

Sansning, bedøvelse og litterær form

*Om samspillet mellom estetikk og anestetik,
med lesninger av Josefine Klougarts Om mørke
og Karin Boyes Astarte*

Lillann Kvalheim Bue



ALLV350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap
Høst 2018

UNIVERSITETET I BERGEN

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Abstract

This thesis explores the relation between aesthetics and anaesthetics, more explicitly how art, and particularly literary form, relates to a numbing of the senses. The aim of my project is to consider some ways in which the complex, ever-present interplay between sensation and numbness, in addition to other forms of non-sensation, relates to the field of art and literature. I start by providing a theoretical account of various central aspects of the concept of «anaesthetics» with an emphasis on some of the ideas of Walter Benjamin, Susan Buck-Morss and Wolfgang Iser. Drawing upon this theoretical background, I go on to do separate readings of the two poetic novels *Om mørke* (2013) by Josefine Klougart and *Astarte* (1931) by Karin Boye from an «anaesthetic» point of view. I investigate some ways these works can be illuminated by, and equally illuminate, the theoretical accounts that I have presented. I sum up by addressing questions regarding what specific potential lies in the literary form for exploring the field of the anaesthetic, what potential could lie in an awakening of the senses, and how the anaesthetic could be related to a possible anti-ideological critique.

Forord

Først og fremst tusen takk til professor Arild Linneberg for å ha vært min veileder i arbeidet med denne oppgaven. På ingen måte kunne jeg ha kommet i mål uten hans rause og kloke oppfølging.

Takk til mine foreldre for å ha latt meg gå mine egne veier, og for at de alltid stiller opp.

Alle som har vist interesse for prosjektet mitt, stilt spørsmål, gitt meg praktisk og emosjonell støtte, delt sine assosiasjoner, lest utkast og spurt meg akkurat passe ofte om hvordan jeg ligger an i arbeidet: Takk!

Takk til mine medstudenter på litteraturvitenskap for fellesskap og innspill.

En spesiell takk til Amir Ajdinovic, Anita Høyvik og Håkon Schad Bergsaker, for samtaler som har inspirert meg mye mer enn jeg er i stand til å gjøre rede for.

Lillann Kvalheim Bue

Bergen, 3. desember 2018.

Innholdsfortegnelse

Introduksjon	6
<i>Hva er anestetikk?</i>	6
<i>Hva er estetikk?</i>	6
<i>Hovedmateriale</i>	9
<i>Prosjektet</i>	12
<i>Oppgavens oppbygging</i>	12
1 Estetikk og anestetikk	14
<i>Anestetikk som bedøvelse</i>	15
<i>Bedøvelse og kreativitet</i>	19
<i>Rus, anestesi, fantasmagori</i>	19
<i>Ikke-sansning og sansning som gjensidige forutsetninger</i>	21
<i>Teknovirkeligheten og det usanselige</i>	23
<i>Anestetikk som generell «trend» i den estetiske disiplin</i>	24
<i>Anestetikk som kunstnerisk strategi</i>	26
<i>Kunstsyn, verdenssyn og politikk</i>	28
<i>(An)estetikk, lesing og litteratur</i>	31
2 Anestetikk og litterær form. Noen perspektiver på Josefine Klougart's roman <i>Om mørke</i>. ...	33
<i>Om mørke som roman</i>	33
<i>«Anestetisk» blikk på romanen</i>	36
<i>Spenn mellom tekst og bilde</i>	40
<i>Synssansen – den viktigste sansen?</i>	43
<i>Historie, tid, erindring, erfaring, det filmiske. Benjamin</i>	47
<i>Bedøvelse</i>	51
3 Karin Boyes <i>Astarte</i>	53
<i>Gangen i romanen</i>	53
<i>Bedøvelse som tema i <i>Astarte</i></i>	56
<i>Varefetisjisme og fantasmagori</i>	57
<i>Mytologi</i>	60
<i>Flanøren og kimæren</i>	62
<i>Kunst i en estetisert verden</i>	63
<i>Kvinnen i <i>Astarte</i></i>	67
4 Estetikk og anestetikk – et utvidet perspektiv	70
<i>Astarte og <i>Om mørke</i></i>	70
<i>Det litterære verket og bedøvelsen</i>	72
<i>Kulturindustri og opplevelseskultur</i>	73
<i>Kroppen: mellom kolonisering og motstand</i>	74
<i>Å få sansene tilbake</i>	77
<i>Ideologisk estetikk?</i>	79
Litteraturliste	81

Introduksjon

Hvordan fungerer samspillet mellom sansning og ikke-sansning? Emnet for denne masteroppgaven vil i bred forstand være anestetik betraktet i sitt komplekse forhold til det estetiske. Et viktig bakgrunnsproblem her er hvilken status sansningen faktisk har i estetisk teori, og hvordan den står i forhold til det ikke-sanselige.

Hva er anestetik?

I snakk om sansemessig nummenhet, tar enkelte teoretikere (som amerikanske Susan Buck-Morss og tyske Wolfgang Iser) i bruk termen *anestetik*. Neologismen trekker på betydningen av *anestesi*, altså bedøvelse, samt *estetikk*. Bedøvelse forstått på ulike måter er helt klart en sentral side ved idéen jeg skal undersøke. Anestetik er i utgangspunktet et mangesidig fenomen: akkurat som sansning kan være veldig mange ulike ting, gjelder det samme for negasjonen av sansning. Ofte menes en form for nummenhet, fremmedgjøring eller blaserhet, eller at sanseintrykk på andre måter er gjort fraværende eller umulig. Fra en beslektet synsvinkel kan anestetik forstås som en strategi innenfor kunsten selv, gjerne for å problematisere nettopp persepsjon. Typisk for slik kunst er at den på en eller annen måte leker med fravær, eller utilgjengelighet av, sanseopplevelser. Eksempler kan være minimalistisk billedkunst og John Cages musikkkomposisjon 4:33 (hvor det ikke blir spilt en eneste tone). Ser man mer prinsipielt på det, er jo ikke-sansningen alltid allerede tilstede – hver gang vi sanser noe, er vi også blindet overfor noe, og dette er i seg selv en forutsetning for selve sansningen.

Hva er estetikk?

Termen *estetikk* har blitt forstått på mange ulike måter oppgjennom historien, og kan i seg selv sies å ha mange beslektede betydninger om hverandre. Som en formell disiplin innen filosofien har estetikken eksistert siden 1750, da Alexander G. Baumgarten ga ut verket *Aesthetica*. Baumgarten tok et oppgjør med en tradisjon som betraktet sansning og tenkning som uforbundet med hverandre, og ville undersøke hvordan sansning kunne fungere komplementært til tanken og slik bidra til sann erkjennelse. Denne begrepsliggjøringen trekker nokså direkte på det greske etymologiske opphavet *aisthesis*, 'den kunnskap som

kommer gjennom sansene'.¹ Videre i historien har estetisk teori forgrenet seg inn i ulike betydninger, oftest sentrert rundt kunst og/eller idéen om det skjønne. På denne måten er det mer usikkert hvor den biologiske, sansende kroppen blir av oppi alt dette.

Forholdet mellom sansning og erkjennelse ble tatt på alvor som problem i antikken: Paradokset var at sansene synes å være vår eneste tilgang på informasjon om den ytre verden, samtidig som inntrykkene vi får er kontingente, perspektivavhengige og i løpende forandring. Dette i klar motsetning til begrepene, som syntes stabile, enhetlige og universelle. Spørsmålet var om man var nødt til å forkaste enten det ene eller det andre, eller om det fantes en måte å ta opp i seg begge.² Vi må vel kunne hevde at det etter Descartes derimot i større grad hersket et syn på kropp og tanke som uforbundet, og hvor sansene ikke kan bidra til erkjennelsen. Slik sett var sansning lenge nokså uinteressant for filosofien.

Så, på hvilken *måte* ble så sansningen tatt inn i tenkningen, da den med Baumgarten for alvor ble det? Vi kan vel si at sansning og tenkning ble satt i et kontinuum – men sanseopplevelsen stod fremdeles lavere på rangstigen enn tanken. Fra og med Baumgarten var den derimot blitt tilkjent en viktig funksjon i erkjennelsen. Den begreplige erkjennelsen, som strukturerer logiske forestillinger, var altså fremdeles inngangsporten til *det sanne* – men den estetiske erfaring ga tilgang til en side ved tilværelsen som logikken ikke kunne nå. Dermed var sansningen blitt viktig for å forstå verden i sitt hele. Dette skiftet representerer noe radikalt og betydningsfullt, men på samme tid er det viktig å merke seg at sanselærens objekt, allerede fra fødselen av, primært står i forhold til noe annet, viktigere og mer overordnet – altså tanken.

Terry Eagleton (1990) har pekt på at estetikken fra begynnelsen av er et grunnleggende tvetydig begrep: En vending mot kropp og sansning kan ses på som noe frigjørende og viktig med erkjennelsespotensial, ved at det kan gi en inngang til en ny måte å tenke det sosiale på: nemlig «as a community of subjects now linked by sensuous impulse and fellow-feeling rather than by heteronomous law, each safeguarded in its unique particularity while bound at the same time into social harmony».³ Den levende kroppen kan helt konkret stå for det fellesmenneskelige: helt på tvers av lover, ideer og kulturelle praksiser har alle en kropp som føler sult, tørst, varme, kulde. På den andre siden kan estetikken/sanselæren også betraktes som en tankens kolonisering av sanseapparatet – et forsøk på å ramme inn og temme det

¹ Tjønneland, Eivind. «Estetikk». 20.02.18, I *Store norske leksikon*.

² Carlos Tinoco, «Introduction», *La sensation*

³ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, 28

kroppslige. Eagleton mener dette i ytterste konsekvens kan ses i sammenheng med det man med Max Horkheimer kan kalle *internalisert undertrykkelse* – altså det å innstifte sosial makt så dypt inn i kroppene på folk at de så å si blir sine egne undertrykkere. Ut fra dette kan vi kanskje få fornemmelsen av hvor mye som potensielt står på spill i estetikkens historiske utvikling, også hva angår maktstrukturer og politikk.

Utgangspunktet for estetikken var altså enkelt: den biologiske kroppen plassert i verden: «[Det] fysiske-kognitive apparat kadede menneskene sammen med verden, og dette apparat var på en måte verden i menneskene, verdens overflate var menneskets overflate i æstetikkens oprindelige udgave.», som Mikkel Bolt formulerer det.⁴ På sett og vis handler altså, eller handlet, estetikk om kroppens fem sanser, den medierende grensen mellom indre og ytre. Den idémessige bevegelsen vekk fra dette utgangspunktet, som satte i gang utover 1700-tallet, brakte med seg en formalisering og en abstraksjon. Denne abstraksjonen kulminerte etterhvert med *l'art pour l'art*-kunsten siste halvdel av 1800-tallet – et totalt formfokusert kunstsyn hvor kunsten gjennom sin autonomi er løsrevet fra både samfunn og natur. Slik støtter den seg i en viss forstand på en forestilling om *autogenese* (det at kunsten blir skapt «ut av intet», og uten referanse utover seg selv). Kunsten skulle ikke være i kontakt med sosiale og samfunnsmessige forhold, naturen ble et intellektuelt objekt, og estetikk som en *kroppens diskurs* ble undergravd til fordel for en rent kunstintern logikk. Implisitt i dette synet kan man foreslå at det ligger en forestilling om fullkommen beherskelse, hvilende på dualismer som natur/kultur: Kunstneren står over naturen, former den, og så å si løfter verket opp og ut av den sosiale og empiriske virkeligheten. Denne estetikken er blitt kritisert for å være ideologisk, og sågar anestetisk - ved å ha mistet forbindelsen til kroppen, samt viet seg til forestillingen om det mannlige, skapende kunstnergeniets frambringelse av rene former.⁵

Det var da også først og fremst via tenkere som Adorno og Benjamin at venstreorienterte tenkere omsider tok estetikken som disiplin på alvor som noe annet enn enten ideologi (falsk bevissthet) eller et reservat for ulike irrasjonelle fenomener uten betydning for verdens innretning.⁶

⁴ Mikkel Bolt, «Æstetik, anæstetik og æstetisk ideologi», 14

⁵ Ibid., 14-16

⁶ Ibid., 10

Som bakgrunn for dette masterprosjektet er det viktig at mye står på spill i de ulike forskyvninger og forgreninger av hva som blir sett som estetikkens anliggende, og at begrepsliggjøringen av *anestetikk* kan være nyttig for å danne seg et klarere bilde av hvordan estetikk i hele sin vifteformasjon på ulike måter setter sansning i et komplekst spill med ulike former for forhindring, fravær eller umuliggjørelse av sansning og sanselighet.

Hovedmateriale

Denne oppgaven er teoretisk fundert, med hovedvekten på Walter Benjamin og Susan Buck-Morss' lesninger av ham, samt på Wolfgang Iser's teori om estetikk og anestetikk.

Oppgaven består like fullt av litterære lesninger på bakgrunn av teorien, hvor teori og analyse vil belyse hverandre gjensidig. Som litterære eksempler benytter jeg meg av Josefine Klougart's roman *Om mørke* (2013) og Karin Boyes roman *Astarte* (1931).

Walter Benjamin tar i essayet «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet» (1936) for seg kunstverkets endrete status, hvor den tekniske reproduksjonen av kunst har endret måten vi persiperer den på og fjernet dens aura (altså det kunstnerisk originale og spesifikke). Ifølge ham innebærer massekonsumpsjonen av kunst at folk får et helt annet forhold til den. Han omtaler filmen, med sin sjokkeffekt, som den kunstformen som er i stand til å tilpasse seg denne nye situasjonen gitt den nye måten å persipere på – som de nye teknologiene muliggjør og produserer – som generelt er mindre preget av kontemplasjon. Benjamin er optimistisk på vegne av teknologien, til den grad at kunsten lever ut sitt potensial gjennom den, og ikke hengir seg til nostalgi. I etterordet forsvinner riktignok den positive tonen til fordel for en advarsel – et skifte vi skal se at filosofen Susan Buck-Morss er opptatt av.

I essayet «Aesthetics and Anaesthetics. Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered» (1992) gjør Buck-Morss en slags nylesning av Benjamins nevnte essay med sterk vekt på epilogen og dens advarsel mot fascismen og estetiseringen av det politiske liv. Under det moderne livs betingelser, hvor sjokket er blitt det sentrale i struktureringen av erfaringen, har det gått fra å være noe som kan «skjerpe» sansene og gi anledning til refleksjon, til å bli noe som bedøver. Benjamin baserer seg på Freuds tanke om at for å beskytte mot traume, må kroppen søke å bedøve sansene og undertrykke erindring snarere enn å fremkalle

sanseerfaringer. Respons på stimuli uten å tenke blir nødvendig for overlevelse.⁷ Det er dette Buck-Morss' begrepsliggjøring av anestetik springer ut fra.

Den tyske filosofen og estetiske teoretikeren Wolfgang Iser er opptatt av viktigheten av å forstå dialektikken mellom sansning og bedøvelse (eller blindhet): «there is no vision without a blind-spot».⁸ Som Benjamin er Iser opptatt av estetisering. Grunnleggende sett vil estetisering si at man gjør det ikke-estetiske, det som ikke er sanselig, estetisk.⁹ I artikkelen «Aestheticization processes» (1997) redegjør han for ulike former for estetisering: Vi er vitne til en *aesthetics boom*, som favner alt mellom «individual styling, urban planning and the economy through to theory».¹⁰ Denne omfattende glaseringen av virkeligheten, hvor mer og mer utformes for å appellere til sansene, gjør noe med virkelighetsbildet vårt som et hele. Mens Benjamin umiddelbart setter estetisering og politikk i forhold til hverandre, går Iser mer generelt til verks når han beskriver de ulike måtene estetisering foregår på. Men implikasjonene er også her klart politiske. Uten å slå fast nøyaktig hvilke sosiale eller politiske konsekvenser det har, åpner han for at det kan ha det. For Iser er generell estetisering et kardinaltrekk ved postmoderniteten. Han deler estetiseringen inn i to nivåer: overflate- og dypestetisering. *Overflateestetisering* handler om rommet vi beveger oss i og våre dagligdagse gjøremål – om hvordan de konkrete fysiske omgivelsene, særlig de urbane, er blitt utformet med nytelse, fornøyelse og underholdning som mål og verdi. På denne måten blir verden «a domain of experience».¹¹ Dette knytter seg direkte til økonomiske interesser: det som i utgangspunktet er usalgbart gjøres salgbart – og det salgbare gjøres bare enda mer salgbart.¹² Det estetiske har gått fra å være en innpakning til å bli selve essensen: Den materielle siden ved et produkt er å betrakte som et tillegg ved varen, mens det man kjøper er den estetiske siden, den assosierte livsstilen.¹³ Dypestetisering er, ifølge Iser, både viktigere og mindre omtalt. Denne typen estetisering har på sin side å gjøre med basis-nivået, med grunnleggende endringer i produksjonen. Grunnleggende sett er den materiell, men den fører vel å merke med seg en estetisering også på det immaterielle plan; den endrer selve vår virkelighetsoppfatning gjennom at skjermene og teknologien vi omgir oss med har fått en

⁷ Susan Buck-Morss, «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered»

⁸ Iser, «New Scenarios of the Aesthetic», 25

⁹ *Ibid.*, 7

¹⁰ *Ibid.*, 1

¹¹ *Ibid.*, 2

¹² *Ibid.*, 3

¹³ *Ibid.*, 4

produktiv rolle i vårt bilde av verden. Medievirkeligheten konstituerer en virkelighet som er omskiftelig og uforpliktende. Denne immaterielle estetiseringen er for Welsch den som er av størst betydning. Denne virker nemlig inn på det totale virkelighetsbildet vårt, ikke kun på enkelte deler av det.¹⁴ Estetisering innebærer en overflod av sanseintrykk, noe som leder til en tilstand av bedøvelse, blaserthet, nummenhet – og estetisering henger dermed nært sammen med anestetisering. Disse forståelsene av omgivelsene våre som estetiserte, kan ses i sammenheng med utviklinger i kunsten og kunstsynet generelt. Welsch interesserer seg spesielt for hvordan samtidens allstedsnærværende estetiske input slår ut i bedøvelse, og videre for hva som må til i kunsten og filosofien for å møte denne situasjonen. På bakgrunn av dette kaller han på en økt vekt på henholdsvis det sanselige innen filosofien, og på det anestetiske i kunsten. Welsch definerer anestetik som «die Empfindungslosigkeit - im Sinn eines Verlusts, einer Unterbindung oder der Unmöglichkeit von Sensibilität» [følelseløsheten – i betydningen av et tap, en hindring av eller umuligheten av sensibilitet].¹⁵ Denne definisjonen er vid med hensikt, for han er ikke ute etter å sirkle inn noe sentrum, men snarere utforske de ulike fasettene av fenomenet. Dette er en hensikt jeg i stor grad søker å dele i denne oppgaven.

Josefine Klougart's poetiske roman *Om mørke* griper an sansning og ikke-sansning både i form og innhold, tematisk aller mest med tanke på synssansen (forholdet lys/mørke står i sentrum). Et annet viktig stikkord er materialitet. På den ene siden har vi den helt konkrete, språklige materialiteten - rytmen og intonasjonen, som trer særdeles tydelig frem i dette språklig kompakte verket. På den annen side har vi det faktum at plot, persongalleri og handlingskurver er sterkt nedtonet for ikke å si fraværende, til fordel for en kroppslig, noen ganger filosofisk reflekterende, andre ganger nesten filmatisk undersøkelse av konkrete, sanselige fenomener. Flere steder i romanen gjør et helt bokstavelig fravær av sanseintrykk gjør seg gjeldende. Slik er den på samme tid en utfordrende og en takknemlig kilde av litterært undersøkelsesmateriale.

Astarte er Karin Boyes debutroman fra 1931. Denne poetiske samfunnsatiren forteller bruddstykkevis om menneskets tilstand i det moderne samfunnet, hvor storbyen og den kommersielle massekulturen vokser frem og skaper nye tyngdepunkter. Romanpersonene befinner seg tydelig i en helt ny sanselig situasjon, hvor det komplekse spillet mellom

¹⁴ Ibid., 4-6

¹⁵ Wolfgang Iser, «Ästhetik und Anästhetik», 10

sansning og bedøvelse står frem som et sentralt moment. Hvert kapittel forteller om en enkelt situasjon eller samtale, og romanen i sin helhet fremstår i likhet med *Om mørke* som fragmentert i formen. Romanen allegoriserer over varefetisjisme og tingliggjøring av mennesker, og utforsker forholdet mellom fantasmagoriens drømmeverden og det den tilslører.

Prosjektet

Hovedproblemstillingen i denne oppgaven er: På hvilke ulike måter kan kunst relatere til det bedøvede sanseapparat? Vi kan tenke oss kunst som resensibiliserende, slik vi for eksempel kjenner fra Sjklovskijs fremmedgjøringsestetikk. Men, som jeg også har vært inne på, kan kunst også virke bedøvende. Faktisk, gjør den ikke alltid (også) det? Wolfgang Welsch påpeker at sansning alltid innebærer blindflekker. Hvilken betydning har dette?

Målet og motivasjonen med prosjektet er å komme med et bud på hva forholdet mellom sansning og bedøvelse kan ha å si for kunst og litteratur. Jeg interesserer meg også for hvilken plass det biologiske opptar, eller bør oppta, i tenkning omkring kunst. Hva har «falt ut» av den estetiske tradisjonens tenkning og med hvilke konsekvenser? Forholdet mellom sansning og tenkning har iboende konsekvenser for hvordan vi organiserer verden. Det er mulig å hevde at måten det sansbare er organisert på er grunnlaget for enhver politikk. Dette poenget setter fingeren på noe som utvilsomt er på spill idet vi diskuterer sansningens og ikke-sansningens status innen estetisk tenkning. Dermed vil tanker om det politiske og det sosiale aldri ligge langt unna i min behandling av dette stoffet.

Oppgavens oppbygging

I første kapittel diskuterer jeg ulike aspekter ved anestetik, samt fenomenet i sitt komplekse, skapende spill med sanseerfaringen. En redegjørelse og forsøk på inndeling av de ulike innfallsvinklene som er mest fremtredende i materialet mitt, finner sted her. Nærmere bestemt tar jeg for meg Susan Buck-Morss' essay, utvalgt materiale av Walter Benjamin, Wolfgang Welschs behandling av paret anestetik/estetikk, samt blick til andre relevante teoretikere. Jeg diskuterer også noen måter anestetik kan forstås som kunstnerisk strategi.

I kapittel to tar jeg for meg Josefine Klougart's roman *Om mørke*. Jeg gjør noen nedslag i den, slik at jeg kan reflektere over det teoretiske stoffet sammen med funnene i romanen.

Kapittelet vil også handle om litterær form, sanseerfaring og ikke-sansning. Her interesserer jeg meg for *den litterære formens spesifikke relasjon til anestetik*. Det vil si at jeg, delvis på bakgrunn av Klougart, ser på hvordan litteratur som kunstuttrykk, rent spesifikt eventuelt skiller seg fra andre former for kunst, når vi snakker om spillet mellom sansning og anestetik.

Tredje kapittel handler om Karin Boyes *Astarte*. Her leser jeg romanen med vekt på det sanselige og det anestetiske, med øye for hvordan den skriver frem en bedøvet drømmeverden som romanpersonene tar del i, og hvordan de gjør det. Sideblikk til Marx og Benjamin gjør seg spesielt relevante i min lesning, hvor jeg tar i betraktning hvordan romanen skriver frem en estetisert verden hvor reklamen har lyktes i å koble seg på det menneskelige begjæret og kolonisere det, samt tilsløre produksjonsforholdene (varens opphav). Like fullt er denne drømmeverdenen full av sprekker. Dette konstituerer et spenn mellom ulike virkeligheter på flere nivåer i romanen.

I **fjerde kapittel** vil jeg oppsummere og spinne videre på hvilke svar på problemstillingene mine det er jeg har kommet fram til i løpet av de tre forutgående. Jeg diskuterer den litterære formens spesifikke relasjon til anestetik i lys av mine lesninger av romanene, og diskuterer sanselighet og resensiblisering. Hva er potensialet i å få sansene tilbake, og på den annen side, hva kan sies å være potensialet ved bedøvelsen i seg selv? Hva har anestetik å si for måten å betrakte politikk og det sosiale på? Kan kroppen og sanseerfaringen yte en spesiell type motstand (mot ideologi, makt etc.)? Jeg spør også om hvorvidt anestetik kan være inngangsport til en kritisk revidering av estetikken. Hvordan relaterer det seg til et syn på estetik som ideologisk?

1 Estetikk og anestetikk

"Anästhetik" meint jeden Zustand, wo die Elementarbedingung des Ästhetischen - die Empfindungsfähigkeit - aufgehoben ist. Während die Ästhetik das Empfinden stark macht, thematisiert Anästhetik die Empfindungslosigkeit im Sinn eines Verlusts, einer Unterbindung oder der Unmöglichkeit von Sensibilität, und auch dies auf allen Niveaus: von der physischen Stumpfheit bis zur geistigen Blindheit. Anästhetik hat es, kurz gesagt, mit der Kehrseite der Ästhetik zu tun. [Welsch 1990 10]¹⁶

[„Anestetikk“ viser til enhver tilstand hvor grunnbetingelsen for det estetiske – evnen til å sanse og føle – er opphevet. Mens estetikken tar for seg sansningen, tematiserer anestetikk sansefravær i betydningen tap, forhindring eller umulighet av sensibilitet, og dette på alle nivåer: fra den fysiske nummenhet til den åndelige blindhet. Anestetikk har, kort sagt, å gjøre med estetikkens vrangside.] [min oversettelse]

Estetikk som term har i seg selv flere ulike betydninger, og det gjelder også anestetikk. De ulike betydningsinnholdene er likevel fruktbare å se i forhold til hverandre, ikke minst fordi de endrede begrepsliggjøringene på sitt eget vis tar opp i seg en historisk idéutvikling. Som jeg vil forsøke å danne et inntrykk av, er det alt annet enn uskyldig hvilket betydningsinnhold man tillegger *estetikk*. Det kan argumenteres for sterke implikasjoner for eksempelvis når det gjelder syn på mennesket, på det sosiale og det politiske. Et svært viktig aspekt ved estetikkens meningsforskyvning er statusen til selve sansningen, slik den spiller forskjellige roller i ulike syn på kunst og estetikk opp gjennom historien. Som det fremgår av Welschs sitat over, favner anestetikk alle måter sansningen eller sanseevnen kan falle bort på, forsvinne eller utebli. Også et kunstsyn eller et estetisk-teoretisk rammeverk kan kalles anestetisk. I min gjennomgang i dette kapitlet vil ulike fasetter gli over i hverandre. En grunninnsikt som er viktig for å nærme seg stoffet, og som dessuten (forhåpentligvis) vil fremstå klarere under tilegnelsen, er at man ikke kan forstå sansefravær/bortfall av sansning uten å ta med i betraktning det komplekse samspillet det står i med selve sansningen. Sansningen pågår alltid, på samme måte som fravær av sansning alltid finner sted, og på ulike måter.

¹⁶ Welsch sitert i Jerome Carrol, *Art at the limits of perception. The aesthetic theory of Wolfgang Welsch*, 45.

Det er i løpet av de siste 30 årene at en har begynt å interessere seg for anestetik innenfor den estetiske disiplinen. Termen har blitt brukt noe forskjellig, siden den i 1989 ble introdusert av den tyske filosofen Odo Marquard i *Aesthetica und Anaesthetica*. I Marquards verk danner begrepsparet estetikk/anestetikk distinksjon mellom kunst på den ene siden, og ikke-kunst på den andre, et skille som ifølge Marquard var blitt mer og mer diffust.¹⁷ Senere har man snakket om anestetik på forskjellige andre måter, blant annet som en form for ufrivillig respons på sanselig overstimulering, som en form for strategi innenfor kunsten, eller som betegnende for en «trend» innenfor estetisk tenkning hvor det sanselige blir underkjent eller banalisert.¹⁸ Målet for denne gjennomgangen er å gjøre klarere noen ulike innfallsvinkler til anestetik og dets samspill med sanselighet – hvilke forskjellige aspekter det favner, og hvordan en kan forsøke å se dem i sammenheng med hverandre.

Anestetikk som bedøvelse

En sentral innfallsvinkel til anestetik er å vektlegge en nevrobiologisk tilstand betinget av overstimulering, en slags sanselig fremmedgjøring som er typisk for det moderne. Denne betydningen er veldig viktig både for Wolfgang Iser og for Susan Buck-Morss og Walter Benjamin og hennes lesning av ham. Her dreier det seg om at de inntrykkene man blir utsatt for, blir for mange og for sterke, og at persepsjonen endres som følge av dette. Tanken er at en blir bedøvet eller nummen av å ta del i en overestetisert verden som brøler ut sanseopplevelser uten stopp.

Idéen om anestetik som en slags nummenhet eller sanselig sløvheter tar opp i seg tankegods som løper langt tilbake i moderne tenkning. Marx er sentral, med fremmedgjøring, ideologi og varefetisjisme som viktige stikkord. Varefetisjismen, det at ting, mennesker og idéer får status som varer, er et uomgjengelig moment i den komplekse prosessen som dynamikken mellom estetisering, sansegivende erfaring og bedøvelse av sansene utgjør. Varen har noe ved seg som skjuler sin egen oversanselighet. I stedet for å fremstå i kraft av sin egen bruksverdi og materialitet inngår varen i et mytisk ladet samspill med sine omgivelser. Varen viser seg ikke som et produkt av arbeid, men kleber seg i stedet til metafysiske kvaliteter.¹⁹ På denne måten fortryller varen vår virkelighet. Slik jeg forstår det er Marx' begrepsliggjøring av varefetisjisme og fremmedgjøring blant den moderne tenkningens klare forløpere til ideen om

¹⁷ Carrol, *Art at the limits of perception*, 46

¹⁸ Ibid., 46-47

¹⁹ Karl Marx, «Varens fetichkarakter og dens hemmelighet», I *Kapitalen I*

anestetikk. I kapittel fire kommer jeg litt nærmere inn på varefetisjisme og hva det kan ha å si for vår sanselige omgang med verden.

Sosiologen Georg Simmel var opptatt av storbymenneskets forsvar mot den flommen av inntrykk det blir utsatt for, og kalte det blaserthet: «Blaserthetens vesen er å sløves overfor tingenes innbyrdes forskjeller», skriver han i «Storbyene og åndslivet» fra 1903. I det tidligere, mindre kjente essayet «On Art Exhibitions» (1890) diskuterer han den moderne persepsjonens vilkår i kontekst av kunstutstillingen. Denne reflekterer, ifølge ham, samfunnets økende spesialisering: ved å tilby en rekke ulike sterke sanseintrykk i et lite, avgrenset rom, tilfredsstillter utstillingen den økende trangten til å effektivt fylle tiden med så mange behagelige og spennende inntrykk som mulig.²⁰ Han nevner vel å merke noen av de mer fordelaktige mulighetene en kunstutstilling kan tilby, som muligheten til å klarere kunne vurdere verkene (eller deres kvalitet) kritisk ved å umiddelbart kunne se dem opp mot andre verker.²¹ Likevel frykter Simmel at «two of the greatest evils of our modern feeling of art: superficiality and the blasé attitude»²² kan være det viktigste utfallet av kunstutstillinger som fenomen. Overfladiskheten og blasertheten er ikke kun en virkning av dette, men hører til blant årsakene: «A blasé attitude is both cause and consequence of this need for the most varied and discordant of impressions. For as the mind becomes duller with each satisfaction of its craving, it thirsts only for more and more violent and arousing excitements.»²³ Både nummenhet og overfølsomhet er nærliggende konsekvenser av sensorisk overstimulering ifølge Simmel - «the twin sicknesses of too much and too little sensitivity».²⁴ Dette er selvsagt uløselig knyttet til, for ikke å si umulig å skille fra, det moderne samfunnet i sitt hele.²⁵ Simmels tanker om sanselighetens forutsetninger i den moderne, urbane virkeligheten har vært svært viktig for Walter Benjamins betraktninger rundt tematikken.

Walter Benjamin forstår den moderne erfaring som fremfor alt preget av sjokk. I hans kjente essay «Om noen motiver hos Baudelaire» (1939) finner vi en interessant tematisering av sjokkopplevelsen og hva den har å si for måten vi persiperer på – og i forlengelse av dette, hvordan det får diktningens vilkår til å se ut. Benjamin bruker Baudelaires diktning som illustrerende eksempel på «hvordan lyrisk diktning skulle kunne være fundert i en erfaring der

²⁰ Georg Simmel, «On Art Exhibitions», 88

²¹ Ibid., 89

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., 90

²⁵ Ibid., 92

sjokkopplevelsen er gjort til norm.»²⁶ I byens lysende, blinkende konsumdrømmeverden finner Benjamin interesse i flanøren, vandreren som finner glede i å bevege seg rundt og ta det hele inn. Benjamin følger Freud i synet på beskyttelse mot stimuli som en nesten viktigere funksjon ved bevisstheten enn mottagelse av stimuli, og tolker dette som beskyttelsen mot sjokk. I likhet med Freud ser han bevisstheten som noe som legger seg som et lokk over sanseapparatet for å beskytte mot ytre stimuli:

Sjokkresepsjonen blir gjort lettere ved at beherskelsen av stimuli blir opptrent, noe så vel drømmen som erindringen i nødsfall kan bistå med. Men vanligvis legges, som Freud antar, denne treningen til den våkne bevisstheten, som har sitt sete i den ytre hjernebarken, ettersom denne så til de grader «gløder av stimuliernes virkning» at den tilbyr de mest gunstige forhold for resepsjon av stimuli. At sjokket på denne måten blir oppfanget, at bevisstheten på denne måten parerer det, er antakelig grunnen til at den hendelsen som er den utløsende foranledningen til sjokket, får karakter av en opplevelse i pregnant forstand. Det skulle gjøre denne hendelsen (som umiddelbart innlemmes i den bevisste erindring) steril for den dikteriske erfaring.²⁷

Buck-Morss tolker denne sjokkbetingede bedøvelsen slik:

Under extreme stress, the ego employs consciousness as a buffer, blocking the openness of the synaesthetic system, thereby isolating present consciousness from past memory. Without the depth of memory, experience is impoverished. The problem is that under conditions of modern shock – the daily shocks of the modern world – response to stimuli without thinking has become necessary for survival.²⁸

Det som i utgangspunktet er en hensiktsmessig nevrobiologisk respons på noe som truer kroppen, blir altså til en tilstand som kroppen vil bli nødt til å befinne seg i nærmest hele tiden, gitt at sjokket er blitt regelen heller enn unntaket. For å forhindre traumatisering blir bevissthetens rolle å fortrenge minner og sette organismen i en sløv, fjern og vedvarende tilstand. Dermed har oversvømming av sansene slått over i bedøvelse:

Perception becomes experience only when it connects with sense-memories of the past; but for the “protective eye” that wards off impressions, “there is no daydreaming surrender to faraway things.”

Det Buck-Morss beskriver her er i bunn og grunn umuliggjørelsen av auraen. Den sjokktilpassede måten å sanse på gjør at persepsjonen blir fragmentert: den auratiske erfaringen, som kjennetegnes av *den unike åpenbaringen av noe fjernt*,²⁹ forhindres under de moderne betingelser for sansning, som hun skriver videre:

Being “cheated out of experience” has become the general state, as the synaesthetic system is marshaled to parry technological stimuli in order to protect both the body from the trauma of accident and the

²⁶ Walter Benjamin, «Om noen motiver hos Baudelaire», 116

²⁷ Ibid.

²⁸ Buck-Morss, «Aesthetics and Anaesthetics», 16

²⁹ Benjamin, «A short history of photography», 20

psyche from the trauma of perceptual shock. As a result, the system reverses its role. Its goal is to *numb* the organism, to deaden the senses, to repress memory: the cognitive system of synaesthetics has become, rather, one of *anaesthetics*.

«The synaesthetic system» er begrepet Buck-Morss bruker om den ubrutte sammenhengen mellom kroppen og dens omgivelser, nervesystemet forstått som en struktur med sin begynnelse og slutt ute i verden:

The nervous system is not contained within the body's limits. The circuit from sense-perception to motor response begins and ends in the world. The brain is thus not an isolable anatomical body, but part of a system that passes through the person and her or his (culturally specific, historically transient) environment. As the source of stimuli and the arena for motor response, the external world must be included to complete the sensory circuit. (Sensory deprivation causes the system's internal components to degenerate.)³⁰

Buck-Morss henviser til et system hvor subjektet ikke er plassert i en anatomisk kropp som formidler signaler fra utsiden, men hvor miljø og legeme står i et åpent kretsforhold. Det er kroppens overflate, stedet hvor sansningen møter minnene, som utgjør subjektiviteten. Slik blir den gamle distinksjonen mellom subjekt og objekt irrelevant. Dette forstår jeg som en tolkning, eller videreføring, av Walter Benjamins syn. Dette bildet av nervesystemet som kretsløp er viktig å ha i mente når vi tar for oss Buck-Morss' begrepsliggjøring av anestetik.

I denne direkte koblingen mellom kropp og omverden ligger erkjennelsen av at kroppen ikke *registrerer* og *formidler* inntrykk til subjektet, men at den ikke egentlig kan skilles fra det som forårsaker sanseintrykkene. Dette forstår jeg som at selve kroppens og nervesystemets grunnleggende måte å være i verden på, er ett med det som konkret finner sted omkring den. Subjektiviteten ligger på kroppens overflate.

Forstått på denne måten er det klart at det slett ikke er noen dannelselse, opptrening eller forfinelse av sansene som er det som trengs for å imøtegå den nummenheten som er så karakteristisk for det moderne:

In this situation of "crisis in perception," it is no longer a question of educating the crude to hear music, but of giving back the hearing. It is no longer a question of training the eye to see beauty, but of restoring "perceptibility."³¹

Problemet er altså hva som skal til for å innrette verden slik at den er mulig å sanse, heller enn hvordan individet skal få reddet sin sanseevne.

³⁰ Buck-Morss, «Aesthetics and Anaesthetics», 12

³¹ Ibid., 17-18

Bedøvelse og kreativitet

I «Om noen motiver hos Baudelaire» ser det ut til å åpnes for at denne kroppens beskyttelse mot sjokk kan ha et slags kreativt potensial. Endringen i persepsjonen må nødvendigvis bane vei for en ny kunst, et nytt paradigme for kreativitet. De storbyspesifikke erfaringer og deres flyktighet umuliggjør tradisjonell erfaring – sjokket gjør opplevelsen av verden fragmentert og lammende. Utgangspunktet er at den urbane virkeligheten, med sine tette sjokk, står i veien for en tradisjonell dikterisk erfaring. Gjennom sin lesning beskriver Benjamin duellen mellom bevisstheten og sjokket som en kreativ prosess:

Han [Baudelaire] snakker om en duell der kunstneren, før han blir beseiret, skriker opp av skrekk. Denne duellen er selve den skapende virksomheten. ... Baudelaire gjorde det til sin oppgave å parere sjokkene, hvor de enn kom fra, med sin åndelige og psykiske person. Fektekampen illustrerer dette sjokkforsvaret.³²

Det er i dette den auratiske kunsten blir umuliggjort som opplevelse: «Han har angitt prisen for kunne sanse det moderne: rasingen av auraen i sjokkopplevelsen.»³³

Rus, anestesi, fantasmagori

Rus og medikamenter er sentrale eksempler på ting som kan ta rollen som en buffer mot sjokket. Slik hjelper det mennesket å tilpasse seg det, om det så er gjennom sløvende eller stimulerende midler (eller midler som på andre måter kontrollerer sanser og affekter). Buck-Morss viser til rus og rusavhengighet som viktige trekk ved moderniteten. Visst er ikke rusbruk som sådan et moderne fenomen, men med industrialisering og nye forbruksmønstre vokste det frem en mer utstrakt bruk av rusmidler, og flere nye rusmidler skulle komme til på markedet. Farmakologisk behandling innenfor psykiatrien tok også til for alvor. I Buck-Morss' gjennomgang er synet på rusens funksjon som en slags sjokkets motgift sentralt. Når vi tar for oss fenomenet rus i vår sammenheng, gjør et skille seg tydelig, mellom kroppens egen anestetiserende funksjon, den vi ikke kan styre med viljen, og den intensjonelle manipulasjonen av sansene som ved inntak av rusmidler og medikamenter – med sitt historisk voksende spekter av teknikker. I siste halvdel av attenhundretallet kom det flere nye slike: bruken av opium og kokain bredte om seg, bruk av eter som anestesi under operasjoner tok til i 1846, og terapeutiske teknikker som elektroshokk og hydroterapi kom til.³⁴ *Nevrasteni* skulle

³² Benjamin, «Om noen motiver hos Baudelaire», 117

³³ *Ibid.*, 151

³⁴ Buck-Morss, «Aesthetics and Anaesthetics», 18

bli et sentralt patologisk fenomen utover mot århundreskiftet, med narkotiske stoffer som den mest hyppige behandlingsformen. Beskrivelsene av nevrastenien i seg selv inkluderte for øvrig «the disintegration of the capacity for experience»,³⁵ ifølge Buck-Morss, noe hun trekker frem som en slående parallell til Benjamins forståelse av sjokket. Sentrale årsaksforklaringer var «excess of stimulation» og «[the] incapacity to react to same».³⁶

Hvordan kjemisk rus og medisinerer spiller på lag med det politiske og økonomiske system, blir tydelig satt fingeren på i boka *L'Âge de l'anesthésie. La mise sous contrôle des affects* (2017). Her skisserer den belgiske filosofen Laurent de Sutter bedøvelsens tidsalder. Han lar denne starte med patenteringen av eter til inhalasjon under operasjoner, som altså fant sted i 1846. Videre er han opptatt av herkomsten til manisk depressivitet, og hvordan psykofarmaka i løpet av det nittende århundre kom til å bli den mest grunnleggende «behandlingen» av mentale sykdommer – hvor lindring av de utad mest forstyrrende symptomene fremstod som viktigere enn å minske lidelsen sykdommen brakte med seg. Det er opphisselsen eller oppspiltheten, *l'exitation*, som man vil komme til livs – som samfunnet har *behov* for å komme til livs. Ved å vandre langs narkotikaen og psykofarmakaens sammenfiltrede innmarsj i samfunnet, legger han frem et syn på hvordan denne nye muligheten til å kontrollere affektene ligger i hjertet av den moderne kapitalismen, både rent direkte ved å være en bærebjelke på markedsplanet, samt ved å bidra til konformitet og arbeidsdyktighet. Det individualiserte verdenssyn hører med i kjernen av anestesiens tidsalder: Forklaringen og løsningen på ethvert problem er å plassere hos den enkelte som lider under det, og problemet behandles deretter (med piller etc.).³⁷ De Sutter kaller det *narkokapitalismen* [narcocapitalism].

Buck-Morss er imidlertid, vel så mye som av kjemiske rusmidler, opptatt av hvordan vi mennesker er kollektivt rusa på virkeligheten selv. Denne kollektive rusen, som er produsert av stimuli utenfra, skiller seg fra den kjemiske ved at den i stedet for å fremkalle avvikende, individuelle sansebedrag og -alterasjoner, blir *til sosial norm*. Buck-Morss bruker i tråd med Benjamin ordet *fantasmagori* om slike kollektive, teknologisk medierte illusjoner som har fått forme vår felles virkelighetsforståelse. Termen oppstod i 1802 i England som navn på projeksjoner av bilder ved bruk av en *laterna magica* (magisk lykt), forgjengeren til lysbildefremviseren og moderne film. Slik ble *fantasmagori* en betegnelse på teknologisk

³⁵ Ibid., 19

³⁶ Oppenheim sitert i Buck-Morss, «Aesthetics and Anaesthetics», 19

³⁷ Laurent De Sutter, *L'Âge de l'anesthésie*

frembragte sanseillusjoner, som ble mer og mer utbredt i takt med den teknologiske utviklingen. Målet for fantasmagoriene Buck-Morss snakker om er manipulasjon av det synestetiske systemet; gjennom overbelastning av sansene har de en bedøvende effekt på kroppen. Og når alle ser det samme, når det heller er den som eventuelt *ikke* deltar i denne tilstanden som står for avviket, blir fantasmagoriene forkledd som objektiv virkelighet: «Whereas drug addicts confront a society that challenges the reality of their altered perception, the intoxication of phantasmagoria itself becomes a social norm. Sensory addiction to a compensatory reality becomes a means of social control.»³⁸ Her rører vi ved hvordan denne fantasmagoriske virkeligheten, prosjekteringene som danner en felles, sløret verden, ikke bare blir *bekreftet* gjennom en felles opplevelse av den, men i tillegg har et *avhengighetselement*. Fantasmagorien blir noe uviljet villet, noe man uten videre refleksjon vil søke tilbake til dersom man et øyeblikk skulle falle utenfor. Benjamins tak rundt fantasmagorien er nært knyttet til varefetisjismen slik vi kjenner den hos Marx, hvor varen er en på sett og vis «magisk» ting som skjuler sitt eget opphav (arbeid), og spenner opp en fantastisk virkelighet som vi deltar i.

Welsch har et lignende perspektiv på den kollektive virkelighetsoppfatningen. Han peker på at den sosiale virkeligheten nå blir konstituert gjennom media, og at den televiserte virkeligheten fører til en «derealization of the real»³⁹. Virkeligheten er med andre ord modellerbar og relativisert, ifølge Welsch.

Ikke-sansning og sansning som gjensidige forutsetninger

I tillegg til å være opptatt av anestetikk forstått som respons på en virkelighet hvor en overstrømmes av bilder, lyder og andre inntrykk, er Wolfgang Welsch også opptatt av at ikke-sansning alltid er der – det er rett og slett et vilkår for at sansning skal kunne finne sted. Alle sansninger har blindflekker, påpeker han [there is no vision without a blind spot]⁴⁰. Persepsjonen inkluderer nødvendigvis en form for anestetikk for å kunne finne sted, hvis vi her forstår anestetikk i en slik bred forstand som Welsch tar til orde for (en form for hindring, tap eller umuliggjørelse av sansning).⁴¹ Uten *anaesthesia* har man altså ingen *aesthesia* ifølge Welsch. Dette føles innlysende på samme tid som det setter fingeren på noe viktig, slik jeg ser

³⁸ Buck-Morss, «Aesthetics and Anaesthetics», 22-23

³⁹ Welsch, «Aestheticization processes», 5

⁴⁰ Ibid., 25

⁴¹ Carrol, *Art at the limits of perception*, 54

det: at det til enhver tid pågår et komplekst samspill som man må ta i betraktning mellom det sanselige og dets motsetning, og at implikasjonene av dette ikke er gitt uten samvittighetsfull utforskning av den partikulære sanselige situasjonen. På samme måte kan det også vanskelig tenkes at noen form for fravær av sansning finner sted uten at sansning også gjør det. Welsch ser det iallfall også slik: «Kein Anaesthesia ohne aisthesis» [Ingen anaesthesia uten aisthesis].⁴² Denne erkjennelsen gir kanskje mer umiddelbart mening enn det motsatte, da det intuitivt er veldig vanskelig å se for seg en slags fullstendig fravær av sanseinntrykk, slik som John Cage setter på spissen for eksempel gjennom sitt verk *4'33* (1952): Lydene i rommet, i fravær av lyder fra instrumenter som blir spilt, ikke bare er der, men som i kontekst av iscenesettelsen av «stillhet» kanskje vil bli oppfattet i en helt annen grad eller modus. Selv i det hypotetiske tilfellet av fullstendig stillhet, ville vel denne stillheten i sin usedvanlighet vanskelig kunne oppleves som et absolutt fravær. På samme tid kaster dette eksemplet lys over hvor avhengig sansningen er av et visst fravær av sansning, og hvordan et slikt fravær på ulike måter må kunne sies å ha en partikulær betydning utover det trivielle. Slike forhold bidrar til å sette fingeren på hvor nærliggende det alltid er å snakke om sansningsfravær når man reflekterer over sansning.

Welsch ser store kulturelle og samfunnsmessige implikasjoner i dette komplekse forholdet, og tar til orde for en *blind-spot culture*. Dette er en kultur som både er klar over og tar innover seg konsekvensene av at det å se én ting, alltid er å overse en annen. Disse konsekvensene favner altså vidt i hans øyne, langt utover det estetiske. Det er en uomgjengelig estetisk lov at persepsjonen, i tillegg til stimuli, avhenger av opphold, avbrudd, stillhet: «Total aestheticization results in its own opposite».⁴³ En overestetisering av samfunnet vil slik sett føre til det motsatte, en desensivering av samfunnet. En slik desensivering gir sosiale og politiske utslag i Welschs øyne. Han bruker toleranse som eksempel: For å kunne tolerere forskjeller, hevder han, avhenger en av å ha en følsomhet for disse forskjellene. Slik sett vil en overestetisert kultur, altså en desensitivert kultur, kunne gi seg sosiale og politiske utslag. Det er noe uklart akkurat hva Welsch mener med en *blind spot culture*, men det må iallfall handle om en kultur der blindfleckene, forstått som rommene som ikke har innhold som direkte stimulerer sansene, blir verdsatt og prioritert. Disse forstås nemlig som en absolutt forutsetning for bevaring av sanselig følsomhet.

⁴² Welsch sitert i Carrol, *Art at the limits of perception*, 59

⁴³ Welsch, «Aestheticization processes», 25

Teknovirkeligheten og det usanselige

Welsch deler inn det forrige årtusen i tre epoker: den metafysiske, den moderne og den postmoderne, og disse tillegger han hver en spesiell relasjon til det sanselige og det ikke-sanselige. Mens metafysikken hviler på anestetikk – her viser han til en annen nyanse enn bedøvelse, nemlig det oversanselige eller det usansbare, dreier seg her i stor grad om det religiøse – hviler det moderne på estetikk, det sanselige. Det postmoderne karakteriserer han derimot som preget av et vekselspill mellom estetikk og anestetikk.⁴⁴ Denne litt skarpe og skjematisk inndelingen kan nok virke vel enkel og skal nok ikke forstås som uttømmende, særlig all den tid det estetiske, og følgelig det anestetiske, rommer så mange ulike fasetter (slik det også kommer frem av denne gjennomgangen). Det anestetiske i metafysikken dreier seg om et oversanselig verdenssyn som en ikke kan overføre til hva som ligger i det anestetiske i det postmoderne i Welschs optikk. Her ligger nemlig teknologien som grunnleggende premiss. Det er i hovedsak denne som ifølge Welsch står for den anestetiske dimensjonen som karakteriserer vår samtid. Han ser på kommunikasjonen som sentralisert i den forstand at noen få store mediehus får dominere og på denne måten homogenisere vår virkelighetsforståelse.⁴⁵ I 2018 vil vel et slikt syn nødvendigvis måtte nyanseres ved de sosiale mediens økende dominans. Deres algoritmiske individualisering av strømmen til den enkelte bruker trekker i retning av *filterboblen*⁴⁶ som et dominerende problem. Denne tilpasser hva som kommer opp i *strømmen*, den i prinsippet evigvarende (og dertil desto mer overveldende) rullen av bilder, nyhetsaker, personlige postinger og/eller andre ting, til den enkeltes historikk og utregnede preferanser. Vi sanser i mindre grad det samme, vi deler i mindre grad en virkelighet på denne måten. Den sentraliserte makten over hva vi eksponeres for gjennom mediene er kanskje like reell nå som Welsch tidligere har hevdet den å være, men den personifiserte strømmen gjør muligvis den *enkeltes* virkelighetsoppfatning desto *mer* homogen, men i samme vending folks, eller grupper av folks, verdener fjernere fra hverandres. Den digitale vendingen gjør også folk fjernere fra jorden, samtidig som man selvsagt ikke slipper unna jordens lover.⁴⁷

Dette trekker lett tankene over på Baudrillard og hans begrepsliggjøring av simulakra og hyperrealitet: «Virkeligheten» blir uadskillelig fra simulasjon i samtidens mediekultur.

⁴⁴ Carrol, *Art at the limits of perception*, 51

⁴⁵ Ibid., 52-53

⁴⁶ Termen ble lansert av internettaktivisten Eli Pariser rundt 2010.

⁴⁷ Byung-Chul Han, *In the swarm. Digital prospects*, 51-52

Imitasjonen har opphørt å imitere og har heller kommet til å gå forut for det den tenkes å henvise til. Modellen former virkeligheten mer enn virkeligheten former den, og på denne måten er skillet gjort svært vanskelig å opprettholde. Medienes bilder blir individets vindu mot verden, og vi blir på denne måten avskåret fra oss selv og fra andre individer.⁴⁸

Baudrillard står bak konstateringen om at «The gulf war did not take place».⁴⁹ Dette henspiller både på at det amerikanske forsvaret benyttet seg av sofistisert luftfartsteknologi for å angripe irakerne, slik at militæret opererte fra det fjerne og ikke på denne måten egentlig ikke opplevde noen krig, og på medienes krigsbilder. Om irakiske ofre visste man svært lite, og i den simulerte medievirkeligheten preget av stuer mettet med såpeoperaer, nyhetsbilder og kveldsunderholdning om hverandre, var kapasiteten til å ta innover seg krigen som virkelig tapt. De stiliserte presentasjonene av gulfkrigen ble konsumert som lite annet enn en skrekkfilm.⁵⁰

Anestetikk som generell «trend» i den estetiske disiplin

Som jeg tidligere har påpekt har estetikk fått ulike betydninger gjennom sin historie, og hvordan man forholder seg til sansing som sådan har gjennomgått betydelige endringer.

På bakgrunn av konseptualiseringer av estetikk som på ulike måter underkjenner den sansende kroppen eller det sanselige, er det svært mulig å snakke om estetikk *som* anestetikk.

Mikkel Bolt presenterer en historisk skisse av venstreorientert tenknings forhold til estetikk i sin artikkel «Æstetik, anæstetik og æstetisk ideologi (fra venstre)» (2001). Han viser til en bestemt kritikk av estetikk som ideologi, på bakgrunn av vendingen estetikken har foretatt vekk fra å være en kroppens diskurs, til å gli sammen med kunst og et stadig mer autonomifokusert kunstsyn som under *l'art pour l'art*-kunsten kom til å innebære et begrep om enkeltverket som løsrevet fra enhver forbindelse til naturen, og til sosiale og politiske forhold, til fordel for rent kunstinterne regler. Forestillingen om autogenese og selvreferensialitet danner bakgrunn for en «udvikling, hvor æstetikken skifter betydning i forbindelsen til kunst og bliver en form for anæstetik, som overvælder sanserne med rene former».⁵¹ Kunsten har mistet forbindelsen til kroppen, og nærliggende er en forestilling om mennesket som selvopphavlig og selvlovgivende: «Den æstetiske ideologi er en variant af

⁴⁸ Jean Baudrillard, «Simulacra and simulations»

⁴⁹ Baudrillard sitert i Neil Leach, *The anaesthetics of Architecture*, 23

⁵⁰ Leach, *The anaesthetics of Architecture*, 23

⁵¹ Bolt, «Æstetik, anæstetik og æstetisk ideologi», 15

forestillingen om fuldkommen beherskelse, hvor den mandlige mester, som ved et trylleslag skaber sig selv ud af egen substans og ser stort på materielle og historiske konsekvenser.»⁵²

Autogenese er et viktig og seiglivet motiv i den moderne kultur. Susan Buck-Morss er opptatt av dette i sammenheng med anestetik – det selvtilstrekkelige, narsissistiske subjektet:

What seems to fascinate modern "man" about this myth is the narcissistic illusion of total control. The fact that one can imagine something that is not, is extrapolated in the fantasy that one can (re)create the world according to plan (a degree of control impossible, for example, in the creation of a living, breathing child).⁵³

Buck-Morss trekker frem Kants idé om det sublime for å illustrere den estetiserte omgangen med verden generelt og krig spesielt: Menneskets møte med den mektige naturen fører i utgangspunktet til frykt, satt i gang av overlevelsesinstinktet. Det er sansene våre som (først) forteller oss at vi bør være redde. Ifølge Kant kan en imidlertid møte voldsomme krefter fra et annet ståsted også, gitt at en befinner seg på trygg avstand, altså har muligheten til å innta et distansert perspektiv: Ved å føle seg overlegen naturkreftene, gjennom evnen til å skille seg fra naturen gjennom fornuften, oppleves det sublime. Avstanden til egen kroppslighet, det at en fjerner seg fra sin egen bundethet til en spesiell situasjon på jorden ved å fortrenge den naturlige responsen på sanseinntrykkene, vil i kantiansk forstand være en vei *henimot* det estetiske. Vi snakker altså om et syn på estetikk som noe som krever at fornuften går inn og hersker over, og fortrenger deler av, det kroppen faktisk utsettes for og i utgangspunktet er i stand til å registrere. Her kan vi se noe av det som er på spill i forhandlingene over hva det estetiske egentlig innebærer. For Buck-Morss blir dette estetiske synet iallfall, i ytterste konsekvens, en form for dyrking av krig: «Kant's example of the man most worthy of respect is the warrior, impervious to all his sense-giving information of danger.»⁵⁴ For Kant er autogenese et ideal: det autonome mennesket som skaper virkeligheten, heller enn at det danner representasjoner av den. Dermed er statsmann og general høyere på den estetiske rangstigen hos Kant enn kunstneren, ifølge Buck-Morss.⁵⁵

⁵² Ibid., 16

⁵³ Buck-Morss, «Aesthetics and Anaesthetics», 8

⁵⁴ Ibid., 9

⁵⁵ Ibid.

Anestetikk som kunstnerisk strategi

I enkelte kunstverk brukes fravær som bevisst strategi for å problematisere persepsjon på ulike måter. Welsch er svært opptatt av hvordan anestetikk kommer til uttrykk i kunsten:

[Künstler] haben "unsichtbare Objekte" geschaffen, Werke der Unbemächtigkeit, Ich denke etwa an Walter de Marias Vertikalen Erdkilometer - ein exemplarisches Werk des Entzugs; oder an Werke der Minimal art - an diese Maxima von Anästhetik bei minimalem ästhetischen Aufwand.⁵⁶

[Kunstnere har skapt "usynlige objekter", verk en ikke kan bemektige seg, jeg tenker for eksempel på Walter de Marias Vertikalen Erdkilometer – et eksempel på et fraværsværk; eller minimalistisk kunstverk – disse maksimeringene av anestetikk, med minimal estetisk anstrengelse. [min oversettelse]

Ifølge Jerome Carrol er de Marias *Vertikalen Erdkilometer* (1977) det eneste konkrete kunstverket Welsch viser til. Land art-verket består av en sylinder som strekker seg vertikalt én kilometer ned i jorden, slik at kun en veldig liten del av konstruksjonen faktisk er mulig å se. Kunstverket er på denne måten gjemt for sansene i veldig stor grad, og verket kan på denne måten lokke frem refleksjoner over det sanseliges status i kunsten: Er det vi ikke kan sanse en del av kunstverket? Er metallrøret som stikker én kilometer ned jorda blott å sammenligne med baksiden av et lerret, og hvis en slik sammenligning er urimelig, hvilke forhold er det som avgjør dette? Verket tilslører sin egen sanselige side, – en skive på 5 cm er alt man kan oppfatte med sansene, samtidig trenger man bare å kombinere med informasjonen som tittelen utgjør, for å se for seg hele verket noenlunde.

En kunstner som også leker med fravær av sansning er Joseph Kosuth (Carrol nevner også ham). Dette fraværet er vel å merke av en annen art enn hos de Maria: Kosuths kunst utforsker det ikkesanselige i kunsten forstått som *idéer*, og hvilket forhold det har til det vi kan sanse. Et eksempel på et av Kosuths verker som gjør dette, er *One and three chairs* (1965), som består av tre deler: en fysisk stol, et fotografi av en stol, samt en forstørret leksikonartikkel over ordet *chair*. Den faktiske stolen i verket hentes fra utstillingsrommets eget inventar, slik at alt utenom leksikonartikkelen vil se forskjellig ut avhengig av hvor verket blir stilt ut. Slik blir forholdet mellom det sansemessige og det idémessige satt i et tydelig spill: den sanselige delen av verket kan variere uendelig *innenfor* konseptet stol, og vil alltid variere for hver utstilling. Den språklige fremstillingen av idéen stol er på sett og vis sanseliggjort ved å ha fått ta form på et lerret i et kunstgalleri, slik at den ut fra konvensjonene

⁵⁶ Welsch sitert i Jerome Carrol, *Art at the limits of perception*, 64

er å betrakte som et visuelt kunstverk. Verkets morfologi er gjort så sekundær at man nesten må trekke i tvil selve verkets reproduserbarhet.

Generelt, i kunsten etter Duchamp har det sanselige fått en endret status: objektet ble med konseptkunsten underordnet tankeinnholdet i verket, spesielt tydelig er dette kanskje når man tar i betraktning readymades. Svarer dette også til en form for anestetik? Kosuth, de Maria og deres samtidige på seksti- og syttitallet gikk langt i sin intellektuelle eksperimentering rundt konseptets overskridelse av objektet og dets sanselige kvaliteter, men revolusjonen ble initiert mye tidligere under avantgardismen. Ikke minst spilte Duchamps berømte readymades som *Prelude to a broken arm* (1915) og *Fountain* (1917) en uvurderlig rolle. Verker som dette satte kunstbegrepet under press, ideer om at kunstverket blir konstituert i kraft av formmessige kvaliteter, eller gjennom sitt individuelle uttrykk, ble undergravet. Å stå i et galleri og undersøke slike verker for deres formmessige eller ekspressive egenskaper, ville være ensbetydende med å gå rett på Duchamps opprørske limpinne. Ved å i det hele tatt få flytte disse gjenstandene inn i utstillingsrommet, ble kunstinstitusjonen som sådan avkledd som det stedet hvor makten til å definere kunst lå, et mandat som ikke kunne utøves på annet enn nokså vilkårlig vis. Det sanselige aspektet ved kunsten var således blitt heftig problematisert som konstituerende trekk.

John Cages *4'33* har jeg allerede nevnt i dette kapitlet. I dette verket må bruken av fraværende sanseopplevelser sies å være helt sentral. Cage er ikke interessert i stillhet som sådan, men snarere *umuligheten* av stillhet: «try as we may to make a silence, we cannot.»⁵⁷

Til nå har jeg nevnt enkelte eksempler på kunstverk hvor fravær og/eller en slags bagatellisering av sanseopplevelser kan sies å fungere som en slags anestetisk strategi. En lek med fravær kan imidlertid også finne sted på helt andre måter (inkludert helt uventede). Verkene jeg har nevnt hittil er idétunge verk som problematiserer sin egen sanselige side. I sin avhandling om Wolfgang Welsch bruker Jerome Carrol mest plass på å diskutere utvalgte skuespill av Samuël Beckett og Peter Handke, og forholder seg i stor grad generelt til skuespillenes fravær eller knapphet av elementer man normalt vil forvente er tilstede i et skuespill: som replikker, et narrativ, karakterer, fiksjonalitet. Det sanselige står frem på

⁵⁷ Cage sitert i Carrol, *Art at the limits of perception*, 68

radikalt ulikt vis grunnet dette: «*an/aesthetics as sensory, namely art deployed as anti-fiction by virtue of a process of reduction, and as an overwhelming and concrete presence.*»⁵⁸

Den tyske filosofen Byung-Chul Han adresserer den glatte estetikken i sin bok *Saving Beauty* (2015), som han mener er «the signature of the present time». Det glatte verken skader eller gir motstand.⁵⁹ Kunstneren han velger å trekke frem i forbindelse med dyrkingen av det glatte er Jeff Koons, «the master of smooth surfaces»⁶⁰. Koons' kunst ber ikke om noen fortolkning eller refleksjon ifølge Han, den dedikerer seg kun til den umiddelbare effekten av de glatte overflatene. Han hevder kunsten med vilje forblir «infantile, banal, imperturbably relaxed, disarming and disburdening.»⁶¹ Mangelen på negativitet henger sammen med en mangel på distanse, noe som gjør at Koons' glatte skulpturer forårsaker en *haptic compulsion*, et begjær om å ta på, og til og med suge på, de utstilte objektene. Dette står ifølge Han i veien for den *estetiske* dommen, som avhenger av en kontemplativ distanse.⁶² Vi kan kanskje se Koons' kunst som en lek med det hypersanselige, egentlig det «lave» forstått både som kitsch og som (trang til) kroppslig umiddelbarhet. I Koons' skulpturer som er utformet for å se ut som de er laget av det faktiske materialet plastleker og ballonger er laget av, vil imidlertid detaljer på flere av verkene røpe at det faktisk er snakk om et hardt materiale. Dette kan kanskje forstås som en slags lek med trangen til å taktilt nærme seg objektene, kanskje en subtil hardhet som gløtter opp fra under det glatte?

Kunstsyn, verdenssyn og politikk

Forestillingen om det autogenetiske, mannlige subjektet som er fullstendig lukket omkring seg selv (og slik fritt fra sansning og begjær) lever og har levd i tett omgang med idéer om estetikk og politikk.

I *Fascist spectacle* (1997) redegjør Simonetta Falasca-Zamponi for rollen estetikk spilte for politikken i Mussolinis Italia. Mussolini selv tiller seg som politiker en rolle som kunstner og var tilsynelatende uhyre bevisst på dette. Som her, sitert i nevnte verk:

That politics is an art there is no doubt. Certainly it is not a science, nor is it empiricism. It is thus art. Also because in politics there is a lot of intuition. "Political" like artistic creation is a slow elaboration

⁵⁸ Carrol, *Art at the limits of perception*, 306

⁵⁹ Han, *Saving Beauty*

⁶⁰ Ibid.,

⁶¹ Ibid.,

⁶² Ibid.,

and a sudden divination. At a certain moment the artist creates with inspiration, the politician with decision. Both work the material and the spirit.... In order to give wise laws to a people it is also necessary to be something of an artist.⁶³

«Massen» ble av Mussolini konstruert som en passiv helhet, som han som politiker hadde i sin hule hånd. Med andre ord var massen selve råmaterialet han jobbet med som kunstner, i hans egne øyne: «Everything depends on that, to dominate the masses as an artist».⁶⁴

Konstruksjonen av massen hjalp til å tilsløre volden som sådan, fascismens ofre ble tilslørt og anonymisert. Volden hadde intet offer slik relasjonen mellom politiker og den tingliggjorte massen fikk fremstå: «In this case, violence does not make any victim, because matter is intrinsically desensitized or, better, senseless, especially as it does not bleed.»⁶⁵

Falasca-Zamponis analyse er blant annet inspirert av Benjamin, som knytter an kunst til fascisme, massekultur og politikk i sitt kunstverkessay. Som Buck-Morss viser, slår epilogen i Benjamins kunstverksessay over i en mye mer pessimistisk tone enn den som er å finne i teksten for øvrig. «*Et logisk resultat av fascismen er en estetisering av det politiske livet*»,⁶⁶ skriver Benjamin her. Like etter skriver han «*Alle bestrebelse på å estetisere politikken topper seg i ett punkt. Dette punktet er krigen*».⁶⁷ Han gir uttrykk for at den sansemessige fremmedgjøringen, som henger sammen med teknikken, gjør en estetisering av politikken mulig. Selv krig og undergang har slik fått en karakter av *show*:

Menneskeheten, som en gang hos Homer var gjenstand for beskuelse av de olympiske guder, beskuer nå seg selv. Den er så til de grader fremmed for seg selv at den opplever sin egen tilintetgjørelse som en estetisk nytelse av første rang. *Slik er situasjonen for den estetiseringen av politikken som fascismen bedriver.*⁶⁸

Benjamin ser på estetisering som et avgjørende trekk ved fascismen: den sier *fiat ars – pereat mundus* [skap kunst – la verden gå under], noe Benjamin i samme avsnitt betegner som fullbyrdelsen av *l'art pour l'art*. Han hevder den sanselige fremmedgjøringen har gått så langt at også krig oppleves som noe sanselig tilfredsstillende. Virkeligheten blir en gjenstand for *konsumering*: krigen skal, for fascismen, gi «den kunstneriske tilfredsstillelsen av

⁶³ Mussolini sitert i Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, 15

⁶⁴ Mussolini sitert i Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, 21

⁶⁵ Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, 37

⁶⁶ Benjamin, «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet», 282

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid., 284

sansepersepsjonen slik teknikken har forandret den.»⁶⁹ Massen var på samme tid del av det fascistiske showet og dets tilskuer: «Slogans, rallies, and images excited people's senses, though as an object of power people were also denied their senses.»⁷⁰ Forskjønnelsen av politikken, denne helt bevisst desensitiverende sanseliggjøringen, er altså et helt konkret bevis på hvordan estetisering i ytterste konsekvens kan gjøre kroppen fullstendig nummen overfor, og slik legitimere, en samfunnstilstand. Karl Ove Knausgård beskriver i *Min Kamp 6* hvordan Peter Handke i *Kravløs ulykke* forteller om sin mors begeistring for nazistismens fargerike transformasjon av politikk til noe medrivende sanselig pirrende:

[...] [I] deres skrekkelde, som på alle måter var moderne, fantes alle disse perspektivene side ved side: livet som en guddommelig kraft, døden som skjønn og meningsfull, mennesket som noe blindt og vilkårlig og verdiløst. Dette perspektivet, som før nazismen tilhørte kunsten og det sublime, ble en del av samfunnsordningen. Handkes mor var en ung kvinne da det hendte, og etter å ha beskrevet oppveksten hennes, i mellomkrigstidens Østerrike, i relativ fattigdom og ignoranse, hvor morens ønske om å lære noe, hva som helst, nærmest, ble betraktet som helt urealistisk og uønsket, skisserer Handke den nye stemningen som oppstår i og omkring nasjonalsosialismen, med demonstrasjoner, fakkelparader, bygninger dekorert med nye nasjonale emblemer, og skriver: «de historiske hendelsene ble presentert for den landlige befolkningen som et naturdrama». Om moren skriver han at hun fortsatt ikke var interessert i politikk, for «det som hendte foran øynene hennes, var noe fullstendig forskjellig fra politikk. 'Politikk' var noe fargeløst og abstrakt, ikke et karneval, ikke en dans, ikke et band i lokaldrakt, med andre ord, ingenting SYNLIIG.⁷¹

Erkjennelsen av forholdet mellom estetisering og fascisme kaller på en radikalt annerledes kunst og kunstforståelse – for løsningen er ikke så enkel som å «spenne kulturen foran den kommunistiske propagandas vogn», som Buck-Morss påpeker.⁷² Det er heller ikke fascismen som *skaper* estetiseringen av politikken, det den gjør er å *bedrive* den slik Benjamin formulerer det.⁷³ Buck-Morss går ut fra at estetisert politikk og sensorisk fremmedgjøring, så vel som nytelsen ved synet av vår egen ødeleggelse, er forhold som ikke kun evner å finne sted under fascismen. Det samme gjør jeg.

Benjamin avslutter kunstverksessayet med «*Kommunismen svarer med å politisere kunsten*». Det utfordrende spørsmålet til dette er: Hva vil dette si? Buck-Morss sier det slik:

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, 25

⁷¹ Karl Ove Knausgård, *Min Kamp 6*, 169

⁷² Buck-Morss. Buck-Morss, «Aesthetics and Anaesthetics», 4-5

⁷³ Benjamin, «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet», 284

... to *undo* the alienation of the corporeal sensorium, to *restore the instinctual power of the human bodily senses for the sake of humanity's self-preservation*, and to do this, not by avoiding the new technologies, but by *passing through* them.⁷⁴

Estetikken må på et vis gjenoppstå som en kroppens diskurs. En nostalgisk tilbakevending til den auratiske kunsten, den som kjennetegnes av et unikt kunstnerisk her-og-nå, er imidlertid utelukket. Spørsmålet er snarere hvordan kunsten kan leve ut det spesifikke potensialet den har nettopp i reproduksjonssamfunnet.

(An)estetikk, lesing og litteratur

I denne gjennomgangen har jeg berørt ulike innfallsvinkler til anestetikk, og sammen kan de ulike fasettene forhåpentligvis bidra til å klargjøre hva vi egentlig snakker om når vi snakker om det estetiske. Det jeg vil bruke de to neste kapitlene på er å utforske hvordan to konkrete litterære verk kan være i en slags dialog med aspekter av det anestetiske. Litteratur som kunstform inviterer til en nærmest endeløs refleksjon over forholdet mellom sanselige og det vi ikke sanser. Poesien, med sin systematiske utforskning av de lydlige og rytmiske sider av språket, ble ved siden av musikk tatt med som en av de to lydlige kunstarter blant «de skjønne kunster» da denne kategorien oppstod på 1700-tallet. Benjamin innleder «Om noen motiver hos Baudelaire» med å kommentere Baudelaires innledningsdikt til *Les fleurs du mal*, som er en henvendelse til den trøtte, umotiverte leseren. Her bemerker Benjamin følgende om leserne: «Viljeskraften, og vel også konsentrasjonsevnen deres, står det dårlig til med; de foretrekker sanselige nytelser; de er fortrolige med den spleen som dreper interessen og evnen til å ta imot.»⁷⁵ Dette kommer så visst av endringer i poesien – «Poeten er ikke lenger «sangeren», slik Lamartine fortsatt var»⁷⁶ – men som allerede har fremgått, forklarer Benjamin først og fremst ved å undersøke lesernes endrede vilkår for erfaring. Det fins da også en sterk tradisjon for å se diktning som opptrening for sløvede sanser, som ved «underliggjøring» hos Viktor Skjlovskij, en iboende egenskap ved det poetiske språket. Litteraturen forholder seg til sansning på en spesifikk måte, gjennom språket, som på den ene siden har en klar sanselig og umiddelbar side, men som også forholder seg representativt på en måte som *ikke* innebærer å peke direkte på konkrete sansbare forhold i verden slik vi kan si dagligspråket gjør. Og nettopp her må vel en stor del av det sanselige potensialet sies å ligge. Imidlertid må vi fremheve at *fravær* av språk også er grunnleggende, samt spørre oss om ikke

⁷⁴ Buck-Morss, «Aesthetics and anaesthetics», 5

⁷⁵ Benjamin, «Om noen motiver hos Baudelaire», 109

⁷⁶ Ibid.

litteratur har en evne til å virke bedøvende så vel som bidra til sanselighet. Når vi nå beveger oss over i oppgavens analysedel er det for å se hvordan litteraturen selv, i form av to vidt forskjellige prosalyriske romaner, på ulike måter kan kaste lys over og selv belyses av noen av de teoretiske momentene i dette kapitlet.

2 Anestetikk og litterær form. Noen perspektiver på Josefine Klougarts roman *Om mørke*.

Hvordan kan vi snakke om litteratur i forbindelse med anestetikk? Krever litterær form en helt spesifikk inngang, forskjellig fra andre kunstformer, når vi snakker om samspillet mellom estetikk og anestetikk og kunstens status med hensyn til sansning og ikke-sansning? Hvilke typer sanseerfaringer gir litteraturen, eller kan den gi?

Kan litteraturen gi oss sansene tilbake? Viktor Slovskijs berømte «Kunsten som grep» gir kunsten rolle som resensibiliserende. Alt vi gjør, og dermed alt vi tar innover oss, blir automatisert når det blir en vane. Vi mister følsomheten for tingen, fordi vi økonomiserer kreftene våre. Og det er altså kunsten og den poetiske bruken av språket, som er i stand til å rykke tingen ut i det underlige og slik gi oss følsomheten for den tilbake.⁷⁷ På denne måten kan litteratur hevdes å fremme sanselig erkjennelse.

Kan litteraturen bedøve oss? Hvis sansene blir satt ut av spill når de blir overstrømmet - kan også litteratur ha denne effekten på kroppen? Hvordan kan en si at et litterært verk leker med fravær av sansning – og hvilken effekt kan det ha på leseren? Innebærer skrift en egen form for distanse som ikke finnes i andre kunstformer, og hvilke muligheter og begrensninger kan dette gi? I dette kapitlet tar jeg for meg Josefine Klougarts poetiske roman *Om mørke*, og prøver å gå i dialog med den om forholdet mellom sansning og ikke-sansning.

Om mørke som roman

Hvordan kan man betrakte den *litterære* formens spesifikke relasjon til anestetikk, og hvordan kan *Om mørke* brukes til å kaste lys over en slik diskusjon? Jeg vil her begynne med å si noe om hva slags type roman dette er, og videre bevege meg over til å undersøke hvordan det gir mening å snakke om noen av anestetikkens ulike aspekter i forbindelse med dette verket.

⁷⁷ Viktor Sjklovskij, «Kunsten som grep»

Klougarts roman fra 2013 er et verk som leker med narrative strukturer: Temporalt og perspektivmessig er den vekslende (noe jeg vil komme tilbake til). Den forteller en slags historie om kjærlighet, sykdom og død, men mangler helt et lineært plot, og karakterene er vage og fragmenterte. Boken er delt inn i kortere og lengre kapitler/passasjer, de fleste tittelløse, noen ganger med jevn høyremarg, andre ganger ujevn. Noen passasjer skiller seg ekstra ut: «Sapphofragmenter» består av bittesmå, avbrutte tekstbrokker på luftige sider. Noen er skrevet som skuespilledialoger mellom en mann og en kvinne. Mellom flere av passasjene er det satt inn hvite ark med vage, svart-hvite fotografier gjort av forfatteren selv.

Sammensetningen av bokas deler er i en slags montasjeform, hvor filmestetikk- og dynamikk er klart fremtredende. Noen ganger blir det fortalt på en filmaktig måte, det vil si at diskursen beskriver et utsnitt, hvor det zoomes inn og ut som om leseren og fortelleren befinner seg inne i kameralinsen, eller at alt foregår på en skjerm (eksempler vil følge). Synsvinkelen går raskt frem og tilbake mellom å være på et slikt utelukkende visuelt nivå, hvor fenomenene beskrives som objekter i et synsfelt, til betraktninger av mer subjektiv karakter (uten at vi her heller får noen særlig fornemmelse av hvem det er som betrakter). Vi får også tidvis innblikk i tankene til karakterene, noen ganger via fri indirekte diskurs, andre ganger endrer fokaliseringen seg til første person. Det hvileløse perspektivet gjør det av og til vanskelig å forstå om man er inne i hodet til karakterene eller ikke, forholdet til fortelleren i romanen er flytende. Fellestrekkene med nyromanen er åpenbare, og Klougart blir ofte sammenlignet med Marguerite Duras. Romanen er kort sagt utprøvende og oppstykket, og tematikken er intet unntak, selv om noe kan sies: romanen tar for seg lys og ikke minst mørke, allerede tittelen indikerer at romanen dreier seg om sansning.

Allerede på omslaget føles romanen som spesielt sanselig – på taktilt vis med pregede, glatte bokstaver i kontrast til den ellers ru papiroverflaten, og visuelt med forsidens svarthvitt fotografi av hester i en stall – hvor flesteparten av dem er vendt vekk, mens to er vendt rett mot kamera med lysende øyne. Hestenes hvite pels lyser også opp fotografiet i kontrast til dunkelheten som ellers dominerer. Lys og mørke står i et skarpt spill mot hverandre. Både hester og øyne går igjen flere steder i romanen. Videre ser jeg romanens sanselighet på flere ulike nivå: sanseapparatet – først og fremst øyet– er like mye objekt for direkte betraktning som selve fenomenene er i teksten. Både i klang, intonasjon, og rytme, og måten den strør om seg med sanselig ladede bilder:

Forskellige ting, der bliver lagt i små skåle. Perler i en skål. Korn. Noget farvestrålende slik og noget råt kød med hvid fedtmarmorering. Det er, som om lydene har et efterslæb. Billederne er næsten mere lyd end billede.⁷⁸

Denne passasjen utgjør en hel side i boka. Neste side klipper til en ny scene:

De høje paneler, de tre lyse stuer ud mod havneindløbet; stormen og regnen tager i træerne, der er ingen mennesker at se i dag. Luftalarmen lyder, du siger, at vi er i sikkerhed her, vi er i sikkerhed her. Vandstanden er foruroligende, vandet i kanalen stiger fortsat, de hører radio, det regner.⁷⁹

Det eksemplifiserer måten Klougart tegner opp utsnitt etter hverandre som scener i en film. Spartansk beskrevne, men og i tematikken rent diskursivt males det opp en kompleks studie i lys og mørke, en utforskning av sansning og fraværet av den med klar vekt på det visuelle. Øyet som motiv går igjen, det samme gjør handlingen *å se* –altså glir øyet som objekt og øyet som objektiv sømløst om hverandre i teksten. De ulne, innstukne fotografiene av vinduer og foldet stoff bryter opp teksten som lys mellom den svarte teksten, eller som fremvisere av et subtilt spill mellom lys og mørke (skygger). De fremstår også i sin visualitet som en synlig motpart til skriftens oppramsing av synlige fenomener, som diskursen er så dominert av. Dette inviterer til en refleksjon over hvordan og i hvilken grad skrift er sanselig – er bildene mer sanselige enn skriften? Er de mer visuelle enn skrift? På hvilke ulike måter *er* denne romanen visuell? Og hvilken betydning har det å løfte fram synssansen over de andre? Hva er blitt reflektert inn i dette valget? Er Klougart i dialog med en tradisjon, en tidsalder som privilegerer det visuelle og i så fall på hvilken måte? Jeg vil adressere disse spørsmålene senere i kapitlet.

Romanens beskjedne persongalleri består av en kvinne og en mann, og disse får leseren tilgang til tankene til, som i passasjen rett etter:

Hvide flag.

Hun huskede, at de havde talt længe og alvorligt, og at han så opgivende på hende, og spurgte, hvad man kunne *vinde*.

Det er ingen bevægelse i billedet.

Kvinden i billedet. Hun ligger på siden, vi ser hendes knæ oppefra, senerne der er tydelige.

Stadig findes sætningen om naturen bare som én stemme ud af flere.⁸⁰

⁷⁸ Klougart, *Om mørke*, 177

⁷⁹ *Ibid.*, 178

⁸⁰ *Ibid.*, 14

Vi har altså å gjøre både med innslag av fri indirekte diskurs, en tilgang til den kvinnelige karakterens subjektivitet, og en objektiverende diskurs – bokstavelig talt kan man si, da det som nevnt er som å se det beskrevne gjennom et objektiv: igjen brukes den visuelle termen «bilde», perspektivet er eksplisert («oppefra»), og blikket som betrakter er et allment «vi».

Overfladen bliver spændt og skælver, der er refleksioner af en himmel, men ikke af os.

Vi bliver bevægede.

Synet av himlen i øjet *bevæger* os.

Som tænder, der flækker i munden og bliver dobbelt så mange, og samtidig: noget andet.

Munden bliver en anden. Adskillelse *gør* noget.

Kroppen er en kam, man kan trække gjennom tankerne.

Kroppen er hele tiden på vej til at blive noget andet. En anden krop.⁸¹

«Anestetisk» blikk på romanen

I forrige kapittel gikk jeg gjennom ulike aspekter av det anestetiske, og hva det for eksempel kan vise til. Gitt alle de ulike sidene eller begrepsliggjøringene av termen vil det være mange måter å nærme seg et verk fra dette perspektivet. Én av dem vil være i betydningen kunstnerisk strategi – at et verk i sin utforming spiller på forholdet mellom fravær/umuliggjørelse av sanseopplevelser på den ene siden, og det sanselige på den andre siden. En slik lek med fravær for å tematisere persepsjon kan man trygt si finner sted i *Om mørke* – hvis det er lov å bruke ordet «fravær» her, når forestillingen om dette ser ut til å være noe romanen på et vis søker å undergrave. Kanskje blir egentlig også bruken av ord som *fragmentert* litt på siden – når romanen helt fra begynnelsen nettopp insisterer på at det ikke finnes noen forutgående helhet.

Romanens første passasje kan i en viss forstand leses som et program for verket. Her tematiseres blant annet identitet og hvordan vi erfarer det vi ser og hører. Romanen begynner slik:

Alt det øjnene ser, det blikket falder på.

En taske, der bliver sat på gulvet og er: en taske der bliver sat på gulvet. Tingene forbliver ting og på

⁸¹ Ibid., 59

den måde *her*. Rummet er ikke sprængt, kronologien er ikke sprængt – ingen af delene har nogensinde været samlet på den måde.⁸²

Tatt i betraktning de passasjer jeg allerede har sitert, og måten romanen generelt er strukturert på, gir dette sitatets innhold mening. Klougart så å si legger tingene foran oss – om det så er gjenstander, eller små situasjoner – uten at det finner sted i en sammenheng, uten at man som leser har noen fornemmelse av fortid eller fremtid, eller ofte en gang rom og omgivelser. I lys av dette kan vi forstå det som en utforskning av sanseerfaringens natur. Videre lyder passasjen:

Ligesom at *jeg* alltid har været *hende*, og *du* alltid *ham*; der er ikke nødvendigvis noget problem i dét. En bevægelse ind og ud av kroppene, en genkommende erindring, der vandrer mellem os. Eller en genkommende vrede, man ikke helt forstår. Et fælles reservoir, blodårenes hele tiden finere forgreninger; noget der bevæger sig op gennem tiden og slår tilbage.⁸³

Mye settes i spill i disse første linjene i boka: den allerede nevnte tingen og hvordan vi ser den, og videre erindring og identitet, forholdet mellom tid og rom, subjektivitet og intersubjektivitet. Denne passasjen setter altså i spill en refleksjon om sansning og erfaring. I beskrivelsen av romanen innledningsvis antydte jeg at verket «mangler» en viss kronologi og sammenheng. Gitt de forventningene man vanligvis har til en roman, stemmer jo dette. Men det gjøres til et poeng at det ikke er snakk om negasjonen av et nærvær – «Rummet er ikke sprængt, kronologien er ikke sprængt» - men heller muligheten for en sannere form for erkjennelse:

Det at ikke fokusere på noget giver tingene mulighed for at stå tydeligere frem. Hvordan de forbinder sig med hinanden, med øjnene der ser, og kroppene der lytter. Det at øjet må vinde afstand, for at et billede kan samle sig på en ny måde igen.⁸⁴

Denne avstanden kan foreslås å (også) handle om den formen for avstand som *skriften* danner, nettopp i språket og kanskje spesielt det litterære språket. I dette sitatet blir flere sanser forbundet med hverandre: Tingene står tydeligere frem ved at *forbindelsene* trer frem for det distanserte blikk, og dessuten, hvordan tingene forbinder seg *til* selve det som sanser, og her nevnes ikke bare øynene. *Kroppene der lytter* er en interessant formulering, den kan først slå leseren som en synestesi (snakker vi ikke oftest om kropper som *følende*?), men like gjerne kan man kanskje lese det som et metonymisk bilde på den sanselig *oppmerksomme* kroppen? I så fall er det slående hvordan øynene som ser på et vis blir skilt ut fra kroppen, noe de strengt

⁸² Ibid., 7

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid., 8

tatt allerede blir gjennom insisteringen på at det er *dem* som ser. Men et øye uten kropp kan så visst ikke se, like lite som et øre kan lytte. Det er altså både en slags spaltning og en slags samling i spill i dette sitatet: Tingene står tydeligst frem når forbindelsene de inngår i er mulig å sanse, inkludert de forbindelsene de allerede står i med det som sanser. Men det sansende er spaltet i to: du har øyet, og så har du kroppen. En slags kulturell privilegering av øyet stilles til skue allerede her, men også en higen etter en sanselig integrering, og en mellomkroppslig integrering. Hvordan forholder dette seg til skriftlig representasjon av visuelle fenomener? Mange av Klougarts passasjer har en intim omgang med tingene i kraft av å la dem tre frem alene uten narrativ eller fortolkning, eller en gang beskrivelser i form av karakteristikker. Tingene er der foran leseren, men det er jo nettopp det de ikke er, de er fraværende, representert ved nøktern skrift.

En av passasjene lyder kun som følger:

Josiah McElheny *Modernity, Mirrored and Reflected Infinitely*. 2003. Mirrored blown glass, aluminium metal display, lighting, two-way mirror, glass, and mirror, 29 ½ x 55 3/8 x 181/4 inches (74.9 x 140.7 x 46.4 cm).⁸⁵

Dette, ser ut til å være direkte sitat fra skiltet som henger ved siden av et kunstverk på utstilling. Det mangler helt kommentarer eller noen åpenbar kontekst for hvorfor dette verket er nevnt på denne måten. Det føles her som om Klougart har tatt dette med å nevne sanselige objekter, litt i forbifarten, uten å la det være noe mer om og men med dem enn å la inntrykket av dem synke inn hos leseren, et skritt lenger. Her nevnes noe som leseren (etter all sannsynlighet) ikke har mulighet til å se for seg. Skulle man la seg friste til å gjøre et google-søk, finner man at verket hører til Museum of Modern Art i New York, og at det består av forskjellige glassflasker stående på en speilhylle, omsluttet av en monter laget av toveisspeil, som sammen med speilet i bakgrunnen sørger for en illusjon av glassflasker stilt opp inn i evigheten. Hva kan vi så få ut av denne lille tekstbiten, stående for seg selv på en romside i en bok? Allerede når man leser, skjønner man at det sannsynligvis må være snakk om et utstilt visuelt kunstverk. Man skjønner med andre ord at det er noe man ikke ser, og at man har grunn til å tro at dette man ikke ser i virkeligheten er en helt partikulær, faktisk eksisterende ting i vår verden. Her er vi berøvet for noe visuelt, noe vi heller ikke kan se for oss som det er – selv om vi på et vis *kan* se det litt for oss; som et rom langs en vegg i et kunstmuseum eller galleri, fylt med glass, metall, lys og speil. Det utstilte verkets tittel lest for

⁸⁵ Ibid., 157

seg selv antyder en slags abstraksjon, en metonymisk eller metaforisk representasjon av det komplekse og luftige begrepet modernitet, videre i beskrivelsen representert ved harde, fysiske gjenstander bestående av speil, aluminium og glass. Et annet sted i romanen finner vi følgende passasje:

At se et spejlblankt objekt, at se verden spejlet, men uden at se sig selv spejlet med; på den måde forsvinde som andet end et blik, men netop stadig som selve det blik; det er det største. Det modsatte af at komme til en ny ensom by og se sig selv alle vegne.⁸⁶

Dette kan klart leses som en slags tolkning av, eller opplevelse i møtet med, kunstverket som det er snakk om over. Det later til at det spørres om hva blikket er kun som blikk – kan det skilles fra en selv?

I sappfofragmentene leker Klougart med fraværet av språk. I motsetning til for eksempel Sappos fragmenter er disse tekstpassasjene konstruert *som* fragmenter, de har i seg et originalt fravær, et fravær som alltid har vært der – om det da kan kalles fravær. Hva har dette å si for hvordan vi leser dem og hvordan vi eventuelt bør lese dem? Spørsmålet om hvorvidt noe kan være borte når det aldri har vært trenger seg på. Som vi allerede har vært inne på, er det umulig å rekonstruere noen helhet i romanen, den må i så fall konstrueres. Likevel kan vi si at noe mangler både syntaktisk og semantisk, for at leseren skal kunne danne noen konvensjonell forbindelse mellom de ulike setningsfragmentene. Det som finner sted, blir en åpen utforskning av de elliptiske tekstlinjenes status omkranset som de er av noe ikkeværende, eller fraværende. Perspektivet blir dobbelt, i det statusen til det vi ikke sanser evner å bli så viktig for hvordan vi sanser det som er der.

Et av fragmentene går slik:

træernes langsomhed, der bliver hendes langsomt

som i havet. Det var det, hun tog saksen

sagde han og grinede

lige dele medlidenhed og misundelse,⁸⁷

⁸⁶ Ibid., 171

Hva er det som er *sanselig*? Språket, skriften, har i seg materielle kvaliteter som kan sanses, men utover dette, hvordan sanser en «som i havet», for eksempel, uten å legge til noe?

Hvis Klougarts fotografier er en konkretisering av den generelt visuelle kvaliteten ved romanen, kan kanskje det samme sies om sappfofragmentenes forhold til den oppstykketheten som finnes ellers i boka. Kapitlene står til hverandre som fragmenter litt på samme måten som frasene i fragmentet ovenfor, på den måten at den innbyrdes sammenhengen er svært lite påfallende – og tilsynelatende fraværende noen ganger. I den grad det fortelles en historie er den ikke kronologisk, og det er opp til leseren å hente den ut. På denne måten spør romanen om hva som skjer når ting sanses hver for seg – om når går det an, og hva som skjer med det sanselige når det ikke hører til et narrativ.

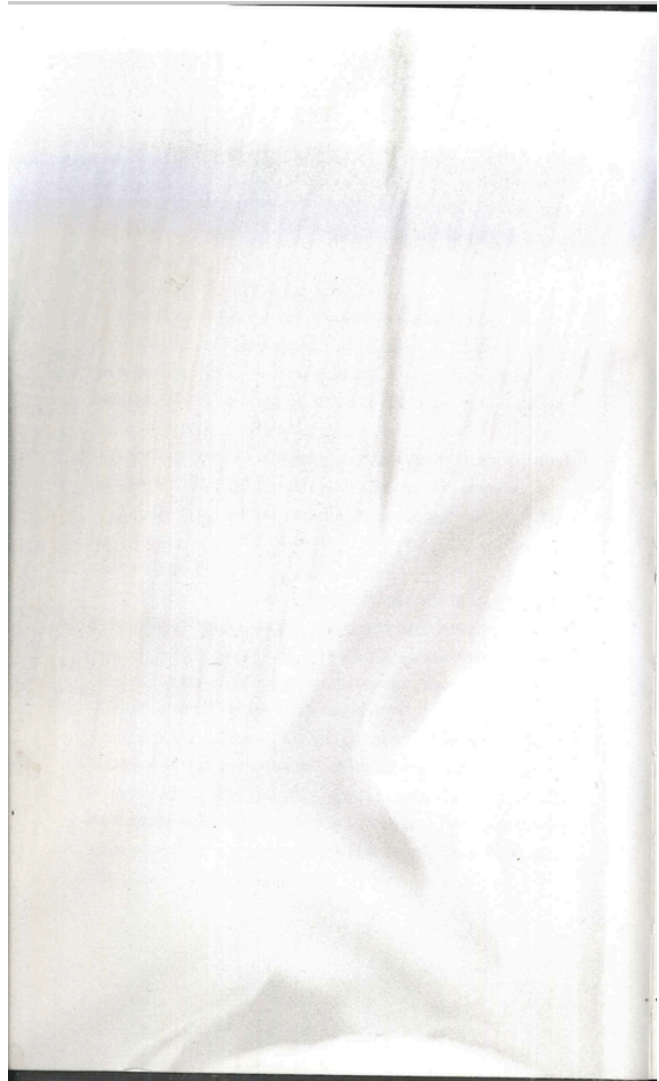
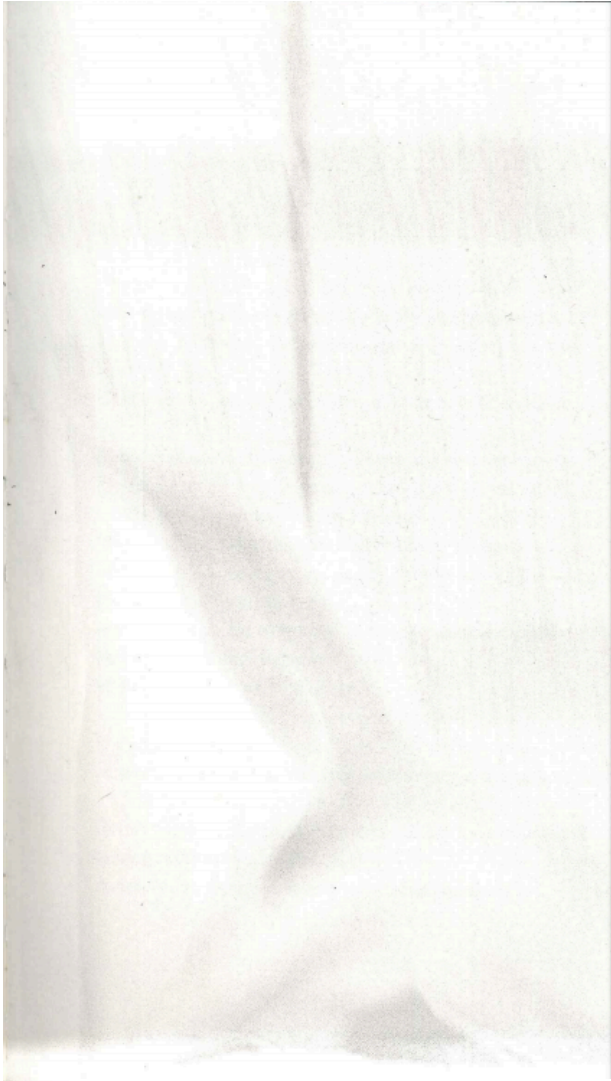
Om mørke er kompakt skrevet og tar lenger tid å lese enn forventet. Klougart har selv uttalt at den må leses veldig sakte. Den elliptiske oppbygningen er nok noe av grunnen til dette. Språkbruken er billedrik, dels full av språklige bilder forstått som metaforer, dels helt konkrete språklige beskrivelser/konstateringer av fenomener. Disse ulike typene språkbruk glir dessuten over i hverandre og leseren kan ikke alltid skille det ene lett fra det andre. Har verket en spesielt sanselig måte å bruke språket på? Mange opplever boka som overveldende, har dette i så fall en sammenheng? Kan boka virke bedøvende på leseren på denne måten, evt om man prøver å lese den hurtig?

Spenn mellom tekst og bilde

Jeg har allerede vært inne på at jeg ser på romanen som visuell på flere ulike måter, og antydnet at boka kan ha viktige sanselige kvaliteter som går utover det tekstlige. Hva er statusen til det utenomspråklige i romanen, nærmere bestemt det visuelle og taktile? Bildene i boka, altså de spredte fotografiene, spiller opp mot teksten på en ikke helt åpenbar måte. Det allerede nevnte forsidebildet har til felles med fotografiene inni boka at forholdet mellom lys og skygge er sentralt. Teksten er selvsagt med på å fremheve nettopp lys og mørke som viktige i bildene. Vi har sett at dette er motiver som går igjen i selve teksten. Spillet mellom lys og skygge trer tydelig fram som en dialektikk hvor ikke bare det ene fenomenet er uløselig knyttet til det andre, men hvor det på en og samme tid insisterer på sin bokstavelige, materielle fremtreden, og peker mot andre plan.

⁸⁷Ibid., 118

Fotografiene inni boka, som Klougart selv har tatt, er alle ganske like. På hvert av de innskutte fotoarkene er det samme bildet gjengitt på begge sider, men speilvendt. Alle ser de ut til å avbilde en type tøyklede som danner strukturer av lys og skygge – ofte gjenkjennelig som et vindu med en gardin foran, hvor gardinen som folder seg skaper et spill i lyset som kommer inn gjennom vinduet. Kontrasten er lav, noen ganger så lav at bildene knapt vil være gjenkjennelige som fotografi hvis man ikke er klar over hva det er på forhånd. Fotografiene som vage sanseopplevelser, hvor det er vanskelig å hente ut noen fortelling eller sette dem i en større meningsfull sammenheng, gjenspeiler på et vis skriften i romanen, som ofte deler disse kvalitetene. I det hele tatt gjør bildene sitt til at boka krever stor sensitivitet fra leseren, da de står i fare for å knapt nok legges merke til. Det taktile får også en slags rolle, i det at bildene, som er trykt over hele sider uten noen ramme, ofte mimer en slags tredimensjonal struktur av skygger som kunne se ut som den faktiske overflaten til et rynkete papir, eller skyggelegginger gjort med blyant. På denne måten kan de lede oppmerksomheten til boka som materielt objekt, en effekt som i så fall forsterkes av at de er spredt mellom kapitlene som innskutte sider.



Fotografi i *Om mørke* (s. 9 og 10)

Synssansen – den viktigste sansen?

Jeg antydte tidligere i kapitlet at det er interessant å se på hvilken status visualitet som sådan har i romanen. Jeg tar for meg romanen i lys (!) av sansning og fravær av sansning – og som vi har sett, og som allerede er påpekt, legger Klougart hovedvekten på synssansen og det synlige i dette verket. Dette gjør hun i tråd med den vestlige kulturen som sådan, som privilegerer det visuelle over de andre sansene. Siden den greske antikken har synet gjennomgående vært knyttet sterkt opp mot erkjennelse. At synet blir assosiert med fornuften, viser seg klart i alle sannhets- og kunnskapsrelaterte metaforene som spiller på lys og syn: opplysning, det å innse sannheten, og så videre.⁸⁸ Det er interessant å spørre seg om hvilken status det visuelle faktisk gis i *Om mørke* – hvordan det står i forhold til de øvrige sansene, og hvilke verdier og assosiasjoner det er ladet med som sådan. I forlengelsen av dette: hvordan dette forholder seg til statusen som det visuelle har generelt i den vestlige kultur. Et helt sentralt verk å vise til når vi snakker om synet i litteraturen, er selvsagt Sofokles' *Kong Ødipus*. Ødipus, som greier å løse sfinxens gåte og som tror han vet det hele, stikker ut sine egne øyne og blir blind etter å ha innsett at han ikke har visst. Det er da også den blinde Teiresias, gudenes budbringer, som er den i stykket som vet mest, som kommer til menneskene med den sannheten de ikke har tilgang til selv. Med utgangspunkt i denne paradoksale sammenhengen mellom blindhet og innsikt, viser Arild Linneberg til det han omtaler som «*skinnets krise*: er det sant det vi sanser, eller ligger sannheten bak det vi ser – i det store mørket bak det som lyset lar oss se?»⁸⁹ Dette er et helt grunnleggende problem i estetikken. Videre bemerker Linneberg: «Og i Oidipus sitt tilfelle, dreier dette seg også om: sannheten om hvem vi er – som sannheten om vårt begjær?»⁹⁰ Kan det være mulig å finne analoge problemstillinger i Klougarts roman?

Tittelen *Om mørke* har ulike lag av betydning slik jeg leser den. Det er ganske åpenbart at vi både har å gjøre med en rent konkret form for mørke, i form av fravær av lysbølger, og med fasetter av en mer metaforisk art: døden, det usanselige, det utilgjengelige, uvitenhet, ondskap, kaos, melankoli etc. Med andre ord har vi allerede her å gjøre med en visuell metafor, som i seg selv på sett og vis illustrerer det som ofte blir betegnet med Foucaults term

⁸⁸ Arild Linneberg, «Lys og mørke: Estetikkens opake status som kritikk av okularsentrismen i Eldrid Lundens og Paal-Helge Haugens poetiske retorikk», 16

⁸⁹ Ibid., 18

⁹⁰ Ibid.

okularsentrisme - prioritering av synet foran de andre sansene. Okular betyr, interessant nok, ikke *øye*, men viser til den linsen i et optisk instrument som ligger nærmest øyet.

Øyet, kan vi si med Foucault, er det som skaper tingenes orden: Det symboliserer makt og det tingliggjørende overblikket. Det er nemlig her man finner det som markerer distansen mellom subjektet, det som betrakter, og objektet, det som blir betraktet. Slik kan vi se på blikket som det som danner hierarkier og orden.⁹¹ *Se på blikket*, se på øyet, dette som sådan kan vel sies å være noe av det Klougart legger seg fore i *Om mørke*. Hva skjer når det objektivierende blir (forsøkt) objektivert?

Synets status i romanen kan kanskje betraktes som en ukomplisert refleksjon av hvordan vi tenker og snakker i vår kultur – eller blir det noe mer reflektert inn i romanen, som kan bidra til å vanskeliggjøre et slikt grunnsyn? Kan man finne noen destabiliserende elementer? I det en nærmer seg disse spørsmålene er det nødvendig å forholde seg til på hvilke ulike måter romanen faktisk *er* visuell – vi kan jo, som vi allerede har gjort, slå fast at visualiteten er fremtredende både tematisk og rent konkret med tanke på bruken av fotografier.

Er skriften i romanen visuell? Skrift *er* noe vi ser – dette gjelder like mye for denne romanen for et hvilket som helst skriftmedium. Likevel, i sin arbitrære form for representativitet er kanskje heller *distansen* til det visuelle noe man i større grad vil ønske å trekke frem, og dette med visse muligheter og begrensninger. Kanskje kan man tenke skriften i *Om mørke* som mer visuell enn dagligdags bruk av språket i kraft av å være poetisk – bruk av linjeskift for eksempel, og dette på ganske ukonvensjonelt vis i fragmentene. I samspill med tematikken blir kanskje nettopp spørsmålet om visualitet og skrift noe fremtredende i verket – slik som øyet markerer distanse mellom subjekt og objekt, en linse som danner skille mellom kropp og verden – kan man se en analog funksjon i språkets representative distanse? Denne distansen blir muligvis mer tydelig av fortellerstilen i verket, hvor det eksempelvis ofte fortelles om hva «vi» eller «man» *ser*. Kanskje stiger også språkets visualitet desto sterkere frem av bruken av foto, som stadig leder øyet fra en lesende modus til en litt annen form for betraktning. Fragmentene bidrar også til dette – ikke ved å være noe i nærheten av konkret poesi, men ved å insistere på betydningen av en frases plassering på siden/arket og i det fysiske forholdet til andre fraser. Ordets materialitet tvinger seg frem i leserens oppmerksomhet.

⁹¹ Ibid., 23-24

Språket retter et blikk mot verden. Dette ser vi noen ganger mer bokstavelig enn andre, som for eksempel i Klougarts mange nøkterne beskrivelser av utsnitt. Men med dette følger også den viktige erkjennelsen at språkets blikk er tilsløret – språket er ugjennomsiktig.

En av måtene romanen er visuell på, i tillegg til bruken av fotografi, er at diskursen preges sterkere av synlige fenomener, enn av for eksempel tankereferat og dialog. Et annet visuelt trekk ved romanen er hvordan den gjennomgående tematiserer lys, synet og øyet på ulike måter. Som vi har vært inne på tidligere, så bringes visualitet på bane også i tematisk forstand. Her følger et eksempel som illustrerer begge deler:

Vi ser hele hendes kropp;
landskapet, uskarpt bagved,
mørke.

Stoffets vævning, en mørk bomuldstråd, der ligger skiftevist under og over en lysere, det blanke næsten skindagtige i stoffets overflade.
Det metalliske som havets metalliske skær en formiddag.
En ro, fordi der ikke er nogen grænser i det vi ser, ingen horisont, ingenting der ender.

Vores synsfelt trækker de eneste grænser, og de er næsten umærkelige for os.

Inden for grænserne af vores synsfelt, billedet, alt det man har:

blåt stof.⁹²

Igjen, leseren identifiseres med et «vi», som later til å betrakte et utsnitt. Det blå stoffet går igjen som tema, etter hvert plassert som en type plagg på kroppen til en kvinne. Det er en ro i bildet, på grunn av at de eneste grensene som er der er dem trukket av synsfeltet, og disse merkes nesten ikke. Synsfeltet trekker opp grensen mot det vi ikke ser av det som kan ses, men samtidig danner synsfeltet grense mot alt det som ikke kan ses. Slik kan passasjen også muligens tenkes å si noe om de øvrige sansenes status. Det er som om øyet bærer i seg hele det subjektive universet: «Øjet græder, fordi det hele tiden mister noget. Byer. Udsigter.

Alt det, øjet ikke længere ser, er tabt.»⁹³ Jeg har pekt på en mulig problematisering av en slik forestilling i et annet sitat, hvor *kroppene der lytter* sammenstilles med øynene som ser.

⁹² Klougart, *Om mørke*, 14

⁹³ *Ibid.*, 15

I følgende sitat gjøres sansningsproblemet, spørsmålet om det vi sanser er virkelig, på et vis eksplisitt:

Bjergene folder landskabet, jorden her, græsset.

Kan det lade sig gøre at se naturen som et tæppe over noget mere virkeligt.

Under græsset venter, under klippernes yderste lag, under dråben, en verden, der ikke forvrænger.
Under refleksionerne af noget andet, et sted at få fat. Det faste, det øjet vil have fat i.

Hen imod aften bliver bjergene blå.

Under huden en mere virkelig krop.

Under din hånd kommer jeg måske til syne.

Men så er det under dit blik, der spejlvender eller hvordan –

Dine øjne ligger som to perler på min hoft.⁹⁴

Passasjen spør om øyets tilgang til det virkelige. «Det faste, det øjet vil have fat i»: viser dette til at øyet på den ene siden opererer i en flyktig, illusorisk og flertydig sfære, mens det på den annen side samtidig søker det objektive, det entydige, det gjennomsiktede? Er det derfor vi bruker det *å se* som metafor for å erkjenne noe på fornuftsplanet, så vel som det å innta noe via synssansen? «Under huden en mer virkelig kropp»: Igjen, bokstavelig talt dekker skinnet til selve virkeligheten – slik som vi har en tendens til å tenke i den vestlige kultur: Det skjuler seg noe mer virkelig et annet sted enn i vår sanseverden. Dette speiler seg i religion så vel som vitenskap. Er denne troen på at det sanne nærmest per definisjon skjuler seg fra sansene våre, en innfallsvinkel til/en form for anestetikk? Tatt i betraktning romanens vage plot, med en kjæreste som er syk og dør, kan da også forestillingen om en mer virkelig kropp under huden gi uhyggelig god mening. Det er først med vitenskapelige/medisinske instrumenter at man kan finne det som utgjør virkelighetens kropp, det som bestemmer dens skjebne, slik kan man jo se det. At skinnet lyver, bokstavelig talt. Naturen som et teppe over noe mer virkelig: én tendens er jo å se kulturen som et teppe over noe mer virkelig, nemlig naturen. Jamfør for eksempel det at mange snakker om kulturelle konstruksjoner som noe som egentlig ikke er virkelig. Men i passasjen ovenfor er naturen, kanskje her mer forstått som *landskap*, noe som forvrænger: «Hen imod aften bliver bjergene blå». De sanselige fenomenene endrer seg hele tiden betinget av ytre (og indre) forhold, og dette kan ses som et uttrykk for en upålitelighet, et tegn på at vi *aldri* ser virkeligheten gjennom sansene. Er det det sanselige som forvrænger? Stemmen i passasjen forsøker iallfall å tenke seg dette, søke en

⁹⁴ Ibid., 81

oversanselig verden som er håndgripelig, mulig å favne. En erkjennelse av noe oversanselig finner således sted gjennom det sanselige her, kan man foreslå. Kroppen står i en slags analogi med landskapet i passasjen; en undren om menneskers vilkår for å sanselig erfare hverandre, som noe annet enn skinn, er i spill. *Under* ditt blikk – antydes det også at blikket kan være noe aktivt underordnende?

Historie, tid, erindring, erfaring, det filmiske. Benjamin

Jeg har allerede bemerket den tidvis filmaktige fortellerstilen i *Om mørke*. Både diskursens fortellemåte, perspektivene og måten passasjene er sammensatt på leder assosiasjonene til filmmediet. Som jeg straks vil komme til, tematiseres også fenomener som tid, erindring og erfaring i verket. Alt dette gjør meg nysgjerrig på hvordan passasjer i romanen kan ses i sammenheng med Walter Benjamins tanker om filmmediet og dets forhold til for eksempel sansning, temporalitet, refleksjon, og ulike typer erfaring. Den fragmentariske formen, med sitt vell av bilder og perspektiver, danner en montasje med opplagte koblinger til filmestetikk samt forestillinger over erindring og historieskriving.

Walter Benjamin skiller mellom to typer erfaring: *Erfahrung* og *Erlebnis*. Sistnevnte lar seg kanskje best oversette til *opplevelse*, da det her dreier seg om en isolert, umiddelbar og individuell erfaring. *Erfahrung* går derimot over tid, den er sekvensiell. Det er vel å merke *Erlebnis* som dominerer i den urbane livsverden. Ubevisste forsvarsmekanismer mot den overbelastningen som sinnet møter danner et slags psykisk skjold som filtrerer uønsket stimuli og gjør at sanseintrykkene ikke smelter sammen med erindringen på en måte som danner en helhetlig erfaring.

For Benjamin løser historien seg ikke opp i historier, men i bilder⁹⁵, Vi kan lett lese en slags lignende holdning inn i *Om mørke*, som i følgende passasje, som tematiserer forholdet mellom nået og erindringen, hvordan sansning blir til erfaring (*Erfahrung*) så å si:

Han siger, at fotografier kan ses som en slags frosset musik.

Det er mest selve dét at han siger det, hun er optaget af.

Det rum, kroppe skaber sammen, er også en slags passage.

Mellemrummet mellem hans krop og hendes udgør også et

⁹⁵ Benjamin, *Passasjeverket [I]*, 809

rum, rummet har en form.

Og er samtidig allerede et område i erindringen.

Deler i hvert fald form med et område der.

Magnetismen trækker nuet ud af tingene og forbinder dem med den plads, der allerede står klar i erindringen.

Et problem for den form, vores kroppe har fundet.⁹⁶

I en viss forstand kan hele romanen leses i lys av tanken om historie og bilder. Romanen forteller en slags historie, selv om den aldri står frem som tydelig for leseren – måten det blir fortalt på er gjennom en montasje av bilder. Selve det å ta opp i seg historie som sådan, på hvilken måte fortiden eksisterer i nået, settes på spissen ved at romanen i stor grad handler om en persons død, og hvordan denne blir husket av den gjenlevende, partneren.

Fortellingen om dette finner sted som en slags montasje av scener og litterære forsøk, som tidligere påpekt i en fragmentarisk og gåtefull form. Det er dette som gir meg assosiasjoner til den benjaminske måten å tenke historie på, hvordan vi ikke har noen fortelling, det er kun i bilder – som fragmentariske glimt – vi forstår fortiden (gitt at de litterære passasjene hos Klougart forstås som en slags bilder). Historien trer frem i romanen som bilder, fornemmelser, bruddstykker, slik som hos Benjamin.

For Benjamin bærer filmmediet i seg et potensial til å være frigjørende – teknologien som sådan bærer i seg muligheten til å frigjøre fra den fremmedgjørelsen som den selv har vært med å gjøre til en realitet. I filmmediet blir seerens kontemplasjon stadig avbrutt av nye bilder som beveger seg, og nærbildet avslører «helt nye strukturelle mønstre i materien».⁹⁷ Dette fører på sett og vis til et sterkere nærvær og har en egen evne til å komme i kontakt med «det optisk ubevisste». Når kontemplasjonen blir vanskeliggjort, brutt, føres seeren vekk fra det bevisste og til dette rommet. Dette ser ut til å være noe iboende ved kamerateknologien, hvor linsen er et slags øye som ikke ser – og slik tar opp i seg det moderne menneskets fremmedgjorte blikk, og hvor kameraet altså har mulighet til å fremkalle en annen type nærvær:

Idet filmen forstørrer med nærbilder fra sitt inventar, ved å betone skjulte detaljer ved rekvisitter vi ellers er vant til, ved å utforske hverdagslige miljøer med genial bruk av objektivet på den ene side og gi

⁹⁶ Klougart, *Om mørke*, 21

⁹⁷ Benjamin, «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet», 276

innsikt i tvangsmekanismer som våre liv (vår tilværelse) blir styrt av, kommer den på den andre side til å sikre oss et stort og uant spillerom. ... Med forstørrelsene utvider rommet seg, med tidsinnstillingene bevegelsen. Og så lite det med forstørrelsene handler om å bare tydeliggjøre det som man «uansett» ser utydelig, men derimot langt mer om å la helt nye strukturelle mønstre i materien komme til syne, like lite får innstillingene av blenderåpningene bare velkjente bevegelsesmoter til å vise seg, tvert imot oppdager den det helt ukjente i dette kjente ... Slik blir det håndgripelig at det er en annen natur som taler til kameraet enn til øyet. Annerledes framfor alt på den måten at istedenfor et rom gjennomtrengt av et menneske med bevissthet trer et som er gjennomtrengt av et ubevisst.⁹⁸

Forstørrelsen er altså et eksempel på hvordan filmmediet innehar potensial til å benytte seg av elementer ved den teknologisk forårsakede fremmedgjøringen i det urbane liv *mot* denne samme fremmedgjøringen.

Hvordan *Om mørke* på mange måter er skrevet litt som en film, eller som en beskrivelse av en film, blir tydelig blant annet i denne passasjen:

Sortblåt lærredstof. Ikke andet i billedet end det.

[...]

Først ser man bare stoffet som en røglå flade.

Efter et stykke tid kan man se, at der er bevægelse.

Et åndedræt under stoffet.

En krop er en sprække at ånde igennem.

Efter lang tid: et pludseligt ryk, nu ser vi også et område med bar hud,

hverken bleg eller det modsatte,

ikke fin eller grov.

Øjnene der låner og afleverer.

Øjnene låner kvinden og bjergene, havet, træerne,

alt det, man kan se. Huden der giver alle bevægelser en retning;

henimod eller en bevægelse væk.

Et menneske er det eneste, der kan bevæge et menneske.

Et fravær av interesse for naturen, som den findes derude,

eller måske som en interesse for det menneskelige i naturen.

Naturens menneskelighed, hvis man kan tale om det.

⁹⁸ Ibid.

Der hvor alting er en henvendelse med retning.⁹⁹

Passasjen er et eksempel på den sammensatte fokaliseringen i romanen: Tidvis fremstår den som en kameralinse som tørt rapporterer sitt utsnitt, eller rett og slett som sceneanvisninger til en film, slik som den ekfrastiske inngangen. Dette perspektivet iblandes imidlertid en mer subjektiv stemme, en som betrakter, slik som i linje fire og i de fem siste linjene i sitatet over. «Øjnene der låner og afleverer»: Her beveger hun seg fra det som kan leses som en ekfrase over et filmklipp, til tvetydig å ta for seg øynene – er øynene nok et objekt som blir beskrevet eller er det faktisk øynene som ser alt det foregående? Det kan se ut til å være begge deler på en gang.

Tidvis opplever jeg det nærmest som påtrengende hvor benjaminsk enkelte av Klougarts passasjer lyder, som om hun faktisk har skrevet med verkene hans i bakhodet. I hvert fall får jeg denne følelsen her:

Et forsøg med at farvelægge et landskab og flytte rundt på nogle dele af det.
Flytte nogle sten og skrabe noget jord ud til siden for eksempel.
Gøre en orden synlig for det menneskelige øje, ændre den.

Forstyrrelsens forskel.

Nogle ord, der går ind i tingene og ændrer dem indenfra.

Ind i mennesker, ændrer dem indenfra.

På den måde kan man forstå tid.

Historiens medie er fragmentet.

Det at noget flytter sig, så vi kan se.¹⁰⁰

Tiden er uklar. Tiden er i kraft av forflytninger, ikke omvendt.

Som vi ser kan man finne mange koblinger til filmmediet i denne romanen, men det er jo tross alt nettopp en roman, ikke en film. Overføringsverdien er alt annet en komplett. *Skriften* som fenomen, *lesingen* som aktivitet, skaper noen helt annerledes forhold enn filmen, noe som jo nettopp er så viktig for Benjamin. Sceneskiftene i boka er på den ene siden brå, men på den

⁹⁹ Klougart, *Om mørke*, 12-13

¹⁰⁰ *Ibid.*, 77

andre siden så kan de dveles med så mye man ønsker – og det er også nettopp dvelende de har behov for å lese.

Hvilken rolle spiller kameraet i skriften? Skaper den en distanse (linsen) oppå distansen (språket)? Kan det symbolisere et fremmedgjort blikk? Kan vi i tråd med Benjamins innsikter om kameraet/filmen argumentere for at kameraet evner å bringe på bane en ny visuell erkjennelse også brukt som grep i litterær, språklig form?

Med ét ændrer lyset sig. Et omslag i alting samtidig; solen kaster sine stråler ud til siderne, som om strålerne var arme, slået ud til siderne i opgivelse, afmagt, men længere og stærkere; og kulden i tingene, mørket i tingene, der kommer til syne, rækker ud efter pigerne, hestene, de maledede olietønder og de sribede bomme, den tabte hjelm i græsset.¹⁰¹

Bedøvelse

Jeg har i forrige kapittel gitt uttrykk for at en sanselig overstrømming gjerne gir utslag i en nummen tilstand, eller bedøvelse. I redegjørelsen for dette har fokuset mitt i stor grad vært på storbyens sjokk, teknologi og den teknologiske reproduserbarhet ved kunstverket. Hvordan det moderne mennesket som konsekvens av de nye forholdene persiperer annerledes, hvordan måten vi ser, hører og leser, hvordan vi *sanser* er endret. Jeg har også pekt mot hvordan kunst og persepsjonen av den står i dialog med dette, på komplekse og mangfoldige vis. Hva kan vi så si om litteraturen, og dens spesifikke muligheter for å relatere til bedøvelsen?

Om mørke som litterært verk kan på sett og vis betraktes som en strøm av sansninger. I denne gjennomgangen har vi vært borti flere mulige innfallsvinkler til å snakke om sanselighet: fra bokas taktile og visuelle kvaliteter, til det poetiske språkets materielle dimensjon, til romandiskursens dveling ved sanselige fenomener. Georg Simmel er ikke spesielt nådig mot kunstutstillingen og dens evne til å gjøre oss blaserte. De utstilte verkene kan tilføre hverandre noe, stilt overfor hverandre gjøre betrakteren mer følsom for visse sider ved dem, men den største risikoen later i Simmels øyne likevel til å være en overstimulering av sansene som kan resultere både i over- og underfølsomhet.¹⁰² Noe ved *Om mørke* får meg til å tenke litt på den som en slags kunstutstilling; måten den både diskursivt og på andre måter stiller frem ting til betraktning, ved siden av hverandre uten noen opplagt linearitet utover hvordan konvensjonen tilsier at vi griper an en bok (vi starter på første side og blar oss gjennom i

¹⁰¹ Ibid., 133

¹⁰² Simmel, «On art exhibitions», 90

retning av den siste). Innsmettingen av faktiske visuelle verk, samt henvisningen til et faktisk utstilt kunstverk, samt de passasjene som ligner diskursive videoinstallasjoner, bidrar nok sterkest til dette inntrykket. Men en slags matt overveldelse i møtet med alt dette likeså. Er *Om mørke* et bedøvende verk? Med diskursens insisterende utforskning av det synlige og sansningen av dette, er det uomgjengelig å reflektere over hva utforskningen av dette gjennom nettopp språket har å si. Et viktig moment er språkets representative status, hvordan forholdet det står i til fenomenene er arbitrært, konvensjonelt (Joseph Kosuths *One and three chairs* behandler en beslektet problematikk i det den stiller opp et fysisk fenomen ved siden av en fotografisk fremstilling samt en tekstlig). Men jeg tenker også på språkets linearitet, hvordan en tekst per definisjon har en begynnelse og en slutt, og hvordan selv filmen med sin temporalitet ikke innehar denne pekende instruksjonen, om *hvor* betrakteren skal sette blikket til enhver tid. Dette aspektet står i motsetning til kunstutstillingens samtidighet, og ikke minst til anslaget i Klougarts roman: «Tingene forbliver ting og på den måte *her*. Rommet er ikke sprængt, kronologien er ikke sprængt – ingen af delene har nogensinde været samlet på den måde». ¹⁰³ Ved å i romanen gå gjennom ulike rom i fragmenter, uten ambisjon om å *samle*, utfører Klougart en slags grunnforskning over forholdet mellom språk og sansning. Kanskje det kan foreslås at *Om mørke* har potensial til å spesielt klart vise frem hvilket komplekst og uendelig forhold sansning og (re)sensibilisering står i med bedøvelse og sanselig formørkelse.

¹⁰³ Klougart, *Om mørke*, 7

3 Karin Boyes *Astarte*

I dette kapitlet skal jeg, i likhet med det forrige, se på et litterært verk som jeg mener tar opp i seg noe interessant når det kommer til anestetik. *Astarte* er, i likhet med *Om mørke*, en poetisk roman som vier mye plass til å skildre og tematisere sansninger. De er begge eksperimentelle og oppbrutt i formen. Likevel, verkene er veldig forskjellige og innbyr til svært ulike typer lesninger. *Astarte* kom ut i 1931, i tidsrommet hvor Walter Benjamin holdt på med *Passasjeverket*, og interessant nok er det en del paralleller til Benjamins tankegods i verket (som det vil være flere eksempler på i dette kapitlet).

Karin Boyes roman skildrer den kommersielle massekulturen og menneskets forhold til den. At den skriver frem et blikk på den urbane kulturen, på mennesket i rommet mellom massen og sitt eget indre liv og hvordan varenes drømmeverden spiller ut en helt spesiell sanselig situasjon, gjør den interessant å lese med anestetik-begrepet i bakhodet. *Astarte* vil således kunne kaste lys over noen andre fasetter enn dem vi har sett på i forrige kapittel. I denne romanen har vi å gjøre med en mye mer eksplisitt samfunnskritisk tematikk, tett knyttet til det mytiske og det eksistensielle. Den er en modernistisk roman og en samfunnssatire. Den er også en klart didaktisk roman – et trekk som Caroline Haux i sin doktoravhandling hevder at «kanskje oväntat ... driver den mot en avantgardistisk form».¹⁰⁴ I 2013 tryktes romanen opp for første gang siden utgivelsen i 1931. Således har dette vært et av Boyes «glemte» verk, og i den tidlige tolkningshistorien vektlegges en forståelse av Boyes første romaner som nøkkelromaner uten noe utpreget samfunnskritisk innhold. En langt større kompleksitet og samfunnskritikk er senere blitt lagt vekt på i lesninger av *Astarte*, og dette kapitlet vil ta romanen for seg med vekt på det estetiske og det anestetiske.

Gangen i romanen

Et trekk *Astarte* deler med romanen vi så på i forrige kapittel, er den montasjebaserte oppbygningen. Kapitlene står relativt løst i forhold til hverandre, men persongalleriet går igjen gjennom hele verket, og tematisk sett er romanen ganske spisset. Boka handler om den moderne storbyen og den drømmeverdenen som medlemmer av konsumsamfunnet tar del i.

¹⁰⁴ Caroline Haux, *Framkallning*, 61

Hvordan Kvinnen blir konstruert i denne sammenhengen står sentralt. Begjærets rolle oppi alt dette er også viktig. Boka er en gruppe- eller kollektivroman, hvis viktigste personer (utenom Astarte selv) er ungdommene Tage, Britt og Viola. Disse dukker opp i flere av kapitlene i ulike situasjoner, som sammen danner en kronologi, om ikke en helhetlig historie. Alle tre forsøker på sine vis å klatre sosialt. Tage er motejournalist, Britt en innflytter til Stockholm fra Riltuna, og Viola en jente fra arbeiderklassen. Utviklingen er allegorisk pekende mot en samfunnstilstand preget av varefetisjisme. Tage gjør sitt for å klatre på rangstigen i magasinet han jobber for. Han faller en stakket stund for Viola, som jobber i en syforretning – men når det kommer til stykket er hun med sin enkle bakgrunn ikke bra nok for ham. Han fatter interesse for Britt i stedet, mens Viola på sin side mister jomfrudommen til en slesk fyr som kan ha dopet henne ned. Jentenes skjebner i boka utvikler seg videre i tilsvarende forskjellige retninger.

Astarte, oldtidsgudinnen som er knyttet til blant annet fruktbarhet, seksualitet og krig, er bokas sentrale og strukturerende skikkelse. I *Bibelen* nevnes hun flere ganger i kraft av å bli dyrket som avgud. Romanens første kapittel kretser om denne gudinnen og har en helt sentral og strukturerende funksjon for verket som helhet. Her finner vi henne riktignok i form av en forgylt utstillingsdukke, funnet opp av «[d]en berømde reklamartisten Siegfried Kauz».¹⁰⁵ I hans støpeskje blir hun til et symbol på konsumsamfunnet:

Saken var en hög, smärt, förgylld kvinnofigur av trä med lätt stilerad hållning: bakåtböjd i höftleden, skuldror och hals framskjutna, armarna mjukt och en smula tafatt lyfta till en åtbörd, som egentligen inte uttryckte någon som helst själsrörelse, varken fruktan, längtan eller glädje, men däremot gladde ögat med ett spel av fina, smältande linjer.¹⁰⁶

...

Under kulturens fernissa ligger urdrifterna på lur, och dem får man inte släppa lös, bara rasta dem. Och jag rastar dem. Men under anständighetens förgyllning, förstår ni, för att inte skrämna en enda av dessa små ... Jag har tagit ut en del av kvinnokroppen: formen, och låtit färgen försvinna. Man kunde också göra tvärtom, låta färgen vara kvar och slipa av formen. Något är nödvändigt – men allt är för mycket.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Boye, Karin. *Astarte*, 9

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid. 11

I dette, som er bokas første scene, blir dukken etablert som en konkretisering av varesamfunnet og dets mytologiske karakter. Hun skal ikke pirre sansene for mye, noe må holdes tilbake (for ikke å stige ned i det lave, ukontrollerbare, begjærstyrte etc.).

Sekulariseringen har gjort gudinnens kraft bare mer anvendelig, i en reklamemanns øyne:

mer eller mindre har väl affärsmän i alla tider sökt hennes hjälp – men medvetet, rationellt utnyttja hennes gudomliga kraft, det har man inte kunnat förrän i våra dagar. Sekulariseringens triumf! Reklamens triumf!¹⁰⁸

Kunsten, reklamen og mytologien har på snedig vis smeltet sammen, klar til å spisse seg inn på, og kolonisere, menneskets begjær. Gudinnen utgjør en rød tråd i romanen, som oftest implisitt, med enkelte apostrofer og henvisninger. Anslaget tematikk spilles ut som et ekko gjennom romanens ulike scener. Handlingen utspiller seg på ulike steder og fra ulike synsvinkler. Det pendles mellom konkrete beskrivelser av gate- og forretningslivet og skildring av mellommenneskelige relasjoner kretsende rundt et lite knippe innbyggere. Det skiftes også mellom Stockholm og den voksende småbyen Riltuna. Riltuna har vokst, som det beskrives i andre kapittel, fra en landsby til en by. Hermed har også midtpunktet i byen, dens naturlige sentrum, skjøvet på seg. Før utgjorde kirken den åpenbare kjernen – men etter hvert som gater og torg har vokst frem med sine butikker og motehus, er det disse som har kommet til å overta denne rollen:

Det fanns en tid, då Riltuna kyrka låg mitt i byn. Skygga, obetydliga vid sidan av den stadigt byggda gudsborgen trängdes de små husen som kycklingar för att söka skydd under hönans vingar. Och Maria bredde en mantel så blå som minnet av barndomens sommarhimmel kring de ängsliga som närmade sig. Till hennes ofläckade renhet nådde väl ingen, men mor var hon i alla fall, hon som bykvinnorna, och en barmhärtighetens stjärna.

...

Den nya tyngdpunkten är inte ett enstaka hus, utan en hel klunga. Det är de stora, välbyggda och moderna stenhusen, som kantar och omger de båda huvudgatorna, vilkas skärningspunkt ser ut att vara själva centrum. ... Alla mer betydande affärer ligger just vid de gatorna, och i själva centrum strålar Riltunas stolthet, modefirmans jättefönster, i en alldeles ny byggnad med stora butiksutrymmen, så att huset bredvid, ansenligt nog med sina tre våningar innan det nya byggdes, nu verkar hopplöst efter sin tid.¹⁰⁹

Skildringen av denne forskyvningen gjør det kultiske elementet i romanen bare enda tydeligere. Britts forflytning fra Riltuna til Stockholm er en slags parallell, allegorisk bevegelse med Riltunas egen utvikling – den samme bevegelsen som finner sted i kulturen/kollektivet i sitt hele. Slik er dette et sentralt tema i hele romanen.

¹⁰⁸ Ibid., 10

¹⁰⁹ Ibid., 27-28

Bedøvelse som tema i *Astarte*

Romanen skildrer hvordan konsumkulturen kjennetegnes av innlemmelse i en fantasmagorisk drømmeverden. Bedøvelse gjør seg gjeldende fra flere innfallsvinkler: slik som i det direkte møtet med byen og dens lysende vareestetikk, en dimensjon som spennes ut over hele romanuniverset. Men bedøvelse blir også utforsket på flere beslektede vis – som foran kinolerretet, i dansen og musikken, sigarettene og alkoholen, og selv kjærligheten og seksualiteten. Dette vil jeg komme med eksempler på etter hvert. Spørsmålet om kunstverkets status i denne sammenhengen er også viktig. Det jeg vektlegger i dette kapitlet er hvilken tvetydig rolle sansene spiller i *Astartes* univers, og hvordan estetikk og anestetik gir mening som begrepspar med denne som kontekst.

I romanen er det utstillingsvinduet som på allegorisk (metonymisk?) vis står for produksjonen av de drømmene som strukturerer romanpersonenes livsverden, og som i samme bevegelse tilslører hvordan varene egentlig blir til. Tre kapitler er viet til å fortelle om ulike sider av den usynlige produksjonsprosessen: «Ylle», «Spetsar» og «Siden». «Spetsar» forteller om hvordan fabrikkarbeidet, eller fabrikkarbeiderskenes produksjon av blonder, fragmenterer menneskets kropp og liv:

Men de spetsar den gyllene dockan lyfter är av annat slag. Trådarna har inte flåtats av levande fingrar, maskinernas blåblanka järntenar har gripit in i varandra utan misstag, spänt, snott, vävt. Men vid sidan har levande ögon följt det svindlande arbetet, levande händer stoppat, kopplat om och satt i gång. Levande ögon, levande händer – det är vad som är värdefullt hos de unga flickorna, som var morgon strömmar in i fabrikkssalarna och var middag strömmar ut som en porlande flod. Varför är de inte bara ögon och händer? En hel kropp är så fordrande, den är hungrig och måste mättas, den fryser och måste kläs. Och det följer med den så mycket underligt, farligt och oberäkneligt, som i gamla tider sammanfattades under namnet själ. Vem behöver allt det där?¹¹⁰

Livet her finner sted etter arbeidet. Det består av fornøyer, og rettferdiggjør/gjør det mulig å utstå arbeidet. Men fritidens fornøyer dreier seg ikke om annet enn konsum:

Lyktorna spricker ut. Det är staden som blommar. Allt som dagen har hållit bundet löser sig och vecklar ut sig i kvällens ljuskaskader som japanska trollblommor i ett vattenglas. Dagen är inte liv. Arbetet är inte liv. Vi arbetar för att leva, och livet är kvällen. Det är av lössläppt jubel som staden nu slår ut i sprutande glädjeeldar. Ser man närmare på det lysande jublet, talar det om hårvatten, veckotidningar och bilmärken. Är det inte tillfredsställande, att också glädjen tjänar ett förnuftigt ändamål? Låt oss i alla fall vara glada att det är så, annars finge vi säkert inget festljus över gatorna.¹¹¹

Den estetiserte byen, med den estetiserte varen som sin kjerne, virker spontant tiltrekkende med sine «sprutande glædeeldar». Butikkene med sine utstillingsvindu og de lysende

¹¹⁰ Ibid., 104-105

¹¹¹ Ibid., 105

reklamene spenner opp en virkelighet av en annen verden enn det meningstomme, monotone arbeidet – men viser seg å i bunn og grunn kretse rundt produkter, produsert av andre fremmedgjorte arbeidere med sine egne påfølgende behov for adspredelse etter arbeidet. Enda mer «rasjonelle» ser vi at fornøyselsene er, når vi innser at hårvann, ukeblad og bil bare gjør deg som arbeider desto mer flidd, medgjørlig og tilgjengelig. Det romanen beskriver her, er en type rustilstand, i høyeste grad en overstrømmende pirring av sansene som leder til en bedøvelse, en fremmedgjøring uløselig knyttet til kroppen og dens sanser:

Rusiga av den blommande staden driver människorna omkring som droppar i ett maredshav. Kroppen bakom de arbetande händerna och själen bakom de övervakande ögonen vaknar till en stunds förmättna drömmar om ett eget liv – ja, eget som det egnaste egna, ty det hänger inte ihop med något annat. Inte med dagens arbete.¹¹²

Varefetisjisme og fantasmagori

Varefetisjisme er en underliggende tematikk i romanen, også i de delene som vektlegger mellommenneskelige relasjoner. Slik som Marx gir uttrykk for medfører varefetisjismen at mennesker blir tingliggjort, like fullt som objekter får subjektliggende trekk. Dette blir klart i *Astarte*.¹¹³ I hverandres blick gjøres menneskene til noe kvantifiserbart, som for eksempel her:

Violas ögon är grå under försvarliga svängda ögonfransar. Det är ögon som mäter och räknar. De räknar ut priset på damernas klänningar och mäter vader och smalben med en snabb blick. Och de unga männen befinner sig under tumstocken på ett sätt som skulle göra dem förlägna, om de någonsin fick veta det. Men de får aldrig veta det.¹¹⁴

Årsakene til disse forholdene er ifølge Marx arbeidsdelingen, rasjonaliseringen av arbeidsprosessen samt innføringen av tid som mål for arbeidets verdi. Arbeidet er blitt en ting, noe generelt som man så å si kan veie og måle, uten at den som arbeider har noe konkret forhold til det som skapes. Motsatt har varen også en dobbelthet i form av bruksverdi og bytteverdi – sistnevnte en abstraksjon på lik linje med kvantifiseringen av arbeidets verdi. Det er på denne måten vi gjennom Marx kan forstå det at varen har noe oversanselig over seg:

Træets form, f.eks. ændres, når man laver et bord af det. Ikke desto mindre vedbliver bordet at være en ordinær sanselig ting, træ. Men så snart det optræder *som vare*, forvandler det sig til noget oversanseligt. Det står ikke blot med sine ben på gulvet, men i forhold til alle andre varer stiller det sig på hovedet og

¹¹² Ibid., 105-106

¹¹³ Haux, *Framkallning*, 39

¹¹⁴ Boye, *Astarte*, 57

frembringer af sin trøjhjerne groteske idéer, der er langt mere forunderlige, end hvis det af sig selv begyndte at danse.¹¹⁵

Astarte stiller til skue hvordan bruksverdiens overgang til bytteverdi er «en förutsättning för en modern upplevelsesform».¹¹⁶ Varefetisjismen og menneskelige relasjoners tingliggjøring stilles til skue i romanen som absolutt definerende for hvordan menneskene tar inn virkeligheten, og til syvende og sist ser seg selv.

Hos Benjamin henger fantasmagoribegrepet nært sammen med varefetisjismen. Og noe av det *Astarte* evner å mane frem, er nettopp et bilde av hvordan fantasmagorien utspiller seg i den moderne storbyen. I stedet for passasjene i Paris snakker Boye om Stockholms utstillingsvinduer. Haux bemerker at disse i stor grad blir som et medium å betrakte – i kraft av å utgjøre en formidlende flate mellom produsent og forbruker. Her produseres det kollektive drømmebilder – som er en effekt av varefetisjismen, ifølge Benjamin.

... frilägger hur människor även sexualiseras i ett konsumistiskt begär då de framträder för varandra som ting (framför allt kvinnor för män).¹¹⁷

I kapitlet «Elden och altaret» går Britt en vårdag rundt i byen, «...i det dubbla ruset av årstiden och de sexton åren. En flodvåg av anad makt bar henne, så att hon knappast kände tyngden i sin kropp»¹¹⁸. I en hybrisladet, stormende rustilstand lar hun seg gripe av ulike utstillingsvinduer – med silkestrømper, undertøy, møbler: «Hon drar andan, beundrar och drömmar formlösa drömmar.»¹¹⁹ Hun later til å være som forhekset av tingene – den ilden hun har i seg bringer henne til varens alter (jamfør kapitlets tittel). Kan vi gå så langt som å si at hun går hit og *ofrer* sin voldsomme indre flamme? Det unge, retningsløse begjæret og de «halvvakete oklara och rusiga önsknningar»¹²⁰, som er utgangspunktet, finner iallfall en retning og et objekt langs utstilte varer. Hun er altså i en bedøvet rus, men nettopp *på grunn av* sterke sansninger. Britts behov har latt seg redusere av utstillingsvinduets symboler – til slike som kan dekkes for penger. En liten foxterrier på tur med sin eier minner leseren på hvilken sanselig avstumpethet en slik logikk forutsetter:

Den lille strävåriga foxterriern ville nog gärna dra sin husbonde förbi det glittrande fönstret, men han kan inte. På trottoaren har han fått upp ett spår av mer fångslande mustig vällukt än den som kalla

¹¹⁵ Marx, *Kapitalen I, Andet oplag*, 196

¹¹⁶ Haux, *Framkallning*, 40

¹¹⁷ Haux, *Framkallning*, 42

¹¹⁸ Boye, *Astarte*, 109-110

¹¹⁹ *Ibid.*, 113

¹²⁰ *Ibid.*, 109

glasrutor har att bjuda på – levande ångor, som kommer blodet att svalla i yrsel og spänning. Men han böjer sig för den mäktige, som behagar intressera sig för det doftlösa – människans vägar är obegripliga, men hon är vis og känner kanske lika lockande lukter från bjäfsset där innanför som de dunster en annan känner stiga som salighetslöften ur gatsörjan.¹²¹

Jeg ser det, i likhet med Haux, slik at romanen stiller til skue et økonomisk maskineri hvis fremste produkt er uvirkelighet. På denne måten blir denne typen begjær dominerende, og den lille nysgjerrige hunden som gjerne vil bane seg frem i verden med luktesansen som kompass, tjener til å vise hvor forvrenget virkeligheten må være for at en kropp skal føle seg hjemme i en slik verden.

Lukt er for foxterrieren noe konkret sansbart, en kroppsliggjort virkelighet. Men lukt brukes også metaforisk i *Astarte*. I samme kapittel finner vi et synestetisk grep om fenomenet:

De väldige glasskivorna visar allt som är värt att ägas och allt som är värt att åtrås. Det ena skär inte mot det andra, utan allt stämmer överens som en enda stor ljusorkester, ledd av en mäktig och osynlig dirigent, en kunnig, en listig dirigent, som känner människohjärtats resonanstoner og förstår att utnyttja dem. Här bärs man på vågor av önskningsar, som man själv aldrig kunde fantiserat fram, om man inte hade sett dem stråla i ljus og förtrollning. Ty ljuset är inte allt. Det står också en doft från tingen ... [sic] En doft av kärlek, av kön, av äventyr slår upp ur gatans gnistrande larm som en svag parfym. All världens härlighet!¹²²

Lukten, eller *duften*, står for de vage, tiltalende assosiasjoner som slår seg opp fra tingen, eller varen. Det virker som en slags parallell til utlegningene om astartedukken i første kapittel: «Betänk, min bästa herre, det är inte själva synen, som tänder ert begär (den unge reklammannen såg besvärad ut), det är de associationer som synen framkallar.»¹²³ Her får leseren derimot være vitne til hvordan dette forholdet spiller seg ut «på scenen» – mens vi i første kapittel befinner oss «bak kulissene», hvor dukken i seg selv blir betraktet av menn som selv later til å oppleve seg selv litt på utsiden – som om de har gjennomskuet og gjort seg i stand til å manipulere det menneskelige begjæret og måten vi sanser på: de to reklameekspertene «lade var sitt välbenade och uppmärksamma huvud på sned för att bättre kunna se saken så att säga i publikperspektiv».¹²⁴ Mennene diskuterer og forklarer tilbakelemt hvordan dukken virker – mens i «Elden og altaret» løftes i stedet selve sansningene frem på subjektivt vis. Det som fra hundens biologisk forankrete utenfraperspektiv fremstår som kaldt og duftløst, står fra menneskets ståsted for en overflod av sansninger. «Lukten» mennesket kjenner stige opp/ut fra butikkvinduet er en fantasmagorisk lukt. Den tilbyr en sansning som

¹²¹ Ibid., 114

¹²² Ibid., 111

¹²³ Ibid., 12

¹²⁴ Ibid., 9

ikke er sanselig. Den er spesifikt menneskelig, en rus som ikke er kjemisk, men som like fullt virker inn på kroppen. Og i «Elden och altaret» blir denne formen for bedøvelse satt i klar sammenheng med konsum.

Som Haux har pekt på, er det to motsatte samfunnsmessige prosesser som nærmer seg hverandre i Astarte-dukken. Disse er på den ene siden at kunsten får varekarakter, og varens estetisering på den andre.¹²⁵ Her ligger vi nært opp mot Benjamin og hans *aura*-begrep som vi har vært innom i kapittel 1. Kunstverkets ekthet, dets *her og nå*, går ifølge Benjamin tapt når reproduserbarheten er et faktum. Men en annen bevegelse som også finner sted er altså det at det masseproduserte konsumsjonsobjektet får det Benjamin kaller en *utstillingsverdi* – en «aura» av fantasmagorier og drømmer.¹²⁶ Som det gjøres så åpenbart i første kapittel, er det ikke selve objektet som er gjenstand for begjær, men det spinnnet av halvtygde, drømmeaktige assosiasjoner som det setter i gang. Tilsynelatende dukker dermed kunstverkets tapte aura opp igjen, i en monstrøs skinnvariant nettopp knyttet direkte opp mot reproduserbarhet – men med motsatt fortegn.

Når Britt går langs vinduene og drømmende betrakter strømper, silkeundertøy, et dekket bord, smykker og biler på rad etter hverandre, gir det mening å se dette i sammenheng med en slik falsk aura. Rusen og begjæret finner sin korrespondanse i «duften» fra vareutstillingene – og slik lukkes Britts rus, hennes åpne, sekstenårige vårlige begjær, inn i en fantasmagori: de uklare, formløse drømmene stivner umerkelig til i en handlegate som alle lover det samme: «underbara ting ... all världens härlighet».¹²⁷

Mytologi

Myter og ritualer er viktige strukturerende prinsipper i romanen, og settes i sammenheng med samfunnssystemer. Gunila Dommelöf formulerer det slik i sin avhandling om Boye: «Karin Boye strukturerer sin roman över motsättningen mellan en kapitalistisk och en socialistisk samhällsuppfattning och den syn på andlighet, som hänger samman med respektive system.»¹²⁸ I kapitlet «Riltuna växer» har vi sett at byens egentlige sentrum har glidd vekk fra kirken, og til handelen i stedet. Denne forskyvningen antyder i seg selv en parallell mellom

¹²⁵ Haux, *Framkallning*, 66

¹²⁶ Benjamin, «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet», 262

¹²⁷ Boye, *Astarte*, 115

¹²⁸ Dommelöf, Gunilla. «Karin Boye och prosamodernismen», 142

konsumkultur og religiøs praksis. Det samme gjør selvsagt, kanskje på en desto mer flertydig måte, bruken av en oldtidsgudinne som reklamefigur. Vi ser altså tematisert både konsum gjennom en «religiøs» linse, samt selve mytens status i en kommersialisert kultur. Et eksempel på det førstnevnte finner vi her:

Det blir ljusare. Det blir varmare. Bilarna susar stönande om hörnen. Nu kommer kontoristerna, stenograferna, maskinskriverskorna. Här går de tätt förbi med sin lilla portfölj under armen – där ligger smörgåspaketet till lunch –, de går raskt för att hinna i tid, och deras sömniga ögon skvallrar om att det var svårt att komma ur sängen. Men så bråttom har de inte, och så sömniga är de inte, att de inte hinner kasta en blick mot det lockande fönstret. Välbehagligt insuper gudinnan deras morgonbön. Hon är van vid den, hon tar emot den vid samma timme trehundra dagar om året – en andäktig, tyst bön från skaror av unga hjärtan på väg från det hyrda möblerade rummet till kontoret.¹²⁹

Her ser vi et klart eksempel på hvordan kollektivet tar del i en kultus som dreier seg rundt butikkvinduet. Gudinnen står på innsiden, personifisert gjennom utstillingsdukken, estetisert og banalisert. Astartes funksjon går fra aktivt subjekt til passivt objekt gjennom transformasjonen fra myte til romanens reklamefigurskikkelse.¹³⁰ Estetisering og idealisering av mytologiske skikkelser, overgangen fra rituell bruk til en romantisering, er noe av det Dommelöf mener romanen gjør oppmerksom på. Slik fungerer den som kritikk av et visst kunstsyn: «Höjd över tid och rum i formfulländad skönhet har konsten mist sin urprungliga sociala funktion och blivit ett redskap för manipulation och kontroll.»¹³¹

Det er ikke menneskets begjær som har forandret seg i romanuniverset, men det har fått en annen status hos hvert og ett individ – en viss trøtthet har lagt seg over lengselen:

Luften är het av brinnande önsknigar, suckar, förhoppningar som i ett missionshus ute i bygderna, med den skillnaden, att önsknigarna, suckarna och förhoppningarna där är gemensamma, men här vars och ens hemligaste hemlighet. O Astarte, du kan kasta ut ditt nät och fånga guld i stora fång. Ur varenda rynka i deras ansikten och vartenda trött ögonkast talar en längtan, som är sviken men inte död. Till ditt altare strömmar de vallfärdande med böner om hjälp, och du räcker dem spetsar ... Men din verkliga timme kommer först när det skymmer. Spetsar!¹³²

Her gjøres en av forskjellene på religiøs utøvelse og den kultiske konsumdyrkelsen eksplisitt: Fornemmelsen av et fellesskap. Det at ønskene og forhåpningene i forbrukskultusen er hemmeligheter, gjør dem sannsynligvis ikke stort mindre felles. Det er vissheten om dette som mangler hos den enkelte – man er i større grad isolert til atomer. Denne isolasjonen er dyptstikkende i moderniteten og sørger for at mennesket ikke like intuitivt innser sin felles

¹²⁹ Ibid., 102

¹³⁰ Haux, *Framkallning*, 71

¹³¹ Dommelöf, «Karin Boye och prosamodernismen», 150

¹³² Boye, *Astarte*, 103

skjebne med andre mennesker. Isolasjonen står i nært forhold til sansene – en slik eksistensiell isolasjon som beskrevet ovenfor blir også en sanselig isolasjon, med mistenksomhet over hvorvidt vi i bunn og grunn eksisterer i samme verden.

Flanøren og kimæren

Et kapittel i *Astarte* beskriver tre flanører som vanker over Draget, en trafikkert stripe i Stockholm, hvor de snakker om de forbipasserende kvinnene de ser og hvordan de fremstår for dem. De tre mennene er Tage, vennen hans Tord og poeten Vilhelm Berg, Tords onkel. Det at de to førstnevnte møter på sistnevnte blir en anledning til å la seg belære av Bergs syn på flanereri og kvinner: «Dragets egentlige väsen är något obestämt, något som inte fordrar avgörande, bara lockar, en doft att andas in och berusa sig med, ingenting vidare.»,¹³³ hevder han. Slik introduserer han ideen om å betrakte kvinnen som kimær, et fantasifoster/drømmebilde:

Chimären är vacker som chimär, kommer den mig in på livet, så är det slut med förtrollningen. Alltså – det är inget bestämt ansikte jag söker.

– Vad tror farbror det är då?

– Jag tror sökandet har blivit meningsfullt i sig själv. Vi törstar efter mera törst – någon källa finns inte.

– Det låter kusligt det där, sköt Tage in. Jag har alltid trott, att tillvaron av törst förutsätter tillvaron av vatten eller något flytande överhuvudtaget. Organismen kan väl ändå inte ha kommit till av en slump så där, eller på utstuderad elakhet?

– Varför inte? log Berg. Det vore verkligen en allvarlig möjlighet att räkna med.¹³⁴

For Vilhelm Berg er begjæret uten et egentlig objekt (om det da ikke er å skrive). Han får øye på Britt, og utpeker henne som sin kimær:

- Se, sade författaren. Där går min chimär. Corsots och törstens inkarnation. När jag går här och ser hennes dansande ungdom på avstånd, begåvar jag henne med alla de högsta fullkomligheter, och jag går hem berusad och skriver ganska bra ända till middagen. Vore hon en verklig människa – men det är hon ju inte. Jag vill ju inte ha henne verklig – jag vill bara skriva. Bara skriva!¹³⁵

Hun reduseres til en blank flate for Berg – og Tord, som er Britts urbane fetter, forteller hvem Britt er i forsøk på å avmystifisere henne – men det at hun er et «oskrivet blad, ingen som helst livserfarenhet än»¹³⁶ bekrefter bare Bergs poeng: «*Det ligger ingenting bakom det hela,*

¹³³ Boye, *Astarte*, 46-47

¹³⁴ Ibid., 47-48

¹³⁵ Ibid., 48

¹³⁶ Ibid., 49

det är hemligheten».¹³⁷ Berg går på Draget for å la seg beruse, tilsynelatende ikke for å flykte fra en viss virkelighet, men snarere i halv benektelse over at det er noen spesifikk virkelighet å snakke om:

... kanskje, kanskje, kanskje finns det ändå något som vi söker, något som vi egentligen äger, men som har sjunkit i drömhavet...

Chimären?

Nej, inte chimären. Chimärens värld – det är denna. Den andra – skulle inte vara chimärens. Men vi kommer inte dit.¹³⁸

Dette kan blant annet gi assosiasjoner til Benjamins «Om noen motiver hos Baudelaire» - hvor et viktig problem er «hvordan lyrisk diktning kan være fundert i en erfaring der sjokkopplevelsen er gjort til norm».¹³⁹ Berg har ikke valgt kimærens verden, men han vet at han lever og dikter i denne og at det er fåfengt å ønske seg til noe annet. Han har innsikt i sin egen bedøvede tilstand ved å anerkjenne at han lever i en slags skinnvirkelighet. Om det finnes en viss annen, mer virkelig virkelighet vet han dog ikke, bare at det moderne mennesket ikke har tilgang på den.

Det fremkommer imidlertid i løpet av passasjen at Berg er fraskilt, og at han fremdeles smerter over dette. Det later til at litteraturens distanse har tatt bolig i denne dikterens liv – han taler overbevisende om kimærens virkelighet som vår egen, mens hans egne levde smerte lurte i bakgrunnen. For Berg er selve skrivingen kanskje en garanti og bedøvelse mot skuffelse og melankoli: «välja och kasta, evigt söka och evigt finna, nya upplevelser utan slut – den eviga jakten efter mig själv. Det ligger naturligtvis en viss tragik på djupet, men den ger relief åt det hela.»¹⁴⁰

Kunst i en estetisert verden

I romanen beskrives flere møter med ulike (mer eller mindre) kunstneriske uttrykk: med vindusutstillinger, kunstmalerier, film, ukebladhistorier, musikk og dans. Utstillingsdukken Astartes opphavsmann blir sågar kalt kunstner.¹⁴¹ Litteraturen møter vi gjennom den

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid., 50-51

¹³⁹ Benjamin, «Om noen motiver hos Baudelaire», 321

¹⁴⁰ Ibid., 54

¹⁴¹ Boye, Astarte, 11

flanerende forfatteren som beruser seg på synet av kvinner for å få inspirasjon til å skrive.
Hvilken funksjon gis kunsten i *Astarte*?

I kapitlet «Tage räddad» beskrives byens kjedsomhet på en søndag gjennom Tages og Violas spasertur i byen. Storbyen viser seg ugjenkjennelig en søndag formiddag: «Inga lastbilar, inga cyklar, inget jäkt, ingen brådska.»¹⁴² Kjedsomheten leder dem inn på en musikkcafé - «Där gick tiden åtminstone något fortare, och man behövde inte leta efter samtalsämnen. Kaffe och bakelser är ändå en behaglig inrättning, och musik med.»¹⁴³ Sigaretter, bakst og musikk blir den velkomne distraksjonen fra søndagsformiddagens fravær av urbane sjokk. Musikken som kunstform blir tematisert – er den ikke den mest hemmelighetsfulle av alle kunstarter? Overskrider den ikke selve inndelingen av kropp og sjel, og unnslipper enhver begrepsliggjøring?¹⁴⁴ Slike ting spør romanens forteller om, men i grell kontrast til kafégjestenes oppmerksomhet:

Man kan tänka sig många livssituationer bakom en sådan melodi. Men försöker man dikta dit dem, blir de ändå bara översättningar till skuggspråket och för oss bara längre bort från den omedelbara beröringen med en fin och stilla upplevelse. Av alla dem som sitter här i kväll och hör melodin är det emellertid ingen som lyssnar till kompositören. Vem längtar efter att intränga i cigarettens erfarenheter, vem vill fånga kaffets och bakelsernas själ? Allt detta är till för att frambringa det behagliga tillstånd, då drömmarna blir lätta och ljusa och råkar i drift. Stimulantia kallas det.

Det är några som klappar i händerna i alla fall. De har känt igen melodin.¹⁴⁵

Det musikalske verket som spilles, spilles for bedøvede ører denne søndagen. Som også antydnet i forrige sitat, kommer musikken på lik linje med tobakk og kaker til å tjene et formål om tidsfordriv og en viss bekvem sinnstilstand. Verket blir ikke sanset, i høyden blir det gjenkjent – et krav for at det skal bli verdsatt.

Med Wolfgang Welsch sitt begrep *estetisering* kan man kaste lys over hva som skjer med kunstverket i musikkaféscenen. Som vi husker fra tidligere er Welsch blant annet opptatt av tendensen til at ting som ikke i utgangspunktet er blitt oppfattet som sanselige (i den forstand at det er utformet for å stimulere sansene), i større grad har kommet til å appellere til sansene – og fremfor alt med tanke på nytelse og fornøyelige opplevelser. I «Tage räddad»-kapitlets innledning ser vi klart denne tendensen i søndagens kjedsomhet – flokker av promenerende og fint vær kan ikke redde denne formiddagen fra drepande monotoni i sin mangel på trafikk,

¹⁴² Boye, *Astarte*, 91

¹⁴³ Ibid., 92

¹⁴⁴ Ibid., 92-93

¹⁴⁵ Ibid., 93

tempo, og nok implisitt, handel i butikker. Det er da også for å få sansene stimulert at de går på musikkafeen: «Där gick tiden åtminstone något fortare, och man behövde inte leta efter samtalsämnen. Kaffe och bakelser är ändå en behaglig inrättning, och musik med.»¹⁴⁶

Kapittelets betraktninger rundt musikk som den mest umiddelbare, kroppslige kunstformen møter sin komiske kontrast i tilhørernes higen etter nummenhet.

I kapittelet «Ilusion» finner man en beskrivelse av en dionysisk fest, hvor musikken og dansen helt eksplisitt står for en bedøvelse av dem som deltar:

Rytmen är ett rus, genom instrumentens trä- och metalltonvågor anas den levande rösten som en eggelse i bedövningen. I samma ögonblick som orden väckte uppmärksamhet, vore bedövningen störd, nu är de bara ett budskap om närheten av kött och blod och en åtrå farligare en saxofonens – det ilar genom blod och nerver som röda blixtar – och samtidigt är deras grumliga diftonger en hälsning från miljonstädernas äventyrsland – det filmlandskap, som blixterna lysar upp.¹⁴⁷

Illusjonen – «av att känna til botten och härska utan gräns»¹⁴⁸ – blir brutt så snart musikken opphører, eller hvis den skulle bli dominert av språk. Violas beregnende øyne som «måter och räknar»¹⁴⁹ i pausen står i en slags kontrast til denne transen, men representerer en annen slags form for bedøvelse: tingliggjøringens og kvantifiseringens bedøvelse, hvor målinger og beregninger har forrang over den sanselige verden. I pausens kabaretinnslag synger artisten blant annet om «politiske korgfeer och idrottsgudar»,¹⁵⁰ fra romanen et tydelig stikk til estetiseringen av både myter og politikk, til en kunst som blott har et skinn av politisk og eksistensiell brodd: «Publiken skrattar! Den vaknar! Men inte mer än man vaknar av en snaps.»¹⁵¹

Astarte som sådan blir i romanuniverset et symbol for estetiseringen av kunstens og menneskets livsverden for øvrig. Dommelöf skriver følgende:

Den stora himmels- och jordgudinnan Astarte blir ett tecken för hur civilisationen tar den nya djuppsykologins beskrivning av sexualiteten i bruk, för att ytterligare exploatera människorna. En konst, som i det abstrakta människoidealets namn exproprierar människans ansvar och identitet, är bare möjlig så länge det andliga skapandet förläggs till en från verkligheten avskild estetisk värld.¹⁵²

¹⁴⁶ Boye, *Astarte*, 92

¹⁴⁷ *Ibid.*, 55-56

¹⁴⁸ *Ibid.*, 56

¹⁴⁹ *Ibid.*, 57

¹⁵⁰ *Ibid.*, 58

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Dommelöf, «Karin Boye och prosamodernismen», 179

Denne innsikten kan bringe tankene tilbake på det «anestetiske» menneskesynet som Susan Buck-Morss er opptatt av, og som jeg har vært inne på i kapittel 1. Utskillelsen av en estetisk dimensjon som er løsrevet fra den øvrige verden er også et sentralt moment i teorien jeg har tatt for meg. Vi kan i *Astarte* se et konkret bud på hvordan en slik avpolitisert, estetisert verden spiller ut sansning på en måte som nettopp vender seg bort fra den faktiske, sansende kroppen, situert i den sosiale virkeligheten. Estetikken blir en formalisert og *oversanselig* sfære.

Et annet kapittel hvor romanpersonenes møte med en form for kunstverk blir beskrevet, er kinokapitlet «Sakrament». På samme måte som i det nettopp omtalte kapitlet, ledes tankene lett til bedøvelse også her:

Biograferna lockar med kransar av ljus – tillflykter mot kvällens mörker, höstens rusk och vardagens otillfredsställda tomhet. Fullhet och vila väntar i drömmen på den vita duken, och mörka skaror strömmar från alla håll som nattfjärilar mot papperslyktorna en festlig kväll i augusti. Deras ögon är bländade av glansen, deras drag har mist sin spänning och visar det hungriga barn, som var och en annars gömmer så väl i sitt inre och som begär sagor och vackra drömmar om det som realiteten inte kan ge.¹⁵³

Som en del av et gjennomgående tema i romanen, blir kvelden snakket frem som den eskapistiske vrangsidan av den tomme (hver)dagen. De tre hovedpersonene i romanen befinner seg alle i kinosalen. Viola og Tage er sammen, og skimter Britt blant publikum. Den svenske forfatteren Harry Martinsson kalte på 40-tallet kinoen for «de livsfegas kåraste kapell».¹⁵⁴ Om Boye er like polemisk som Martinsson kan vel diskuteres, men *Astartes* fremstilling av kinoen ser iallfall ut til mer å dele Martinssons pessimisme enn ha spor av noen benjaminsk insistering på filmens erkjennelsesmuligheter. I *Astarte* tar filmen del i en adskilt verden, en flukt fra den lave, mørke verden av slitne, sure kropper, med sansninger av en helt annen natur:

Det är två världar som alla känner igen – den ljusa och den mörka, den goda och den onda, som existerar i denna drömmens högre verklighet, där själarna lever, i motsats till den lägre, den mindre intensiva verklighet, där kropparna dagligdags gnuggas mot otrevlige påtagligheter.

Det är från manga skiftande omgivningar åskådarna kommer. Från trånga utrymmen de flesta – från kaffedoft och fläskos, från bråk med grannarna och obehag av portvaktsfrun. Från daglig luft och surt

¹⁵³ Boye, *Astarte*, 73

¹⁵⁴ Harry Martinsson, «Lampans ande».

förvärvade slantar. Från bekymmer för hyran. Från allt det som aldrig har snuddad vid deras drömjag i den engelska parkens månsken.¹⁵⁵

Den minst intensive virkeligheten beskrives som brokete og med flest sansninger, mens kinoens lys blir et kvasiguddommelig lys, en bedøvet og høyerestående drømmeverden.

Kvinnen i Astarte

Buck-Morss viser til det vestlige idealet om det allvitende mennesket som sin egen skaper og sitt eget mål, og hvordan det henger sammen med et bilde av det mannlige. Forestillingen om *homo autotelus*, og ideen om autogenese farger i stor grad vestlig kultur/idéhistorie. Som vi har sett tematiserer *Astarte* i stor grad forestillingen om Kvinnen. Det samme gjør den idéen som Buck-Morss viser til, om det omnipotente, allvitende og autogenetiske mennesket, og som formuleres slik i romanen:

Allsmåktiga människa! Vandraren vid hamnen ser fartygen glida in mot kajen som triumferande jätteväsen för att lossa och lasta, och hans hjärta sväller av stolhet: vidundrets storhet är hans, människans! Vinscharna sänker sig över kolvagnarna, bökar i kolet, slukar en gigantisk munfull, höjer sig med hårt slutna käftar och vrider sig ut över de väntande fartygen för att viljelöst öppna gapet igen och spy ut sitt rov med säker precision. Och en enda man vrider maskinen, en man som inte skulle orkat bära mer än en bråkdel av vinschens byte. Vandraren betraktar honom med öm beundran: där står människan, herre över naturkrafterna.¹⁵⁶

Romanen går langt på vei i å undergrave dette synet, slik ovenstående avsnitt da også er skrevet i en ironisk, spottende tone. Vi har sett at det er personer i romanen som later til å se seg som en slags herrer over forbrukerne. Romanen går langt i retning av å undergrave muligheten for en slik form for subjektivitet, og stikker hull på en eventuell forestilling om at konsumentene er underprivilegerte på bekostning av produsentene. Romanen antyder heller at mennesket som sådan, blindet for dette faktum av sin egen hybris, er underlagt maskinene snarere enn omvendt. Teknologien innehar sin egen form for agens, og første kapittels samtale mellom de mannlige reklameekspertene fungerer som et komisk bilde på hvordan idéen om det mannlige, autonome subjektet overlever selv de moderne innsikter i menneskets dyppsykologi – og hvordan dette gjennombrer hierarkiet mellom kjønnene.

¹⁵⁵ Boye, *Astarte*, 79

¹⁵⁶ *Ibid.*, 23

Kvinnen som konsument i *Astarte* blir ironisk knyttet opp mot en idé om kvinnefrigjøring:

Vill du avläsa tidens väsen, vill du se den unga generationens lynne, så kasta en blick i de stora skyltfönstren! Där är kvinnans frigörelse tecknad i gråspräckligt ylle, där lyser teknikens triumf ur sakligt stränga linjer. Och så vacker är denna tidens ande, att ingen kvinna går förbi utan en liten längtansblick på dess utställda härlighet ...¹⁵⁷

Det er verdt å merke seg at denne «idéen» er sanselig, den kommer ikke fra bøker eller fra diskusjoner i det offentlige rom, men fra noe helt konkret materielt: et klesplagg i et vindu. «Teknikens triumf» følger «kvinnans frigørelse» i setningen som de nærmest var synonyme, på samme vis konkret manifestert i plaggets presise, uorganiske form. Sammenstillingen peker igjen mot forholdet menneske/maskin, og destabiliserer seg selv: er kvinnens frigjørelse fra manuell klesproduksjon hennes egen triumf, eller er det teknologiens triumf over *henne*? Står dette i mannens favør, bent frem i menneskets favør, eller kun maskinene som sådan?

I kapitlet «Siden» bringes også forholdet øst/vest inn, fremdeles holdende fast på kjønnsdimensjonen. Her følges silkeplaggproduksjonen baklengs – fra den i romanen tilbakevendende kleshandlersken Fröken Janssons påkledning av utstillingsdukkene i moteriktige silkeplagg, til «Fjärran Östern» hvor den lille jenta Puh-li ekstraherer silke på fabrikken. Det fjerne Østen beskrives satirisk klisjérikt gjennom kapitlet:

Det är sagolandet, där en het sol återkastas från pagodernas sjudubbla gyllene tak. Det är landet, där hundraåriga vise män kammar sitt vita skägg med fingrar knotiga som rötter på heliga träd och mumlar mångtusenåriga hymner och besvärjelser, och där kungar trampar purpurmattor och marmortrappor med sina juvelsandaler. Vad det vore ljuvligt att få dra sig tillbaka dit, där ingenting förändras från årtusende till årtusende, vallfärda vid ljudet av pinglande tempelklockor och glömma den gråa vardagsvärld, som tränger oss in på livet här i västern. Vad det vore ljuvligt att vara född där, i en värld av dröm och ädelstenar och silke.¹⁵⁸

Tragikomisk introduseres barnearbeideren Puh-li, som vasker kokonger og aldri en gang har hørt om barmhjertighetsgudinnen Kuan-yin. Og midt i det farlige, kroppslige strevet og utryggheten er det mangelen på innsikt i det oversanselige som av fortelleren gjøres til det tragiske. Puh-Li blir en parentes ikke bare i silkeproduksjonsprosessen, men i det hele tatt:

Vet du vad jag tror: att det urgamla lejonet utanför stadsporten är släkt med de keruber som bar Jahve på sin rygg ... Så sträcker du och jag, Puh-li, ytterst och sist våra rötter till samma traditionens källor ... Men Puh-li förstår inte. Hon känner så dåligt till sitt folks traditioner. Hon är ett fabriksbarn. Hon har inga rötter. Nåväl, lilla Puh-li, då har vi ingenting gemensamt. En blodfattig humanitarism tilltalar inte mig, hellre en manligt kärv humanism. För ett gammalt egendomligt kulturfolk kan jag hysa vördnad,

¹⁵⁷ Ibid., 25

¹⁵⁸ Ibid., 155

även om jag inte förstår det och även om jag bekämpar dess anda, men för en silkesmask, som inte ens ger eget silke, har jag inget intresse till övers.¹⁵⁹

Kapittelet om Puh-Li er, som jeg tidligere har pekt på, ett av tre kapitler som slår sprekker i vareverdenens døs. Kapitlet slutter der det begynner, i Fröken Janssons klesbutikk. Som for å gjentilsløre hvordan butikkens silkeplagg egentlig er blitt til, glir diskursen over i et vaskeekte reklamespråk:

En hälsning, och på samma gång ett tecken på den vänskap och beundran, som i våra dagar knyter nation till nation, kontinent till kontinent, kultur till kultur. Försmå inte den hälsningen, klä er i siden, pröva vår nya, utsökt mjuka och behagliga kvalitet!¹⁶⁰

En slik ironi, hvor de kollektive illusjonene i romanen sprekker opp overfor leseren, har vi sett går igjen i romanen. Karakteren av kritisk satire som dette helt klart gir romanen, hvor stilisert distanse gir leseren et slags privilegert utsyn til hva som strukturerer romanpersonenes livsverden, balanseres likevel stadig av en implisert ambivalens som gjør seg særlig tydelig i den ovenstående slagord-henvendelsen: leseren står stadig på innsiden av den fortryllede verdenen som romanuniverset maler opp.

¹⁵⁹ Ibid., 163

¹⁶⁰ Ibid., 164

4 Estetikk og anestetikk – et utvidet perspektiv

I de forutgående kapitlene har vi vært gjennom noen ulike forståelser av og innfallsvinkler til anestetikk, samt sett på hvordan det kan manifestere seg i to forskjellige litterære verker. I dette kapitlet vil jeg gå videre i diskusjonen om hvilken status bedøvelse kan ha i en estetisk kontekst.

Astarte og Om mørke

Jeg har tatt for meg to ulike romaner og kommet med bud på hvordan de er mulig å nærme seg med en «anestetisk» linse, hvor forskjellig det enn måtte kunne se ut å gjøre nettopp dette. Det fins selvsagt utallige andre mulige tilnæringsmåter, og slik sett tjener begge romanene, for ikke å snakke om lesningene, nettopp som eksempler. Verkene stilt ved siden av hverandre viser hvor ulike vis det kan være meningsfullt å snakke om anestetikk i sammenheng med litteratur. Begge to gjør bruk av poetiske virkemidler og en fragmentert form, men med helt ulike resultat.

I kapitlet om Klougarts roman gjorde jeg spesielt et poeng ut av montasjeformen som de to verkene altså deler, for å se på hvordan det gir mening satt i sammenheng med sansning og anestetikk. Grunnleggende sett bærer jo montasjeformen i seg et slags fravær satt opp mot mer tradisjonelle narrativ. Men å si hva montasjeformen *gjør* på det sanselige planet er ingen lettvent sak, og må ses i nær sammenheng med det konkrete verket.

Sansninger dominerer i begge romaner, på forskjellig vis. Spørsmålet om *hvem* som er den sansende er sentralt her, og henger bl.a. sammen med romanenes persongalleri eller relativ mangel på sådan, tidsperspektivet og i hvor stor grad sansningene er satt i sammenheng.

Bedøvelse var svært relevant i forbindelse med *Astarte*. I denne romanen skrives det numne moderne mennesket direkte frem. I *Om mørke* har jeg i større grad lagt vekt på hvordan det sanselige blir problematisert gjennom formen, poetiske utprøvelser og dels essayistiske partier. *Astarte* er eksplisitt politisk i sitt innhold. Det er vanskelig å finne tilsvarende i *Om mørke*. Førstnevnte har jeg lest som en slags samfunns satire som med et poetisk skråblikk

tegner opp drømmeverdenen til det moderne mennesket og den sanselige situasjonen dette står i forhold til. Om dette så gjøres på en fragmentert måte, er *Om mørke* fragmentert på en sånn måte at det blir vanskelig å overhodet tillegge den et tilsvarende klart «prosjekt».

Likevel har man selvsagt ikke grunnlag for å hevde at romanen er upolitisk, og gitt at man aksepterer premisset om at sansning og politikk henger sammen på uløselig vis vil vel nettopp *Om mørke* kunne være svært politisk? Slik jeg har lest den utforsker den i sin form våre grunnleggende vilkår for å være til i verden, hvordan det vi sanser henger sammen med våre forestillinger, tanker, erindringer og våre kroppslige bånd til andre mennesker. På helt forskjellig vis kan vel det samme sies om *Astarte*, og det politiske potensialet ved en slik strategi viser seg her helt konkret.

Film har interessant nok en ganske viktig rolle i begge verk. N. Katherine Hayles kaller det å simulere spesifikke effekter som kjennetegner et visst medium i et annet medium for *remediering*.¹⁶¹ Som vi har sett er det fortellerstilen i *Om mørke* som bærer preg av filmestetikk- og simulert teknologi, mens i *Astarte* finner vi filmsimuleringen først og fremst i kinokapittelet. Også tatt i betraktning Benjamins interesse for filmens potensial er dette interessant. I kinokapitlet i *Astarte* er filmen fantasmagorisk, den bedøver: «Biograferna lockar med kransar av ljus. [...] Deras ögon är bländade av glansen.»¹⁶² I *Om mørke* leser jeg det som at remedieringen bidrar til den komplekse utforskningen av nærhet og distanse, av blikket og øyet i romanen og lesningen av den. I *Astarte* settes det ord på spennet mellom tilskuerne som sammen og alene:

Åskådarna har smält ihop till en odifferentierad mörk massa, man skulle kunna tro att de hade blivit ett. Men de har inte blivit ett, de har bara blivit ensamma, de syns inte längre, de bara ser.¹⁶³

I *Om mørke* er det stadig et *vi* som betrakter: «Vi ser hendes krop ...» og så videre, akkurat som at det i den siterte scenen over er et *de*. *Vi*-et er anonymt, som i kinosalen. Den samme dobbeltheten finner sted på et vis. *Vi* kan ikke sanses, det bare sanser. Blikket og det som blikket faller på er det som står igjen.

I diskusjonen av *Om mørke* har jeg forholdt meg til en forestilling om fravær. Dette er en vanskelig tanke, noe jeg også problematiserte i kapitlet ved å spørre om hva som konstituerer fravær, hvordan vi kan si at en sansning er fraværende – hvilken sansning

¹⁶¹ Haux, *Framkallning*, 38

¹⁶² Boye, Karin, *Astarte*, 73-74

¹⁶³ Boye, *Astarte*, 74

snakker vi egentlig om da? Sansning vil jo alltid være forutsatt av at andre sansninger er fraværende. Forholdet mellom lys og mørke er et viktig moment i begge romanene, som et metonymisk motsetningspar. Det gjelder også bedøvelse, som avgjørende aspekt ved det anestetiske.

Det litterære verket og bedøvelsen

Jeg har spurt om hvordan litteratur som kunstform forholder seg spesifikt til anestetik, og om hvordan dette eventuelt skiller seg fra måter det gir mening å relatere begrepet på til andre ulike kunstformer. Selvsagt er det vanskelig å komme med noe entydig svar på dette. På den ene siden vil jo både ulike kunstformer, ulike sjangere og ulike verk helt åpenbart spille forskjellig både på det sanselige og det ikke-sanselige. Så langt er vi ikke kommet lenger enn det innlysende. Men for at det skal gi mening å besvare et slikt spørsmål må vi kanskje tenke prinsipielt, på hva et formspråk vil kunne *evne* å gjøre, hvilket potensial det har, samtidig som man på den andre siden ser på hva enkeltverk faktisk *gjør*. Vi må ta hensyn til sjangerens forutsetninger i kraft av medium – slik som Benjamin ser på kamerateknologiens særegne potensial, kommer man i betraktning av litteratur ikke utenom språkets muligheter og begrensninger. I gjennomgangen av de to romanene har jeg vært innom språkets iboende *distanse*, men også dets umiddelbarhet i kraft av materialitet, av rytme og klang, selv paratekstuelle elementer. Her er vi inne på problematikken om hva slags type sanseerfaringer vi kan snakke om når det gjelder litteratur. Primært sett er jo det litterære språk noe vi ser eller hører, men kan ikke også litteratur stimulere sansene på andre vis? For eksempel ved å alterere måten vi sanser på i verden?

Viktor Sjklovskij er iallfall inne på idéen om at litteraturen kan gi en helt egen sanselig opplevelse, og det i kraft av metaforen som poetisk virkemiddel. Denne stiller han ovenfor metonymien, som han ser på som en prosaisk form for bilde, upoetisk i sin natur.¹⁶⁴ Overfor all nyere litteratur som benytter seg en del av metonymier blir denne inndelingen muligvis vanskeliggjort, og Sjklovskijs distinksjon går altså ikke langs en idé om hele språket som distanserende, men like fullt handler det om en slags *distanse*: en språkintern sådan, mellom de språklige uttrykk vi oppfatter som bokstavelige, og dem som har en annen språklig enhet som referent (i kraft av likhet). Denne litterære tropen representerer som kjent en underliggjøring som kan rykke leseren ut av sin sanselige døs overfor de ting hun har en vant

¹⁶⁴ Sjklovskij, «Kunsten som grep», 15-16

omgang med, og derfor har sluttet å virkelig erkjenne. Underliggjørelsen sørger for «et «syn», ikke en «gjenkjennelse»¹⁶⁵ av tingen. Det dikteriske språket definerer han som «et hemmet, skjevt språk».¹⁶⁶ Det som ifølge denne tenkemåten kan virke resensibiliserende er altså ikke noen form for umiddelbarhet, men det motsatte, nemlig en slags vanskeliggjøring. Avstanden *kan* heller ikke oppheves, den er der, språket kan ikke oversettes til tingen. Dette tankegodset skinner lett igjen i Klougarts roman, hvor hennes sjangerutforskning og tidvis vanskeliggjorte, poetiske språk lett kan betraktes som et vitenskapelig laboratorium.

I lesningen av *Om mørke* bemerket jeg at verket tross sin ordknapphet tar lang tid å lese, og jeg antydte muligheten for at verket kan hevdes å være bedøvende i kraft av å være sanselig overstrømmende. Det er mulig det er en drøy antagelse all den tid verket tross sin taktilitet og visualitet samt sin poetiske, sanselig ladede språkbruk vanskelig kan forstås som noen «sjokkmaskin». Er det kanskje heller den dunkle kvaliteten, som gjennomsyrrer både narrativet, de fragmentariske passasjene, de språklige bildene og fotografiene, som trigger en følelse av å være berøvet noe, av å ikke komme til, som en simulasjon eller forsterkning av den sanselige situasjonen vi alltid er i – at vi aldri får et overblikk, aldri kan stole helt på det vi sanser, at overstimulering har gjort kontemplasjon til en vanskelig øvelse?

Kulturindustri og opplevelseskultur

Jeg har tidligere vist til Welschs forståelse av estetisering, og at han setter ord på et aspekt ved estetiseringen som at verden er blitt et domene for opplevelser. I opplevelseskulturen ligger en salgbarhet til grunn, og jeg forstår i sammenheng med Welschs tese om at man behøver en større vekt på det anestetiske innen kunst: Kunst i en estetisert verden blir solgt som isolerte verker som skal gi den individuelle betrakteren en *opplevelse*. I dag hører man ofte utsagn som «dette gir meg ingen ting», om kunstverk man ikke føler man forstår, «ikke får noe ut av». Dette gir en pekepinn på hva kunst risikerer å bli redusert til i en slik estetisert kultur: noe kvasikonsumeristisk, en slags individualisert parasittisme, hvor verket så vel som betrakteren tenkes utenfor en sosial eller samfunnsmessig sammenheng. Kunst blir som et slags fritidstilbud.

¹⁶⁵ Ibid., 23

¹⁶⁶ Ibid., 28

Blir kunst en slags ikke-konsumerbar vare i den estetiserte kulturen? Neil Leach berører dette i sin bok om arkitektur og anestetik: Han hevder steder får status som varer, slik at de blir markedsført som *opplevelsen* Notre Dame, *opplevelsen* Eiffeltårnet. Slik lever vi i en tingliggjøringskultur som objektiviserer selve handlingen det er å betrakte. Blikket streifer over objektene uten å se dem.¹⁶⁷ Dette minner om Buyng-Chul Hans kritikk av en kultur dominert av det glatte, som karakteriseres av å ville tilpasse seg betrakteren og skape behag (oppnå en like). Men kunstverket gir motstand, «pushes the observer down».¹⁶⁸ Hvordan vi konseptualiserer det skjønne er det som er på spill for Han, som følger Adorno i at det skjønne vil måtte innebære en negativitet, en rykkelse av subjektet: «For Adorno, a genuine aesthetic experience is not one of pleasure in which the subject recognizes itself, but one in which it is shocked, or realizes its own finitude.»¹⁶⁹

Kants tese fra 1790 om at kunstverket skal fremkalle et «interesseløst velbehag», fullstendig løsrevet fra samfunnsmessige og sosiale forhold, blir ofte forklart som den estetiske tenkningens brudd med estetikken som sanselære slik den ble formulert av Baumgarten. Isolering av kunstneren, kunstverket og betrakteren fra samfunnsmessig tilknytning; slik banet den kantianske estetikken vei for *l'art pour l'art*, kunstverket forstått som autonomt i den forstand at det ikke hadde noen forbindelse til den øvrige verden og måtte forstås utelukkende på egne premisser. I *Estetisk teori* kaller Adorno Kants kunstdefinisjon av det interesseløse velbehaget for «kastret hedonisme», det vil si at det sanselige ved kunsten, som Adorno ser som avgjørende, er fjernet.¹⁷⁰ Altså fravær av det sanselige, det jeg kaller anestetik.

Kroppen: mellom kolonisering og motstand

Baumgartens måte å ta i betraktning sansningen på var å se den som forbundet med tenkning. Sanserfaringen bidrar til erkjennelse – vår bevissthet har ikke tilgang til verden på noen annen måte, og like fullt er de inntrykkene sansene gir oss alltid formidlet via bevisstheten.¹⁷¹ Innsikten om at tenkning er en kroppslig aktivitet, at det vi føler og fornemmer inngår i våre tankeprosesser, var noe Baumgarten med rette regnet med ville falle mange av hans kolleger

¹⁶⁷ Leach, *The anaesthetics of architecture*, 5

¹⁶⁸ Buyng-Chul Han, *Saving beauty*

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Theodor Adorno, *Estetisk teori*, 29-30

¹⁷¹ Dorthe Jørgensen, «Det æstetiske ved det æstetiske», 61

tungt for brystet. Sanseerfaringens erkjennelsespotensial ble anerkjent, men det viktige for Baumgarten var hvordan sansene kunne utfylle fornuften. Hva med det motsatte? Selv om det skarpe skillet mellom sansning og tenkning blir irrelevant i denne optikken er det, som jeg antydte i introduksjonen, ikke helt uskyldig hvordan dette blir oppstilt. Skal sansene primært stå til tjeneste for tenkningen? Vi står, slik som Eagleton påpeker, overfor et paradoks og en risiko: kan en økt bevissthet og kunnskap om sansning bidra til en instrumentalisert forståelse av dem, et verktøy for å kontrollere mennesker? Nettopp dette finner jo sted i *Astarte*: samtalen mellom mennene i det første kapitlet, foran den gylne Astarte i form av en utstillingsdukke, fremstår som en allegori over hvordan nye innsikter i menneskets dyppsykologi ble tatt i bruk for å manipulere massene, noe som for alvor tok til i politikken under første verdenskrig, og videre bredte om seg innen markedsøkonomien. En ny undertrykkelse gjennom sansene var med dette blitt født. Og i romanen ser vi nettopp hvordan denne manipulasjonen gjør seg effektiv, gjennom å internalisere behov gjennom sanselig appell til menneskets ubevisste strømninger. Den berømte reklameartisten Siegfried Kauz (en komisk monsterversjon av Sigmund Freud?) står tålmodig og belærer reklamesjef herr Landers om den forgylte dukkens potens. De viser seg som et bilde på det autonome mannlige subjektet, kunstneren som er i stand til å bruke kvinnen, eller det ansiktsløse feminine, altså massen, som sitt råmateriale.

Mulighetene for å kolonisere kroppen og begjæret kan på den annen side ikke sies å være uendelige. Buck-Morss setter fingeren på dette, at kroppen aldri fullstendig kan temmes av kulturen:

The senses maintain an uncivilized trace, a core of resistance to cultural domestication. This is because their immediate purpose is to serve instinctual needs – for warmth, nourishment, safety, sociability – in short, they remain a part of the biological apparatus, indispensable to the self-preservation of both the individual and the social group.¹⁷²

Dette betyr ikke at varefetisjismen ikke approprierer disse trekkene, som den jo gjør, eller at estetiseringen av politikken ikke kan gjøre oss numne overfor det fryktinngytende ved krig, klimaforandringer og andre ting som truer vår eksistens. Det betyr likevel at våre biologiske egenskaper er der, de ligger for en del utenfor kulturen, og denne biologiske tilværelsen på jorda gjør at menneskenes grunnleggende interesser er universelle både i tid og utstrekning. Ingen ideologi eller kulturell praksis kan altså fullstendig fortære mennesket. En motstandskjerne forankret i det biologiske, jordbundne liv betyr at den simulerte, relativiserte

¹⁷² Buck-Morss, «Aesthetics and anaesthetics», 6

virkeligheten aldri kan sluke oss hele. Dette er så radikalt som det er grunnleggende. Den svenske litteraturviteren Nina Björk uttrykker det slik:

Det er riktignok slik at i visse perioder og i visse kulturer spiser man maten rå, i andre friterer man den. I visse perioder og i visse kulturer spiser man ikke svinekjøtt og i andre unngår man hestekjøtt. Men til alle tider og i alle kulturer spiser mennesker – og hvis de ikke spiser, dør de. Disse enkle kjensgjerningene er det viktige. De kan virke banale, men de er ikke banale. Tvert imot: Det ville kreve en revolusjon å få denne typen kjensgjerninger til å materialisere seg i en global praksis der alle mennesker spiser seg mette hver dag.¹⁷³

I *Astarte* møter vi den kroppen som har falt ut, som står utenfor varefetisjismens fantasmagori, i siste kapittel. Som jeg pekte på i kapittel tre personifiserer barnarbeideren Puh-li varens tilslørte opphav.

Kroppens ukultiverbare kjerne blir beskrevet i en passasje i *Astarte* som omhandler lys og mørke:

Till och med restauranger – små krypin i gammaldags stil, med dämpad belysning över borden och konst saker på väggarna, för att själen mitt i jäktet ska kunna vila hos det sant varande, hos det som kommer att uppskattas om tusen år likaväl som nu, och med de märkvärdigaste poetiska namn på de rätter som serveras, för att också en så bastant njutning som matglädjen ska få sin krydda av fantasiens finaste dofter.¹⁷⁴

Her vises kontrasten mellom det forfinede (kunsten på veggene, de intrikate navnene på matrettene) og det lave (matgleden, appetitten). Det er en slags forfinelse av sansene, av grunnleggende biologi, som visst er som den er men kan «pakkes inn» for å gjøre den mer poetisk. Det er en ironi i at kunsten på veggene later til å stå for det sant værende, noe man kan rømme til i visse øyeblikk for å ta en pause fra maset som liver består av... Mens matgleden, som ligger godt an til å skulle overleve kunstverkene som henger på veggene i en restaurant, er noe grovt som gjerne må omgis av et forfinende skinn. Kunsten privilegeres ontologisk over sulten.

Litteratur kan kanskje stille til skue hvor sammenfiltret sansning og tenkning er gjennom å fremkalle sansefølelser som ikke er sansninger fysisk sett? Når jeg leser i *Om mørke* om perler og korn som legges i skåler, blir jeg strengt tatt ufrivillig, umiddelbart, slått av forestilt lyd, som jeg vel og merke godt kan skille fra akustiske lydbølger. Er dette en sanseerfaring? Det er nærmest uhyggelig hvordan Klougart skriver frem utsnittet:

«Forskellige ting, der bliver lagt i små skåle. Perler i en skål. Korn. Noget farvestrålene slik

¹⁷³ Nina Björk, «Det gode livet»

¹⁷⁴ Boye, *Astarte*, 165

og noget råt kød med hvid fedtmarmorering.»), og videreutvikler det slik: «Det er, som om lyderne har et efterslæb. Billederne er næsten mere lyd end billede.»). Hvis bildene nesten er mer lyd enn bilde, hvorfor *er* de da bilder og ikke lyd?

Språkets sanselighet, altså forstått som dets lydlighet og rytmiske egenskaper, kan ikke oppfattes løsrevet fra språkets betydningsinnhold. Selv når vi hører språk vi ikke forstår, oppfatter vi det som tegn vi ikke er i stand til å tyde, altså ikke som ren akustikk. Når vi sier at språklige tegn er arbitrære i sin natur, er ikke dette det samme som å hevde at språket er en dualistisk størrelse. Språket er dobbelt i sin essens, som Saussure formulerer det i et av sine egne notater¹⁷⁵: Lydbølgene som sådan, dette må også gjelde skriftens lysbølger, kan kun skilles abstrakt fra lydsekvensen forstått som *tegn*. Språkets tegn er i seg selv noe ureducerbart, det vil si at vi umulig kan forholde oss til kun én av sidene om gangen. Sett på denne måten fremkommer det tydelig at tenkning og sansning er viklet inn i hverandre på uløselig vis. Dette gjelder så visst alle former for sansning, da vi ikke har noen utenomspråklig tilgang til verden, men vi kan tenke oss at det litterære språket innehar et potensial til å utforske dette grunnforholdet på en særegen måte. Det utgår ikke fra dette at litteraturen har et større erkjennelsespotensial enn andre kunstformer i så måte, men det kan være med og understøtte en idé om at litterær form i sin natur gir, eller krever, egne innganger til forholdet mellom estetikk og anestetik.

Å få sansene tilbake...

«It is impossible to see differently without exposing oneself to injury»,¹⁷⁶ skriver Buyng-Chul Han. Hans poeng er at både poesi, kunst og tenkning forutsetter skade og smerte, at ingen ting settes i bevegelse uten at det er rystelse involvert, og hvordan dette går på tvers av den glatthetspregede, digitaliserte *like*-kulturen. Tanken om nummenhet som en form for mentalt immunforsvar har vært et viktig aspekt i det teoretiske bakgrunnsstoffet i denne oppgaven. Den sårbarheten Han ser på som nødvendig for genuin erfaring, hvilke vilkår har den?

Ideen om å gjenvinne følsomhet har visse problematiske sider, noe som fremkommer godt tatt i betraktning Buck-Morss' begrepsliggjøring av det synestetiske systemet. Forstår vi nervesystemet som et kretsforhold forstår vi at selve utformingen av verden, hva den gjør med oss, og hva vi gjør med den henger sammen og har vidtrekkende konsekvenser.

¹⁷⁵ de Saussure, Ferdinand, *Writings in general linguistics*, 6

¹⁷⁶ Buyng-Chul Han, *Saving Beauty*

Nummenheten forstått som immunreaksjon innebærer at den gir kroppen en hensiktsmessig beskyttelse, men å sperre virkeligheten ute ødelegger samtidig for muligheten til å *respondere* på trusler, det sløver altså menneskets evne til politisk respons selv når mennesket selv er truet.¹⁷⁷ Sett på denne måten later det til at det å kunne sanse virkeligheten er livsviktig, men samtidig potensielt skadelig i seg selv. I lys av dette perspektivet blir det klart at en (re)sensibilisering både krever og innebærer endringer i den materielle verden. Denne formen for gjenerobring av det sanselige skiller seg dermed grunnleggende fra det å tenke resensibilisering som en form for dannelse, slik som tendensen har vært i den moderne filosofiske behandlingen av estetikk.¹⁷⁸

Men hvis nummenhet og blaserthet er immunologiske reaksjoner, ville ikke hypotetisk sett det å åpne opp for sanseintrykk kunne være skadelig? Rusen lot for Benjamin til å bære i seg muligheten til å gi en «introductory lesson»¹⁷⁹ til det han kalte «[t]he true, creative overcoming of religious illumination»¹⁸⁰ Det som må til for å overkomme den moderne bedøvede tilstanden beror derimot på «a profane illumination, a materialist, anthropological inspiration...».¹⁸¹

I sin diskusjon om estetisering i *The Anaesthetics of architecture* tar Neil Leach i betraktning at det er nettopp når en arkitekt hevder å jobbe u-estetisk, at man skal være mest på vakt overfor estetiseringen. Brutalistisk arkitektur er et eksempel på en stil som dyrker det rå og det grovkornede, en enkel og «ærlig» byggestil som eksponerer konstruksjon og materialer. *Poetry without rhetoric*, ble det kalt av sine fremste kommentatorer innenfor arkitekturfaget, altså en slags dyrking av det livsnære og ekte. Dette vil kunne slå en som nettopp en protest mot estetisering, men Leach fremhever det paradoksale i det at det som umiddelbart fremstår for publikum som uvennlige blokker av betong, re-presenteres som følsom arkitektur gjennom profesjonens alltid estetiserte linse, blir lansert som uretorisk poetisk nettopp ved hjelp av retorikk. Dette gir uttrykk for et slags gap, hvordan man nettopp gjennom følsomhet og estetisk bevissthet rundt materialer og materialitet får brutalisme til å fremstå som en følsom arkitektur, samtidig som det helt enkelt ofte kan føles grovt og banalt, for ikke å si totalitært, dersom man *ikke* er innvidd i denne følsomheten. På denne måten er brutalisme et særs godt

¹⁷⁷ Buck-Morss, «Aesthetics and anaesthetics», 18

¹⁷⁸ Ibid., 6

¹⁷⁹ Benjamin sitert i Leach, *The anaesthetics of architecture*, 38

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

eksempel på hvordan estetisering kan forvrengre virkeligheten gjennom å privilegere estetisk sensibilitet. Å få ubehagelige ting til å fremstå estetisk attråverdige på denne måten, blir da en form for anestetisering.¹⁸²

Leachs diskusjon kaster lys over hvor vanskelig spørsmålet om følsomhet er i estetisering og anestetiseringens tidsalder: Følsomhet er ikke ganske enkelt følsomhet, en forfinet sanselighet vil meget vel kunne forutsettes av en fjerning, demping eller forvrengning av instinktive, ubehagelige assosiasjoner. *Brutalisme* er avledet fra det franske ordet *brut*, som henspiller på det rå og ubehandlede. Rå betong er det dominerende materialet, og grunnintensjonen om eksempelvis betongen skal stille til skue sin «betonghet», at betrakteren skal se bygningen for dens blotte materialitet, er noe som leder tankene over på Viktor Sjklovskij, ikke minst for hans formulering om at kunst skal få en til å kjenne at steinen er laget av stein.¹⁸³ Leach sitt resonnement ser også ut til å være på linje med Sjklovskijs fremmedgjøringsteori – og dermed fremheve kunstens funksjon når det gjelder å gjenvinne forholdet til den sanselige og sansbare verden, tingenes verden.

Ideologisk estetikk?

Jeg har gjennom oppgaven gått ut fra og tatt i betraktning at noe har «falt ut» av den estetiske tenkningen, og at implikasjonene ved dette kan være av stor betydning. Avslutningsvis vil jeg gjøre noen betraktninger rundt estetikk forstått som ideologi. Kan anestetikk være inngangsport til en kritisk revidering av estetikken? Kan den bidra til å blottstille estetikk som «ideologi»?

Paul de Man, Terry Eagleton og andre moderne teoretikere har også vært opptatt av problemet om hvordan estetikk tar opp i seg ideer om menneske og samfunn, slik at den på en tilslørt og tilforlatelig måte kan bidra til å legitimere eller naturalisere en viss samfunnstilstand.

Eagleton ser det slik at en stor del av grunnen til at estetikken har tatt så stor plass i den moderne europeiske filosofien, nettopp er at man snakker om så mange ulike ting når man snakker om kunst: «freedom and legality, spontaneity and necessity, self-determination, autonomy, particularity and universality, along with several others».¹⁸⁴ Som jeg viste til i introduksjonen betød estetikkens inntog at kunstsfæren ble lagt under en økende abstraksjon

¹⁸² Leach, *The anaesthetis of architecture*, 11-13

¹⁸³ Sjklovskij, «Kunsten som grep», 18

¹⁸⁴ Eagleton, *The ideology of the aesthetic*, 3

og formalisering. En spesialisert diskurs rundt kunst og sansning løper risikoen for å gjøre vold på det ureduserbare, det ikke-identiske, det som ikke lar seg løse opp i en rasjonell fortelling i harmoni med rådende kulturelle praksiser. I løpet av oppgaven har jeg pekt på problemer relatert til dette når det kommer til den estetiske filosofiske disiplinen. Det kan på den annen side tenkes som at det estetiske alltid vil måtte bære i seg en rest av noe partikulært og ureduserbart, noe som står imot den instrumentelle fornuft, «providing us with a kind of paradigm of what a non-alienated mode of cognition might look like».¹⁸⁵

Diskursen rundt estetikk som ideologi, og ulike måter å koble estetikk til politikk, rommer mange perspektiver. Det fins en stor fare ved å snakke generelt om estetikk som ideologi, nemlig å selv bli for ideologisk. Er anestetikk en slik ny ideologi, eller er anestetikken et motideologisk korrektiv til estetikken som ideologi? Jeg lar det være det avsluttende spørsmålet i denne framstillingen av polariteten mellom estetikk og anestetikk.

¹⁸⁵ Ibid., 2

Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. *Estetisk teori*, overs. Arild Linneberg. Trondheim: Gyldendal, 1998.
- Baudrillard, Jean. «Simulacra and simulations». I *Jean Baudrillard. Selected writings*. Red. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988. 166-184.
- Benjamin, Walter. «Om noen motiver hos Baudelaire». I *Skrifter i utvalg I*. Ved Arild Linneberg. Oversatt av Arild Linneberg et al. Oslo: Bokklubben 2014. 109-151.
- «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet». I *Skrifter i utvalg I*. Ved Arild Linneberg. Oversatt av Arild Linneberg et al. Oslo: Bokklubben 2014. 251-284.
- *Passasjeverket [I]*. Oversatt av Arild Linneberg og Janne Sund. Oslo: Vidarforlaget, 2017
- «A Short History of Photography». I *Screen*, Volume 13, Issue 1, 1.03.72, s. 5–26, <https://doi.org/10.1093/screen/13.1.5>
- Björk, Nina. «Det gode livet». I *Morgenbladet*. 2.11.18.
<https://morgenbladet.no/ideer/2018/11/det-gode-livet>
- Bolt, Mikkel. «Æstetik, anæstetik og æstetisk ideologi (fra venstre)». I *Nordisk estetisk tidsskrift* 24, 2001. 9-32. 25.11.16.
http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/nja/article/view/3113/266_0
- Boye, Karin. *Astarte*. Johanneshov: Trut Publishing, 2016.
- Buck-Morss, Susan. «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered.» October 62 (1992): 3-41. doi:10.2307/778700.
- Carrol, Jerome. *Art at the limits of perception – the aesthetic theory of Wolfgang Iser*. PhD thesis, University of Nottingham, 2004. 19.11.16
<http://eprints.nottingham.ac.uk/13281/1/408449.pdf>
- Dommelöf, Gunilla. «Karin Boye och prosamodernismen». I *I oss är en mångfald levande. Karin Boye som kritiker och prosamodernist*. PhD thesis, Umeå University, 1986. 01.12.18. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:608927/FULLTEXT02.pdf>
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Cambridge, MA: Blackwell, 1990.
- Falasca-Zamponi, Simonetta. *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.
- Han, Byung-Chul. *In the swarm. Digital prospects*. Oversatt av Erik Butler. Cambridge: MIT Press Ltd, 2017.
- *Saving Beauty*. Oversatt av Daniel Stauer. Kindle Edition. Cambridge: Polity Press, 2018.

- Haux, Caroline. *Framkallning. Skrift, konsumtion och sexualitet i Karin Boyes Astarte och Henry Parlands Sönder*. Göteborg/Stockholm: Makadam förlag, 2013.
- Jørgensen, Dorthe. «Det æstetiske ved det æstetiske». I *Aglaias dans. På vej mod en æstetisk tænkning*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2008. 59-62.
- Karl Ove Knausgård, *Min Kamp 6*. Oslo: Oktober, 2011.
- Klougart, Josefine. *Om mørke*. Frederiksberg: Gladiator, 2013.
- Leach, Neil. *The Anaesthetics of Architecture*. Cambridge: The MIT press, 1999.
- Linneberg, Arild. «Lys og mørke: Estetikens opake status som kritikk av okularsentrismen i Eldrid Lundens og Paal-Helge Haugens poetiske retorikk» I *Store oskeflak av sol. Om Paal-Helge Haugens og Eldrid Lundens forfatterskap*. Karlsen, Ole (red.). Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU)/Cappelen Akademisk Forlag AS, 1995. 15-30.
- Martinsson, Harry. «Lampans ande». *Svenska Dagbladet*. 28.4.1941.
<https://www.svd.se/lampans-ande>
- Marx, Karl. «Varens fetichkarakter og dens hemmelighed» I *Kapitalen I, andet oplag*. Oversatt av Johannes Witt-Hansen. København: Rhodos, 2000.
- De Saussure, Ferdinand. *Writings in general linguistics*. Oversatt av Carol Sanders and Matthew Pires. New York: Oxford, 2006.
- Simmel, Georg. «On Art Exhibitions» *Theory, Culture & Society* 32, no. 1 (Januar 2015): 87–92. doi:10.1177/0263276414531052.
- «Storbyene og åndslivet». I *Handling og samfunn. Sosiologisk teori i utvalg*. Red. Dag Østerberg. Oslo: Pax Forlag, 1990. 87-102.
- Sjkløvsjø, Viktor B. «Kunsten som grep». I *Moderne Litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang et al. Oslo: Universitetsforlaget, 1991. 13-28.
- De Sutter, Laurent. *L'Âge de l'anesthésie*. Paris: Les Liens qui Libèrent, 2017.
- Tinoco, Carlos. «Introduction». I *La sensation*. Redigert av Carlos Tinoco, 9-38. Paris: Flammarion, 1997.
- Tjønneland, Eivind. «Estetik». I *Store norske leksikon*. Hentet 1.12.18. <https://snl.no/estetikk>
- Welsch, Wolfgang. «Ästhetik und Anästhetik» i *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: P. Reclam, 1990. 9-40.
- «New Scenarios of the Aesthetic» I *Undoing Aesthetics*. Oversatt av Andrew Inkpin. London: Sage Publications, 1997. 1-102.