

Eros agoni

BYUNG-CHUL HAN

Eros agoni

Översättning Ola Wallin

ERSATZ

© Matthes & Seitz Verlag, Berlin 2012
All rights reserved by and controlled
through Matthes & Seitz Verlag, Berlin

© Ersatz, Stockholm 2015
Originaltitel Eros agoni
Översättning från tyska Ola Wallin
Redaktör Anna Bengtsson
Korrekturläsare Wera Minth
Omslag Håkan Liljemärker
Grafisk form & sättning Ola Wallin
Tryck Spindulyš, Litauen 2015
ISBN 978-91-87891-19-9

Av Byung-Chul Han har tidigare utgivits:

Trötthetsambället (2013)

I svärmen. Tankar om det digitala (2014)

www.ersatz.se

Melancholia	7
Inte-kunna-kunna	17
Det nakna livet	27
Porr	40
Fantasi	46
Eros politik	54
Teorins slut	59
ANMÄRKNINGAR	67

På senare tid har man ofta proklamerat kärlekens slut. I dag dör kärleken av den ändlösa valfriheten, av optionsmängden och optimeringstvänet. I en värld av obegränsade möjligheter är kärleken inte möjlig. Man sörjer även den svalnade passionen. I sin bok *Därför gör kärlek ont* menar Eva Illouz att detta beror på kärlekens rationalisering och utbredningen av valets teknologi. Dessa sociologiska kärleksteorier ser emellertid inte att det i dag sker något som tillfogar kärleken betydligt större skada än den ändlösa friheten eller de obegränsade möjligheterna. Kärlekens kris beror inte bara på överutbudet av *andra* andra, utan också på den *andres* erosion, som just nu äger rum på alla livsområden och går hand i hand med självets tilltagande narcissifiering. Att *den andre försvinner* är i själva verket en dramatisk process, som ödesdigert nog fortskrider obemärkt av de flesta.

Eros riktar sig till den i emfatisk bemärkelse *andre*, som inte låter sig inordnas under jagets regim. I *det sammans helvete*, som dagens samhälle alltmer liknar,

finns därför ingen erotisk erfarenhet. Denna förutsätter den andres asymmetri och exterioritet. Det är inte en tillfällighet att Sokrates som älskad kallas *atopos*. Den andre, som jag begär och som fascinerar mig, är *platslös*. Han eller hon undandrar sig det sammas språk: »Den andre som *atopos* får språket att skälva: man kan inte prata om honom, *kring* honom; varje attribut är falskt, smärtsamt, pinsamt [...].«¹ Den nutida kulturen av ständiga jämförelser tillåter inte *atopos* negativitet. Hela tiden jämför vi allt med allt och nivellerar det därigenom till *det samma*, just för att vi har förlorat erfarenheten av den andres atopi. Den *atopiska* andres negativitet undandrar sig konsumtionen. Därför strävar konsumtionssamhället efter att avskaffa den atopiska annanheten till förmån för konsumerbara, ja *heterotopiska* differenser. I motsats till annanheten är differensen en positivitet. I dag försvinner negativiteten överallt. Allt jämnas ut till objekt för konsumtion.

Vi lever numera i ett samhälle som blir alltmer narcissistiskt. Libidon investeras primärt i den egna subjektiviteten. Narcissismen är ingen egenkärlek. Egenkärlekens subjekt genomför och drar fördel av en negativ avgränsning till den andre. Det narcissistiska subjektet däremot kan inte tydligt urskilja sina

gränser. På så vis flyter gränsen mellan det och den andre ihop. För det uppenbarar sig världen bara i avskuggningar av det egna självet. Det är inte i stånd att känna igen den andre i dennes annanhet och att erkänna denna annanhet. Betydelser finns endast där det på något vis känner igen sig självt. Det vadar överallt i sina egna skuggor, tills det drunknar i sig självt.

Depressionen är en narcissistisk sjukdom. Den springer ur den överspända, sjukligt överdrivna självupptagenheten. Det narcissistisk-depressiva subjektet är utmattat och nedbrutet av sig självt. Det är *världslöst* och övergivet av *den andre*. Eros och depressionen är varandras motsatser. Eros rycker ut subjektet ur sig självt och kastar det mot den andre. Depressionen däremot får det att störta in i sig självt. Det narcissistiska prestationssubjektet av i dag strävar framför allt efter framgång. Framgångar innebär den enes bekräftelse genom den andre. Samtidigt degraderas den andre, berövad sin annanhet, till den enes spegel, som bekräftar denne i hans ego. Denna bekräftelselogik snärjer det narcissistiska prestationssubjektet än djupare i dess ego. På så vis utvecklas en *framgångsdepression*. Det depressiva prestationssubjektet sjunker ner och drunknar i sig självt. Eros möj-

liggöret tvärtom en erfarenhet av den *andre* i dennes annanhet, som leder ut den ene ur hans narcissistiska helvete. Det sätter i gång ett frivilligt *självförfrämligande*, en frivillig *självotömning*. En särskild *försvagning* drabbar kärlekens subjekt, men den åtföljs samtidigt av en känsla av styrka. Denna känsla är förvisso inte den enes *självprestation*, utan *den andres gåva*.

I det sammans helvete kan den atopiska andres ankomst anta en apokalyptisk form. Annorlunda formulerat: I dag kan endast en apokalyps befria oss, ja frälsa oss, från det sammans helvete och leda oss till den andre. Följaktligen börjar Lars von Triers film *Melancholia* med meddelandet om en apokalyptisk, disaströs händelse. *Disaster* betyder ordagrant *ond stjärna* (lat. *des-astrium*). På sin systers gods upptäcker Justine på natthimlen en rödskimrande stjärna, som snart visar sig vara en ond stjärna. *Melancholia* är ett *desastrum*, med vilket olyckan tar sin början. Men det är ett *negativ*, varifrån det utgår en helande, re-nande verkan. I det avseendet är *Melancholia* ett paradoxalt namn, eftersom planeten åstadkommer just en läkning från depressionen som en särskild form av melankoli. Den manifesterar sig som det atopiska andra som rycker upp Justine ur hennes narcissistiska

träsk. Följaktligen blommar hon formligen upp inför den dödsbringande planeten.

Eros besegrar depressionen. Spänningsförhållandet mellan kärleken och depressionen präglar redan från början *Melancholias* filmiska diskurs. *Tristan och Isoldes* preludium, som musikaliskt inramar filmen, besjunger kärlekens kraft. Depressionen framstår som kärlekens omöjlighet. Eller: Den omöjliga kärleken leder till depression. Först planeten »Melancholia«, det atopiska andra som bryter in i det sammans helvete, tändar ett erotiskt begär hos Justine. I nakenscenen på klippan vid floden ser man en älskandes lustfyllda kropp. Förväntansfullt sträcker Justine ut sig i den dödsbringande planetens blå ljus. Scenen ger intryck av att Justine rentav längtar efter den dödliga sammanstötningen med den atopiska himlakroppen. Den annalkande katastrofen emotser hon som en lycklig förening med den älskade. Oundvikligen kommer man att tänka på Isoldes kärleksdöd. Inför den annalkande döden hänger sig också Isolde lustfyllt åt »världsandningens oändliga Allt«. Det är inte en tillfällighet att *Tristan och Isoldes* preludium återkommer just i filmens enda erotiska scen. Magiskt besjunger preludiet det intima sambandet mellan eros och död, mellan apokalyps och befrielse. Paradoxalt

nog får den annalkande döden Justine att leva upp. Den öppnar henne för den andre. Befriad ur sin narcissistiska fångenskap vänder sig Justine omtänksamt till Claire och hennes son. Filmens sanna magi är Justines mirakulösa förvandling från depressiv till älskande. Den andres atopi visar sig vara eros utopi. Lars von Trier använder sig medvetet av kända klassiska målningar för att styra filmen diskursivt och ge den en särskild semantik. På så vis klipper han i den surrealistiska inledningen in Pieter Bruegels målning *Jägarna i snön*, som försätter betraktaren i en djup vintermelankoli. I bildens bakgrund gränsar landskapet till vatten precis som Claires gods, som klipps in före Bruegels bild. Båda scenerna uppvisar en likartad topologi, så att vintermelankolin från *Jägarna i snön* också kommer att omfatta Claires gods. De mörkklädda jägarna återvänder hem med sina tunga bördor. De svarta fåglarna i träden gör vinterlandskapet än dystrare. Vårdshuset Zum Hirschens skylt med bilden av ett helgon hänger på sniskan och trillar nästan ner. Den vintermelankoliska världen tycks övergiven av Gud. Sedan låter Lars von Trier svarta flagor långsamt falla från himlen och förtära bilden som eld. Det melankoliska vinterlandskapet följs av en scen som liknar en målning, där Justine är en di-

rekt kopia av John Everett Millais *Ofelia*. Med en blombukett i handen flyter hon som vackra Ofelia i vattnet.

Efter ett gräl med Claire blir Justine förtvivlad igen och låter blicken vanmäktigt svepa över abstrakta bilder av Malevitj. Sedan grips hon av raseri och rycker de uppslagna böckerna från bokhyllan och ersätter dem demonstrativt med andra bilder, som alla illustrerar gåtfulla mänskliga lidelser. I exakt detta ögonblick klingar *Tristan och Isoldes* preludium igen. På nytt handlar det alltså om kärlek, begär och död. Därefter slår Justine upp Bruegels *Jägarna i snön*. Sedan bläddrar hon snabbt upp Millais och hans *Ofelia*, följt av Caravaggios *David med Goliats huvud*, Bruegels *Schlaraffenland* och slutligen en teckning av Carl Fredrik Hill som föreställer en ensam råmande hjort.

Den vackra Ofelia som flyter i vattnet med sin halvöppna mun och sin i fjärran förlorade blick, som liknar blicken hos ett helgon eller en älskande, illustrerar återigen närheten mellan eros och död. Glidande över vägen som en havsfru, som det heter hos Shakespeare, sjunger och dör Ofelia, Hamlets älskade, insvept i girlanger av blommor. Hon dör en vacker död, en kärleksdöd. På Millais *Ofelia* syns en blomma som inte omnämns hos Shakespeare, nämligen

en röd vallmo, som symboliserar eros, dröm och rus. Också Caravaggios *David med Goliats huvud* är en bild av begär och död. Bruegels *Schlaraffenland* visar däremot positivitetens övermåttade samhälle, det sammans helvete. Människorna ligger apatiska på marken med sina stinna kroppar, utmattade av mättningen. Här har inte ens kaktusen några taggar. Den är gjord av bröd. Här är allting positivt såtillvida det är ätbart och njutbart. Detta övermåttade samhälle liknar *Melancholias* morbida bröllopsamhälle. Talande nog ställer Justine Bruegels *Schlaraffenland* direkt intill en William Blake-illustration av en slav som är levande upphängd i ett revben. Positivitetens osynliga våld kontrasterar här med negativitetens brutala våld, som exploaterar och berövar. Justine lämnar biblioteket omedelbart efter att hon har satt upp Carl Fredrik Hills teckning av en *råmande hjort* på bokhyllan. Teckningen ger återigen uttryck för det erotiska begäret eller den längtan efter kärlek som Justine bär på. Också här framstår hennes depression som kärlekens omöjlighet. Uppenbarligen visste Lars von Trier att Carl Fredrik Hill i hela sitt liv led av starka psykosor och depressioner. Den här bildföljden åskådliggör hela filmens diskurs. Eros, det erotiska begäret, besegrar depressionen. Det le-

der från det sammans helvete till det helt andras atopi, ja utopi.

Melancholias apokalyptiska himmel liknar den tomma himlen som för Blanchot utgör hans barndoms urscen. Den visar honom det helt andras atopi i det att den plötsligt avbryter det samma: »Jag var ett barn, sju eller åtta år, jag befann mig i ett fristående hus, nära det stängda fönstret, jag tittade ut – och med ens, ingenting kunde ske plötsligare, var det som om himlen öppnade sig, skulle öppna sig oändligt mot det oändliga, för att genom öppnandets överväldigande ögonblick bjuda in mig att erkänna det oändliga, det vill säga det oändligt tomma oändliga. Det var häpnadsväckande. Himlens plötsliga och absoluta tomhet, inte synlig, inte mörk – Guds tomhet: den var explicit och överskred vida den blotta hänvisningen till det gudomliga –, överraskade barnet med sådan eufori och sådan glädje att det genast fylldes av tårar, och – om sanningen ska fram – antagligen barnets sista tårar.«² Barnet är hänfört över den tomma himlens oändlighet. Det rycks ut ur sig självt och avförinnerligas, upplöses och töms i ett atopiskt *yttre*. Denna disaströsa händelse, detta inbrott av det *yttre*, av det *helt andra*, fullbordas som ett *förfrämligande*, som en upphävning och tömning av det egna, näm-

ligen som död: »Himlens tomhet, uppskjuten död: katastrof.«³ Men denna katastrof fyller barnet med en »förödande glädje«, ja med *frånvarats eufori*.⁴ Däri består *katastrofens dialektik*, som också strukturerar filmen *Melancholia*. Den disaströsa olyckan övergår oväntat i lycka.

Inte-kunna-kunna

Prestationssamhället behärskas helt av det modala hjälp verbet *kunna* i motsats till disciplinsamhället, som uttalar förbud och betjänar sig av *böra*. Från en bestämd punkt i produktiviteten stöter *börat* snabbt på sin gräns. För att öka produktiviteten ersätts det av *kunnat*. Ropet på motivation, initiativ och projekt är effektivare för exploateringen än piska och order. Som entreprenör av sig självt är prestationssubjektet visserligen fritt såtillvida att det inte är underkastat någon krävande och exploaterande andre, men verkligt fritt är det inte heller eftersom det numera exploaterar sig självt, närmare bestämt av egen fri vilja. Exploatören är den exploaterade. Man är gärningsman och offer på samma gång. Självexploateringen är mycket effektivare än exploateringen av andra, eftersom den går hand i hand med en känsla av frihet. Därigenom möjliggörs exploateringen också utan överhöghet.

Foucault påpekar visserligen att det inte är den nyliberala *Homo oeconomicus* som befolkar disciplinsamhället, att hon som entreprenör av sig själv inte