### 1.4.1 Närvarometafysiken och teknikens förutsättningar

Som filosofen Peter Kemp definierar det i *Maskinen och döden* kan närvarometafysiken belysas utifrån dess relation till tid och död – där västerlandets filosofiska och teologiska tradition har haft en generell tendens att försöka försäkra en tidlös begreppslighet och förståelse av verkligheten som präglas av närvaro, och där vår subjektivitet, Gud, en struktur, varat eller ”idéerna” framstår som garantier för oss i en föränderlig värld. Denna närvarometafysik täcker över, enligt Derrida, vår relation till livet och framförallt döden, vilket är en relation som präglas av ändlighet och tillvaron i tid.<sup>16</sup> För att förtydliga vad ”närvaro” egentligen betyder för Derrida, går det att utgå från Edmund Husserls fenomenologiska definition att ting *finns* i den mån de är närvarande för vårt medvetande. Vidare att vi som subjekt finns i den mån vi är *självnärvarande* – det vill säga att vi är medvetna om våra egna psykiska medvetande-akter.<sup>17</sup> En central föreställning som ligger i närvarometafysiken enligt Derrida är den så kallade *fonocentrismen*, där den levande rösten uppfattas som närvaro och som tillgänglig ”innebörd” hos talaren, detta då sagda röst har ett intimt förhållande till talarens ”själ”.<sup>18</sup> Denna levande röst kan kontrasteras med skriften, vilket karaktäriseras av icke-närvaro och av svårigheten att fastställa en entydig innebörd. I en mening handlar skriften om teknik, eller *techne*, och präglas av *spår* och *spårbildning*. Alla teknologiska medier – skrift, fotografi, film, ljudinspelningar – är i någon mån *spår* och *spårbildande*.<sup>19</sup> Detta ”spår” är en så kallad ”arke-skrift” och måste definieras som *ingen-ting*, och går därmed före närvaron.<sup>20</sup> Detta innebär att all närvaro betingas av något icke-närvarande och att det därmed inte finns någon *ren närvaro*. I sken av Derridas filosofi innebär den närvarometafysiska inställningen mot tekniken att man enbart ser det som ett yttre verktyg för att nå fram till närvaron, eller att de är blott ”omvägar” till någonting mer ursprungligt eller ”levande”. Detta grundar sig möjligen i att skriften och tekniken ses som någonting ”yttre” eller främmande för människan, och att de därmed ses som mindre värda eller ”onda” instanser jämfört med den levande rösten och andra psykiska förmågor som subjektet kan sägas besitta.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Peter Kemp, *Döden och maskinen. En introduktion till Jacques Derrida*, övers. Ulf I. Eriksson, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag. Symposion, 1990, s. 20.

<sup>17</sup> Björn Sjöstrand, *Att tänka det tekniska. En studie i Derridas teknikfilosofi*, Södertörn Doctoral Dissertations, Stockholm: Södertörn högskola, 2015, s. 127.

<sup>18</sup> Kemp, s. 113–114.

<sup>19</sup> Sjöstrand, s. 107.

<sup>20</sup> *Ib.*, s. 129.

<sup>21</sup> Kemp, s. 113–114.

### 1.4.2 Psykiska och icke-psykiska minnesapparater

En viss uppfattning om skriften, utifrån dess tekniska roll, är att den bara utgör en slags minneshjälp för människan.<sup>22</sup> När vi skriver är det kanske för att vi vill förmedla och ”spara” våra psykiska minnen hos en icke-psykisk *apparat* som vi kan återkomma till och därigenom återerinra vårt ursprungliga minne. Om vi lånar Derridas begreppspar om närvaro och icke-närvaro, framstår det psykiska ihågkommandet som ett försök till närvarogörande av något eller någon som för tillfället är icke-närvarande. Och utifrån den närvarometafysiska tendensen skulle den psykiska apparaten och dess minnen stå för något levande, närvarande och tillgängligt för subjektet, medan den icke-psykiska apparatens minnen ses som någonting utanför subjektet och dött. Detta enkla förhållande dementerar Derrida, då han menar att det psykiska och icke-psykiska är *båda* apparater som befinner sig i ett ouplösligt samspel, det finns en brist hos subjektets minnesförmåga som får henne att förlita sig på någonting yttre.<sup>23</sup> Dessutom präglas det psykiska minnet av en så kallad ”arke-skrift” och reproducerbara spår som i grunden hänvisar till något icke-närvarande, detta då själva det psykiska ihågkommandet förlitar sig på spåret, vilket måste karaktäriseras som ingen-ting.<sup>24</sup> Det är till och med så, som Sjöstrand skriver, att det är denna icke-psykiska apparat (skriften, tekniken) som ”är förutsättningen för hur *subjektet* framträder” i Derridas teknikfilosofi.<sup>25</sup>

### 1.4.3 Tidsskillnad, *différance*

En central förståelse hos Derridas framförallt fenomenologiska bidrag, och som kan sägas påverka de teknikfilosofiska aspekterna av hans tänkande är begreppet om *différance*, vilket kan förstås – enligt Sjöstrand – som ett ”meningsproducerande ramverk” där tidens rörelse möjliggör förståelsen av närvaro och olika framträdanden.<sup>26</sup> För att kunna uppfatta det aktuella och levande *nuet* som ett tidsligt fenomen måste man framkalla det icke-närvarande i form av minnet och förväntningen, vilka representerar det förflutna respektive framtiden – detta i syftet att kunna identifiera en ”nu-punkt” med hjälp av en tidsskillnad i relation till de två andra tidsförloppen.<sup>27</sup> Minnet är som tidigare beskrivit ett spår, och det är därmed inte subjektet själv, med sin ”självnärvaro”, som greppar *nuet* och samtidigheten med hjälp av minnet som en

---

<sup>22</sup> Sjöstrand, s. 74.

<sup>23</sup> *Ib.*, s. 132, 74.

<sup>24</sup> *Ib.*, s. 77.

<sup>25</sup> *Ib.*, s. 74.

<sup>26</sup> *Ib.*, s. 87.

<sup>27</sup> *Ib.*, s. 127.

levande ”psykisk förmåga”.<sup>28</sup> Subjektets självärvaro är alltså inte absolut, utan den psykiska akten beror på någonting annat. *Différance* har också konsekvensen att all betydelse förskjuts i en rörelse, och att det inte finns någon ren närvaro då denna närvaro bara kan förstås i relation till det icke-närvarande. Tekniken – i form av tekniska hjälpmedel och verktyg – är som sagt underställd *différance* i Derridas filosofi då detta betingar all möjlig erfarenhet och alla upplevelser, samt för att tekniken *inte* konstituerar tid.<sup>29</sup> Men vår tidsupplevelse som sådan kan beskrivas som tekniskt *förmedlad* då den beror på spåret, vilket, enligt Sjöstrand, erhåller en ”kvasi-transcendental karaktär”.<sup>30</sup>

#### 1.4.4 Teknik som supplement och andra föreställningar

I sin utläggning om Jean-Jacques Rousseaus *Bekännelser* tar Derrida fasta på författarens begrepp om skriften som *supplement*, vilket handlar om hur skriften och skrivandet ska fungera som ett medel för författaren att ”övervinna” döden samt upphäva skillnaden mellan närvaro och frånvaro.<sup>31</sup> Med supplement, som Kemp utlägger det, menas ett tillskott till och en ersättning för något enligt Derridas filosofi.<sup>32</sup> Hos Rousseau framträder alltså en idé om skriften och teknik som verktyg för att försäkra en ”absolut närvaro” och besvärja döden, vilket för Derrida visar sig vara ännu ett inlägg i närvarometafysikens historia där förhållandet till döden röjs undan.<sup>33</sup> Samtidigt behåller Derrida benämningen *supplement* för att beskriva teknikens förhållande till människan, då den tidigare kan sägas ”supplera” brist för den senare – exempelvis supplerar den icke-psykiska apparaten vår psykiska minnesförmåga. Här kan man alltså tala om två dimensioner hos *supplement* – å ena sidan handlar det om föreställningen om teknik som ett verktyg för att åstadkomma ”absolut närvaro” och därigenom avskaffa döden samt alla ”förmedlande mellanled”, och å andra sidan betecknar supplementet vår faktiska relation till tekniken, vilket handlar om vårt begär och våra försök att ersätta och täcka över våra brister med hjälp av olika tillskott i form av verktyg. Vidare innehåller, enligt Sjöstrand, supplementet i Derridas teknikfilosofi en särskild slags logik som skiljer sig från motsatsens logik, där motsatspar såsom natur/teknik samt liv/död annars upprätthålls. Supplementets logik framkommer bland annat i relationen mellan det psykiska och den icke-psykiska apparaten, där den tidigare inte går att tänka utan den senare då endera inte kan formulera sig, framträda, utan

---

<sup>28</sup> Ib., s. 94, 242.

<sup>29</sup> Ib., s. 109.

<sup>30</sup> Ib., s. 95, 125.

<sup>31</sup> Kemp, s. 130.

<sup>32</sup> Ib., s. 131.

<sup>33</sup> Ib., s. 131–132.

sitt supplement. Det psykiska och det icke-psykiska, närvaro och icke-närvaro samt liv och död är därmed inte varandras motsatser utan varje part inbegriper sin motpart i form av ett supplement.<sup>34</sup>

#### 1.4.5 Glömskan av tekniken

I essän ”Glömska” från *Maskinskrifter* positionerar Friedrich Kittler i sin tur en teknikfilosofi som handlar om hur medier och teknologier glöms bort av olika teoretiska förhållningssätt till forskningsobjektet. Först och främst undersöker han hur *mnemotekniker*, det vill säga tekniker som möjliggör ”minnesprocessen” och motverkar glömska, blandas ihop med eller trängs undan till förmån för det representationella innehållet i form av ”mening” eller ”innebörd”.<sup>35</sup> Exempel på mnemotekniker är bland annat böcker, arkiv, datorer och andra tekniska medium. Det finns en ”naiv” inställning till dessa mnemotekniker enligt Kittler, vilket går ut på att de enbart är ”verktyg” eller ”organ” till oss människor, samt att vi är benägna att ”drömma bort maskinerna” för att istället befästa människans subjektivitet i hennes egna psykiska förmågor.<sup>36</sup> Detta handlar i hög grad om minnet då mnemoteknikerna är en förutsättning för återerinring av någonting som har fallit i glömska hos en människa. Det är huvudsakligen den filosofiska hermeneutiken – vilket företräds av Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey och Hans-Georg Gadamer – som uttrycker den ovanstående tendensen i det att den ”förväxlar maskin och ande”, och att i Diltheys fall blir minnet reducerat till någonting blott psykiskt. På grund av sitt fokus på tolkning och människan menar Kittler att hermeneutiken ”döljer de minnesskapande maskinerna”, och att den därigenom – likt Derridas uppfattning om närvarometafysiken – enbart tagit hänsyn till ”ande, liv och tal”, trots att det är maskinerna som står bakom deras ”omvandling”.<sup>37</sup>

#### 1.4.6 Teoretisk återerinring och metod

Sammantaget presenterar Derrida och Kittler en rad mycket relevanta perspektiv och begrepp för att belysa hur minne, teknik och död samspelar. Metoden i uppsatsen handlar om att presentera och belysa framställningen och olika föreställningar som uttrycks i verken utifrån den teknikfilosofi som Derrida och Kittler formulerar. Med hjälp av Derridas vida

---

<sup>34</sup> Sjöstrand, s. 75–76.

<sup>35</sup> Friedrich Kittler, ”Glömska”, övers. Tommy Andersson, *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius, Gråbo: Bokförlaget Anthropos, 2003, s. 57.

<sup>36</sup> *Ib.*, s. 62.

<sup>37</sup> *Ib.*, s. 70, 63, 61.

teknikbegrepp däribland *supplement* och subjektets *psykiska-* och *icke-psykiska apparatsrelation* ingår, kan man undersöka hur tekniska artefakten framställs i det litterära verket. *Différance* beskriver i sin tur den temporala betydelseförskjutning som tekniken är underkastad, och som är villkoret för hur alla upplevelser framträder. När det gäller supplementet som teknik kan man möjligen tyda två användningsområden i framställningen: Det handlar för det första om hur en teknisk artefakt eller ett medium fungerar som en ”ersättning” till en bristfällig förmåga hos ett subjekt, och för det andra rör det subjektets egna föreställningar om artefakten eller mediet i fråga. Kittlers teori i sin tur väcker frågan om hur brukaren av mnemotekniker förstår själva bruket och dessutom representationen, eller ”minnets innehåll” – tror hon att det senare beror blott på hennes egen subjektivitet och trängs därmed ”maskinen” undan och hamnar i glömska?

## 2. Analys

Uppsatsens analys är disponerad i fem avsnitt, varav de två första (2.1–2.2) behandlar Jacques Roubauds *Quelque chose noir* (1986), medan de tre sista (2.3–2.5) berör W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001). Avsnitten är tematiskt ordnade.

### 2.1 Minnets mätnad och teknikens olika skepnader i *Quelque chose noir*

För att börja analysen av Jacques Roubauds *Quelque chose noir* utifrån relationen mellan teknik och minne kan man försöka skissera fram förutsättningarna och utgångspunkten för det senare hos diktarjaget. Som Poucel anmärker uppehåller sig Roubaud vid ett så kallat ”living memory”, *det levande minnet* i relation till sin döda hustru – detta inbjuder att man föreställer sig motsatsen till sagda sorts minne, nämligen ett *dött* minne.<sup>38</sup> Frågan är här om det rör sig om ett levande respektive dött minne i den mening att den tidigare ”återger” hustrun i livet, *som levande*, medan den senare ger poeten intrycket av hennes definitiva, oåterkalleliga död och frånvaro, eller om det rör sig om själva formen som minnet framkommer i – det vill säga om det är ett resultat av en aktiv återerinring, eller något som närmast ofrivilligt uppkommer i och med någonting som står utanför diktaren – exempelvis i form av *teknik*. Syftet i detta avsnitt är alltså att försöka reda ut begreppsparet levande och dött minne i relation till teknik.

I dikten ”Meditation den 12/5/85”, som inleder första kapitlet i *Quelque chose noir*, framstår det som att diktarjaget är härjat av ”bilder” från när han ”stod inför denna tystnad / stum” och ser hur ”[d]är fanns tungt blod under din hud / i din hand / samlat i fingertopparna /

---

<sup>38</sup> Poucel, s. 180.

jag kunde inte se det som mänskligt”.<sup>39</sup> Det är i den tredje strofen han etablerar en slags mättnad av detta intryck:

Denna bild visar sig för tusende gången / på nytt / med samma våldsamhet / den kan inte annat än upprepa sig i det oändliga / en ny generation av mina celler kommer / om det finns tid / att finna denna duplicering alltför tung / dessa inre fotografiska kopior / jag har inget val / nu.<sup>40</sup>

Diktarijaget är tyngd av ”bilder” och ”inre fotografiska kopior” som kommer och dupliceras och ”upprepar sig i det oändliga”, företrädevis är detta kopplat till den beskrivning Roubaud presenterar i den föregående strofen, där en dödsbild av hustrun förestår. Som Poucel skriver är det denna närmast oupphörliga återupprepning av dödsbilden som får Roubaud att sätta igång sitt skrivande och diktande.<sup>41</sup>

Redan här kan man se att analogin mellan den icke-psykiska och den psykiska minnesapparaten – det är till och med så att det psykiska livet och minnet *genom* dess icke-psykiska motparts metaforer och uttryck: bilden av hustruns död duplicerar sig i form av ”fotografiska kopior” hos diktarjagets psykiska minnesapparat. Här kan man alltså koppla Poulcels levande respektive döda minne inte bara till själva *innehållet* – att det är den psykiska bilden av hustruns död – utan också en slags logik hos minnet vilket i en metaforisk mening kopplas till fotografi, en logik vilket verkar stå utanför hans kontroll och gå emot hans önskan. Tekniken, i form av fotografiska kopior, identifieras här som sammankopplad med döden, som en fortsättning av dödens verkan, och ses dessutom som en motsättning till våra egna privata upplevelser och begär: ”jag har inget val / nu” skriver Roubaud och understryker därmed hur minnets företeelser påtvingar honom åtagandet till att skriva.

I dikten ”I detta ljus III” återkommer konflikten eller ”motsägelsen” mellan vad man kan säga är levande och dött minne, och där det senare identifieras som någonting främmande på det sättet att den är någonting *utanför* diktarjaget. Som den tredje strofen etablerar i dikten, förekommer det två olika ”bilder” hos diktaren: ”Den inre bilden / och *den andra* / motsäger varandra / men jag kunde inte längre visa eller härleda”.<sup>42</sup> Den inre, psykiska bilden av hustrun, som karaktäriseras som levande minne kontrasteras med *den andra*, vilket är utanför och något ”annat” i relation till subjektet. Vidare framträder här motsägelsens logik där den ena och den andra bilden ses som oförenliga. Huruvida denna ”andra bild” kan kopplas till något mer

---

<sup>39</sup> Roubaud, s. 7.

<sup>40</sup> Ib.

<sup>41</sup> Poucel, s. 180.

<sup>42</sup> Roubaud, s. 104.

konkret tekniskt är oklart, förutom möjligen att den åttonde strofen alluderar till fotografins form i det att den nämner en fotografisk funktion i form av ”negativ”.<sup>43</sup> Hittills i analysen rör sig alltså Roubauds diktning mer i ett metaforiskt plan kring tekniken, såsom i ”Meditation den 12/5/85”. Det förekommer ytterligare bildförhållanden i *Quelque chose noir*: i ”Ända tills natten faller”, läser man hur diktaren undviker ”denna bild på väggen”, som ”rymmer dig”:

I höjd med mina ögon, ungefär, finns den punkt varifrån bilden har tagits, fotografiet, där man ser vad jag ser och just, dåsig, har beskrivit, vad jag så att säga aldrig mer betraktar. denna bild på väggen framför mig. / Jag skulle kunna se denna bild på väggen, tydligt, jag skulle kunna se den på ett mycket distinkt sätt till och med i mörkret, men jag ser inte på den. / denna bild som rymmer dig.<sup>44</sup>

Här kopplas därmed i viss mån diktarjagets relation till ”bilderna” till en mer konkret teknisk artefakt i form av en icke-psykisk apparat, nämligen ett fotografi utanför diktaren. Diktarjaget iscensätter själva fotograferingen i sitt medvetande, det vill säga i sin psykiska apparat, och föreställer sig scenen men vågar trots detta inte se på den icke-psykiska apparaten som ”inrymmer” hustrun. På detta sätt övergår den tidigare metaforiska inställningen till teknik till någonting mer konkret tekniskt samtidigt som tekniken erhåller sin problematik. Men i dikten ”Jag kan möta din bild”, som förekommer några sidor senare i *Quelque chose noir*, lättar däremot Roubaud på sitt motstånd till det tekniska då diktarjaget skriver hur ”[j]ag kan verkligen möta din bild, din ’likhet’ [...] det är svårt, men det går.”<sup>45</sup> Däremot förekommer det en teknisk artefakt i form av en bandinspelare: ”Men jag har inte förmått mig att lyssna till din röst igen: kassetbanden som du spelade in, alla dessa timmar, på nätterna, de sista månaderna. / De andra spåren av dig, som kommit från mina andra sinnen, finns bara i mig. När jag snubblar över dem kvävs jag nästan.”<sup>46</sup> Således kvarstår en del av problematiken hos den icke-psykiska apparaten, diktarjaget förmår ”möta bilden”, men den inspelade rösten på bandspelaren är någonting diktarjaget inte förmår bli exponerad för. Samtidigt aktualiseras i ”Jag kan möta din bild” det *levande minnet* hos Roubaud i form av ”spåren”, vilka bara finns *inuti* honom, det vill säga hos den psykiska apparaten. Att dessa också framstår som svåra att hantera, i det att diktarjaget ”nästan snubblar över dem” och ”nästan kvävs”, pekar möjligen mot en nyansering hos förhållandet mellan levande och dött minne – möjligen är det så att den tidigare inte heller utgör något oproblemiskt. Dikten ”Historien har inga minnen”

---

<sup>43</sup> Ib., s. 105.

<sup>44</sup> Ib., s. 26.

<sup>45</sup> Ib., s. 28.

<sup>46</sup> Ib.

vidareutvecklar möjligen denna tvetydighet hos det levande minnet samtidigt som den befäster teknikens allians med döden:

[...] Varje bild av dig – jag talar om dem jag håller i mina händer, framför mina ögon, på papper – varje bild rör vid spåret av ett igenkännande, får det att lysa upp, / Men den är ändå avslutad, de är avslutade, var och en av dem, deras mönster utgör inget liv, ingen mening, ingen lärdom, inget mål. / Din röst skiftar med ett susande i bandspelaren, jag hör din ansträngda andning, i natten, framför bandspelaren vid din säng. / Jag hör den igen efter hundratals nätter, oförändrad, och ändå finns det ingen närvaro i den, ingenting som den mekaniska magin, genom magnetbandets mimesis, kunnat översätta från något av dina ögonblick [...] / Och det är kanske därför som du i dem, i bilderna av dig, och på ljudspåren, är mest oåterkalleligt död / Och det är också därför som det liv du har kvar, om det återstår något, har impregnerats i mig, som i en liksvepning, sammanblandats med mig och vägrar att upplösas.<sup>47</sup>

För att relatera ovanstående dikt och begreppen om levande och dött minne, framstår det som om det tekniska och icke-psykiska inte ”utgör mönster för liv” – bilderna och inspelningarna utanför diktaren förmår inte producera någon närvaro eller mening. Det är till och med så att hustrun är ”oåterkalleligt död” hos den icke-psykiska apparaten. I sken av Derridas teknikfilosofi, kan man möjligen säga att teknikens supplementariska dimension i relation till levande och dött minne framträder som någonting präglad av besvikelse, till och med en motsats till närvaro. Däremot finns det möjligen ett slags liv, ett levande minne, för hustrun som finns inuti diktaren, det vill säga hans psykiska apparat, men som visat ovan är detta inte heller någon helt och hållet konfliktfritt. Denna senare tendens visas också möjligen i ”Historien har inga minnen” eftersom det ”liv” som har ”impregnerats” i diktaren likt en ”liksvepning” är något som vägrar ”upplösas” – spåren av liv är således både kopplade till döden och innehar en ofrivillig komponent.

Avsnittet har visat att Roubaud aktualiserar Poucels begrepp om ”det levande minnet” i stor grad i relation till tekniken – vare sig det är i metaforisk eller en mer konkret mening, och möjligen kan man säga att vad som definierar ett levande minne beror på dess förhållande till teknik. Bilderna som diktarjaget uppehåller sig vid består alltså inte bara i själva avbildningen eller förnimmelsen av ”liv” eller ”död”, utan de är också kopplade till det komplexa förhållandet mellan den psykiska apparaten och den icke-psykiska apparaten. I relation till Kittlers teknikfilosofi framstår Roubaud här på ett tvetydigt sätt eftersom diktaren tar avstånd

---

<sup>47</sup> Ib., s. 102–103.



från och undviker tekniker och mnemotekniker i form av fotografier och inspelningar eftersom de påminner honom om hustruns definitiva död.

## 2.2 Möjliga världar, möjlig närvaro

Konstruktionen av möjliga världar – världar där diktarijagets hustru inte definieras av hennes död verkar vara ett centralt tema hos några av dikterna i Roubauds *Quelque chose noir*. Poucel kallar dessa världar för ”discursive worlds”.<sup>48</sup> Men hur ska Roubauds framställning av ”möjliga världar” förstås? Är det en fråga om ett *supplement* där skriften, eller närmare sagt *namnet* eller en sats som logisk konstruktion, förstås som någonting som kan försäkra hustruns närvaro i en värld bortom denna? Är det möjligen, för att använda Derridas terminologi, en form av närvarometafysik? Det är svårt att fastställa någon visshet i dessa frågor och dessutom är de för omfattande för att kunna avhandlas på ett tillfredsställande sätt här. Därför kommer detta avsnitt snarare fokusera på relationen mellan möjliga världar och teknik, där teknik motsvarar mer konkreta ”apparater” såsom en telefon eller ett fotografi istället för logiskt-metafysiska konstruktioner som Roubauds apostrofanvändning.

Föreställningen kring möjliga världar vari hustrun framstår som levande förekommer bland annat i den rad ”romaner” Roubaud formulerar i *Quelque chose noir*. I stroferna 5–7 i ”Fotoroman” heter det följande: ”Där finns någon, en man. Han har inget namn. Där finns hans unga fru, som är död. / Romanen utspelar sig i flera möjliga världar. I några är den unga kvinnan inte död.”<sup>49</sup> Medan i ”Roman, II” förekommer följande scen:

En man som är ensam, efter ett dödsfall, får ett telefonsamtal. Samtalet är från kvinnan han älskar, som är död. / Han känner igen hennes röst. Hon ringer från en annan, möjlig värld, på varje punkt lik den värld han är van vid, med den enda skillnaden att hon, i den världen, inte är död. / [...] Hur skulle han kunna ta sig in i den värld där det fruktansvärda inte har ägt rum, den värld där döden är upphävd, där kampen mot döden fortsätter, där de envist fortsätter den kamp som här, i den värld där han ännu befinner sig i det ögonblick när han lyfter luren, har förlorats?<sup>50</sup>

Den fiktiva tonen i ”Fotoroman” samt ”Roman, II” talar möjligen om en medvetenhet hos Roubauds förhållande till möjliga världar – diktarijaget träder undan för att ge plats till ”En man” och ”hans unga fru”. Men det är som sagt svårt att utvärdera greppet om möjliga världar som sådant i sken av exempelvis Derridas *supplement*, och därför förläggs analysen till de mer

---

<sup>48</sup> Poucel, s. 192.

<sup>49</sup> Roubaud, s. 44.

<sup>50</sup> Ib., s. 45.

konkreta tekniska apparaterna. I exempelvis ”Roman, II” uppvisas ett komplicerat förhållande till försöket att närvarogöra ”kvinnan” eftersom deras kontakt mellan de olika möjliga världarna är förmedlad med hjälp av en telefon, och ”mannen” vill ”ta sig in i den värld” vari ”döden är upphävd”. Att det just är ett telefonsamtal som utgör den förmedlande länken mellan dessa olika möjliga världar påvisar möjligen en supplementarisk dimension på det sättet att det är en teknik som möjliggör ett ”skådande” av närvaro, en inblick i en värld där hustrun fortfarande lever och varifrån han kan höra hennes röst. Men samtidigt är skådningen begränsad, de är fortfarande separerade mellan de olika möjliga världarna och telefonen som tekniskt medium erbjuder endast en levande röst som talar till honom på håll. Sammantaget blir alltså telefonen som ett tekniskt supplement någonting ofullständigt, det utgör en förmedlande kanal mellan världar, men förmår inte överbrygga dessa världar och återförena ”mannen” och den levande ”kvinnan”.

Detta förhållande mellan teknik och möjlig värld återkommer i dikten ”Universum”, fast på ett lite annorlunda sätt då romanformen har övergetts och Roubaud skriver genom ett diktarijag. I den första strofen till ”Universum” lägger Roubaud fram satsen som ska utmarkera hustruns tillstånd i en möjlig värld: ”’Hon lever.’ Jag föreställer mig att denna sats, som är falsk i mitt universum, kan vara sann i ett annat, dess egen sannings (fiktiva) universum”.<sup>51</sup> Medan i den tredje strofen använder diktaren sig av de så kallade ”bilderna”:

Nu behöver jag (i det ögonblick jag talar om) åtminstone en sats, ”hon lever”, för att kunna ge mina meditationer näring. Jag ligger på min säng, med stängda fönsterluckor (utanför är det morgon, sol), jag ser på bilderna av henne, nakna självporträtt, särskilt levande bilder med en nakenhet som är särskilt nära, gjorda för mina ögon i tider av lätthet, av hunger.<sup>52</sup>

Liksom i ”Fotoroman” och ”Roman, II” förekommer det här en medveten fiktivitet i presentationen av möjliga världar, det är ”(fiktiva) universum” som diktaren uttalar sina satser i och beskriver hustrun som levande. Om man tolkar ”bilderna” som konkreta fotografier framstår diktarijagets förhållande till teknik i bjärt kontrast till exempelvis den attityd till ”bilderna” (fotografierna) och bandinspelningarna som presenterades i ”Historien har inga minnen”, och som avhandlades i det föregående avsnittet. Det tidigare motståndet mot tekniken faller bort i och med att diktaren ska ge sina ”meditationer näring”. Här sammanfaller inte döden med tekniken, utan fotografierna är till för att hjälpa till i konstruktionen av möjliga världar som uttrycks i satsen ”Hon lever”. Hennes ” nakna självporträtt” framstår till och med

---

<sup>51</sup> Ib., s. 117.

<sup>52</sup> Ib.

som ”särskilt levande” för Roubaud. På detta sätt fungerar tekniken som ett supplement till diktaren, det är ett verktyg för att hjälpa till i konstruktionen av möjliga världar. Utifrån detta kan man möjligen också säga, med hänsyn till Kittlers teori, att Roubaud ”glömmer tekniken” genom att använda mnemotekniker i syftet att framkalla ”meditationer” hos diktaren samtidigt som den tidigare, avståndstagande inställningen till tekniken överges.

Som avsnittet har visat förekommer det ett intressant förhållande mellan teknik och möjliga världar i *Quelque chose noir*. Tekniska apparater kan utgöra en förmedlande, men begränsad, länk mellan världar, men förmår inte – i supplementarisk mening – överbrygga världarna, avskaffa döden i alla världar eller erbjuda en absolut närvaro. Vidare används tekniken på det sättet att det hjälper diktaren föreställa sig sin hustru som levande i möjliga världar.

### 2.3 Avsaknaden av minne i *Austerlitz*

En av grundförutsättningarna för handlingen i W. G. Sebalds *Austerlitz* kan sägas vara Jacques Austerlitz ”avsaknad” av minne från sin barndom och tiden då han överlämnades till *Kindentransport* av sina föräldrar, vilka kort därefter gick under i Förintelsen. Huruvida man ska tala om en ofrivillig glömska eller en slags bortträngning av barndomen, föräldrarna och de omkringliggande historiska händelserna ger, som den tidigare forskningen har visat, upphov till en rad tolkningar. Duttlinger ser exempelvis förmågan hos det tekniska mediet att det kan ”fånga” minnen som medvetandet inte har förmått ta in på grund av upplevelsens traumatiska natur.<sup>53</sup> Inledningsvis i analysen av *Austerlitz* utifrån Derridas och Kittlers teknik- och minnesfilosofiska ansatser, kan det alltså vara fruktbart att skissera fram detta tillstånd av ”avsaknad” av minne och hur det relaterar till olika tekniska medium. Besittning av minne, för att använda Derridas termer, i den psykiska apparaten kan möjligen också uppfattas som en slags *själv närvaro* av subjektet då det är hon själv som har förmågan att greppa sitt minne och komma ihåg i form av medvetande-akter. Att inte kunna minnas med sina medvetna förmågor innebär att man måste förlita sig på icke-psykiska apparater, och det går därmed att tala om en *brist* hos subjektet som suppleras med hjälp av teknik. Frågan är däremot om tekniken lyckas i detta avseende, om det förmår suppleras subjektets brist.

Denna brist eller avsaknad av själv närvaro uppvisar sig när Austerlitz är på utflykt med Marie de Verneuil och besöker Marienbad, den badort som han och hans familj hade besökt

---

<sup>53</sup> Duttlinger, s. 166.

under barndomen, då han känner hur platsen ”luckrar” upp minnet, vilket föranleds av att han ”låg ofta timmar i sträck i sprudelbaden och i villhytterna, vilket å ena sidan gjorde mig gott men å andra sidan kanske försvagade mitt sedan så många år upprätthållna motstånd mot att minnet skulle stiga upp”.<sup>54</sup> Platsen gör honom ”frånvarande” och ”nedstämd”, som att det är något som saknas men att han ”inte visste vad”, vilket inbjuder följande kommentar från Marie de Verneuil:

Imorgon, sade hon, så snart vi vaknar, kommer jag att önska dig allt gott, och då kommer det att vara som om jag önskade en maskin, vars mekanism man inte känner till, att den skall gå bra. Kan du inte tala om för mig, sade hon, sade Austerlitz, varför du är onåbar? [...] Att jag ser hur dina läppar öppnar sig, hur du vill säga, kanske till och med ropa något, men sedan hör jag ingenting?<sup>55</sup>

Här framträder Derridas apparatsanalogi i Austerlitz avsaknad av minne, där han av Marie liknas vid en maskin, och där han inte verkar förmå ljuda sin röst: det av fonocentrismens centrala föreställning gällande ”närvaro”. På grund av platsens ”uppluckring” har Austerlitz hamnat i ett bristtillstånd – det finns minnen men han förmår inte erinra dem. De psykiska akterna räcker inte till, och rösten har blivit stum. Scenen skisserar till och med fram att detta tillstånd består av en likhet med en ”maskin”, och därmed en motsats till den psykiska apparaten som – utifrån den närvarometafysiska föreställningen – präglas av självnärvaro och liv. På ett liknande sätt ser också Austerlitz sig själv som ett slags ”levande död”, då han karakteriserar bristtillståndet i samband med ett senare samtal med berättaren på följande sätt: ”[...] anade att jag i själva verket ägde varken minne eller tankeförmåga eller noga taget någon existens, att jag i hela mitt liv alltid bara hade utplånat mig och vänt mig bort från världen och mig själv. Hade det då kommit någon för att leda iväg mig till en avrättningsplats skulle jag lugnt ha funnit mig i allt utan att säga ett ord [...]”.<sup>56</sup> Att inte ha minne eller ”tankeförmåga” sammankopplas alltså med ett försvagat tillstånd likställt med döden.

Detta bristtillstånd kan sägas vara kopplat till ”hur lite övning” Austerlitz har i att minnas och det ”immunförsvar” som han säger att han har byggt upp – och det hela kan ses som en konsekvens av hans försök att undvika ”sin tidigare historia”, vilket är något som han själv förstår och som framkommer i hans samtal med berättaren:

---

<sup>54</sup> W. G. Sebald, ”Austerlitz”, *Dikt, prosa, essä*, övers. Ulrika Wallenström, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2014, s. 932.

<sup>55</sup> *Ib.*, s. 933.

<sup>56</sup> *Ib.*, s. 858.

Jag läste inga tidningar, eftersom jag – det vet jag idag – var rädd för obehagliga avslöjanden, jag knäppte på radion endast vid bestämda tider, förfinade mer och mer mina försvarsreaktioner och utbildade ett slags karantän- och immunsystem varigenom jag i det jag höll mig inom ett allt trängre utrymme var skyddad mot allt som stod i något samband, det fick vara aldrig så avlägset, med min tidigare historia.<sup>57</sup>

I sken av Derridas analogi mellan de två apparaterna, handlar det här om ett försök att isolera och *immunisera* det psykiska från det tekniska i syftet att inte låta minnet dyka upp. Möjligtvis kan tidningar och radion ses som yttre källor som ersätter den bristfälliga psykiska förmågan hos subjektet Austerlitz. Men när Austerlitz senare besöker Věra i Šporkova-våningen i Prag, och får fotografierna av vad som föreslås vara hans mor och sig själv som barn presenterade för sig, sker inte någon absolut återerinring eller självnärvaro, utan det resulterar snarare i samma slags ”icke-existens” i verkligheten som den bristfälliga minnesförmågan och avsaknaden av minne innebar:

Så långt jag kan blicka tillbaka, sade Austerlitz, har jag alltid känt mig som om jag inte hade någon plats i verkligheten, som om jag inte vore förhanden, och aldrig har den känslan varit starkare hos mig än den där kvällen på Šporkova när blicken hos Rosendrottningens page såg rakt igenom mig. Inte heller dagen därpå, under färden till Terezín, kunde jag föreställa mig vem eller vad jag var.<sup>58</sup>

Den tekniska apparaten, i form av självporträttet, förmår alltså inte leverera någon klar självförståelse, identitet eller ”självnärvaro” som minne till den tidigare immuniserade psykiska apparaten. Utifrån Derridas teknikfilosofi går det därmed inte att säga att tekniken helt och hållet kan suppleras ett subjekt och dess brister. Den icke-psykiska apparaten kan möjligen fånga och presentera ett minne som den psykiska motparten inte förmår, men en lyckad ”förmedling” och suppling mellan dessa två apparater är inte uppenbar i ovanstående scener. Duttlingers kommentar om att fotografierna i *Austerlitz* inte erbjuder någon entydig representationell innebörd genklingar möjligtvis i supplementets tvetydiga relation till subjektet i denna aspekt.

Sammantaget presenterar *Austerlitz* ett invecklat perspektiv utifrån Derridas teknikfilosofi när det gäller ”avsaknaden av minne”: Subjektet Jacques Austerlitz, med sin bristfälliga minnesförmåga, liknas vid sin icke-psykiska motpart i form av en maskin, och han ser sig själv lika gärna som död på grund av sin brist. Denna brist kan möjligen förstås utifrån Austerlitz immunisering från den tekniska icke-psykiska apparaten. Men supplementets

---

<sup>57</sup> Ib., s. 872.

<sup>58</sup> Ib., s. 908.

förmåga att ersätta sagda brist verkar tvivelaktig, och relationen mellan den psykiska och den icke-psykiska apparaten framstår som allt annat än lyckad.

## 2.4 Föreställningar om tekniken och de dödas dunkla vara

I *Austerlitz* förekommer en rad metafysiska föreställningar kring tiden och ”de döda” – bland annat att tiden är överklig och att de döda måste finnas utanför tiden – vilka framförs av Jacques Austerlitz.<sup>59</sup> Att ta upp tekniken i samband med detta är givande eftersom sagda föreställningar kan ses som ihopkopplade med teknikens supplementariska dimension, likt en ”effekt” av fotografiet eller filmen som blir tillskrivet av åskådaren. Istället för att, som i det föregående avsnittet, undersöka hur och huruvida tekniken som supplement ersätter brister hos subjektet, handlar detta avsnitt snarare om de föreställningar kring supplementet som framträder i allmänhet. Dessutom förestår det, gällande föreställningar kring tekniken, möjligen också en fråga om ”glömskan av tekniken”, där användaren av mnemotekniken förväxlar ”ande och maskin”. Gällande den tidigare forskningen kan Pelikan Straus och hennes uppfattning om ”historiemetafysik” i *Austerlitz* i det här avsnittet ses som ett värdefullt perspektiv att aktualisera. Möjligen är det så att denna slags metafysik, utifrån Derridas teknikfilosofi, egentligen grundar sig i en supplementarisk föreställning om tekniken.

När berättaren besöker Austerlitz och är på väg att inhysa sig över natten upptäcker han en gammal radio i sitt rum, vilket uppvisar en rad mystiska kvalitéer:

Innan jag lade mig knäppte jag på radion som stod på bordeauxlådan bredvid sängen. [...] Jag skruvade ner ljudet, lyssnade till ut i etern strödda ord på ett för mig obegripligt språk långt, långt borta [...] Strax därpå, vid frukosten, när jag kom att tala om den hemlighetsfulla radion, sade Austerlitz att han alltid hade varit av den uppfattningen att de röster vilka alltifrån mörkrets inbrott for genom luften, och av vilka vi kunde uppfånga endast ytterst få, liksom fladdermössen hade sitt eget, dagsljusskygga liv.<sup>60</sup>

Rösterna hos radion tillskrivs här sin egen autonomi av Austerlitz, de har egna ”dagljusskygga liv” som ibland låter sig ljuda ur och uppträda hos den ”hemlighetsfulla radion”. Berättaren förstår inte språket och sändningen försvinner under morgonen.

Denna autonomi hos det som tekniken närvarogör återkommer också hos fotografierna som Věra presenterade för Austerlitz, vilka nämndes i det förra avsnittet. Till det första fotografiet, vilket avbildar en teaterscen med två kvinnor varav en möjligen är Austerlitz mor,

---

<sup>59</sup> Ib., s. 839–840.

<sup>60</sup> Ib., s. 893.

tillägger Vera kommentaren att: ”Man får intrycket, sade hon, att någonting rör sig i dem, det är som hörde man små suckar av förtvivlan, *gémissements de désespoir*, så sade hon, sade Austerlitz, som hade bilderna själva ett minne och mindes oss, mindes hurdana vi, de överlevande, och de som inte finns ibland oss mera, var förut.”<sup>61</sup> Det är någonting hos bilderna som ”rör sig”, och de ”suckar” och utövar samtidigt en erinring av åskådarna själva. Efter att Austerlitz berättat om hur han sett pagefotografiet på sig själv och bilden av teaterscenen utlägger han följande reflektioner i sitt samtal med berättaren:

Att de sedan länge är döda känner jag inte till. Jag tänker bara att de är urgamla nu, sådär en nittio eller hundra år, precis som de skulle vara i verkligheten ifall de vore i livet. Men när de så äntligen står där i dörren är de på sin höjd trettiofem. De stiger in, går omkring i rummen, tar upp det ena och det andra i handen, sitter en stund i salongen och talar med varandra på det gåtfulla dövtumspråket. [...] Jag har inte intrycket, sade Austerlitz, att vi förstår de lagar som styr det förflutnas återkomst, men mer och mer känns det som om det inte funnes någon tid överhuvudtaget utan bara olika, enligt en högre stereometri i varandra inskjutna rum mellan vilka de levande och de döda kan gå fram och tillbaka alltefter humör, och ju längre jag tänker på det, desto mer får jag för mig att vi som alltjämt befinner oss vid liv i de dödas ögon är varelser som saknar realitet och blir synliga endast ibland, under bestämda ljusförhållanden och atmosfäriska betingelser.<sup>62</sup>

Här framkommer det som Pelikan Straus menar gällande Austerlitz *historiemetafysik*, nämligen att tidsbetingelsen snarast inte finns och att de levande och de döda existerar i samma mån i det att de infattas i en ”högre rumslighet” i form av stereometrin. Tiden avskaffas. Det är till och med så att det är de levande som *saknar* en definitiv realitet, eller *vara*, utifrån de dödas perspektiv. Pelikan Straus beskriver sagda stereometri som en slags ”memory recorder” som man kan överskrida tiden med.<sup>63</sup> Men frågan är här om inte denna slags metafysik och ”stereometri” är intimt kopplad till det tekniska mediet, det vill säga att dessa föreställningar är en konsekvens av Austerlitz *möte* med fotografierna och exempelvis radion. Fotografierna möjliggör att ”de levande och de döda kan gå fram och tillbaka” eftersom den levande åskådaren kan närvarogöra människor som inte finns längre. Vad som möjligen historiemetafysiken består av är alltså egentligen en föreställning om tekniken som supplement.

Liksom med den hemlighetsfulla radion framträder också i ovanstående utdrag en ytterligare föreställning kring supplementet, nämligen att de som blir representerade av

---

<sup>61</sup> Ib., s. 906.

<sup>62</sup> Ib., s. 907–908.

<sup>63</sup> Pelikan Straus, s. 47.

tekniken eller mediet – huruvida de ses som ”döda” eller blott ”dagljusskygga” – besitter ett *språk* som är väsensskilt Austerlitz och berättarens språk, de levandes språk. Detta språk, som kallas ”det gåtfulla dövstumspråket” av Austerlitz och ett ”obegripligt språk” av berättaren, bär möjligen på den supplementariska föreställningen att de tekniska representationerna förmår kommunicera på ett, för de levande, okänt och mystiskt sätt.

I sken av Kittlers ”glömskan av mnemotekniker” kan man möjligen skissera fram att romanen utifrån ovanstående utdrag presenterar en slags *inverterad* uppfattning kring teknikens ontologier – det är inte alltid Austerlitz som finner mening och innebörd i de mnemoteknikerna, i form av fotografi, presenterar utan det är snarare så att ”bilderna själva har minne” samt att det är *de döda* som ihågkommer åskådaren och tolkaren av mnemoteknikerna. När Austerlitz i den tidigare scenen försöker skåda sig själv som page i Rosendrottningsbilden slås relationen om i att det inte är den som blir ”objektet” för igenkänning och ihågkommande, utanpagen själv *ser igenom* den förestående tolkaren som om han inte vore något särskilt. Tekniken blir alltså besjälad i *Austerlitz* på det sättet att dess representationer är subjekt, medan de levande ”saknar realitet” och blir föremål för tolkning av de tekniska subjekten. Men samtidigt måste denna besjälning av tekniken, eller dess *inverterade* förhållande till åskådaren, ses som en tolkning av dess ontologiska dimension av Austerlitz själv (samt Vëra och berättaren), då det är de som framför föreställningarna. ”De döda” tillskrivs en subjektivitet och det är de som drömmer om och ihågkommer de levande betraktarna och tolkarna, medan mediet glöms bort i viss mån. Således går det att tala om en ”glömska” hos framställningen av mnemoteknikerna i *Austerlitz* i den mening att det är det som tekniken representerar som hamnar i förgrunden samtidigt som själva förutsättningen för relationen mellan ”de levande” och ”de döda” försummas till viss grad.

Sammantaget förekommer det en rad föreställningar kring tekniken i *Austerlitz*, både utifrån supplementet och dess förmåga till ”närvaro”, men också Kittlers kritik kring förväxlingen mellan ”maskin och ande”. Pelikan Straus uppfattning om Austerlitz historiemetafysik visade sig också vara ett givande begrepp att undersöka utifrån Derridas supplement och de föreställningar som detta ”tillskott” ger upphov till.

## 2.5 In medias res och försök att stoppa tiden

Detta avsnitt avhandlar en specifik scen från *Austerlitz* där det tekniska mediet i form av film framträder som intressant eftersom det skiljer sig från romanens övervägande fotografiska fokus – det tidigare mediet präglas av rörelse medan den senare kan sägas vara ”statisk”.



Scenen har av dessa skäl blivit föremål för en del läsningar hos den tidigare forskningen – bland annat av Lothe och Duttlinger.

När Jacques Austerlitz försöker framkalla filmen från ghettot i Theresienstadt – en film vilken nazisterna hade producerat i syftet att försköna tillvaron i ghettot – för att kunna få se sin döda och tidigare bortglömda mor Agáta, inbillar han sig först följande scen:

[S]å skulle jag kanske kunna se eller ana hur det verkligen var, och gång på gång utmålade jag för mig själv att jag utan minsta tvivel skulle känna igen Agáta, en i jämförelse med mig ung kvinna, kanske bland gästerna utanför det falska caféet, som expedit i en affär med galanterivaror där hon just varsamt tog fram ett par vackra handskar ur ett av facken, eller på scenen som Olympia i *Hoffmanns äventyr* som [...] uppfördes i Theresienstadt under försköningsaktionen. [...] Dessutom inbillade jag mig, sade Austerlitz, att jag skulle se henne på gatan i sommarklänning och lätt gabardinkappa: ensam i en grupp flanerande ghettoinvånare höll hon kurs rakt på mig och kom närmare steg för steg tills hon slutligen, tyckte jag mig känna, hade stigit ut ur filmen och gått över i mig.<sup>64</sup>

Austerlitz framför en misstänksamhet kring innehållet hos filmen, ”det falska caféet”, ”galanterivarorna” och ”försköningsaktionen”, och förstår att det hela är regisserat av det rådande naziststyret för att täcka över ghettot och försköna invånarnas fångenskap och tillvaro. Men trots detta håller han kvar vid att han kommer kunna skåda verkligheten bakom skådespelet och igenkänna sin mor. Austerlitz föreställer sig till och med att Agáta ”stiger ur” bilden på Theresienstadtfilmen och ”går över” i honom. Dessa tendenser – att Theresienstadtfragmentet både ses som någonting delvis förljuget och samtidigt som ett *medel* för att försäkra en absolut närvaro av modern hos honom, och där dessutom filmen som ett ”förmedlande mellanled” upphör – motsvarar möjligen en uppfattning kring filmens supplementariska natur hos Austerlitz. Dessa ”inbillningar” och föreställningar kring filmen som tekniskt supplement infinner sig dock inte i verkligheten när han ser på Theresienstadtfilmen – det är scener från ghettot som bara ”flimrar” framför hans ögon och ingen Agáta infinner sig.<sup>65</sup> Problemet med åskådningen och försöket att närvarogöra modern är själva mediets fart, vilket gör honom tvungen att sakta ner filmen:

Omöjligheten att grundligare blicka in i bilderna som så att säga försvann i samma ögonblick som de framträdde, sade Austerlitz, ingav mig slutligen idén att av Theresienstadtfragmentet låta göra en ultrarapidkopia som utsträckte det till en hel

---

<sup>64</sup> Sebald, s. 958.

<sup>65</sup> Ib., s. 959.

timme, och faktiskt blev i detta fyra gånger om förlängda dokument som jag sedan dess har tittat på om och om igen ting och personer synliga som dittills varit dolda för mig.<sup>66</sup>

När mediet är långsammare uppenbaras Theresienstadtfilmen på ett helt annat sätt, dess ljudspår har förvandlats till en sorgmarsch och "[f]ilmremsans många skadade ställen" flyter in i bild.<sup>67</sup> De tidigare förskönande greppen i filmen har förvandlats till sin motsats. Och när Austerlitz försöker använda sin ultrarapidkopia för att skåda Agáta förestår det flera hinder: Austerlitz "backar bandet, gång på gång, och ser tidsindikeringen i bildskärmens övre vänstra hörn, siffrorna som skymmer en del av hennes panna, minuterna och sekunderna, från 10:53 till 10:57, och hundradelssekunderna som snurrar iväg så fort att man inte hinner läsa och hålla fast dem."<sup>68</sup> Mediet uppvisar sin begränsning, filmens temporalitet står i vägen för Austerlitz. Till och med själva *tidsindikeringen* framstår som en störning i förmedlingen av det Austerlitz är ute efter – bilden av hans förmodade mor. "Siffrorna [...] skymmer hennes panna" och dessa siffror rör sig så fort att "man inte hinner läsa och hålla fast dem".

Vad Lothe tar fasta på i denna passage är att det här både handlar om ett försök från Austerlitz att upphäva filmens tid och rörelse samtidigt som det, berättartekniskt, förekommer en stillbild längs med texten. I kontrast till fotografien, "insisterar" filmen på att röra på sig, och på grund av att stillbilden medföljer texten kan det ses som att Austerlitz eller berättaren försöker "upphäva tid och rum" först genom att sakta ner filmen, och sedan göra en kopia av en stillbild från sagda film.<sup>69</sup> Duttlinger å sin sida gör läsningen att det är Theresienstadtsfragmentets inneboende temporalitet som film, en temporalitet som till och med är inskriven i stillbilden, vilket stör representationen och Austerlitz skådning av modern. Vidare pekar Duttlinger ut att de tidigare nämnda "skadade ställen" på filmen också underminerar dess anspråk på representation.<sup>70</sup>

För att relatera ovanstående forskning och sagda scen till Derridas teknikfilosofi är det framförallt intressant att det just är *tidsindikeringen* på stillbilden samt filmens temporal dimension i allmänhet som stör och nästan blockerar Austerlitz närvarogörande av moderns ansikte. Möjligen kan detta ses som ett uttryck för *différance* och dess rörelse där betydelsen alltid förskjuts, då den räkning av tid som tidsindikeringen uppvisar inte går att separera från stillbilden oavsett hur mycket Austerlitz försöker förfina och bearbeta mediet. Försöket att

---

<sup>66</sup> Ib., s. 959ff.

<sup>67</sup> Ib., s. 962.

<sup>68</sup> Ib., s. 964.

<sup>69</sup> Lothe, s. 237.

<sup>70</sup> Duttlinger, s. 169.

avskaffa rörelsen hos filmen, att frysa tidsförloppet, leder ingen vart, utan bilden kommer alltid att ha en tidsstämpel. Lothes kommentar om att Austerlitz försöker upphäva tid och rum, framstår som ett omöjligt projekt utifrån Derridas teknikfilosofi då det är en *skillnad* i tid, där nuet uppfattas med hjälp av andra tidsförlopp, som betingar alla möjliga upplevelser – det finns alltså ingen skådning eller mening hos en ”frusen” tid. På detta sätt visar *Austerlitz* hur tekniska medium och våra försök till meningsskapande upplevelser från dem i slutändan är underställd *différance*. Tekniken som supplement kanske ger oss hoppet om att få tillgång till närvaro, att ”se hur det verkligen var” eller till och med om att överskrida det tekniska mediets begränsningar, men det denna scen i *Austerlitz* visar är att dessa förhoppningar aldrig riktigt förverkligas: En definitiv igenkänning av Agáta från Theresienstadtfilmen sker inte för Austerlitz och Věra tvekar dessutom att det är hon på stillbilden.<sup>71</sup>

### 3. Avslutande diskussion och sammanfattning

Det som läsningarna av Jacques Roubauds *Quelque chose noir* (1986) och W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001) utifrån Derrida och Kittler visar är att framställningen av, och relationen mellan, minne, teknik och död är komplex och i vissa fall tvetydig. Detta senare har möjligen delvis med uppsatsens begränsade omfång att göra, då den utgår från ett begränsat urval ur de skönlitterära verken, och möjligen för att uppsatsens teoretiska byggnad mestadels utgår från sekundärlitteratur: Vad innebär det egentligen att ett supplement inte förmår ersätta ett subjekts psykiska förmåga? Är det någonting inneboende hos begreppet? För att få svar på dessa frågor, och liknande sådana, krävs en mer genomgående läsning av primärlitteraturen av Derrida och dennes teknikfilosofi.

Poucels förståelse av ”levande minne” hos Roubauds poetiska projekt i *Quelque chose noir* visade sig vara ett fruktsamt begrepp att belysa genom hur det relaterar till tekniken, eller den icke-psykiska apparaten. Vidare belystes förhållandet mellan ”möjliga världar” och tekniken hos verket. Tekniska medium kan sägas fungera som ett supplement vilket kan erbjuda en insyn i en värld där hustrun lever. Dessutom relaterades diktarijagets förändrade attityder till tekniken till Kittlers ”glömska av tekniken”.

I analysen av *Austerlitz* undersöktes det bristtillstånd rörande minnet som Jacques Austerlitz kan sägas befinna sig i, samt hur detta tillstånd kan karaktäriseras av apparatsförhållandet mellan den icke-psykiska och den psykiska apparaten, och slutligen där

---

<sup>71</sup> Sebald, s. 965.

supplementet i form av tekniken utgör en ”ersättning” till subjektets bristfälliga psykiska förmåga. Huruvida denna ”ersättning” lyckades utgör däremot en tvetydighet. Vidare analyserades de metafysiska föreställningar som uttrycks av karaktärer i berättelsen och sågs som delvis grundade i deras användning och betraktning av olika tekniska artefakter. Dessutom påvisades Kittlers ”glömska av tekniken” i dessa metafysiska föreställningar. I den sista läsningen aktualiserades teoretiska begrepp såsom *différance* och supplement för att beskriva Austerlitz skådning av Theresienstadtfilmen och för att ge en möjlig orsak till varför ingen igenkänning av modern kunde ta plats.

## 4. Litteraturförteckning

### Primärmaterial

#### Tryckta källor

Roubaud, Jacques, *Någonting svart*, övers. Jonas (J) Magnusson, Malmö: Rámus förlag, 2008

Sebald, W. G., ”Austerlitz”, *Dikt, prosa, essä*, övers. Ulrika Wallenström, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2014

### Sekundärmaterial

#### Tryckta källor

Kemp, Peter, *Döden och maskinen. En introduktion till Jacques Derrida*, övers. Ulf I. Eriksson, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag. Symposion, 1990

Kittler, Friedrich, *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius, övers. Tommy Andersson, Håkan Forsell & Lars Eberhard Nyman, Gråbo: Bokförlaget Anthropos, 2003

Long, J.J. & Anne Whitehead, *W. G. Sebald. A Critical Companion*, Seattle: University of Washington Press, 2004

Lothe, Jakob, Susan Rubin Suleiman & James Phelan, *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Columbus: Ohio State University Press, 2012

Pelikan Straus, Nina, ”Sebald, Wittgenstein, and the Ethics of Memory“, *Comparative Literature*, vol. 61, no.1, 2009

Poucel, Jean-Jacques F., *Jacques Roubaud and the Invention of Memory*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006

Sjöstrand, Björn, *Att tänka det tekniska. En studie i Derridas teknikfilosofi*, Södertörn Doctoral Dissertations, Stockholm: Södertörn högskola, 2015