

GÖTEBORGS UNIVERSITET
Litteraturvetenskapliga institutionen
D-uppsats

LITTERÄRA LOGISTIKER

|||

**EN TEORETISK DISKUSSION KRING
LITTERATUR, HASTIGHET OCH MEDIALITET**

Logistics of Literacy
A theoretical discussion on
literature, speed and mediality

HT 2007
Författare: Johannes Björk
Handledare: Anders Johansson

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. Inledning	3
2. Teori, syfte, frågeställningar, metod, material och avgränsningar.....	5
2.1. Teoretisk utgångspunkt – rhizomet.....	5
2.2. Syfte och frågeställningar.....	8
2.3. Metod, material och avgränsningar.....	9
2.4. Tidigare forskning.....	10
3. Konstens regimer och optiska medier – logistik och hastighetsintensitet.....	12
3.1. Kort historisk introduktion till problemet – den etiska regimen och upprättandet av analogin.....	12
3.2. Den mimetiska regimen – litteraturen och fotografiet	14
3.2.1. Reterritorialisering av litteraturens fotografi-blivande	15
3.2.1.1. Avtagande hastighetsintensitet – fotografiet och brytandet av linjer: exemplen Parland och Flaubert	16
3.2.2. Deterritorialisering av litteraturens fotografi-blivande.....	20
3.2.2.1. Ökad hastighetsintensitet – fotografiet och skapandet av linjer: exemplet Flaubert	22
3.2.2.2. I regimernas gränsland: exemplet Rimbaud.....	25
3.3. Den estetiska regimen – litteraturen och filmen.....	27
3.3.1. Reterritorialisering av litteraturens film-blivande	29
3.3.1.1. Avtagande hastighetsintensitet och autonoma tekniker: exemplen Proust och Parland	30
3.3.2. Deterritorialisering av litteraturens film-blivande.....	33
3.3.2.1. Ökad hastighetsintensitet och montage-tekniken: exemplet Parland.....	34
4. Sammanfattning och incitament till framtida forskning.....	39
Käll- och litteraturförteckning	42

1. INLEDNING

Den finlandssvenske modernisten Henry Parlands oavslutade och postumt utgivna metalitterära roman *Sönder, Om framkallning av Veloxpapper* från 1929-1930 är i flera avseenden karakteristisk för en problematik som den moderna (och för den delen också för en sen-, post- och högmodern litteratur) litteraturens poetik och estetik möter. Protagonisten i Parlands roman, som även han bär namnet Henry Parland, föresätter sig att skriva en roman om sin förlorade (o-)lyckliga (?) kärlek, Ami, eftersom bilden av henne, vilken vuxit fram bland Amis vänner efter hennes död, enligt honom inte är sanningsenlig. ”Alla dessa människor tycks alldeles hava glömt att du var en människa, de föreställer dig som ett konglomerat av uteslutande goda egenskaper och drag”, skriver Henry i romanens företal.¹ Henry berättar vidare i romanens nionde och särpräglad metalitterära kapitel, ”Jag blir rädd”, att det för skrivandet av romanen gäller ”att fånga dedär blyxtljussituationerna just när de dykt upp hos mig och inte släppa dem, förrän de blivit fästa på papperet och därigenom blivit materialiserade och – banaliserade”.² Citaten rymmer två problem, vilka kan hänföras till två sorters poetik. Det första citatet väcker en problematik vad gäller den grekiskt antika (och etiska) poetiken, vilken kräver att ett litterärt verk skall ha en given sanning och/eller inneboende struktur. Det andra citatet hänför sig till en problematik i förespråkandet av den mimetiska eller representationella poetiken, vars främsta företrädare vi finner i Émile Zola och dennes skrift *Den experimentella romanen*.³

Föreliggande uppsats kommer att ta avstamp i den problematik som presenterats ovan, men är inte primärt någon analys av Parlands roman. Ett fåtal analyser av Parlands litterära projekt finns att tillgå, där framför allt Per Stams avhandling *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder* bör nämnas.⁴ Även en artikel i *Finsk tidskrift*, ”Att skriva sig fri”, undertecknad Robert Åsbacka bör lyftas fram, även ifall dessa inte på något sätt är kommensurabla med den hypotes som kommer att presenteras i denna uppsats.⁵ Istället för att endast uppehålla sig vid Parlands roman kommer uppsatsen att med utgångspunkt i Gilles Deleuzes och Félix Guattaris begrepp *rhizom* föra en teoretisk diskussion kring litteraturens materialitet och medialitet med aspekter på hastighet. Genom skönlitterära exemplifieringar

¹ Henry Parland, *Sönder. Om framkallning av Veloxpapper* (1932 orig.), Per Stam (red.) (Stockholm, 2005) sid. 27.

² Parland, *Sönder*, sid. 68.

³ Émile Zola, ”Den experimentella romanen” (1880 orig.), i Per-Erik Ljung & Anders Mortensen (red.) *Texter i poetik*, övers. Per Erik Ljung (Lund, 1988).

⁴ Per Stam, *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder* (diss.), (Uppsala, 1998).

⁵ Robert Åsbacka, ”Att skriva sig fri”, i *Finsk tidskrift* 1996: 2-3 (Åbo, 1996).

som kronologiskt sträcker sig från 1857 till 1930 vill uppsatsen påvisa hur den litterära kompositionen integreras med särskilda logistiker, vilka karakteriserar andra medier för teknisk reproduktion av data. Särskilda aspekter på hastighet, intensitet och/eller hastighetsintensitet kommer att beaktas.

2. TEORI, SYFTE, FRÅGESTÄLLNINGAR, METOD, MATERIAL OCH AVGRÄNSNINGAR

Uppsatsens diskussion tar en teoretisk utgångspunkt i ett rhizomatiskt förhållningssätt, så som det formulerats av Gilles Deleuze och Félix Guattari. Då syfte och frågeställningar rymmer ett antal centrala teoretiska begrepp har jag av praktiska och läsarvänliga skäl valt att placera teorikapitlet före kapitlet för syfte och frågeställningar.

2. 1. Teoretisk utgångspunkt – rhizomet

Vår själ som helhet betraktad är, i varje enskild situation, en närmast fiktiv storhet, trots all dess sammanlagda rikedom, ty alltid ligger något av dess innehåll utom räckhåll för oss, det må gälla autentiska rikedomar eller inbillade, som till exempel för mig såväl det gamla namnet Guermantes som det oändligt mycket dyrbarare, verkliga minnet av min mormor. Ty med minnets bristfällighet är känslans växlingar förknippade.⁶

I sin bok *A Thousand Plateaus* från 1980 söker författarna Gilles Deleuze och Félix Guattari bland annat göra upp med den bild av litteraturen och tänkandet som avbildande projekt, som de menar har strukturerat litteraturen och filosofin ända sedan det platonska bortjagandet av sofisten.⁷ Det platonska tänkandet, enligt vilket allt som finns på jorden bara är skuggor eller ofullständiga kopior (*simulacrum*) av sina sanna former/idéer vilkas fullständiga form de aldrig kommer att uppnå, är något som Deleuze och Guattari starkt motsätter sig.⁸ Denna sorts tänkande, som Deleuze och Guattari menar konstituerat så gott som hela den västerländska filosofin, konsten och vetenskapen, kallar de för rot- eller trädänkande, alternativt statsmodellen för tänkandet. Man har tidigare utgått från en förförståelse av vad det innebär att tänka, av vad som är filosofins och/eller litteraturens uppgift. Detta gäller så väl Platon,

⁶ Marcel Proust, *Sodom och Gomorra* (1921-1922 orig.), övers. Gunilla Vallqvist (Stockholm, 1993), sid. 182.

⁷ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus* (1980 orig.), övers. Brian Massumi (London/New York, 2004), sid. 27; Michel Foucault, *Diskursens ordning* (1971 orig.), övers. Mats Rosengren (Stockholm/Stehag, 1993), sid. 12.

⁸ Se exempelvis Platon, "Staten", i *Skrifter. Bok 3*, övers. Jan Stolpe (Stockholm, 2003), sid. 293ff.

som Descartes och vidare Sartre. I linje med Friedrich Nietzsches understrykande av att en tanke kommer när den vill, inte när jag vill, så bygger även Deleuze och Guattari sin ontologi på kritiken av det transcendenta subjektet som bakomliggande orsak.⁹ De menar att genom denna sorts filosofis/litteraturs linearitet leds den givna verksamheten mot ett givet mål och dess singulariteter, linjer och hastigheter reduceras på så viss till prefabricerade modeller. Istället för detta tänkande sätter de *rhizomet*.

Ett rhizom kan kort sägas vara det rotsystem genom vilket ett flertal växter kopplar upp sig gentemot varandra, genom att skjuta ut rottrådar åt olika håll. Deleuze och Guattari lånar denna bild för att beskriva filosofin och konsten. De menar att tänkandet och konsten har funktionen av skillnad och upprepning utan det unika, eller som de skriver i sin introduktion till rhizombegreppet:

The multiple *must be made*, not by always adding a higher dimension, but rather in the simplest of ways, by dint of sobriety, with the number of dimensions one already has available – always $n - 1$ (the only way the one belongs to the multiple: always subtracted). Subtract the unique from the multiplicity to be constituted; write at $n - 1$ dimensions. A system of this could be called a rhizome.¹⁰

Citatet kräver en kommentar. Ett rhizom karakteriseras av dess kopplingsbarhet och heterogenitet. Till skillnad från det platoniska representationstänkandet, det förnuftiga framsteget eller det oidipala begäret definieras rhizomen av dess yta där vilken 'punkt' som helst kan, och nödvändigtvis, kopplas till vilken annan 'punkt' som helst. Rhizomet har ingen djupstruktur, allt finns på ytan. Rhizomen är multipliciteter, inte i relation till något, utan i sig själva (därför $n-1$), vars form oupphörligen konfigureras i och med att det tillförs nya kopplingar. Således finns det i ett rhizom egentligen inga 'punkter' eller positioner, så som de återfinns i en struktur, ett träd eller en rot. Det finns bara hastigheter och linjer.¹¹ Detta påminner om vad Maurice Blanchot uttrycker inom en litteraturvetenskaplig estetisk praktik när han i essän "Litteraturens försvinnande" skriver att man inte behöver "säga att varje bok är beroende utav litteraturen, utan att varje bok fullständigt bestämmer den".¹² Det finns således ingen Litteratur med stort L, ingen regel som bestämmer skrivandet. Det finns endast

⁹ Friedrich Nietzsche, "Bortom gott och ont" (1886 orig.), *Samlade skrifter* 7, övers. Lars Holger Holm (Stockholm/Stehag, 2002), sid. 57.

¹⁰ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, sid. 7.

¹¹ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, sid. 9.

¹² Maurice Blanchot, "Litteraturens försvinnande" (1959 orig.), i *Aiolos* 1999: 10, övers. Ingemar Haag (Stockholm, 1999), sid. 11.

multipliciteter av singulära skrivanden som förskjuter den yttersta gränsen för litteraturen, vilken ständigt förskjuts, och som i sig inte utgör någon organiserad helhet. Det är alltså, som Marcel i Prousts romansvit visste, inte så att en sammanlagd rikedom utgör en helhet ($n-1$).

Multipliciteter är alltså platta och utgör ett konsistensplan (inom filosofin benämnt immanensplan, inom konsten kompositionsplan), detta plan är utsidan av multipliciteter. I ett rhizom återfinns strukturer på flertal ställen, men rhizomet som sådant har ingen struktur. Upprättandet av dessa strukturer konstitueras av *reterritorialiserande* rörelser, vilka nödvändigtvis är samtida med *deterritorialiserande* rörelser. Reterritorialiserande rörelser stratifierar, territorialiserar, organiserar, betecknar och tillskriver rhizomet betydelse, medan de deterritorialiserande rörelserna ständigt bryter upp dessa strukturer och utgör rhizomets *flyktlinjer* bort från organiseringen, strukturen etcetera. Flyktlinjer är linjer av hastigheter och intensiteter. Det finns varken uteslutande de- eller reterritorialiserande rörelser, de är ständigt upptagna i varandra i en a-parallell utveckling. Rörelserna som utvecklar rhizomet konstituerar en karta, inte ett uppsökande. De är upptagna i horisontella rörelser, inte vertikala (1). "What distinguishes the map from the tracing is that it is entirely oriented toward an experimentation in contact with the real. The map does not reproduce an unconscious closed in upon itself; it constructs the unconscious."¹³ Det finns således ingen förståelse, eller för oss litteraturvetare ingen hermeneutisk horisont från vilken vi kan tillskriva texten ett subjekt eller finna dess intention ($n-1$); det finns bara funktioner. Uppsökande är, till skillnad från att göra en karta, att göra en bild av det som är, att upprätta strukturer och organisera multipliciteter under 1 (subjektet, lagen, fadern etcetera). Deterritorialiserande rörelser är alltså inga transcendentala rörelser, utan rhizomets immanenta funktion för att flytta utsidan av multipliciteter, de upprättar nya territorier på kartan/i rhizomet.

En bok har varken objekt eller subjekt, hävdar Deleuze och Guattari, den utgörs av varierande former av material eller saker, samt av olika härkomster och hastigheter.¹⁴ Att tillskriva boken ett subjekt eller en upphovsman är att förbise dess egna produktiva aspekter och dess utvändiga relationer.¹⁵ Då en bok, likt ett rhizom, inte har någon djupstruktur följer det på detta att det inte är någon skillnad på vad en bok säger och hur den är gjord. Det finns alltså inget givet budskap hos en bok, ingen djupstruktur eller underliggande mening att tolka, bara möjliga kopplingar mellan ytor. Rhizomatiska kopplingar definieras inte utefter vilka delar som kopplas till varandra, utan det *blivande* som tilldrar sig *mellan* dessa. Ett blivande

¹³ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, sid. 13.

¹⁴ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, sid. 4.

¹⁵ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, sid. 4.

är inte en imitation som utförs, det är inte heller en analogi över något – ”becoming is to extract particles between which one establishes the relations of movement and rest, speed and slowness, that are *closest* to what one is becoming, and through which one becomes.”¹⁶ Det innebär att det i dessa relationer konstitueras *zoner av obestämbarhet* eller *närliggande*.¹⁷ Singulära zoner som är strikt beroende av de ’delar’ som kopplingarnas utförs mellan, men som inte kan reduceras till någon av dem och som ständigt konfigurerar desammas positioner inom rhizomet.

2.2. Syfte och frågeställningar

Föreliggande uppsats har två till synes teoretiskt motstridiga påståenden som utgångspunkt för formuleringen av sitt syfte. Å ena sidan Gilles Deleuze och Félix Guattari som i sin sista gemensamma bok, *What is Philosophy?*, skriver att ”composition is the sole definition of art. Composition is aesthetic, and what is not composed is not a work of art. However, technical composition, the work of the material that often calls on science (mathematics, physics, chemistry, anatomy), is not to be confused with the aesthetic composition, which is the work of sensation. Only the latter fully deserves the name *composition*, and a work of art is never produced by or for the sake of technique.”¹⁸

Å andra sidan, den tyske mediehistorikern Friedrich Kittler, som i inledningen till sin essä ”Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling” från 1984 understryker att ”[l]itteraturvetenskapen arbetar i samma medium som litteraturen. Det är en diskurs om en viss sorts diskurser och i vanliga fall en bok om böcker. Denna märkliga närhet – otänkbar inom de exakta vetenskaperna och heller inte allmänt spridd inom kulturvetenskaperna – har ofta angivit de metodiska riktlinjerna.”¹⁹ Enligt Kittler blir detta problematiskt då denna praktik ”omfattar både objekt och metod, det tolkade och tolkningen”.²⁰ Istället menar Kittler att litteraturvetenskapen, ”[f]ör att [den] inte skall fastna i de cirklar, fällor, självreferenser

¹⁶ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, sid. 300.

¹⁷ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, sid. 301; Gilles Deleuze, ”Litteraturen och livet” (1993 orig.), i *Aiolos* 1999: 10, övers. Jan Holmgaard (Stockholm, 1999), sid. 101.

¹⁸ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *What is Philosophy?* (1991 orig.), övers. Graham Burchell & Hugh Tomlinson (London, 1994), sid. 191f.

¹⁹ Friedrich Kittler, ”Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling” (1984 orig.), i *Maskinskrifter*, övers. Tommy Andersson (Gråbo, 2003), sid. 155.

²⁰ Kittler, ”Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling”, sid. 155.

och tautologier som den i tolkningens namn fått i uppgift att lösa upp, bör [...] inrikta sig på undersökningsobjektens materialitet och medialitet”.²¹

Syftet är att ur Deleuzes och Guattaris idé om *rhizomet* lyfta fram och konkretisera det som däri kallas linjer av hastighet och intensitet. Med ett antal skönlitterära exempel skall uppsatsen försöka påvisa att de estetiska kompositionernas *hastighetsintensitet* är beroende av och strikt synkron med utvecklingen av de tekniska medierna och de logistiker som karakteriserar dessa. Kort sagt och formulerat i två frågor: är det möjligt att genom Kittlers respektive Deleuzes och Guattaris till synes diametrala påståenden påvisa ett antal exempel där den estetiska och den materiella/mediala kompositionen konstituerar en zon av obestämbarhet? Och vidare, är den hastighetsintensitet som uppträder i de litterära verken beroende av andra logistiker än litteraturens egen?

2.3. Metod, material och avgränsningar

För att genomföra de kortare analyser av skönlitterära texter, vilka är integrerade i den teoretiska diskussionen var det nödvändigt att begagna ett metodologiskt förhållningssätt vilket är kongruent och kommensurabelt med uppsatsens syfte och teori. Detta förhållningssätt utgörs av en riktning inom den franska poststrukturalismen som den tyska dito (och då i synnerhet som här Friedrich Kittler) senare lyfte fram, nämligen den som ”definiera[r] diskurser som händelser med påtaglig materialitet och med en begränsad effekt (och inte med en oändlig såsom i exempelvis fransk-amerikansk dekonstruktivism)”.²² I en av sina få metodologiska skrifter, *Vetandets arkeologi*, skriver Michel Foucault (och det är antagligen denna passage som Kittler syftar på) att diskursens utsagor ”bevaras tack vare ett visst antal materiella bärare och vissa tekniker (som boken givetvis bara är ett exempel på), enligt vissa institutions-typer [...] och vissa status-modaliteter (som inte är desamma när det gäller en religiös text, en juridisk bestämmelse eller en vetenskaplig sanning). Det betyder också att de [sic!] har investerats i tekniker som tillämpar dem, i praktiker som härrör från dem, i sociala förhållanden som bildats eller förvandlats genom dem.”²³ Det är fall av status-modaliteter och mediala tekniker som det uppmärksammas på i de skönlitterära texterna; med avseende på logistik har jag försökt att lyfta fram exempel på hur vissa logistiska tekniker och

²¹ Kittler, ”Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling”, sid. 155.

²² Friedrich Kittler, ”Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling”, sid. 156.

²³ Michel Foucault, *Vetandets arkeologi* (1969 orig.), övers. C. G. Bjurström (Staffanstorps, 1972), sid. 141.

praktiker som är karakteristiska för fotografi och senare film uppträder i litterära texter och hur detta sammanfaller med den allmänna utbredningen av dessa optiska medier.

Detta innebär att det först var nödvändigt att avgränsa och definiera sådana tekniker och praktiker. Till att börja med uteslöts medier som behandlar akustiska data på grund av det begränsade sidutrymmet. Överlag har Kittlers essäsamling *Maskinskrifter* varit avgörande för att tänka kring medialitet. Beträffande specifika diskussioner kring fotografiets tekniker och praktiker begagnades essäsamlingar av Susan Sontag och Walter Benjamin, samt vidare Deleuzes och Guattaris diskussion kring fotografiets roll i Franz Kafkas författarskap. Vad gäller diskussioner kring film har Deleuzes första volym i tvåbandsverket *Cinema* begagnats, samt Benjamins essäer återigen. Vidare har Erich Auerbachs avslutande kapitel i *Mimesis* använts. De skönlitterära verken utgörs av namnkunniga exempel (med undantag för Parlands roman *Sönder*, som formulerade uppsatsens utgångspunkt, samt förtjänar att lyftas fram) utgivna vid tiden för den allmänna utbredningen av de nya medier som återropades ovan.

2.4. Tidigare forskning

Att uppkomsten av andra medier än skriften haft en inverkan på den litterära estetiken och hastigheten är ämne för ett väl etablerat forskningsfält. Tidiga representanter för detta är bland annat filosofen Walter Benjamin samt filologen och litteraturvetaren Erich Auerbach (båda representerade i föreliggande uppsats). På senare år har i synnerhet Friedrich Kittler varit tongivande inom forskningsfältet, och utan dennes arbeten hade uppsatsen inte varit möjlig. Diskussionen tas även upp av Gilles Deleuze och Félix Guattari, om än inte i lika explicit bemärkelse som hos Kittler. Det är i synnerhet denna kontinentala forskning som konsulteras under diskussionens gång. Men förhållandet mellan litteratur och andra medier för teknisk reproduktion av data har även behandlats av ett antal andra svenska forskare. Av dessa bör i synnerhet Sara Danius avhandling *The Senses of Modernism* och Anders Ohlssons *Läst genom katedralen* nämnas.²⁴ Föreliggande studie skiljer sig väsentligen gentemot Danius och Ohlssons arbeten i det att dessa undersökt hur perceptionen och verklighetsframställningen (*mimesis*) skulle genomgå en radikal förändring och överta den specifika 'blick' som i synnerhet filmmediet erbjuder, medan föreliggande uppsats menar att denna blick (och det visuella per se) försvinner i och med det att en sådan framställning

²⁴ Sara Danius, *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Modernist Aesthetics* (diss.), (Uppsala, 1998); Anders Ohlsson, *Läst genom katedralen. Filmiserad svensk roman* (Nora, 1998).

möjliggörs av andra medier. Förvisso diskuterar Danius även hastigheten i Prousts romansvit, men även detta sker i termer av medierad hastighet av blicken, eller vad Danius kallar simulerad hastighet eller "the Simulacrum of Velocity".²⁵

Vidare är Anders Johanssons avhandling *Avhandling i litteraturvetenskap* ett pionjärverk vad gäller ett positionerande av Deleuze i svensk litteraturvetenskap (även ifall Deleuze introducerats i filosofiska tidskrifter sedan slutet av 1980-talet av bland andra Sven-Olov Wallerstein).²⁶ I ett försök att 'läsa samman' Deleuze och Theodor W. Adorno inom en litteraturvetenskaplig praktik närmar sig Johansson ett antal texter (av Jorge Luis Borges, Vilhelm Ekelund, Astrid Lindgren, Lars Norén och Bruce Springsteen), inte för att på dessa applicera de båda filosofernas teorier på ett givet material (form/materia), utan för att belysa förhållanden som tilldrar sig mellan teori och praktik och för att se hur ett sådant möte kan uppdaga en litteraturvetenskap som i möjligaste mån undviker tolkning eller modellapplicering, för att istället genom litteraturens kontingens påvisa att textmötet är en ständig process och praktik.²⁷

En studie av Jakob Staberg i Lars Noréns schizopoesi, "Fluiderande rum", lägger sig tämligen nära föreliggande studie. Staberg har genom i synnerhet Jacques Rancière, men också Deleuze och Guattari, sökt påvisa hur den sonora klustertekniken (formulerad av den ungerske kompositören György Ligeti) framträder i Noréns diktning.²⁸ Artikeln publicerades dock då mitt uppsatsskrivande var långt framskridet, således har jag inte i någon vidare bemärkelse kunnat ta Stabergs artikel i beaktande.

²⁵ Danius, *The Senses of Modernism*, sid. 142ff.

²⁶ Anders Johansson, *Avhandling i litteraturvetenskap. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter* (diss.), (Göteborg, 2003).

²⁷ Jfr Johansson, sid. 55.

²⁸ Jakob Staberg, "Fluiderande rum", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2007: 1-2 (Göteborg, 2007), sid. 110.

3. KONSTENS REGIMER OCH OPTISKA MEDIER – LOGISTIK OCH HASTIGHETSINTENSITET

3.1. Kort historisk introduktion till problemet – den etiska regimen och upprättandet av analogin

Idén om att mediets materialitet har en påverkan på litteraturens estetiska komposition och dess författare är inte en problematik som uppkommer i och med de medier som möjliggör teknisk reproduktion av data. Redan i Platons dialog ”Faidros” ställer sig Sokrates kritisk till skriften och bokstäverna:

När man lär sig [bokstäverna] försummar man nämligen minnet, vilket leder till glömska, för i förlitan på skriften låter man sig påminnas av främmande tecken utifrån, inte inifrån av egen kraft. Du har alltså uppfunnit en drog som inte hjälper människan att stärka minnet, utan hjälper henne att påminna sig. Dina lärjungar ger du skenvishet, inte sann vishet. De kommer att läsa mycket utan att bli undervisade, de kommer att skenbart inse mycket men för det mesta inte fatta någonting; de kommer att bli odrägliga att umgås med och bli skenvisa, inte visa.²⁹

Sokrates uttrycker 350 år f.v.t. en oro för subjektets framtid. Det som tidigare konstituerat subjektets rationalitetsmönster, eller gjort det koherent, minnet, förläggs i och med skriften alltså till ett ark. Denna separation är immanent i den skriftliga praktiken, eller som Jacques Derrida uttryckt det: ”[the] essential drift [*dérive*] bearing on writing as an iterative structure, cut off from all absolute responsibility, from *consciousness* as the ultimate authority, orphaned and separated at the birth from the assistance of its father”.³⁰ Men då skriften vid denna tid är det enda medium, förlagt utanför människan själv, som registrerar, bearbetar och disseminerar seriella data är det möjligt att mellan subjekt och medium upprätta ett analogt förhållande. Detta är just vad Platons lärjunge Aristoteles gör i sin poetik ”Om diktkonsten”, där han understryker att ”[b]eträffande den efterbildande diktart som är berättande [...] står det klart att man bör göra dess fabler dramatiskt strukturerade [...] omkring en enda handling som är hel och avslutad och som alltså har början, mitt och slut, för att den likt en enhetlig,

²⁹ Platon, ”Faidros”, i *Skrifter. Bok 2*, övers. Jan Stolpe (Stockholm, 2001), sid. 371.

³⁰ Jacques Derrida, *Limited Inc* (1977 orig.), övers. Samuel Weber & Jeffrey Mehlman (Evanston, 1988), sid. 8.

hel organism må utveckla det behag som är dess eget”.³¹ Även ifall Aristoteles skiljer sig från Platon i det att den förre menar att ett ting har potential att aktualisera sin form (medan Platon menar att ett ting är dömt att vara en sämre kopia), så är Aristoteles sin läromästare trogen i övertygelsen om att det finns en given form som tinget bedöms efter, varefter det erhåller status som antingen kopia [*idôles*] eller simulacrum [*phantasmes*]. Under antiken fanns inte någon konst i egentlig bemärkelse, utan dess artefakter bedömdes ”i termer av inre sanning och i termer av hur de påverka[de] individernas och kollektivets sätt att vara”.³² Det upprättades alltså även en relation mellan konsten och de receptiva subjektens plats i *polis*. Och om skriften påverkade subjekten i den utsträckning som Sokrates fruktade i ”Faidros”, så var det nödvändigt för lärjungen Aristoteles att i sin poetik återspegla den grekiska stadsstatens ordning i det att ”konsten är ett sätt att inta en plats för att där omfördela relationerna mellan kroppar, bilder, rum och tider”.³³

Skriftens överföringsmonopol på seriella data innebär att dess strukturerande av logistisk karaktär förblir osynligt, då det skulle krävas ytterligare ett (eller flera) medium för möjligheten till komparativ logistik. Men, skulle man nu kunna invända, kom inte Gutenbergs tryckpress att utgöra den mellanliggande instans som uppdragar skriftens logistiska karaktär och dess egenskap av strukturerande medium? Standardiserar tryckpressen inte skriften på det att dess upprepning av, men också skillnad gentemot, subjektet uppdragas? Vid skrivakten efterlämnar pennan ett spår av det skrivande subjektet. Skriften får en individualitet som efterlämnar en kropp och på så vis säkrar spåret av dess skrivande subjekt. Det är dessa spår som Gutenberg reproducerar. Den tekniska reproduktionen sker alltså först *efter* skrivakten.³⁴ Återkopplingen mellan subjekt och medium är (till synes) absolut.

Kapitel 3.2 respektive 3.3 är namngivna efter de regimer som Jacques Rancière begreppsliggjort i essäer som ”Delandet av det sinnliga” och ”Estetiken som politik”. Rancière menar att man i möjligaste mån bör göra sig av med förvirrande beteckningar som avantgarde, modernism etcetera, eftersom dessa tenderar blanda samman historicitet och tanken på epokens brott. Istället bör man se konstverk som tillhörande och konstituerande av regimer inom vilka konsterna identifieras genom ”en specifik typ av koppling mellan verkens eller praktikernas produktionssätt, dess praktikers former av synlighet och de sätt på vilka de

³¹ Aristoteles, ”Om diktkonsten”, i Per Erik Ljung och Anders Mortensen (red.), *Texter i poetik*, övers. Jan Stolpe (Lund, 1988), sid. 40.

³² Jacques Rancière, ”Estetiken som politik” (2004 orig.), i *Texter om politik och estetik*, övers. Jonas (J) Magnusson (Lund, 2006), sid. 101.

³³ Rancière, ”Estetiken som politik”, sid. 95.

³⁴ Friedrich Kittler, ”Grammofon, film, skrivmaskin” (1986 orig.), i *Maskinskrifter*, övers. Tommy Andersson (Gråbo, 2003), sid. 41f.

förra och de senare begreppsliiggörs”.³⁵ Ett sådant det litterära verkets produktionssätt – det vill säga den problematik som poetiken diskuterar (hur komponera en text och varför?) – och den ”synlighet” eller framträdande som ett litterärt verk kan uppdaga visar sig vid tiden för de olika medieteknologiska landvinningarna begreppsliiggöras enligt särskilda uppsättningar av fältspecifika termer och begrepp, vilka är karakteristiska för de nya medierna, snarare än för litteraturen själv.

3.2. Den mimetiska regimen – litteraturen och fotografiet

Erich Auerbach har i efterskriften till sin essäsamling *Mimesis* karakteriserat 1800-talets brott gentemot tidigare epoker som ett stilbrott.³⁶ Han skriver att ”den moderna realism som tog form i Frankrike i början av 1800-talet som estetisk företeelse står för en fullständig frigörelse från [läran om framställningens olika stilmivåer]; fullständigare och betydelsefullare för senare sätt att litterärt efterbilda livet än den av de samtida romantikerna proklamerade blandningen av det sublimes med det groteska”.³⁷ Kort sagt, det vi traditionellt känner som realismen gör sig i någon mån av med föreställningen om den litterära texten som etiskt och moraliskt uppbygglig, till förmån för en ’sann’ eller ’exakt’ återgivning. Med Jacques Rancière kan man tala om en rörelse mot ”konsternas poetiska – eller representationella – regimen”.³⁸ Den här regimen identifierar konstens, eller snarare konsternas, sak i paret *poiesis/mimesis*. Den mimetiska principen är inte i grunden en normativ princip som säger att konsten måste skapa kopior som liknar sina modeller. Den är snarare en pragmatisk princip som inom konsternas allmänna domän (som sätt att göra) isolerar vissa särskilda konster som utför specifika saker, nämligen imitationer.”³⁹ När Rancière skriver att det inte längre är tal om ”kopior som liknar sina modeller”, skall detta förstås mot bakgrund av konstens etiska regimen, det vill säga den regimen som skulle konstitueras av konstverkets transcendent rörelse mot sin form, för att tala med Platon; en regimen som sammanfattades i föregående och som fick sin mest konkreta formulering i den aristoteliska poetiken. Om konsternas etiska regimen bar med sig en

³⁵ Jacques Rancière, ”Delandet av det sinnliga” (2000 orig.), i *Texter om politik och estetik*, övers. Christina Kullberg (Lund, 2006), sid. 209.

³⁶ Erich Auerbach, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen* (1946 orig.), övers. Ulrika Wallenström (Stockholm, 2002), sid. 583.

³⁷ Auerbach, *Mimesis*, sid. 583.

³⁸ När Rancière talar om denna regimen använder han sig växelvis av begreppen representationell, poetisk respektive mimetisk regimen. Den senare benämningen kommer fortsättningsvis att användas under uppsatsens gång.

³⁹ Rancière, ”Delandet av det sinnliga”, sid. 210.

föreställning om att sanningen/gudomligheten skulle återspeglas i verket, i det att detta står i transcendent förhållande till sin form/idé, så innebär övergången till den representationella mimetiska regimen en förskjutning i den bemärkelse att konsten nu får ett objekt. Det instiftas ett materiellt avstånd mellan konstverket och den hegemoniska idén om dess uppgift.

Den som i mångt och mycket kommit att stå som den mimetiska litteraturens portalfigur, Gustave Flaubert (jämte låt säga Honoré de Balzac och senare Émile Zola), kunde anklagas för att vara demokrat ”därför att han [valde] att *måla* istället för att instruera”.⁴⁰ (min kurs.) Och Zola proklamerar vidare i sin poetik *Den experimentella romanen* att författaren skall inta *observatörens* roll. ”Han skall”, och här citerar Zola Claude Bernard, ”vara fenomenens fotograf; hans observation bör exakt avbilda naturen...”.⁴¹ Arthur Rimbaud skrev i sitt så kallade siarbrev till Paul Demeny att ”man måste vara *visionär*, göra sig själv till *visionär*”.⁴² (Det skall dock redan här understrykas, och senare påvisas, att Rimbauds visionära poetik skiljer sig markant från tidigare Flauberts och senare Zolas.) Sällan eller aldrig har poetiken i sådan utsträckning uppehållit sig vid det mimetiska i visuell mening. Och detta sammanfaller så väl nationellt som kronologiskt med utvecklingen av fotografiet.

3.2.1. Reterritorialisering av litteraturens fotografi-blivande

När så ett nytt medium dyker upp, och detta sker först 1839, förändras inte bara litteraturen, utan även dess poetik. I och med dagerrotypins och fotografiets inträde ser vi också ett nytt mönster i litteraturens funktion, skärpannet av *mimesis*. Om disseminering av data ses i termer av rhizom så kopplar skriftens estetiska praktik, litteraturen, upp sig gentemot dagerrotypin och fotografiet. Och vice versa. Detta innebär ett konfigurerande av litteraturens territorium, av dess uppgift och funktioner, ett övertagande och överlämnande av mediala karakteristika – litteraturens konsistensplan expanderar och utsidan av multipliciteter förskjuts.

Först när två medier, skriften och fotografiet, ställs vid sidan av varandra låter sig det som karakteriserar mediernas logistiska struktur tänkas. Av dessa två medier, skriften och fotografiet, är det endast det förra som disseminerar seriella data (och detta enligt en lineär logistik), medan det senare disseminerar statisk data. Samtliga tekniker för behandlande av data äger under specifika tillfällen olika grader av hastighetsintensitet. Paul Virilio har i

⁴⁰ Rancière, ”Delandet av det sinnliga”, sid. 203.

⁴¹ Émile Zola, ”Den experimentella romanen”, sid. 242.

⁴² Arthur Rimbaud, ”Till Paul Demeny”, i *Samlade skrifter*, övers. Elias Wraak (Malmö, 2003), sid. 386.

åtskilliga verk diskuterat hastighetens betydelse för 1900-talets krigskonst och dess relation till film och *perceptionens logistik*.⁴³ I detta fall gäller det relationen till konst, eller mer specifikt, det uppehåller sig vid litterärt estetiska spörsmål. Under 1800-talet, där den dominerande diskursen utgörs av vad som i den traditionella litteraturhistorieskrivningen kallas realism och naturalism, kan litteraturen anakronistiskt och vid en första anblick sägas äga en låg hastighetsintensitet. Anakronistisk därför att det inte finns några andra medier som registrerar, bearbetar eller disseminerar *seriella* data. Således blev den intensitet av hastighet det talas om osynlig, då det för att tänka hastighet krävs hastigheter. Det medium litteraturen hade att förhålla sig till i fråga om hastighetsintensitet var, som nämnts, fotografiet, vilket ägde en låg eller ingen hastighetsintensitet (då det sprider statisk, fixerad data). Vid en första anblick låg hastighetsintensitet därför att, som vi skall se, litteraturens uppkopplande gentemot fotografiet kan aktualisera ett antal av fotografiets logistiska karakteristiker, som inte framträder i fotografiet enkom.

3.2.1.1. Avtagande hastighetsintensitet – fotografiet och brytandet av linjer: exemplet Parland och Flaubert

Joseph Frank har i sin klassiska analys av Gustave Flauberts roman *Madame Bovary* och dess spatiala form – det vill säga när narrativet bryter det kronologiska och temporala flödet genom att röra sig fram och tillbaka i tid och rum – hävdad att ”since language proceeds in time, it is impossible to approach [a] simultaneity of perception except by breaking up temporal sequence”.⁴⁴ Under det att litteraturen hade en mimetisk uppgift och funktion, samt konstituerade ett rhizom i relation med fotografiet var en temporal bromsning eller låsning den enda strategi som stod till buds för att (re-)presentera flera skeenden under ett narrativt framskridande, ”ty allt som existerade misslyckades i kampen mot tiden”.⁴⁵ Och det är just *ett* narrativt framskridande som är både resultatet av och förutsättningen för litteraturens mimetiska uppgift och funktion, då denna konstitueras och definieras av uppdelningen subjekt/objekt, betecknande/betecknad. Det är på detta sätt fotografiet, med Deleuzes och Guattaris ord, reterritorialiserar rhizomets hastighetsintensitet, på det att fotografiet inte registrerar, bearbetar och disseminerar *seriella* data, utan låser eller bromsar tidsflödet och

⁴³ Paul Virilio, *Krig och film* (1984/1991 orig.), övers. Jonas (J) Magnusson (Göteborg, 2006).

⁴⁴ Joseph Frank, ”Spatial Form in Modern Literature” (1945 orig.), i *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick/London, 1991), sid. 17.

⁴⁵ Kittler, ”Grammofon, film, skrivmaskin”, sid. 41.

upprättar en subjektspostion. I sin essäsamling *On Photography* diskuterar Susan Sontag detta i relation till människor, men uppvisar samtidigt karakteristika som är relevanta för våra estetiska spörsmål:

There is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed. [...] All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt.⁴⁶

Sontags citat visar på ett antal centrala aspekter vad gäller fotografiet och dess långsamma hastighetsintensitet, i det att det skär ut ett moment och fryser tiden. Att fotografera människor är att göra våld på dem (här ansluter sig Sontag till en tradition från Balzac och dennes syn på fotografiet), att påminna människor om deras dödlighet.⁴⁷ Att fotografera människor är att objektivera dem, eller mer specifikt, att estetiskt upprätta distinktionen subjekt – objekt. I den roman som inledningsvis presenterade uppsatsens problem, Henry Parlands roman *Sönder* (som knappast tillhör en mimetisk regim, men diskuterar en problematik som är symptomatisk för dennas mediala betingelser), är denna koppling tematiskt explicit – en binär definition av subjekt/objekt, vilken sker genom den temporala fixering som fotografiet erbjuder.⁴⁸ Den Ami som liknas vid ett konglomerat (det vill säga en dynamisk sammansättning av delar) skall genom romanen (i romanen) ersättas med en 'sann' fix Ami. Denna vilja till makt (vilken objektiveringen implicerar) uttrycks genom en intensifiering av verbformernas modus genom vilka författaren (i romanen) skriver till Ami i sitt brev: ”jag *skulle vilja skriva* denna bok om dig [...]. Jag *skulle vilja skriva ner dig* [...] tacksam om du *ville hjälpa* mig därmed. [...] Du *skall hjälpa* mig därmed. Jag *tänker slita lös* din bild ur varenda vrå av min själ *och skriva ner den* på glesradiga, vita pappersark.”⁴⁹ (mina kurs.) Robert Åsbacka har argumenterat för tesen att den fiktive Henry Parland försöker skriva sig fri från föreställningarna, för att få en ”sann” bild av Ami, vilket för Åsbacka innebär en bild ”som överensstämmer med verkligheten”.⁵⁰ Snarare implicerar användandet av fotografier för skrivandet av romanen en vilja till makt som syftar till ett absolut

⁴⁶ Susan Sontag, *On Photography* (1977 orig.), (New York, 2001) sid. 14f.

⁴⁷ *Memento mori* (latin), ung. glöm inte att du är dödlig; tänk på döden.

⁴⁸ Författaren i Parlands roman skall skriva romanen om Ami genom att konsultera fotografier av denna.

⁴⁹ Parland, *Sönder*, 27f.

⁵⁰ Åsbacka, ”Att skriva sig fri”, sid. 140.

objektiverande av Ami, och ett slutgiltigt hejdande av de hastigheter som tilldrar sig mellan de delar som utgör konglomeratet Ami. En sådan analogi (objektivering via fotografiernas icke-hastighet) återfinns mellan två av romanens nyckelpassager. För det första i romanens andra kapitel, ”Om fotografering och framkallning av kopior”, där berättaren påpekar att ”[e]n fotografi har [...] egentligen en mycket kortvarig livstid, redan efter några timmar blir den likgiltig och avnött [...]”. Och vidare understryks det att man aldrig kan ”erfara ett starkare intryck härav än när man sitter böjd över framkallningsskålen och det ena draget efter det andra skjuter fram, kompletterande varandra, givande åt varandra en helt ny betydelse och vikt och slutligen balanserade mot varandra till en bild”.⁵¹ De hastigheter och blivanden som fotografiet erbjuder reduceras och avtar alltså i intensitet. Det är artefaktens hastigheter, dess blivande, som kan upprätta flöden och deterritorialisera densamma. Analogin till denna estetiska diskussion finner vi i artonde kapitlet där berättaren låter hävda att “[f]örrän vi lärt känna en människa bygger vår hjärna upp henne och river ned henne i oändlighet, och när vår föreställning om henne slutligen stabiliserat sig, betyder det ingalunda att vi kommit underfund med hennes egentliga väsen, utan bara att hon inte intresserar oss längre”.⁵² Vad Henrys projekt syftar till är alltså att bryta de linjer av hastigheter och intensiteter som konglomeratet Ami utgör, att ge Ami en fixerad form, snarare än att följa upp de linjer som deterritorialiserar Ami. För att göra detta följer den fiktive Parlands skriftliga praktik en linje som går från en form av innehåll (objektivera; bryta linjer) till en form av uttryck (litterärt fotografi-blivande).

Sontag resonerar vidare om fotografiska maktbetingelser:

a photograph is not only like its subject, a homage to the subject. It is part of, an extension of that subject; and a potent means of acquiring it, of gaining control over it. [---] Through being photographed, something becomes part of a system of information, fitted into schemes of classification [...]. [---] The photographic exploration and duplication of the world fragments continuities and feeds the pieces into an interminable dossier, thereby providing possibilities of control that could not even be dreamed of under the earlier system of recording information: writing.⁵³

Först ett etymologiskt spørsmål. När Sontag här talar om “subject” så gör hon det i betydelsen fotografiets ämne, inte dess handlande subjekt. Hon talar alltså om fotografiets objekt. Om vi

⁵¹ Parland, *Sönder*, sid. 33.

⁵² Parland, *Sönder*, sid. 128.

⁵³ Sontag, *On Photography*, sid. 155f.

återvänder till Frank och exemplet med scenen i *Madame Bovary*, där narrativet bromsar upp den temporala sekvensen för att inom ramen för detta narrativ presentera tre synkrona händelser, ser man tydligt hur de olika grupperna placeras in i rumsligt schematiska platser. Bondhustrun separeras från krögarhustrun, prefekturrådets agiterande situeras genom ett avskiljande från det övriga sorlet vid lantmötesscenen etcetera.⁵⁴ Man kan alltså med Sontag se hur de talande subjekten, genom en viss positionering och fokalisering, objektiveras genom att passas in i kronotopiska klassifikationsscheman och att det som utan tekniska proteser skulle uppfattas som ett kontinuerligt myller, hur allt detta nu fragmentiseras och genom den temporala bromsningen och inramningen av hastighetsintensiteten ges en given plats i rummet, som på så sätt möjliggör ett kontrollerande av kroppar.⁵⁵

Men det är inte tal om fragmentisering i någon postmodern bemärkelse a la Lyotard, en fragmentisering i termer av brist eller i saknad av meningssammanhang.⁵⁶ Snarare, och detta är ett resultat av textens låga hastighetsintensitet, handlar det här om en fragmentisering för möjliggörande av objektivering och informationsextraherande av rummens subjekt, avskiljda från varandra. Denna vilja till makt följer på den praktik som först kommer upp med en idé och sedan uttrycker sig (form av idé → form av uttryck). Michel Foucault är mycket nära denna tendens när han säger att det sedan 1600-talet

uppenbara[t] sig en vilja till kunskap som föregrep sitt verkliga innehåll och skisserade planer för möjliga, observerbara, mätbara och klassificerbara objekt. Det var en vilja att veta som (på sätt och vis före varje erfarenhet) påtvingade kunskapssubjektet en viss position, blick och funktion (se snarare än läsa, verifiera snarare än kommentera). Ja, en vilja att veta som (på ett mycket mer generellt sätt än varje enskilt verktyg) föreskrev den tekniska nivå där kunskaperna skulle investeras för att vara verifierbara och nyttiga. Det tycks som om viljan till sanning har haft sin egen historia ända sedan den stora platonska uppdelningen. Den är inte de tvingande sanningarnas historia, utan historien om skisser till kunskapsobjekt, om kunskapssubjektets funktioner och positioner och om investeringar i materiel, teknik och verktyg för kunskapsinhämtande.⁵⁷

Denna kunskapssyn (som Foucault här beskriver, men ingalunda är någon representant för) och detta konstituerande av subjektets tekniska positionering skapar inte bara ett begär, vars funktion inom denna strukturering, klassificering och objektivering är att producera nya

⁵⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857 orig.), övers. Greta Åkerhielm (Stockholm, 1960), sid. 150-162.

⁵⁵ Jfr Michel Foucault, *Övervakning och straff* (1975 orig.), övers. C G Bjurström (Lund, 2003), sid. 220ff.

⁵⁶ Jfr Jean-François Lyotard, "Svar på frågan: vad är det postmoderna?" (1982 orig.), i Mikael Löfgren & Anders Molander (red.), *Postmoderna tider?*, övers. Sara Michaëlsson (Stockholm, 1986), sid. 90ff.; Jean-François Lyotard, "Om det sublimala", i *Res Publica* 1989:14, övers. Lars Nyman (Stehag, 1989), sid. 62.

⁵⁷ Michel Foucault, *Diskursens ordning*, sid. 12f.

tekniker, utan även ett begär vilket vill “lägga beslag på förväntningarna, alla slags förväntningar, vilket har blivit möjligt genom kroppens apparater och proteser”.⁵⁸ När Foucault säger att viljan till kunskap föregripit sitt verkliga innehåll och betingat kunskapssubjektet med en ”viss position, blick och funktion” så hamnar vi, som Foucault själv också indirekt påpekar, i Platons idé om distinktionen mellan kopia – simulacrum och relationen till den platoniska formen. Flauberts assimilering av fotografiets långsamma hastighetsintensitet är ett övertagande av en status-modalitet, en investering i en viss typ av medial praktik där artefakten eller konstverket bedöms enligt ett ’transcendent’ mimetiskt förhållande till sitt objekt och där kopian prioriteras framför simulacrum. Simulacrum underordnas kopian då den senare karakteriseras av ett större mått av inre påminnelse än den förra, det identifikationskriterium som *par excellence* konstituerade den mimetiska regimens produktionssätt och synliggörande, och som även är den länk som sammanbinder denna regims poetik med den ögonblickliga exakthet som kännetecknar regimens medietekniska spetsmedium – fotografiet. Genom att litteraturen begagnar fotografiets temporala bromsning och spatiala inramning uppdragas den subjektsposition som kan stratifiera lantmötesscenens heterogena linjer och hitta den form av uttryck (litterärt fotografi-blivande) som följer på dess form av innehåll (kropparnas specifika plats i rummet).⁵⁹

3.2.2. Deterritorialisering av litteraturens fotografi-blivande

Men om litteraturens rhizom skall konstituera nya territorier består dess funktion inte i att följa denna linje från en form av innehåll till en form av uttryck. Litteraturen bör enligt Deleuze istället, för att inte fastna i imitationer (litteraturens imitation av fotografiets spatiala och temporala fixering), finna ”en riktning mot det formlösa och ofullbordade” den bör ”finna zonen för det närliggande, för det som inte kan urskiljas och inte kan åtskiljas”⁶⁰ – vilket i detta fall innebär att den nyttjar sin seriella logistik för att aktualisera den virtuella hastighet som fotografiet rymmer, men som detta enkom inte kan aktualisera.

Då den fotografiska verksamheten var teknisk långt innan det att den identifierades inom ramarna för en estetisk praktik innebar det att den till skillnad från litteraturen inte underkastades någon, eller åtminstone inte samma, diskursiva lagbundenhet om utsagans

⁵⁸ Paul Virilio, *Försvinnandets estetik* (1986 orig.), övers. Peter Handberg (Göteborg, 1996), sid. 85.

⁵⁹ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature* (1975 orig.), övers. Dona Polan (Minnesota, 1986), sid. 6; sid. 28.

⁶⁰ Gilles Deleuze, “Litteraturen och livet”, sid. 101.

stiltivåer – vilket vi minns var den lagbundenhet som Auerbach menade att realismen i någon mån luckrade upp.⁶¹ Denna litteraturens uppmärksammande på mindre eller omyndiga [*mineure*] händelser följer alltså tätt på frambringandet av en teknik som 'tillåts' återge just dessa omyndiga händelser – fotografiet. Fotografiets förestetiska karakteristik innebär alltså ur denna aspekt (fotografiets icke-stilistik, dess 'ögonblicklighet') att en form av uttryck prioriteras framför en form av innehåll, eller med Benjamins ord: "den lilla gnistan av tillfällighet, av här och nu, med vilken verkligheten så att säga genomglödgar den bildmässiga stiliseringen".⁶² Alltså, en tämligen radikal vändning gentemot prioriterandet av en form av innehåll där litteraturens fotografi-blivande möjliggjorde ett sätt att bryta rummets linjer (så som skedde i *Madame Bovarys* lantmötesscen). Så om den tekniska blick och positionering som Foucault påvisade konstituerade ett simulacrum så innebär det en viss differens gentemot litteraturens mimetiska företag att avbilda, formen eller objektet. I sin avhandling *Difference and Repetition* karakteriserar Deleuze detta i termer av Platons simulacrum:

Simulacrum are those systems in which different relates to different *by means of* difference itself. What is essential is that we find in these systems no *prior identity*, no *internal resemblance*. It is all a matter of difference in the series, and of differences of difference in the communication between series. What is displaced and disguised in the series cannot and must not be identified, but exists and acts as the differentiator of difference.⁶³

Sontags och Foucaults konstateranden om att teknikaliserings av blicken resulterat i upprättande av ett system och klassificeringsschema med potentialer för utövande av makt, ses med Deleuzes resonemang istället som en radikal vändning på problemet. Simulacrum blir just ett sätt att upprätta system av differenser, som ett producerande av mångfalder och singulära händelser. Om texten utsätts för en mimetisk läsning eller tolkning upprättas inom rhizomet en reterritorialisering mellan den litterära texten och dess eventuella objekt. Men eftersom texten *per se* är 'något annat' än det den förutsätts representera så förskjuts utsidan av dess kompositionsplan, vilket framträder i textens materiella fotografi-blivande. Det är just de materiella och mediala betingelserna i litteraturens och fotografiets relation till sitt objekt/sin form, som konstituerar den mimetiska litteraturens position som simulacrum [*phantasmes*]. Detta till skillnad från fotografiet som skulle identifieras som kopia [*icônes*]

⁶¹ Se även Walter Benjamin, "Liten fotografihistoria" (1931 orig.), i *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, övers. Carl-Henning Wijkmark (Stockholm/Stehag, 1991) sid. 47f.

⁶² Benjamin, "Liten fotografihistoria", sid. 48.

⁶³ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (1968 orig.), övers. Paul Patton (London/New York, 2004), sid. 372.

(för att tala med Platon) eftersom det äger ett större mått av inre påminnelse än litteraturen.⁶⁴ Men det är alltså när litteraturens logistiska egenskap av förmedlare av seriella data finner en zon för det närliggande med fotografiets förestetiska icke-stilistik som den kan upprätta horisontella ($n-1$) serier av skillnad och ickeprioriterade identiteter/entiteter.

3.2.2.1. Ökad hastighetsintensitet – det litterära fotografi-blivandets produktion av linjer: exemplet Flaubert

Uppdagandet av det fotografiska mediet bär inte bara med sig möjligheten att tänka och jämföra mediernas logistiska struktur. Nej, denna uppfinning och den allmänna utbredningen av densamma ifrågasätter det litterära mediet, skriften, på en mer elementär nivå; för första gången i historien möjliggörs teknisk reproduktion av andra, om än inte seriella, data än de verbala. Följden av detta blir att det i den mimetiska regimen inte bara är det materiella avståndet mellan konstverket och dess objekt som uppdagas, utan även konstverkets egen materialitet. Denna dubbling av medier för teknisk reproduktion medför också en skepsis inför den analogi mellan subjekt och verk som tidigare den aristoteliska poetiken konstituerat. Upplösningen av en sådan analogi innebär vidare att texten differentieras från författaren i samma ögonblick som den skrivs.⁶⁵

Samtidigt med de mimetiska funktionerna inom litteraturens fotografi-blivande (reterritorialiseringen och den avtagande hastigheten som möjliggjorde distinktionen subjekt – objekt samt brytandet av rummets heterogena linjer) frilägger textens fotografi-blivande kompositionsplan för andra, mindre/omyndiga typer av händelser. Att sådana typer av händelser framträder i den litterära praktik som kallas realism/naturalism vid just denna tid sammanfaller alltså med, och är signifikant för, den mediala teknik som uppenbarar dem – fotografiet (och litteraturens uppkopplande gentemot detta) – den teknik som enligt Walter Benjamin ”öppna[de] [...] bildvärldar som ryms i de minsta enskildheterna, tydbara och fördolda nog att ha funnit en fristad i dagdrömmar, men nu – genom att framstå som stora och formulerbara – reducerande klyftan mellan teknik och magi till endast något historiskt tillfälligt”.⁶⁶ Men som det påpekats identifierades fotografiet vid denna tid inte som en estetisk praktik och därför blir litteraturens assimilering av dessa mindre/omyndiga händelser

⁶⁴ Jfr Deleuze, *Difference and Repetition*, sid. 156f.

⁶⁵ Deleuze & Guattari, *What is Philosophy?*, sid. 164.; jfr Roland Barthes, ”The Death of the Author” (1977 orig.), i William Irving (red.), *The Death and Resurrection of the Author* (Westport CT, 2002), sid. 3f.

⁶⁶ Walter Benjamin, ”Liten fotografihistoria”, sid. 48f.

ett sätt att förskjuta utsidan av det litterära rhizomet och dess funktioner. Assimileringen införfpassar dessa omyndiga, tidigare ”fördolda” händelser i en seriell logistik (om än en i form av ett surrogatmedium). Inbegripna i en sådan estetisk litterär praktik utgör dessa minsta händelser vad Deleuze och Guattari kallar *haecciteter*, som kort kan sägas vara singulära händelser som inte hänför sig till personer eller subjekt, utan består av relationer mellan rörelser och vila, mellan molekylära händelser, partiklar och möjligheter till affekter.⁶⁷ En händelse i denna bemärkelse är förkroppsligandet av händelsens potentialitet, inpassandet och aktualiserandet av dess pre-subjektiva aktiviteter i ett sammanhangstillstånd.⁶⁸ I kapitlet från lantmötet från *Madame Bovary* återfinns följande passage:

Hennes ansikte såg så lugnt och oberört ut, att man omöjligt kunde gissa sig till hennes tankar. Hennes fina profil avtecknade sig i full belysning, inramad av den gröna kapotthatten, vars knytband liknade ljusa sävblad. Hennes blick under de långa, böjda ögonfransarna riktade sig rakt fram, och trots att ögonen var stora och vidöppna verkade de en aning sneda upp mot tinningen, där pulsen sakta slog under den fina huden, näsvingen lyste skär och liksom genomskinlig.⁶⁹

Den citerade passagens delar relaterar inte till varandra på ett sätt som blockerar eller strukturerar kopplingar, eller som upprättar ordinära, koherenta kopplingar. Inte heller förbigås dess minsta enskildheter. Passagen konstitueras istället av sina differenser, sina heterogena kopplingar.⁷⁰ De linjer som konstituerar kopplingarna utgörs av de så kallade haecciteterna, vilka i sammansättningar aktualiserar kompositionens percepter och affekter, (vilka som bekant fanns immanenta i haecciteter). Det vill säga perceptioner och affektioner som genom konstverkets fundamentala materialitet nu oavhängiggjorts så väl subjekt som objekt och istället definieras som så väl föregående som följande av varje form av organisering och/eller subjektivering. Väl distribuerade över verkets kompositionsplan (i högst materiell bemärkelse) rymmer dessa percepter och affekter en virtuell hastighetsintensitet som aktualiseras först i konfrontationer med andra läsare, skrivare, texter och medier. Med Derridas ord så innebär skrivandet, placerandet av affekter och percepter över ett kompositionsplan, ”a force that breaks with its context, that is, with the collectivity of

⁶⁷ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, sid. 287f.

⁶⁸ Gilles Deleuze, *Logic of Sense* (1969 orig.), övers. Mark Lester & Charles Stivale (London, 2001), sid. 151.

⁶⁹ Flaubert, *Madame Bovary*, sid. 154.

⁷⁰ Det skall dock uppmärksammas på att citatet rymmer ett antal exempel på den typ av reterritorialisering som diskuterades i föregående kapitel. Dessa tar sig främst uttryck i öppnandet av mimetiska inbjudningar och underliggande referenser, som att ansiktet ser ”lugnt” ut och att ögonen ”verkade” en aning ”sneda”. Men samtidigt och a-parallella med dessa reterritorialiserande rörelser äger också deterritorialiserande rörelser rum, flyktlinjer läggs ut över och expanderar verkets kompositionsplan.

presences organizing the moment of its inscription”, men bara för att ”come to recognize other possibilities in it by inscribing it or *grafting* it onto other chains”.⁷¹

Ansiktet beskrivs i första meningen till viss del enligt djupstruktur och reterritorialiserande rörelser (”lugnt och oberört”), samtidigt som det uppträder som en horisontell yteffekt (”att man omöjligt kunde gissa sig till hennes tankar”) där percepters och affekters rörelser kan tillåtas så väl regressiva som progressiva riktningar. I andra meningen blir ansiktet i en profil inramat av ”kapotthatten, vars knytband liknade ljusa sävblad.” Kopplingen mellan profil, hatt, knytband och sävblad har ingen metaforisk, symbolisk eller semiotisk funktion. Istället definieras kopplingarna som en yta av dubbelexponering i fotografiets mest enkla tekniska mening: två bilder (negativ) som tillsammans tillåts konstituera en yta genom att läggas ovanpå varandra, eller filmrullen som inte vevas fram efter taget fotografi, utan samma bildruta används även till nästa bild. Det som i traditionell mimetisk eller metaforisk läsning skulle uppfattas som objekt (knytband – sävblad) upprättar istället i Flauberts passage nya kopplingar, percepterna bildar nya kroppar. Genom att litteraturen antagit en av fotografiets mediala logistik (dubbelexponering) har dess framträdande alltså blivit oberoende meningsskapande (mimetiskt eller metaforiskt) och framträder här istället i en zon för det närliggande. I denna zon för det närliggande är inte hattens knytband längre enbart knytband, då detta band upprättar koppling med sävblad. Men det är inte heller så att knytbandet symboliserar sävblad. Snarare uppträder det i denna partikulära händelse haecceiteter, vilka i dubbelexponeringen låter hattens knytband anta vissa singulära karakteristiker i ett hattens sävblads-blivande. Och vice versa. Passagens tredje mening stärker ytterligare tanken om ett litteraturens fotografi-blivande och påvisar ännu en av fotografiets logistiska karakteristiker. Ansiktet kontrasteras mot det sätt på vilket det framträdde i den föregående meningen. I denna sista mening talas det om ögonfransarna och ögonen, något som inte kan beskrivas utifrån den positionering som framträder i den andra meningen (där ansiktet beskrivs från sidan). Det är som om ett fotografi avlöser ett annat, utan att litteraturens narrativ avbryts. Flauberts *scrap-book*.⁷²

De hastighetsintensiteter som uppträder i passagens litterära fotografi-blivande har tagit sig två olika uttryck. Det första uttrycket, knytband – sävblad, kallas *intramediär* hastighetsintensitet, då hastigheten framträder på *en* yta av dubbelexponering. Det andra uttrycket, ’fotografiernas’ avlösande utan narrativets avbrott, kallas *intermediär* hastighetsintensitet, eftersom det upprättar linjer och kopplingar mellan *två* till synes disparata

⁷¹ Derrida, *Limited Inc*, sid. 9.

⁷² Scrap-book – en pärm eller bok för att samla diverse utklipp.

ytor. Den intermediära hastighetsintensiteten är ett exempel på en av fotografiets virtualitet som aktualiseras först genom uppkopplandet mot litteraturens seriella logistik. Genom affekters och percepters olika hastigheter och riktningar upprättas linjer av kopplingar mellan dessa två, vilka undgår så väl mimetiska som symboliska och metaforiska funktioner. Eller med Deleuzes och Guattaris ord: ”[it] is not an analogy, or a product of the imagination, but a composition of speeds and affects on the plane of consistency.”⁷³

3.2.2.2. I regimernas gränsland: exemplet Rimbaud

Det författarskap som under tiden före filmens och grammofonens framträdande är mest konsekvent i att tillhandahålla en hög hastighetsintensitet är Arthur Rimbauds. I Rimbauds texter är så väl idén om inre koherens (det platoniskt/aristoteliskt etiska kravet) som den om litteraturens mimetiska uppgift något som Rimbauds texter ständigt försöker lämna bakom sig. Detta kan sammanfattas i det korta konstaterandet: ”Jag är någon annan.”⁷⁴ Som Deleuze har konstaterat – i en diskussion kring att påståendet skulle ha funktion av att poetiskt sammanfatta subjektproblematiken i Immanuel Kants *Kritik av det rena förnuftet* – så ”handlar det alltså om den bestämmande formen hos ett ting i den mån som den skiljer sig från den materia i vilken den inkarneras [...] om tidens allmänna form, som skiljer Jagets akt och det Självtill vilket denna akt attribueras [...]. På så sätt kommer tiden in i subjektet för att i det särskilja Självet och Jaget.”⁷⁵ Så snart Jaget reflekterar över Självet (*Cogito ergo sum*) är Jaget temporalt bortom Självet. På samma sätt skiljer tiden och materialet texten från dess subjekt. Subjektets affektioner och perceptioner avskiljs från konstverket eller texten och lämnar, som sagt, kvar affekter och percepter. Men denna kil som körs in mellan text och subjekt påverkar ingalunda texten, endast subjektet. Rimbauds prosa (och så även hans lyrik) är ständigt upptagen med att lägga ut kompositionsplan där dessa percepter och affekter tillåts att genomföra kopplingar och förlängningar och på så sätt uppdaga textens hastigheter och intensiteter. ”Efter syndafloden”, den välkända inledningen till prosasamlingen *Illuminationer* får tjäna som exempel:

⁷³ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, sid. 285.

⁷⁴ Rimbaud, ”Till Paul Demeny”, sid. 385. Originalen lyder ”JE est un Autre”, vilket inte framgår i den svenska översättningen. I originalet böjs meningen enligt tredje person – il, elle, on *est* = han, hon, det är – medan ”Jag är” i franskan heter ”Je suis”. Rimbaud använder alltså tredje persons böjning för att påvisa att Jaget skiljer sig från självet. Jag föreslår följande läsning: ”Jag[et] är någon annan”.

⁷⁵ Gilles Deleuze, ”Fyra poetiska formuleringar som skulle kunna sammanfatta den kantianska filosofin” (1986 orig.), i *Res Publica* 1989: 14, övers. Erik van der Heeg och Sven-Olov Wallenstein (Stehag, 1989), sid. 3f.

Så snart tanken på Syndaflo den sjunkit undan,

stannade en hare bland ärttörnet och de skälvande blomklockorna och bad sin bön till regnbågen genom spindelns nät.

Åh! ädelstenarna som gömde sig – blommorna som redan höjde blicken.

Längs den smutsiga huvudgatan sattes slaktarbänkarna upp, och båtarna drogs mot havet som reste sig i avsatser där uppe, som på gravyrerna.

Blodet flödade, i Blåskäggs hus, – i slakthusen, – på cirkusarna, där Guds insegel fick fönstren att vitna. Blod och mjölk flödade.

Bävrarna byggde. ”Kaffeglasen” ångade på krogarna.

I det stora glashuset, där rutorna ännu skimrade av vatten, betraktade sorgklädda barn de underbara bilderna.⁷⁶

Liksom den lyriska prosasamlingens titel indikerar så utgörs den av ett antal (44) illuminationer vilka samlats inom ett visst antal sidor – likt en fotoserie.⁷⁷ Men varje illumination eller prosastycke rymmer i sig oändliga antal illuminationer eller ’bilder’. ”Efter syndaflo den” uppehåller sig aldrig vid en litteraturens mimesis, även ifall denna tenderar att reterritorialiseras i våra läsningar. Stycket inleds med att en tanke redan sjunkit undan och på detta följer ett antal ’bilder’, ständigt upptagna i asymmetriska utvecklingar. Om exempelvis Flauberts och Zolas observationer (den mimetiska poetiken) föresatte sig ett objektets uttömmande, så lyfter Rimbauds texter fram det uppenbara i att litteraturen i ett fotografi-blivande är alltför långsam för att finna denna transcendentia vertikala djupstruktur som skulle frambringa en objektets underliggande mening. Denna mimetiska poetik som realismen och naturalismen formulerade äger ingen giltighet hos Rimbaud. Här är det istället hastigheten och skillnaden som bejakas. Eller mer konkret, den zon av obestämbarhet som uppstår i logistiken mellan två eller flera fotografier. Så snart en litterär bild i mimetisk mening riskerar att frammanas hos Rimbaud, ersätts den av en ny bild, affekt eller percept.⁷⁸ Hur dessa nya bilder adderas till den föregående finns det ingen regel för. I exemplet ”Efter syndaflo den” är vätskan och flödet det mest framträdande ’objektet’. Tanken (på *syndaflo den*) *sjunker* undan, *regnbågen* tillbeds, *havet* reser sig, *blodet flödar*, Gud *seglar* in, *mjölk flödar*, kaffeglasen *ångar* och rutorna skimrar av *vatten*. Då den mimetiska principen, som Rancière påpekade, uppehåller sig vid specifika sätt att utföra imitationer, så har fotografiets existens inte obetydliga konsekvenser för Rimbauds visuella, eller rättare sagt visionära, poetik. Jämte ett

⁷⁶ Arthur Rimbaud, ”Efter syndaflo den” (1886 orig.), i *Samlade verk*, övers. Elias Wraak (Malmö, 2003) sid. 251.

⁷⁷ I bokhistoriska sammanhang är en illumination termen för färgbilder i medeltida böcker.

⁷⁸ Jfr Anders Johansson, ”Att inte bli författare”, i *Res Publica* 2005: 66 (Stockholm, 2005), sid. 79.

fotografi skulle nämligen realismens, naturalismens och symbolismens 'bilder' framstå som otillräckliga i mimetisk mening. Därför (och detta till skillnad från exempelvis realismen och naturalismen) identifieras Rimbauds texter inte av det sätt på vilket de utför imitationer, de är inte kommensurabla med en mimetisk poetik, där de skulle bedömas efter likheten med vad de ämnar representera. I en mimetisk regim skulle därför fotografiets identitet prioriteras framför textens. Men Rimbauds 'bilder' talar ändå onekligen om vätskor och flöden, och är därmed dömda att vara simulacrum. Men då 'bildernas' karaktär av simulacrum uppenbarats överger de den mimetiska transcendentia, vertikala djupstruktur som syftar till ett objektets uppsökande för att istället närma sig konstituerandet av en immanent, horisontell karta ($n-1$, för att tala med Deleuze och Guattari). "Efter syndafloden" konstituerar ett rhizom genom att dess 'objekt', vätskan/flödet, ständigt är upptaget i ett immanent konfigurering av sina egna former, genom att dess serier ständigt förlängs och karakteriseras av skillnaden, och att denna skillnad föregår objektets identitet. Det är detta – den ständigt horisontella förskjutningen av territoriets yttersta gräns – som ligger i den logistik som karakteriserar det litterära fotografi-blivandets intermediära hastighetsintensitet. Textens horisontella fotografi-blivande skapar multipliciteter, eller som Proust skrev om fotografier: "Att bestå bara av en samling ögonblick är förvisso en stor svaghet för en människa, men det är också en styrka [...]. Denna spjälkning ger inte bara liv åt den döda, den mångfaldigar henne."⁷⁹ På så sätt närmar sig Rimbauds texter istället en estetisk regim där litteraturen (och även andra konstarter) identifieras av sitt sätt att vara; inte så mycket av sitt sätt att utföra imitationer som sitt sätt att utföra kopplingar och skapandet av nya kroppar.

3.3. Den estetiska regimen – litteraturen och filmen

Erich Auerbach skriver i sin essä "Den bruna strumpan", som i synnerhet diskuterar Virginia Woolfs *To the Lighthouse* – men även Prousts romansvit, Thomas Manns *Der Zauberberg* och James Joyces *Ulysses* – att vad som är karakteristiskt för de moderna romanerna är bristen på kontinuitet till fördel för "ett stort antal händelsefragment [så löst sammanfogade] att läsaren inte har någon röd tråd att hela tiden följa".⁸⁰ Och den tyske filosofen Walter Benjamin skriver att modernismens överlägsna litterära prestationer återfinns i dess

⁷⁹ Marcel Proust, *Rymmerskan* (1925 orig.), övers. Gunnel Vallqvist (Stockholm, 1993), sid. 70.

⁸⁰ Auerbach, *Mimesis*, sid. 575.

indifferenspunkter lika mycket som i dess centrum.⁸¹ Utan att här notera vilken värdering de respektive utsagorna uttrycker, och hur vitt skilda filosofiska skolor hermeneutikern Auerbach och dialektikern Benjamin representerar, så syns det tydligt att de båda positionerna (i likhet med många andra) identifierar den modernistiska litteraturen enligt ett visst mått av heterogenitet eller diskontinuitet och, som vi skall se, med dess icke-analoga förhållande mellan medium och subjekt. Detta nya karaktistikum, litteraturens brist på koherens, är också strikt synkron med ett mediehistoriskt brott som upptagit både Benjamins och Auerbachs intressen – frambringandet av medier för teknisk reproduktion och fördelning av seriella data. Dessa frambringanden implicerar en brist på koherens bland nedskrivningstekniker för seriella data, och så även för subjektets proteser. Analogin mellan medium och subjekt är inte längre absolut.

För att undvika förvirrande benämningar som ”de moderna romanerna” och ”modernistisk litteratur”, vilka tenderar att omfatta det mesta skrivet från åren före sekelskiftet 1900 och en dryg handfull årtionden framöver, identifierar vi istället de två skönlitterära verk som kommer användas i diskussionen nedan inom en konsternas estetiska regim (inom vilken Rimbauds text och till viss del även Flauberts kunde identifierades). Den estetiska regimen – som Rancière hävdar ”är det verkliga namnet på det som betecknas av den förvirrande benämningen modernitet”⁸² – karakteriseras av att den splittrar ”den mimetiska barriär som skilde konstens sätt att göra från andra sätt att göra” och vidare att ”konstens identifikation här inte längre utförs genom [denna] distinktion bland sätten att göra, utan genom urskiljandet av ett sinnligt sätt att vara som tillhör konstens produkter”.⁸³ Denna splittring av den mimetiska barriären, en barriär som lagts på en grund av binära strukturer (subjekt/objekt, form/kopia, dataflöde/medium [singular]), den gradvisa övergången till en estetisk regim som identifierar konstens sinnliga sätt att vara snarare än sätt att göra, är ingen ideal eller metafysisk konstruktion, utan en strikt historiskt betingad överbyggnad. En asymmetrisk differentiering av de optiska och akustiska seriella dataflödena som ”aldrig upphörde att inte skriva sig själva under skriftmonopolet” men som ändå tvingats att imaginärt filtreras genom detta, tilldelas här autonoma tekniker (film, grammfon och skrivmaskin); detta är den materiellt historiska grundsatsen som över huvud taget möjliggör (flera) sätt att vara för icke-verbala seriella data.⁸⁴

⁸¹ Walter Benjamin, ”Till bilden av Proust” (1929 orig.), i *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, övers. Carl-Henning Wijkmark (Stockholm/Stehag, 1991), sid. 193.

⁸² Rancière, ”Delandet av det sinnliga”, sid. 213.

⁸³ Rancière, ”Delandet av det sinnliga”, sid. 209, 212.

⁸⁴ Kittler, ”Grammfon, film, skrivmaskin”, sid. 42.

3.3.1. Reterritorialisering av litteraturens film-blivande

Somliga ansåg att romanen borde vara ett slags defilering av händelser, som på film. Denna uppfattning var absurd. Ingenting är mer avlägset från det som man verkligen har erfarit än en dylik kinematografisk framställning.⁸⁵

Men denna splittring av den mimetiska barriären innebär inte nödvändigtvis en direkt övergång till en konsternas estetiska regim, där den eklektiska lekfullheten, likt rhizomets flyktlinjer, skapar nya figurationer vilka tar form allt eftersom vilken 'punkt' som helst kopplas till vilken annan 'punkt' som helst och därmed konfigurerar dataflödenas territorium och förskjuter 'punkternas' position (och som därmed upphör att vara punkter). Nej, det måste också återuppmärksammas på att de moderna konstverken vid tiden för utbredningen av medier kompatibla med teknisk reproduktion söker sin urscen. Eller snarare, de söker utforska de materiella och mediala betingelser som konstituerar dess historiska grundförutsättningar och som positionerar verket som tillhörande just sin respektive konstart. Om detta vittnar bland annat Marcel Duchamps koncept *ready-made*, Kazimir Malevitjs målningar *Svart kvadrat* och *Röd kvadrat (Målerisk realism av bondkvinna i två dimensioner)*, Dziga Vertovs film *Mannen med filmkameran* samt Albert Schönbergs och Aalban Bergs 12-tonsteknik inom musiken (och i vidare kronologisk utsträckning John Cages, Krzysztof Pendereckis och Steve Reichs kompositioner).⁸⁶ Men trots denna asymmetriska differentiering av sinnliga seriella data så inträffar det materiella utforskandet av medialiteten inte i samma utsträckning eller i lika explicit bemärkelse på det litterära fältet som bland övriga medier, eftersom historien om det skrivna ordet (litteraturens minsta beståndsdel efter bokstaven) skulle vara lika lång och samma sak som historien själv.⁸⁷

Om litteraturen under den mimetiska regimen, som det påvisats ovan, i viss utsträckning kunde erbjuda en hög hastighetsintensitet, om den där kunde upprätta serier som karakteriserades av skillnad, upprepning och icke-prioriterade identiteter, så innebär det utforskande av de respektive konstarnas materiella betingelser – vilket inträffar i ett tidigt skede av övergången till en konsternas estetiska regim – en reterritorialisering av de heterogena dataflödenas rhizom. Det innebär att de akustiska, verbala och visuella aspekterna

⁸⁵ Marcel Proust, *Den återfunna tiden* (1927 orig.), övers. Gunnel Vallquist (Stockholm, 1993), sid. 217f.

⁸⁶ Kazimir Malevitj, *Kazimir Malevitj på ryska museet* (Stockholm, 1999), sid. 73 (opaginerad); sid. 82 (opaginerad).

⁸⁷ Kittler, "Grammofon, film, skrivmaskin", sid. 41.

av dataflödena vars linjer och hastigheter som litteraturen under en mimetisk regim tidigare kunde samla upp här tilldelas autonoma tekniker vilket sker på bekostnad av litteraturen vars hastighetsintensitet bromsas in och avtar, då mediemaskinparkens nya tekniker strukturerar och stratifierar de respektive flödena – Rimbauds ”gränslös[a] och systematisk[a] förvirring av alla sinnen” genom vilken litteraturen tidigare upprättat flyktlinjer och deterritorialiserat den mimetiska regimen, reterritorialiseras här genom en begränsad och systematisk teknisk stratifiering och strukturering av det sinnliga dataflöden.⁸⁸

3.3.1.1. Avtagande hastighetsintensitet och autonoma tekniker: exemplen Proust och Parland

Men detta disparata strukturerande av rhizomets dataflöden innebär inte heller en konsternas estetiska regims omedelbara resignering till en mimetisk dito. I sin essä ”Grammofon, film, skrivmaskin” från 1986 går Kittler till angrepp mot litteraturen som ett representationellt medium, eller en mimetisk konstform. Han understryker vikten av att grammofonen, filmen och skrivmaskinen är tre medier som framträder vid ungefär samma tidpunkt – ”genom denna samtidighet separerades optikens, akustikens och skriftens dataflöden och blev därigenom autonoma.”⁸⁹ Denna asymmetriska differentiering av registrering, lagring, bearbetning och spridning av seriella dataflöden kom att ha en inte obetydlig påverkan på litteraturen. I ljuset av dessa medier verkar realismen och naturalismen samt den observerande författarens visuellt mimetiska utsagor vara – lika oprovocerade som obegåvade – arbiträra konstnärliga exerciser i förhållande till den exakta observation av visuella rörelser som möjliggörs genom filmkameran; ”en framgångsrik realism [har inte] någon som helst lärdom att ge”, skriver Proust.⁹⁰ Och det som gällde filmkameran och optiken gäller även fonografens (och vidare grammofonens för spridning) akustiska överlägsenhet över litteraturen. Om det, som Kittler menar, var som så att en perfekt alfabetism och en skolad läsning (en konstruerad analogi mellan text, subjekt och röst) kunde resultera i att det hos läsaren uppstår en projektion av akustiska och visuella representationer, så innebär det vid tiden för denna asymmetriska differentiering att det inte längre finns något givet medium att välja för filtrering av seriella

⁸⁸ Arthur Rimbaud, ”Till Paul Demeny”, sid. 386.

⁸⁹ Kittler, ”Grammofon, film, skrivmaskin”, sid. 49.

⁹⁰ Proust, *Den återfunna tiden*, sid. 220.

dataflöden.⁹¹ I vilket fall är det så om litteraturen föresätts ha ett objekt eller representera någonting. Valet av medium är godtyckligt och alternativen är likvärdiga. Vilket medium som än prioriteras så utesluts nödvändigtvis en eller två aspekter av dataflödets karaktär. Genom grammfonen går man miste om visuella aspekter; skriften täcker inte upp akustiska eller visuella aspekter av vad som skulle vara dess avbildade objekt; filmen utesluter (i början av sitt uppträdande) akustiska aspekter, men använder sig i begränsad utsträckning av text.⁹² ”Drömmen om en verklig, synlig eller hörbar värld som växer fram genom orden är färdigdrömd” skriver Kittler apropå detta.⁹³ Nära sextio år innan honom finner vi följande passage i den roman som i uppsatsens inledning presenterade våra problem, Henry Parlands *Sönder*:

[Det gäller] att fånga dedär blytljussituationerna just när de åter dykt opp hos mig och inte släppa dem, förrän de blivit fästa på papperet och därigenom blivit materialiserade och – banaliserade. Ty jag åtminstone har alltid en känsla av att begå helgerån, när jag börjar pejla i mitt undermedvetna jag och därifrån draga fram dessa underliga djupvattensfiskar som vi vanligen kalla för hallucinationer, drömmar o.s.v. Och när ett sådant vidunder efter långt och ibland hopplöst väntande äntligen nappar på kroken, som viljan lagt ut försedd med den allra aptitligaste slingrande associationen, är det inte nog med att rycka metspöet till sig, utan just då måste hjärnan arbeta precisare än någonsin för att ögonblickligen taga en ögonblicksbild av djuret, framkalla den och fixera den. Ty såsom djupvattensfiskarna såsnart de blivit dragna ur sitt element förvandla sig till formlösa, döda gallertklumpar, emedan det ovana lufttrycket ovanom havsytan spränger dem, så rinna även dedär föreställningarna sönder, så snart de kommit opp i dagsljuset.⁹⁴

Som Kittler aldrig tröttnar på att påpeka så innebär framträdandet av de nya medierna att skriftens materialitet uppdagas – ”[e]n litteratur, vars modernitet också utgör en återgång till det egna svartvita pappersmediet, måste emellertid avstå från trickeffekter som de analfabetiska medierna realiserar på ett elegantare sätt.”⁹⁵ Det är den moderna litteraturens materialitet, det svarta avtrycket från standardiserade typer, som uppdagar det illusoriska i att texten skulle kunna representera akustiska och visuella dataflöden för läsaren. Knappa tjugo år före filmens uppfinning, men lika många efter skrivmaskinens (vilken var den tekniska

⁹¹ Kittler, ”Grammofon, film, skrivmaskin”, sid. 42; Friedrich Kittler, ”Författarskap och kärlek” (1980 orig.), i *Maskinskrifter*, övers. Tommy Andersson (Gråbo, 2003) sid. 94-97; Kittler, ”Litteratur och litteraturvetenskap”, sid. 165.

⁹² Det är först sammankopplingen av grammofon och filmprojektor (vilken vi känner som biograf) som möjliggör en absolut teckning av dataflödets tre karakteristika, även ifall texten här får en undanskymd roll, eller ingen alls.

⁹³ Kittler, ”Grammofon, film, skrivmaskin”, sid. 49.

⁹⁴ Parland, *Sönder*, sid. 68f.

⁹⁵ Kittler, ”Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling”, sid. 160.

uppfinring som standardiserade typerna redan i produktionen, till skillnad från Gutenbergs tryckpress som standardiserade reproduktionen) framstår detta som en självklarhet i Flauberts postumt publicerade roman *Bouvard et Pécuchet*. När de båda huvudpersonerna ger sig i kast med litteraturens värld (lika intensivt som de tidigare studerat andra vetenskaper och ämnesområden som jordbruk, kemi, arkeologi etcetera, vilka de lika snabbt avfärdat) heter det att ”[u]tan att känna till förebilderna fann de dessa skildringar naturtrogna, och illusionen var fullständig”.⁹⁶

Det Parlands projekt uttryckligen syftar till, är att representera eller avbilda de omtalade blixtljussituationerna just när de dyker upp, det vill säga att hans projekt är mimetiskt. Men som substantivet [blixtljussituation] indikerar så lämpar sig inte textens materialitet eller medialitet för denna mimetiska uppgift då texten nu måste avstå från att återge visuella dataflöden, eftersom det finns medier som bättre lämpar sig för en mimetisk praktik med sådan karaktär och hastighetsintensitet. Det faktum att blixtljussituationerna i karaktären Henry Parlands fiktiva roman (som vi aldrig får läsa) i den verkliga romanen *Sönder* skulle vara banala, och att djupvattenfiskarna, det vill säga hallucinationerna, där förvandlas till formlösa, döda gallertklumpar, och att föreställningarna rinner sönder är just – som Henry indikerar – en fråga av materiell karaktär. Eller mer precist, en fråga kring litteraturens materialitet och medialitet – ”[e]tt medium är ett medium är ett medium. Därför kan det inte översättas. Att överföra budskap från ett medium till ett annat innebär alltid att man omformar dessa budskap enligt nya normer och materiella förutsättningar.”⁹⁷ Därför blir det som genom trickeffekter tidigare i dubbel bemärkelse uppfattats som imaginärt i litteraturen – och som först hos läsaren transponerades till bilder – genom filmkamerans registrering nu fullt realistiska, mimetiska utsagor. Och det är detta som författaren Parlands protagonist vet med sig och förmedlar i ovan citerade passage. Än mer direkt finns problematiken formulerad i sjätte delen av Prousts romansvit, *Rymmerskan*:

De skrivna bokstäverna uttrycker visserligen vår tanke liksom våra drag gör det; det är alltid en tanke man möter. Men hos en person nås man av tanken först sedan den har spritt sig i ansiktets kalk, det öppnar sig likt en näckros. [...] Och när man begär något av personen i fråga, får man ett brev där det inte finns mycket kvar av denna

⁹⁶ Gustave Flaubert, *Den eviga dumheten. Berättelsen om Bouvard & Pécuchet* (1881 orig.), övers. Monika Lundgren (Umeå, 2006), sid. 119.

⁹⁷ Opublicerad översättning av Friedrich Kittler, *Nedskrivningssystemet 1800/1900*. Översättning Tommy Andersson.

person, liksom algebrans bokstäver inte har samma exakthet som aritmetikens siffror [...].⁹⁸

Den logistik som det litterära gränssnittet erbjuder är alltså varken tillräckligt vittomfattande vad gäller dataflödenas mångfacetterade karaktär eller kommensurabel med den hastighet som är immanent i de blixtljussituationer som påtalats. Till skillnad från de variationer av hastighet som kan uppträda hos de andra tekniska mediernas dataflöden (genom exempelvis ultrarapid, zoomning, pitching eller andra ingrepp), så är den litterära logistiken inte bara linjär utan dess hastighet är också i viss mån konstant. Det vill säga att läsaren processar texten enligt en i viss mån konstant hastighet oavsett vad denna text förutsätts representera. Så om den fiktive Parland avsett att utnyttja det som hos filmen är dess mimetiska karakteristika är detta dömt att misslyckas.⁹⁹ Det gäller så väl dataflödets rumsliga karaktär som dess temporala. Den verkliga Henry Parland visste detta och skrev i en artikel från 1929 att "[v]åra dagars litteratur visar ett starkt uppsving av detta för filmen typiska moment [att uteslutande baseras på den visuella bilden jämte en dynamisk rytm hos handlingen], vilket självfallet sker på bekostnad av det rent litterära".¹⁰⁰ Auerbach hävdade också att den modernistiska litteraturens felande består i att den inte kan åstadkomma en tillräcklig "koncentration av tid och rum som filmen förmår åstadkomma", och att romanen "genom filmen så tydligt som aldrig förr blivit varse sin begränsning, de gränser som språket, romanens instrument, sätter för dess frihet att handskas med tid och rum".¹⁰¹ Men detta felande är bara ett felande så länge litteraturen (och i detta fall Parlands roman) identifieras inom en mimetisk regim, där dess uppgift och identifikationskriterium skulle vara att representera dessa blixtljussituationers hastighet och intensitet.

3.3.2. Deterritorialisering av litteraturens film-blivande

Men om frambringandet av de tekniska media som kunde fånga upp och återge akustiska och visuella data innebar en separering och stratifiering av det heterogena dataflödet; om den typ av mimetiska hastighet som kunde upprättas under tiden före dessa media (som i fallet *Madame Bovary*) nu försvinner ur litteraturen i och med att dess mediala gränssnitt blir

⁹⁸ Marcel Proust, *Rymmerskan*, sid. 43f.

⁹⁹ Jfr Auerbach, *Mimesis*, sid. 575.

¹⁰⁰ Henry Parland, "Filmens inverkan på våra dagars litteratur" (1929 orig.), i *Säginteannat. Samlad prosa 2* (Stockholm, 1970), sid. 109.

¹⁰¹ Auerbach, *Mimesis*, sid. 575.

synligt i termer av sin grundläggande materialitet; om detta är fallet så menar den rhizomatiska analysen att det genast upprättas kopplingar mellan de nya teknikerna, eftersom reterritorialiserande rörelser med nödvändighet är samtidigt och a-parallella med deterritorialiserande rörelser. När litteraturen nu förlorat sin mimetiska funktion till filmen (vad gäller det visuella) så kan den samtidigt anamma andra karakteristika som uppdagas först genom filmen, nämligen den mediala logistik som är specifik för filmens sätt att förmedla rörelse och hastighet, utan att för den sakens skull referera till visuella data. Dessa tekniska praktiker och status-modaliteter (för att tala med Foucault) som framträder i och med filmen visar sig också vara kongruenta med den diskontinuitet och de indifferenser som karakteriserade litteraturen under 1900-talets tidigare årtionden.

Den estetiska regimens splittring av den binära barriär som konstituerade den mimetiska regimen, inom vilken konstverket stod i ett transcendent förhållande till form/objekt, innebär att det respektive konstverket istället frambringar de immanenta funktioner som konstverkets medialitet och materialitet rymmer.¹⁰² Kort sagt, litteraturens förlust av monopolet på förmedling av seriella data innebär att den assimilerar andra logistik, vilka skiljer sig från den lineära logistik som tidigare varit allenarådande, den litterära logistiken. Då gränssnittets lineära ytmässighet uppdagas (och därmed dess brist på djupstruktur eller transcendens) blir litteraturens sätt att förmedla hastighetsintensitet istället en fråga om en omfördelning av dessa verbala hastigheter över det kompositionsplan som det aktuella verket lägger ut. Detta är det immanenta sätt att vara som karakteriserar litterär hastighetsintensitet inom den estetiska regimen. Litteraturens film-blivande är, som vi skall se, ett sätt för litteraturen att utvidga sitt territorium och sina funktioner, inte genom att anta filmens form, utan genom att finna en zon för det närliggande, vilket kan instiftas ”med vad som helst, på villkor att man skapar de litterära medlen för att åstadkomma detta [...]. Att bli till är alltid ett mellan.”¹⁰³

3.3.2.1. Ökad hastighet och montagetekniken: exemplet Parland

Henry Parlands roman *Sönder* är inom den svenskspråkiga litteraturen det verk som *par excellence* åskådliggör det samtidigt och a-parallella re- och deterritorialiserandet av ett litteraturens film-blivande. Det är ett verk som fatalt misslyckas med att uppfylla det

¹⁰² Rancière, ”Delandet av det sinnliga”, sid. 235.

¹⁰³ Gilles Deleuze, ”Litteraturen och livet”, sid. 101-102.

aristoteliskt etiska kravet på det litterära verket som liknas vid en organisk helhet. Det är också ett misslyckande av det mimetiska projekt som ständigt formuleras romanen igenom, och där exemplet med blyxtljussituationerna ovan bara är en av många passager där dessa problematiker åskådliggörs. Romanens inledande mening kan sägas vara emblematiske för framlyftandet av så väl bristen på organisk helhet (den etiska regimen) som verkets karaktär av simulacrum och misslyckande av ett adekvat och pragmatiskt sätt att utföra de imitationer som konstituerade den mimetiska regimen: ”Förrän författaren började skriva denna roman”...¹⁰⁴ Med avseende på verkets eventuella identifikation inom en mimetisk regim så konstituerar den fiktiva romanen *Sönder* (romanen i romanen) ett simulacrum och en illa genomförd imitation genom sin exterioritet gentemot den kopia som den faktiska romanen *Sönder* är. En kopia utanför kopian. Med avseende på verkets eventuella identifikation inom en etisk regim så positioneras den fiktive författaren genom den inledande meningen, och detta synkront, utanför och efter den fiktiva romanen i romanens ramar men inleder samtidigt den verkliga romanen *Sönder*. Aristoteles idé om en verkets helhet ”som har början, mitt och slut” och där ”början är det som inte nödvändigtvis följer utav något annat, utan efter vilket naturligen något annat följer”¹⁰⁵ – denna idé är fullständigt omkullkastad då början i Parlands roman är det som inte nödvändigtvis, men uppenbarligen följer på något annat, i detta fall romanen som läsaren just påbörjar den första meningen av. Kompositionen är också en komplett inversion av *Sönders* explicita paratext, det proustska narrativet där Marcel först i den sista delen av romansviten gör sig redo för att sätta sig ned och skriva att han ”[l]änge hade [...] för vana att gå tidigt till sängs”.¹⁰⁶ Det vill säga den mening som inleder den ca 3400 sidor långa romansviten.

Kommentarer liknande den som inledde Parlands roman återkommer på flertalet ställen under romanens framskridande. Nionde kapitlet har redan tagits upp. I sextonde kapitlet påpekas det att ”[k]ommen såhär långt visste författaren med ens inte alls huru han skulle fortsätta.”¹⁰⁷ Vidare i följande kapitel påpekas att det inte var ”omöjligt, att bilden [av Ami] som författaren ånyo dragit fram ur sin bordslåda och ställt opp på sitt skrivbord [...] inte hade annat gemensamt med originalet än en viss yttre porträttlikhet [...]”¹⁰⁸ Och slutligen romanens sista passage:

¹⁰⁴ Parland, *Sönder*, sid. 25.

¹⁰⁵ Aristoteles, ”Om diktkonsten”, sid. 25.

¹⁰⁶ Marcel Proust, *Swanns värld* (1913 orig.), övers. Gunnel Vallquist (Stockholm, 1993) sid. 5.

¹⁰⁷ Parland, *Sönder*, sid. 111.

¹⁰⁸ Parland, *Sönder*, sid. 117.

Vad var det egentligen han skulle skriva? Det hade han redan glömt, men en brinnande känsla återstod av den och han sökte hjälplöst ikring i rummet. Ja visst han skulle komplettera Amis porträtt med några drag av Galja. Men vilka. Han hade svårt att följa med pennans rörelser, den hade med ens blivit så liten och lätt, att fingrarna inte kunde gripa något ordentligt tag kring den.¹⁰⁹

I synnerhet denna romanens avslutning rymmer så gott som samtliga karakteristika för ett litteraturens film-blivande. *Skriftens materialitet uppdragas. Den visuella mimetiken försvinner ur litteraturen* – porträttkompletterandet resulterar i ett tappat grepp om pennan och romanens definitiva slut. *Mediets logistiska strukturerande uppenbaras* – subjektet lyckas inte hålla jämna steg med mediet eller nedskrivningsinstrumentet. *Pennan glider ur händerna och den fiktive Parland misslyckas med sitt uppsåt*. Ändå är inte romanen som sådan ett misslyckande. Den är ett frambringande av en ny form av hastighetsintensitet. Parlands roman uppdragar en litteratur som är medveten om att den form av uttryck (skriftens grundläggande materialitet och filmens logistik) som står till buds i ett litteraturens film-blivande måste föregå, och i sin förlängning även bestämma, dess form av innehåll (det misslyckade mimetiska projektet, men den faktiska roman *Sönder* är). Men för att hastighet skall framträda inom ett medium där hastigheten av princip är konstant (den är underkastad läsningen) krävs en specifik distribution av dess data. Denna distribution och diskontinuitet (som uppträder i synnerhet hos Parland men också hos Proust) följer av de specifika produktionssätt som äntrar den estetiska produktionen i och med medier för teknisk reproduktion, och det litterära assimilerandet av dessa produktionssätt är uppdragandet av en specifik produktionsform.¹¹⁰ En form där hastigheten inte bedöms utifrån dess kvantitativt rumsliga utsträckning i tiden, utan genom den intensitet som uppdragas i den distribution av flöde som tilldrar sig mellan de delar som komponerar verket. En sådan aktiv fördelning mellan det hela och delarna är just den hantering av materialet som karakteriserar filmens tekniska komposition i dess mest materiella bemärkelse, montage – den reellt tekniska estetiseringen av Hamlets påstående om att ”the time is out of joint”.¹¹¹

Deleuze menar att montage, det vill säga sammanfogandet av separata block eller delar genom en teknisk manöver, är det som komponerar filmens helhet i termer av kontinuitet, klippning och falsk kontinuitet.¹¹² Men den helhet som kompositionen av ett montage utgör

¹⁰⁹ Parland, *Sönder*, sid. 139.

¹¹⁰ Jfr Rancière, ”Delandet av det sinnliga”, sid. 209.

¹¹¹ William Shakespeare, ”Hamlet” (1600-1601 orig.), i *The Riverside Shakespeare* (Boston, 1974), sid. 1151.

¹¹² Gilles Deleuze, *Cinema 1, The Movement-Image* (1983 orig.), övers. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam (Minnesota, 2003), sid. 29.

kan inte jämföras med summan av de delar som ingår i detsamma, då summan av delarna är variabel och avhängig fördelningen av dessa. Montaget är ett rhizom. Den helhet som montaget konstituerar är en produkt av dess delar, men helheten har samtidigt en återverkan på delarna eftersom det är denna som etablerar kopplingar mellan icke-kommunikativa element.¹¹³ Men en väsentlig skillnad av de maskinella aspekterna på montaget måste understrykas och har så gjorts av Bernard Stiegler, som skriver: ”för att ett montage skall uppstå, måste någonting fogas in i ett flöde som är underkastat en maskin, oberoende av den som lyssnar eller betraktar, som filmens ljud eller projektor, medan den maskin som finns i Litteraturen är läsaren. Den stannar när läsaren stannar.”¹¹⁴ Så definierar Stiegler den maskinella skillnaden mellan kinematografiskt och litterärt montage. Det kinematografiska flödet fortsätter utan dess betraktare och så gör även de hastigheter som uppträder mellan de delar som konstituerar montaget. Detta till skillnad från det litterära flödet som avstannar i och med att dess läsare lägger ifrån sig texten. Hastigheten är kongruent med läsakten.

Vad montaget i ett litteraturens film-blivande uppdrag – så som det kommer till uttryck i *Sönder* – är inte ett språk vars primära funktion ligger i läsningens transponering av språkets betecknande förmåga eller i dess intakta syntax. Det är snarare ett omyndigt bruk av en kinematografisk logistik (montaget), vilken konfigurerar flödet av det språk (vilket som helst) som det litterära verket råkar använda sig av. Det kinematografiska flödet och dess hastighet är, som Stiegler påpekar, oberoende av dess betraktare, medan så inte är fallet med det litterära. Och för att tänka hastighet krävs hastigheter. Något som inte uppträder i det lästa språket. Så nu när det lästa språket, den konsumerande akten, är så väl lineärt som konstant i sin hastighet, så gäller det för så väl skrivandet som läsandet av verket att ständigt genomföra modulationer av detsamma, för att finna en hastighetsintensitet som tilldrar sig mellan de block av verbala data som konstituerar verkets kompositionsplan.¹¹⁵ Den konsumerande akten blir produktion. Genom en aktiv och teknisk distribution av helhetens delar (vilken är uppenbar i samtliga utgåvor av *Sönder*, men som blir explicit genom jämförande av de olika utgåvorna), genom att detta ständiga dekomponerande och komponerande av helheten inte ses som binära val (antingen/eller) av en helhet utan i termer av disjunktiva synteser (antingen...eller...eller) för möjliga helheter, kan det litterära språket inom sin enklaste linearitet uppvisa en form av hastighetsintensitet som tilldrar sig mellan å

¹¹³ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus* (1972 orig.), övers. Robert Hurley, Helen R. Lane & Mark Seem (London/New York, 2004) sid. 46f.

¹¹⁴ Bernard Stiegler, ”Demonteringar” (1995 orig.), i *OEI* 2003/2004:15/16/17, övers. Jonas (J) Magnusson (Göteborg, 2003/2004), sid. 144.

¹¹⁵ Jfr Gilles Deleuze, ”Stammade han...” (1993 orig.), övers. Jenny Högström, i *Glänta* 2003: 4-2004: 1/*Aiolos* 2004: 24: *Deleuze* (Göteborg/Stockholm, 2003/2004), sid. 126f.

ena sidan språk- och läsaktens konstanta hastighet och, å den andra, den tekniska kompositionens ständiga rekonstruktionsplaner av de delar som lagts ut över verkets kompositionsplan.¹¹⁶ Ett uppdagande av en hastighetsintensitet vars medialitet ständigt söker konfigurera det rhizom som materialet utgör; en litteratur som inte längre definieras genom vad den säger eller betecknar, utan genom vad för slags hastighetsintensitet som uppenbaras i den specifika logistik som är resultatet av de blivanden som tilldrar sig mellan verkets materiella, mediala och estetiska komposition.

¹¹⁶ Deleuze & Guattari, *Anti-Oedipus*, sid. 47; sid. 84.

4. SAMMANFATTNING OCH INCITAMENT TILL FRAMTIDA FORSKNING

For literature is like schizophrenia: a process and not a goal, a production and not an expression.¹¹⁷

Var slutar litteraturens materialitet och när tar den estetiska kompositionen vid? Hur kan skriften, det svarta avtrycket från standardiserade typer på ett vitt ark, uppdaga hastigheter då dess flöde är underkastat läsningens konstanta hastighet? Befriade från en tämligen omfattande terminologi kan dessa två frågor sägas vara destillat av de frågeställningar som styrkt diskussionen under uppsatsens gång.¹¹⁸ För att besvara dessa frågor tog diskussionen utgångspunkt delvis i Gilles Deleuzes och Félix Guattaris idé om rhizomet, samt i Sokrates kritiska resonemang om skriften, dessa ”främmande tecken utifrån”, vilket implicerade subjektets ständiga inskrivning i ett informationsflöde vars nedskrivningssystem äger en materiell beskaffenhet som ständigt bryter upp subjektets koherens och delvis skriver ned detta i en protes (arket, fotografiet, filmen, grammfonen etcetera). Genom att begreppsliggöra flödet av verbala, optiska och akustiska data (de senast nämnda uteslutna ur studien på grund av utrymmesmässiga skäl) i termer av rhizom har studien försökt påvisa hur dessa mångfalder av flöden har stratifierats och avtagit i hastighet genom att tilldelas autonoma tekniker för registrering, bearbetning och disseminering. På det mest konkreta planet innebär detta att de optiska och sonora aspekterna av dataflödenas karaktär försvinner ur litteraturen; en litteratur som under tiden före dessa tekniska uppfinningar anakronistiskt fungerat som surrogatmedium för dessa, då all dataöverföring under skriftmonopolet gick (imaginärt eller reellt) genom just skriften.

Beträffande stratifieringar och upprättanden av binära system i den litterära praktiken har uppsatsen försökt påvisa hur dessa konstituerats genom ett litteraturens anammande av logistiker (ett investering i specifika produktionssätt och -former för förmedling av data) som kommit att bryta linjer av hastigheter och intensiteter. Dessa logistiker som anammats har uppdagats genom andra medier som möjliggjort teknisk reproduktion. Genom att

¹¹⁷ Deleuze & Guattari, *Anti-Oedipus*, sid. 145.

¹¹⁸ I uppsatsens syfte formulerades två frågeställningar som varit vägledande för den diskussion som förts i föreliggande uppsats. Den första formuleringen ställde frågan om huruvida det var möjligt påvisa ett antal kompositionsplan där å ena sidan Kittlers materiella och mediala litteraturvetenskap och, å andra sidan, Deleuzes & Guattaris påstående om att verkets komposition alltid är estetisk och aldrig teknisk eller ett resultat av materialet, kunde mötas; en fråga om huruvida dessa motstridiga iakttagelser kunde konstituera zoner av obestämlighet? Den andra frågeställningen som skulle besvaras var huruvida den litterära hastighetsintensitet som uppträder i de exemplifierande verken var beroende av andra logistiker än den litterära.

definiera sådan avtagande intensitet i termer av rhizomets reterritorialiserande rörelser har uppsatsen påvisat dessa litterära assimileringar och begreppsliggjorda kopplingar mellan verkens former av synlighet och dess praktikers specifika produktionssätt. Samtidigt har litteraturen genom uppdagandet av dessa andra media också varseblivit den egna logistik som länge varit dess allenarådande *logik* och ”vår kulturs otänkta”¹¹⁹ – det vill säga dess linearitet och analogi med ett eventuellt subjekt. Uppdagandet av medier för teknisk reproduktion påvisar produktionssätt och distributioner av data som litteraturen anammat och vars karakteristiker den kan konfigurera genom de differenser som uppträder i de olika mediernas logistiska och maskinella aspekter. På så sätt har litteraturens funktioner expanderat, utan att litteraturen för den sakens skull imiterat dessa andra konstnärliga former. I det rhizom som konstituerats av dataflödena och dess tekniker har dessa specifika former av behandling och spridning som litteraturen assimilerat skapat de flyktlinjer, a-parallella deterritorialiserande rörelser, som konstituerat zoner av närliggande eller obestämbarhet med andra mediala praktikers specifika produktionssätt och –former. De specifika former av synlighet och praktikernas produktionssätt har i de respektive regimernas poetiker också begreppsliggjorts enligt termer och begrepp som varit specifika för de medieteknologiska uppfinningar som i sin tur sammanfallit med de respektive regimskiftenas övergångsperioder.

På de stratifieringar av dataflöden som utvidgandet av mediemaskinparken medfört följer litteraturens utträde ur en mimetisk regim. Det vill säga att verkets bedömningskriterier inte längre (kan) konstitueras i paret *poiesis/mimesis* – den hantverksmässigt väl utförda imitationen. Snarare innebär dessa tekniska mångfalder att det litterära verkets ytmässighet, dess materialitet, uppdagas. Eftersom det eventuella subjektets nedskrivningar av seriella data sedan filmen och grammfonen inte längre hänförs till endast ett medium så är den mimetiska barriären raserad, då dataflödena härmed genomgått en asymmetrisk differentiering. Resonemanget implicerar en litteratur som bedöms enligt sitt sätt att vara, enligt sina funktioner snarare än sina intentioner, representationer, imitationer etcetera. Även den helhet som den aristoteliska poetiken förordnade (början – mitt – slut) blir illegitim då den litterära ytmässigheten och diskontinuiteten uppenbarar det litterära verkets processartade karaktär. Eller mer precist, uppenbarar det litterära verkets karaktär av temporalt objekt, av en flödeskaraktär som genom de hastighetsintensiteter som ständigt tilldrar sig över de disjunktiva synteserna – vilka är immanenta i Auerbachs diskontinuitet eller Benjamins indifferenspunkter – ständigt konfigurerar verkets helhet, samt den specifika

¹¹⁹ Otto Fischer & Thomas Götselius, ”Den siste litteraturvetaren”, i Friedrich Kittler, *Maskinskrifter* (Gräbo, 2003), sid. 13.

disseminering och distribution av seriella data som det litterära verket tillhandahåller. Men varför hastighetsintensitet och inte hastighet? Just därför att det litterära flödet är underkastad den konstanta hastighet som dess processande instans utgörs av – läsaren. En form av hastighet som tilldrar sig i, över och längs med de disjunktiva synteser som möjliggör heterogena läsningar (antingen...eller...eller) och som är den logistik vilken filmen uppenbarar, och som litteraturen kopplat upp sig emot, men ingalunda imiterat, eftersom den är underkastad ett fundamentalt annorlunda maskineri.

Studiet har i synnerhet uppehållit sig vid de logistiker som varit karakteristiska för de optiska medierna. Fortsatt forskning skulle emellertid kunna undersöka vilka logistiker som är signifikativa för de tekniska medier som förmedlar akustiska data, vilket Jakob Staberg till viss del gjort i den artikel som nämns i kapitel 2.4, och hur dessa logistiker assimilerats av litteraturen. Men så väl föreliggande uppsats som Stabergs artikel uppehåller sig endast vid ett fåtal exemplifieringar, varför även andra aspekter av mediernas logistiker bör belysas. Vidare får studier av denna art i viss mån ses som historiska. Detta eftersom den asymmetriska differentiering uppsatsen flera gånger påtalat, nu återigen funnit en absolut återkoppling i ett vittomfattande gränssnitt (ägande egna specifika logistiker) för den trefaldiga aspekten (optik, akustik och verbalitet) av dataflödet. Genom att fälla ned detta gränssnitt mot det tangentbord som varit uppsatsens nedskrivningsinstrument kommer den bildskärm som till störst del upptagits av ordbehandlaren att slockna, ackompanjemanget av Notorious B.I.G. kommer att tystna och vad som syntes vara en oändlig sträcka av ord (vilka genom kortkommandon och den smidiga logistik dess gränssnitt erbjudit har kunnat behandlas, och som i sin tur behandlat undertecknad, rhizomatiskt) försvinner ur blickfånget efter denna sista punkt.

KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

Tryckta källor

- Aristoteles, ”Om diktkonsten”, i Ljung, Per-Erik & Mortensen, Anders (red.), *Texter i poetik*, övers. Stolpe, Jan (Lund, 1988).
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen* (1946 orig.), övers. Wallenström, Ulrika (Stockholm, 2002).
- Barthes, Roland, ”The Death of the Author” (1977 orig.), i Irving, William (red.) *The Death and Resurrection of the Author* (Westport, CT, 2002).
- Benjamin, Walter, ”Liten fotografihistoria” (1931 orig.), i *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, övers. Wijkmark, Carl-Henning (Stockholm/Stehag, 1991).
- _____, ”Till bilden av Proust” (1929 orig.), i *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, övers. Wijkmark, Carl-Henning (Stockholm/Stehag, 1991).
- Blanchot, Maurice, ”Litteraturens försvinnande” (1959 orig.), övers. Haag, Ingemar, i *Aiolos* 1999: 10, *Metareflexioner* (Stockholm, 1999).
- Danius, Sara, *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Modernist Aesthetics* (diss.), (Uppsala, 1998).
- Deleuze, Gilles, *Cinema I, The Movement-Image* (1983 orig.), övers. Tomlinson, Hugh & Habberjam, Barbara (Minnesota, 2003).
- _____, *Difference and Repetition* (1968 orig.), övers. Patton, Paul, (London/New York, 2004).
- _____, ”Fyra poetiska formuleringar som kan sägas sammanfatta den kantianska filosofin” (1986 orig.), övers. Wallerstein, Sven-Olov & van der Heeg, Erik, i *Res Publica* 1989: 14 (Stehag, 1989).
- _____, ”Litteraturen och livet” (1993 orig.), övers. Holmgaard, Jan, i *Aiolos* 1999: 10: *Metareflexioner*, (Stockholm, 1999).
- _____, *Logic of Sense* (1969 orig.), övers. Lester, Mark & Stivale, Charles (London, 2001).
- _____, ”Stammade han...” (1993 orig.), övers. Högström, Jenny, i *Glänta* 2003: 4-2004: 1/*Aiolos* 2004: 24: *Deleuze* (Göteborg/Stockholm, 2003/2004).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus* (1980 orig.), övers. Massumi, Brian (New York, 2004).
- _____, *Anti-Oedipus* (1972 orig.), övers. Hurley, Robert, Lane, Helen R. & Seem, Mark (London/New York, 2004).
- _____, *Kafka: Toward a Minor Literature* (1975 orig.), övers. Polan, Dona (Minnesota, 1986).
- _____, *What is Philosophy?* (1991 orig.), övers. Burchell, Graham & Tomlinson, Hugh (London, 1994).
- Derrida, Jacques, *Limited Inc* (1977 orig.), övers. Weber, Samuel & Mehlman, Jeffrey (Evanston, 1988).
- Fischer, Otto & Götselius, Thomas, ”Den siste litteraturvetaren”, I Kittler, Friedrich, *Maskinskrifter* (Göteborg, 2003).
- Flaubert, Gustave, *Den eviga dumheten. Berättelsen om Bouvard & Pécuchet* (1881 orig.), övers. Lundgren, Monika (Umeå, 2006).
- _____, *Madame Bovary* (1857 orig.), övers. Åkerhielm, Greta (Stockholm, 1960).
- Foucault, Michel, *Diskursens ordning* (1971 orig.) övers. Rosengren, Mats (Stockholm/Stehag, 1993).

- _____, *Vetandets arkeologi* (1969 orig.), övers. Bjurström, C. G. (Staffanstorp, 1972).
- _____, *Övervakning och straff* (1975 orig.), övers. Bjurström, C. G. (Lund, 2004).
- Frank, Joseph, "Spatial Form in Modern Literature" (1945 orig.), i *The Idea of Spatial Form* (News Brunswick/London, 1991).
- Johansson, Anders, "Att inte bli författare", i *Res Publica* 2005: 66 (Stockholm/Stehag, 2005).
- _____, *Avhandling i litteraturvetenskap. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter* (diss.), (Göteborg, 2003).
- Kittler, Friedrich, "Författarskap och kärlek" (1980 orig.), i *Maskinskrifter*, övers. Andersson, Tommy (Gråbo, 2003).
- _____, "Grammofon, film, skrivmaskin" (1986 orig.), i *Maskinskrifter*, övers. Andersson, Tommy (Gråbo, 2003).
- _____, "Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling" (1984 orig.), i *Maskinskrifter*, övers. Andersson, Tommy (Gråbo, 2003).
- Lyotard, Jean-François, "Om det sublima", i *Res Publica* 1989:14, övers. Nyman, Lars (Stehag, 1989).
- _____, "Vad är det postmoderna?" (1982 orig.), i Löfgren, Mikael & Molander, Anders (red.), *Postmoderna tider?*, övers. Michaëlsson, Sara (Stockholm, 1986).
- Malevitj, Kazimir, *Kazimir Malevitj på ryska museet* (Stockholm, 1999).
- Nietzsche, Friedrich, *Bortom gott och ont* (1886 orig.), övers. Holm, Lars Holger (Stockholm/Stehag, 2002).
- Ohlsson, Anders, *Läst genom kameran. Filmiserad svensk roman* (Nora, 1998).
- Parland, Henry, "Filmens inverkan på våra dagars litteratur" (1929 orig.), i *Säginteannat* (Stockholm, 1970).
- _____, *Sönder* (1932 orig.), red. Stam, Per (Stockholm, 2005).
- Platon, "Faidros", i *Samlade skrifter. Bok 2*, övers. Stolpe, Jan (Stockholm, 2001).
- _____, "Staten", *Samlade skrifter. Bok 3*, övers. Stolpe, Jan (Stockholm, 2003).
- Proust, Marcel, *Den återfunna tiden* (1927 orig.), övers. Vallquist, Gunnel (Stockholm, 1993).
- _____, *Rymmerskan* (1925 orig.), övers. Vallquist, Gunnel (Stockholm, 1993).
- _____, *Sodom och Gomorra* (1921-1922 orig.), övers. Vallquist, Gunnel (Stockholm, 1993).
- _____, *Swanns värld* (1913 orig.), övers. Vallquist, Gunnel (Stockholm, 1993).
- Rancière, Jacques, "Delandet av det sinnliga" (2000 orig.), i *Texter om politik och estetik*, övers. Kullberg, Christina (Lund, 2006).
- _____, "Estetiken som politik" (2004 orig.) i *Texter om politik och estetik*, övers. West, Kim (Lund, 2006).
- Rimbaud, Arthur, *Samlade verk*, övers. Wraak, Elias (Lund, 2003).
- Shakespeare, William, "Hamlet" (1600-1601 orig.), i *The Riverside Shakespeare* (Boston, 1974).
- Sontag, Susan, *On Photography* (1977 orig.), (New York, 2001).
- Staberg, Jakob, "Fluiderande rum", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2007: 1-2 (Göteborg, 2007).
- Stam, Per, *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder* (diss.), (Uppsala, 1998).
- Stiegler, Bernard, "Demonteringar" (1995 orig.), i *OEI* 2003/2004:15/16/17, övers. Magnusson, Jonas (J) (Göteborg, 2004).
- Virilio, Paul, *Försvinnandets estetik* (1986 orig.), övers. Handberg, Peter (Göteborg, 1996).
- _____, *Krig och film* (1984/1991 orig.), övers. Magnusson, Jonas (J) (Göteborg, 2006).

Zola, Émile, *Den experimentella romanen* (1880 orig.), i Ljung, Per-Erik & Mortensen, Anders (red.), *Texter i poetik*, övers. Ljung, Per-Erik (Lund, 1988).

Åsbacka, Robert, ”Att skriva sig fri”, i *Finsk tidskrift* 1996: 2-3 (Åbo, 1996).

Otryckta källor

Kittler, Friedrich, *Nedskrivningssystemen 1800/1900*, opublicerad övers. Andersson, Tommy.