

PASSAGEARBETET.  
PARIS, 1800-TALETS  
HUVUDSTAD  
WALTER BENJAMIN

ÖVERSÄTTNING OCH URVAL:  
ULF PETER HALLBERG  
ATLANTIS, 2015

AV MAXIM GRIGORIEV

Walter Benjamin fyllde sina kritiska texter med drabbande poetiska metaforer. För läsaren presenteras sällan en idé, utan nästan alltid en bild. »Jag har ingenting att säga», skriver han och ansluter sig i det till varje någorlunda modern skönlitterär författare, »bara att visa». Samtidigt går han i denna sin rörelse från filosofi mot skönlitteratur emot många av sina samtida författarkollegor som ville synliggöra det litterära greppet i dess nakenhet och var på väg åt motsatt håll.

Benjamin reducerar det logiska tänkandet till dess metaforiska slutprodukt; på samma sätt som den klassiska idéromanförfattaren vänder åsikterna ut och in och döljer den i en person eller historia. Genom att anfäktat »tankebilder» framför logiska slutledningar, det möjliga framför det sannolika, knuffar han filosofin en bit framåt på dess nietzscheanska väg mot diktningen, där de två skall smälta ihop. Hans *Barndom i Berlin kring 1900*, *Enkelriktad gata* och *Moskvadagböckerna* är vackra skönlitterära verk (om honom själv). Det är möjligt att läsa Benjamin som man läser belletristik, utan att behöva bekymra sig om vad varje enskild bild innebär och hur de hänger ihop. Hannah Arendt, som var redaktör för den första essäsamlingen av Benjamin på engelska (*Illuminations*, 1968) och alltså tog det första steget på det som skulle bli hans postuma segertåg över den nordamerikanska akademien, menade också att en metafor, till skillnad från en allegori, inte behöver tolkas: den drabbar läsaren omedelbart.

I denna strävan efter att göra filosofin poetisk är Benjamin en ypperligt modern tänkare. I rörelsen från auktoritet mot möjlighet, från den fiktiva romanens försök att förstå till den autofiktiva genrens längtan

att känna på nytt, kan man också skönja en rörelse från ontologin mot studiet av konkreta, subjektiva fenomen (upplevelser). På det viset äger den moderna filosofin alltid rum i nuet, vilket man kan se också i Benjamins historiefilosofi som sådan. Historieskrivning innebär för Benjamin »att skänka årtalen deras fysionomi». Minnet är inte ett verktyg för att undersöka det förflutna, konstaterar han, utan det förflutnas skådeplats: ett »Medium des Erlebten». Mer än ett faktum, är det förflutna för Benjamin en visuell freudiansk dröm ur vilken jaget alltid just håller på att vakna och vars bilduttryck det gör sig redo för att genast börja sätta i analogiska samband. »Det är inte så att det förgångna kastar sitt ljus på det nuvarande», skriver han, utan det handlar om att »det är en bild, i vilken det som varit blixtrikt bildar en konstellation med nuet.» Uppvaknandet, »minnets exemplariska tillfälle», anmärker Benjamin, är också »det tillfälle när vi lyckas minnas det närmaste, det mest näralliggande (jaget)».

Detta gör studiematerialet till någonting högst subjektivt, fullständigt inneslutet i jaget självt: en inre bild. Det är på så vis inte förvånande att man när man läser *Passagearbetet* kan få en känsla av att det skrivande jaget, liksom den moderna människan överhuvud, överallt bara ser sig själv. Denna serie efterlämnade konvolut, ett slags klippböcker som gavs ut långt efter författarens död, är uttryckligen en studie över den borgerliga kapitalismens 1800-tal och dess metropol, det haussmannska Paris: en stad av speglar, där man ständigt möter sin egen avbild. I huvudrollerna placerar Benjamin Flanören och Samlaren: två närmast allegoriska figurer vilka, jämte bifigurer som Horan och Spelaren, rör sig i affärspassagen och de gamla stenstadskvarteren och för honom utgör ett slags fokalkpunkter, »tankebilder» för tänkandet som sådant.

Efter det vi vet om Benjamins biografiska liv var han själv både en inbiten samlare och flanör (som blev av med oskulden som tjuugoåring genom att köpa sex av en av verklighetens prostituerade just i »kärlekens huvudstad»). Hanna

Arendt beskrev honom som arvtagare till den stolta traditionen av »hommes de lettres» och senare mer karikatyriska »Privatgelehrter»: La Rochefoucauld, Montaigne, Pascal, Montesquieu. Ett slags kammartänkare, djupt lärda män som drar sig undan den mondäna världen och viger sina liv åt oavbruten intellektuell verksamhet (till det hör ofrånkomligen ett ordentligt privat bibliotek, som Benjamin samlade ihop hela livet). Figuren av »den gode europén» i vilken Nietzsche såg den kosmopolitiska intellektualismens ideal var redan på Benjamins tid förvandlad till »den siste europén» – och även det för sent. Allting i hans liv verkade vara uselt tajmat, hans eget självmord inbegripet. Redan under mellankrigstiden ägnade han sig åt ett försvunnet yrke – precis som de porträttminiaturer, luntmakare och mjölkbud som befolkar hans svunna passager.

I dag älskar vi Benjamin delvis just av denna anledning. Liksom svartvita bilder över rivna stadskvarter i ett gammalt fotoalbum framkallar dessa manliga intellektuella individualister ur ett Europa som inte längre finns ett sting av sorg över tidens gång och livets orättvisa. Det är precis det som många av oss vill: att få ägna sig åt sitt värv i lugn och ro. Samma svunna förkrigs-Europa möter läsaren i verk som Stefan Zweigs *Världen av i går* – också den precis som *Passagearbetet* för tillfället högt i kurs: en patriarkal nostalgi, en dröm om, eller längtan efter, en försvunnen trygghet i vars tysta trädgårdar och enfilader den intellektuelle kunde makligt röra sig och arbeta utan att låta sig bekommas av världens vardagligheter. Denna tillvaro parodieras bittert i Elias Canettis *Förbländningen* från samma period, där den privatlärde sinologen Peter Kien – ett slags förvriden Benjamin – föraktar kvinnor och slår barn och brinner så upp tillsammans med hela sitt icke-offentliga bibliotek efter att ha råkat släppa in ett fruntimmer i sitt liv. »Their material existence», skriver Arendt, »was based on income without work, and their intellectual attitude rested upon their resolute refusal to be integrated politically or socially.» I denna genre är det som om detta förflutna inte alls hade gett upphov till allt det som kom efter

det, utan tvärtom, blev ett offer för sitt eget futurum preteriti.

Denna nostalgiska relation till det förgångna som en serie fotografiska bilder, som bäst »prefigurationer» till det som komma skall, genomsyrar Benjamins vackra fragmentverk, i aktuell nytugåva kongenialt illustrerad med gamla vykort över svunna stadskvarter. Som en lumpsamlare gräver Benjamin runt i ruinerna av 1800-talets borgarliv på jakt efter varsel och tecken på det som ännu skall komma i hans egen nutid, med Susan Buck-Morrs kärnfulla formulering: »the debris of mass culture as the source of philosophical truth.»

Vad är det då som uppdragas i denna dekadenta masskulturvärld, där horan är »en dialektisk bild», stadsgators dunkel »i så hög grad påminner om en horas sköte» och 1800-talets förlorade borgarsöner ger sig ut på bildningsresor och samlarjakt bland arbetarkrogar och bordeller?

I mångt och mycket erinrar passagererna som Benjamin tecknar dem om mögel-luktande antikvitetshandlare där fokalfiguren i ännu högre grad än den så omtalade och kritiserade baudelairske flanören, som med sin privilegierade manliga blick betraktar världen på ett visst ridderligt avstånd, utgörs av just samlaren, som griper in med händerna i det förflutnas övergivna kammare. »Samlandet är studerandets urfenomen», konstaterar Benjamin. Här »betraktar [vi] ... passagererna i Paris som om de vore ägodelar i samlarens hand». »Samlandet är en form för att minnas praktiskt» ... »vi konstruerar här en väckarklocka som jagar upp forna århundradets kitsch till »möte». Samlarens blick »ser mera och annat än den profane ägarens». Den kan bäst jämföras »med den store fysionomikers blick». »[S]amlare», fastslår Benjamin till sist, »är tingvärldens fysionomiker».

Det fysionomiska spåret framstår i dag som märkligt och komprometterande, men det var ypperligt populärt på Benjamins tid och bör kanske läsas som en metafor för det vardagliga sätt på vilket vi tolkar andras ansiktsuttryck, inte minst på fotografier. Den moderna tänkaren, såsom varande en utväxt av den intellektuelle som »samlar vetande»,

ägnar sig alltså åt att ackumulera och tolka det flyktiga (ansiktsuttrycket) som exempel på det regelbundna (karaktären). För Benjamin är tänkandet ingen empirisk aktivitet som nödvändigtvis måste förhålla sig till vetenskapsteorin om falsifiering, och han vore den förste att förkasta de torra idéerna om logisk positivism i förmån för det mystiska och det poetiska som nödvändiga kategorier inom filosofisk verksamhet – om det så måste ske under fysionomins och häxkonstens förtecken.

Denna Benjamins så kallade mysticism – »gotisk marxist» har han kallats – är ett försvar för det poetiska i den »naiva» tolkningen. Den autenticitet som kännetecknar den subjektiva verklighetsupplevelsen är för Benjamin »aura», en egenskap som han förbinder med riten och kulten. Det mystiska är för honom detsamma som »mimetisk förståelse», det vill säga den praktik som han spårar till de protoreligiösa sederna, stjärntydingen, försök att blidka vädret genom dansen, klärvoajansen, osv. Fysionomin är ett led i detta.

Dessa vidskepliga strukturer och skrockpraktiker finner Benjamin i språkets själva uppbyggnad, men också hos barnets blick. Fascination för barnets perception är mycket karaktäristiskt för Benjamin, som bland annat höll sig med en dagbok över sitt eget barns åsikter och felsägningar och skrev flera poetiska skildringar där barnets sätt att se skänker tingen ett magiskt, sagolikt skimmer, denna aura som han annars kunde kritisera. Barnet är hos Benjamin förbundet med det skönlitterära. Tingen besjålas också hos den vuxne Benjamin, på ett sätt som vuxna anser vara karaktäristiskt för barn. Varje vara är mer än bara en vara, det är »ett ting med övernaturliga egenskaper».

Varje barn är också en fysionomiker, varje barn är en samlare. Det omger sig med ting vilka alla tillskrivs lika värde, oavsett om det rör sig om ett autentiskt konstverk eller en massproducerad tomburk. Barnet »studerar» tingen, men gör det utan att bry sig om vad tinget »verkligen» är. Barnet behöver heller ingen pre-modern aura av äkthet för att i tingen som omger det se denna längtan som liksom blickar tillbaka på henne med

sina melankoliska ögon. Det är barnet som ser djur i molnformationer och besjålar en plastleksak, och att börja se stjärnbilder i himlen var för Benjamin själva början på läs- och skrivprocessen som sådan. Samband är för honom en motsvarighet, en metaforisk analogi – inte någonting som äger rum i tiden, där det ena följer på det andra, utan någonting som föreligger samtidigt på en bild, som stjärnkonstellationer: i nuet. Det är ur denna definition som hans favorisering av tanke bilden, och således det skapande subjektets förförande kraft, framför den logiska slutledningen uppstår.

Som Susan Sontag har noterat: en bild kan aldrig förklara någonting. Känslan av att någonting håller på att övertolkas som emellanåt kan uppstå när man tilldelas åskådarrollen i en benjaminsk eller barthesk intellektuell uppvisning härrör ur en retorisk strategi där det möjliga eller det tillfälliga presenteras som ett konstaterande. Det metaforiska tänkandet innebär utelämnandet av liknelsens »som»-led och ersättandet av den tillfälliga kopplingens one night stand med likhetstecknets förpliktande engagemang. Förmåga att vara subjekt reserveras uteslutande till det betraktande jaget. En aktivitet, som flanerande eller prostitution, behandlas som en existensform; en stillastående bild blir en historisk värld; ett lokalt exempel – ett schema.

Liksom krigsfotografen är den moderna kritikern och tänkaren – en roll Benjamin var med och skapade – å ena sidan blott en sorts vittne, som »uppvisar» kropparna snarare än »förklarar» dem, »demonstrerar» hur någonting är snarare än tvingar texten in i ett system av retoriska antaganden. Å andra sidan tar kritikern med sin persona, sin närvaro del i textens nu, i det som presenteras. Det är berättaren som har sett och det är det som skall förföra oss. »Witnessing requires the creation of star witnesses», skriver Sontag.

Benjamin är ett modernitetens stjärnvittne kan man säga, i det att han står närmare kritiken, skönlitteraturen och journalistiken än filosofin. Denna typ av essäistiskt tänkande syftar först och främst till att genom subjektiv tolkning av

tillfälligheter utvinna lika momentan poetisk mening, vilken sedan skall drabba läsaren utan att behöva tolkas: en allegori utan sensmoral. Förförarens fokus på det tillfälliga är emellertid just det som både blåser upp nuet till allt överskuggande proportioner och samtidigt gör det till en ständig historia om förlust och nostalgi.

• • •

FINNJÄVLAR  
SUSANNA ALAKOSKI,  
MATS KOLMISOPPI,  
ZAC O'YEAH M.FL.

REDAKTÖR: KRISTIAN BORG

VERBAL FÖRLAG 2016

AV SARA ABDOLLAHI

Vi ser i dag en antologitrend breda ut sig. Det finns antologier om allt: om bildning, om att inte vilja vara någons mamma, om att vara svart kvinna. Betraktar man utgivningarna är det alltför ofta man önskar att redaktörsarbetet hade fått ta större plats. Om ett ämne är så brännande viktigt att ge ut som bok, vilken form av bok som helst, då är det också värt att låta gestaltningen ta den tid som behövs för att boken ska bli så bra som möjligt. Som exempel har bok- och biblioteksmässan i Göteborg blivit det många förlag vill att författare förhåller sig till när det gäller deadline och utgivning, och det kan tyckas rimligt. Men det får inte bli på bekostnad av skriv- och redaktörstid. Det är synd när ett intressant ämne går förlorat för att man som läsare irriterar sig på korrekturfel eller bristande gestaltning.

Just därför blir jag glad när jag läser antologin *Finnjävlar*, redaktörad av Kristian Borg. Även om de medverkande skribenterna bidrar med olika typer av texter, både när det gäller ingång och stil, bärs samtliga texter upp, förutom av de egna skildringarna i sig, av ett gediget redaktörsarbete. Antologin består av både nyskrivet och texter som

har publicerats förut, som bland annat ett utdrag ur Eija Hetekivi Olsson välkända *Ingenbarnsland*.

I början av antologin, före själva förordet, får läsaren ta del av en genomgång på sju sidor om Finland och Sveriges gemensamma historia, och samspelet mellan svenskar och finländare. Som bildningsmänniska får sådant mig alltid att bli extra glad, för kunskap är makt, särskilt kunskapen om historien. Där får vi bland annat lära oss om passfriheten som infördes på 1950-talet inom Norden för nordiska medborgare, och om den stora arbetskraftsinvandringen från Finland till Sverige som skedde mellan 1954 och 1980. Vi får också lära oss hur romer som genom passfriheten ville flytta till Sverige, var förbjudna att göra det. De blev beskrivna som ett problem för samhället, och fram till 1976 kunde staten lobotomera och sterilisera romer med motiveringen att de var »sinnesslöa».

Även om staten inte längre lobotomerar och steriliserar, är förföljelsen, stigmatiseringen och våldet mot romer något som fortsätter även i dag, både i Sverige och i resten av Europa. Romer ses fortfarande som ett socialt problem. Trots rörelsefriheten som funnits i Europa som en del av den europeiska unionen, räknas romer inte som riktiga europeiska medborgare som har rätt att flytta eller har samma sociala rättigheter som andra. I ljuset av detta blir texten »Jag är representanten för en hel minoritet» av kulturarbetaren och människorättsaktivisten Domino Kai extra angelägen. Han lyckas visa på en skillnad mellan hur olika grupper från Finland särskiljs och behandlas. Både av svenskar, och av och inom »minoriteten själv». Under rubriken »Sveket från andra finländare» berättar han om den dubbla rasism han utsätts för:

Jag är inte för krig, men borde det inte vara nog för att bli behandlad som medmänniska i det land en har försvarat, sida vid sida med finnen? Vad mer krävs för att räknas som en jämlike? Trots sådana insatser ser många inom den sverigefinska minoriteten ner på oss romer. Det är så svårt att förstå, jag har ju