

This is an electronic reprint of the original article. This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Att mötas

Strandberg, Hugo

Published in:
Där kunskapen tättnar som moln

Published: 01/01/2021

Document Version
Final published version

Document License
Publisher rights policy

[Link to publication](#)

Please cite the original version:

Strandberg, H. (2021). Att mötas. In C. Ahlund, K. Båth, & A. Möller-Sibeliu (Eds.), *Där kunskapen tättnar som moln: Essäer om litteraturen som kunskapsfält och kunskapsform* (pp. 173-183). Litteraturvetenskap och filosofi vid Åbo Akademi. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-12-4020-1>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Att mötas

HUGO STRANDBERG

SEDAN MÅNGA ÅR har vi vid filosofiämnet vid Åbo Akademi haft en filmcirkel. Så gott som varje vecka har några av oss mötts för att se en film tillsammans, för att sedan samtala kring den på någon pub.

Vad är poängen med detta? Har filmer något att bidra med filosofiskt? Om de har något att bidra med, måste inte det bidrag de ger gå att formulera på filosofins eget språk, och är inte då filmen som film egentligen överflödig? Om det de bidrar med å andra sidan inte går att formulera på filosofins eget språk, hur ska då filosofin alls kunna gripa sig an med bidraget?

Jag tror inte detta är ett verkligt dilemma. Det är med andra ord något lurrt med frågorna jag just ställt. Vad? Det skulle nog gå att reda ut, men i den här essän ska jag istället försöka nå fram till insikter som kunde få oss att inte alls ställa dem längre. Låt oss därför närma oss förhållandet mellan konst och kunskap från ett annat håll.

Som sagt, efter att ha sett filmen diskuterar vi den tillsammans. Det här gäller naturligtvis inte bara oss: ett faktum om våra liv med film och litteratur är att de typiskt är något vi möts kring i samtal. Varför gör vi det?

Om det dilemma jag formulerade vore verkligt vore att se en film och diskutera den två skilda aktiviteter utan tätare förbindelser. Vädret är en sak, våra samtal om vädret en annan, kunde någon säga. Men inte heller i detta fall är saken så klar, för i våra samtal om vädret kommer dess betydelse för oss till synes, och någon kunde till följd av ett sådant samtal förhålla sig till vädret på ett nytt sätt, kanske inte längre se regn som dystert. Det finns uppenbart en fråga här som förtjänar en närmare undersökning.

Så hur förhåller sig egentligen filmen och diskussionen om filmen till varandra? I en diskussion kan jag lära mig saker av andra. De kan uppmärksamma mig på detaljer som jag missade eller på betydelsen av en viss scen i relation till filmen som helhet, en relation som jag inte insåg. Det här sker i de flesta fall inte genom att de bibringar mig någon bakgrundskunskap som jag saknar, en typ av kunskap jag inte kan vinna enbart genom att se filmen på nytt, om exempelvis det historiska sammanhanget. Nej, den förståelse som andra ger mig är framför allt en fråga om att uppmärksamma mig på det jag faktiskt har sett. Att jag varit perceptuellt närvarande – alltså inte somnat eller lämnat det rum där filmen visas – betyder inte att jag sett allt som finns att se i filmen. Att diskutera en film är därför inte endast på ett yttre sätt förbundet med att se filmen, för diskussionen kan förändra själva filmupplevelsen. Och den förändringen sker inte bara genom det som andra säger i diskussionen, den sker också genom vad jag själv säger. För det jag säger är oftast inte insikter som jag suttit inne med utan svar på det någon annan sagt, svar som rymmer nya insikter lika mycket för mig som för andra. Redan vetenskapen om att man kommer att diskutera filmen efteråt gör naturligtvis att man ser filmen mer uppmärksam än annars, men det jag framför allt vill peka på här är alltså att vad jag sett inte är färdigt när filmen är slut, att filmupplevelsen själv förändras i diskussion med andra, en diskussion som inte består av att vi utbyter insikter som redan fanns tillhands i diskussionens början.

Ett inte ovanligt sätt att upplösa det dilemma jag formulerade inledningsvis är att påpeka att det uppstår som en följd av "i sig"-föreställningar. Dessa föreställningar innebär att om något ska vara väsentligt måste det ge ett bidrag utan hjälp, isolerat från allt annat, som om det en film kunde lära mig skulle den vara tvungen att lära mig helt på egen hand, utan att jag alls funderar över den. Kritiken består då i att påpeka att någon "film i sig" möter jag aldrig. En film har en betydelse genom att vara en del av livet, genom att ha förbindelser med annat och genom att jag upprättar sådana förbindelser; det är inte genom att isolera något som man kommer att förstå det bättre, utan genom de relationer det har, och kan ges, till det som till det yttre står utanför. Att lära sig något kräver engagemang och insats från min sida, men det betyder inte att det engagemanget och den insatsen är det som allt i själva verket hänger på, som om samma lärdom skulle ha uppstått om jag lät dem verka i tomma intet. Den här kritiken skriver jag givetvis under på, men det är ändå talande att den kontrast som de som formulerar den ser är ett dialogiskt förhållande enbart mellan konstverket, i det här fallet filmen, och den enskilda åskådaren (eller läsaren).¹ Faktumet att vi inte bara på egen hand funderar över filmer vi sett, utan diskuterar dem med varandra, lämnas alltså obeaktat, att konst är något runt vilket vi möter varandra. Det finns därför skäl att pröva att närma sig problematiken från ett annat håll.

Det dilemma jag formulerade inledningsvis har jag hittills försökt upplösa från det ena hållet, genom att visa att ett samtal kring en film inte bara, eller ens i första hand, ska förstås som ett yttre tillägg till den. Men vad jag framför allt vill visa är det omvända, att det finns insikter som är oundgängliga för filosofin men som dess teoretiska språk inte kan mer än peka på, insikter som är närvarande först i en film (eller för den delen i en roman, eller i levda livet). Den poängen innebär också ett svar till den som bara betonar "samtalet" mellan mig

och filmen; samtal i egentlig mening, att vi möts för att tillsammans diskutera en film vi alla har sett, är alls inte oväsentligt.

För att kunna visa det måste jag naturligtvis diskutera en film. Fokus för min diskussion är *Sonen* (*Le Fils*, 2002, manus och regi av Jean-Pierre och Luc Dardenne). Det här är en film som vi sett i filosofernas filmcirkel, men det är också en film jag sett i många olika sammanhang och diskuterat med många olika människor. I det här sammanhanget är den viktig eftersom den inte bara är en film där den insikt jag just nämnt kommer till uttryck, utan den är också en film som på sätt och vis handlar om just den insikten.

(Om den som inte har sett filmen ska sluta läsa här och först se till att se filmen, eller tvärtom fortsätta läsa, är en fråga utan självklart svar. Å ena sidan är det här en film som delvis bygger på att man först inte förstår vad som händer, å andra sidan är min erfarenhet att filmen blir bättre ju fler gånger man ser den och att den alltså egentligen inte är beroende av mysterieelementet.)

I *Sonen* får vi följa Olivier, lärare i snickeri vid en yrkesskola för före detta ungdomsbrottslingar. Han började jobba vid skolan någon tid efter att hans lilla barn för fem år sedan blev dödad av en elvaåring. Även om han för det mesta är rätt bister och reserverad, emellanåt sträng, är han uppenbart en engagerad lärare. Vi ser honom exempelvis hjälpa sina elever med deras problem på ett sätt som går långt utöver snickeri och arbetstid. På något sätt är allt detta knutet till hans döda son, men på vilket sätt är inte klart för oss, knappast heller för Olivier själv.

En dag blir Olivier tillfrågad av skolans ledning om han kan ta in en ny elev, Francis, i sin grupp, en pojke vars koppling till honom är okänd för alla, även för Francis, men inte för Olivier: Francis är den som dödade hans son. Den svårighet som Olivier möts av är en fråga om hur han ska förhålla sig till Francis. Det är en svårighet som går

rakt genom honom, en inre klyvnad. Å ena sidan kunde han vägra att ha något alls att göra med honom, och vore inte svårigheten ur vägen då? Under filmens gång ser vi honom allt emellanåt uppträda på det sättet, i början genom att säga att det inte finns någon plats för Francis i gruppen, senare, då han trots allt givit honom en plats, genom att försöka hålla honom på professionellt avstånd. Men å andra sidan är det inte möjligt för honom att vägra att ha något alls att göra med Francis, för det är uppenbart att alla hans tankar kretsar kring honom, också när Francis var frånvarande. I början av filmen blir detta väldigt påtagligt när Olivier, trots att han sagt att det inte finns någon plats för Francis, ändå drivs att försöka få en glimt av den mördare som hittills inte varit mycket mer än ett namn för honom men som ändå har en oerhörd betydelse i hans liv. Den första gång han lyckas få mer än en glimt är när han hittar Francis sovande i omklädningsrummet, ett avgörande ögonblick, för att se en sovande pojke gör det mycket svårare för honom att enbart se en avskyvärd mördare i Francis. Viktigast är dock faktumet att så snart Olivier har tagit upp honom i sin grupp bryter hans försök att upprätthålla en professionell distans samman. Francis, som inte vet vem Olivier är, ser upp till honom (Oliviers exakta ögonmått), formar sitt eget beteende efter hans (hans sätt att ta bort sågspån från kläderna), verkar över huvud taget bry sig om samma saker som Olivier tycker är viktigt (snickarkonst), frågar honom om han kan bli hans förmyndare, och verkar till och med se honom som sin enda vän. (Scenen utanför korvkiosken är talande: Olivier kan inte hjälpa att han får en mycket närmare relation till Francis än han egentligen vill.) Oliviers tankar, så som jag förstår dem, börjar allt mer kretsa kring hur han ska kunna tala om för Francis vem han, Olivier, verkligen är. Deras gemensamma tur till brädgården är Oliviers sätt att skapa ett tillfälle att närma sig ämnet, och då och då försöker han ta upp det indirekt, men till slut är det som om orden faller ur hans mun av misstag, då han haft dem

på tungan sedan länge. Francis blir naturligtvis rädd och rusar iväg, Olivier, medveten om sitt ansvar för Francis, springer efter. Det som följer är lika kaotiskt för dem som för oss: jaga, fånga, brottningskamp. Men lugnet återvänder, och Olivier går till sin bil för att packa några brädor som han ska ta med sig till stan. Efter en stund dyker Francis upp, och i tystnad hjälps de åt att surra fast brädorna. Francis är inte rädd längre, Olivier avvisar honom inte. Ett abrupt klipp till svart, och filmen slutar.

Sonen kastar in oss som ser den i livets svårigheter, precis som Olivier plötsligt befinner sig i en situation som skakar honom i grunden. Vi lär inte känna hans tankar i någon större utsträckning, delvis eftersom han helt enkelt är tystlåten, delvis eftersom Dardenne-bröderna vill hindra oss från att börja reflektera över hans tankar då vi, reflekterande på det sättet, skulle distansera oss från den situation Olivier befinner sig i. Istället engageras vi i det som upptar honom. På så sätt kommer vår position att ha likheter med hans.

Som framgår av min beskrivning av vad som händer i filmen är Olivier i många avseenden passiv. De svårigheter han brottas med är inte av de slag som kan lösas genom handlingar eller beslut. (Eller: om han bemötte dem på ett sådant sätt skulle det helt enkelt betyda att han förstod dem på ett väldigt annorlunda sätt, och han skulle då alltså inte ha *dess*a svårigheter.) Under filmens gång kommer Francis allt närmre Olivier inte genom att Olivier aktivt eftersträvar det, och när Olivier är aktiv är det så att säga mot sin egen vilja. Men det betyder inte att han flyter med strömmen. Tvärtom, den förändring han genomgår kastar över ända både egna och andras förutfattade meningar (särskilt hans f.d. fru, Magalis, även om hon verkar känna honom bättre än han känner sig själv och ser vart han är på väg). Den här poängen – om aktivitet och passivitet – gäller dock inte bara Olivier, utan likaså oss, för det sätt på vilket filmen utmanar oss liknar

det sätt på vilket Olivier utmanas av det som händer honom. Moralisk erfarenhet är inte en produkt av ens teoretiska övertygelser, har inte formen av teoretiska övertygelser, men har kraften att tillintetgöra dem – och att se en film är ett sätt att uppleva något.

Med andra ord, den insikt som jag ovan omtalade som oundgänglig för filosofin men som dess teoretiska språk inte kan mer än peka på har just att göra med den här utmaningen. När jag säger att Olivier blir moraliskt utmanad, eller att se *Sonen* kan vara moraliskt utmanade, åsyftar jag alltså inte i första hand en förändring av ens åsikter och uppfattningar, som om filmen, eller livet, försåg oss med data i ljuset av vilka vi måste förändra våra teoretiska ståndpunkter. Om det var det som det handlade om behövde jag själv egentligen inte vara inblandad, för ståndpunkterna kunde presenteras oberoende av vems de var och de eventuella invändningarna mot dem oberoende av det liv i vilket de blir synliga. Men det är just eftersom det inte är så, eftersom det inte i första hand är mina åsikter som utmanas utan *jag*, som film och litteratur blir väsentliga. Här blir nämligen personen som utmanas synlig, och det han eller hon möter är inte data utan andra människor, likaså synliggjorda i den film vi ser.

I min diskussion har jag koncentrerat mig på Olivier, för filmen kretsar kring honom – det finns inte någon scen där han inte är med. Men något liknande kan sägas om Francis som om Olivier. När vi ser Francis svara på frågor som handlar om mordet genom att så snabbt som möjligt föra in samtalet på andra saker, som om frågorna var ointressanta och irrelevanta, är det ett uttryck för att han är kall och likgiltig? Ytligt sett kan det verka vara fallet, men, å andra sidan, är inte detta ett av de sätt som någon som plågas av skuld känslor betar sig på? Att undvika frågor, att verka oberörd – det är tecken på känslor av skuld (och Francis sömnstörningar antyder det). Dessa känslor har alltså inget att göra med vad han vill eller inte vill, med vilka eventuella

slutsatser han har dragit om vad som är teoretiskt rimligt; han vill inte tala om det förgångna, men den ovilligheten är förstas ett uttryck för den betydelse som de händelser som frågorna handlar om har för honom. Känslor av skuld har inget att göra med vad han vill eller inte vill, och det är just därför sådana känslor bortträngs, men lägg märke till att dessa känslor har vissa saker gemensamt med bortträngningen av dem. Den som borttränger skuldkänslor undviker situationer som kan utlösa dem, exempelvis ögonkontakt med den vars liv hon har förstört, precis som skuldkänslorna själva också får en att undvika sådan kontakt. Att söka förlåtelse, däremot, kan förstas som det enda sättet att öppet närma sig det som också skulden är en reaktion på, om än en förvriden, nämligen personen ifråga. Här får vi naturligtvis inte ha en för snäv syn på vad förlåtelse är, som om det avgörande är om ord som "förlåt" används. Med en sådan snäv syn kommer man inte att se att den allra sista scenen i *Sonen* kan förstas som en förlåtelsescen, fastän varken Olivier eller Francis yttrar ett enda ord.

Det är just för att det jag talat om här är reaktioner på en person, inte på en idé eller föreställning, som de är bortom min kontroll. Det är ett sätt att förstas titeln på filmen: Francis frågar Olivier om han kan vara hans förmyndare, men han frågar inte fadern till den pojke han dödat om han kan vara hans förmyndare. Så även om det finns ett inslag av val här är det fortfarande sant att vi inte väljer våra föräldrar, inte ens våra ställföreträdande föräldrar. Och det samma gäller för Olivier (som ser en "symbolisk" förbindelse mellan Magalis graviditet och att han har träffat Francis), för vi väljer bara att skaffa barn, inte våra barn.

Ett av de sätt på vilka *Sonen* alltså utmanar centrala filosofiska föreställningar är genom att rikta vår uppmärksamhet på de moraliska lager som ligger under övertygelser, teoretiska redogörelser, principer, regler och liknande, som dessa är som mest reflektioner av. Vad som drabbar Olivier är inte idéer utan människor – Francis i synnerhet.

Människor, inte de åsikter och önskingar dessa människor må hysa: Francis rusar iväg när Olivier talar om för honom vem han är, men att han gör det betyder inte att frågan har nått sitt slut för Olivier. *Sonen* är med andra ord inte en skiss av en teori (om, exempelvis, moral), som om dess moraliska och filosofiska betydelse först skulle komma till blomning om den uttrycktes i sådana termer. Vår uppgift är att se igenom dessa termer, att nå fram till det som de i bästa fall pekar på. För om jag vill förstå på vilket sätt det spelar moralisk roll vad jag gör mot andra skulle att hänvisa till brott mot principer vara gravt vilseledande; vad jag måste öppna mina ögon för är vem jag gör det mot. Att se film är ett sätt att göra det.

Nu är det förstås så att personerna i filmen är fiktiva. Men om det finns en gräns för vad en film kan lära mig ligger den gränsen ändå inte där. Skillnaden mellan mig, som ser filmen, och Olivier, huvudpersonen i filmen, är heller inte att han möter Francis, jag den fiktiva gestalten Francis, även om vi nu börjar närma oss var jag tror att den avgörande skillnaden ligger. Skillnaden har att göra med den fjärde väggen, kunde man säga: i en verklig situation kan jag ingripa eller avstå från att ingripa, kan jag bli tilltalad eller ignorerad, men så inte här. Filmen ställer mig alltså inte inför samma krav och svårigheter som de Olivier möter: de människor han möter är inte möjliga för mig att interagera med, och till skillnad från honom kommer jag inte att behöva leva med konsekvenserna av vad jag gör och inte gör (något som det abrupta slutet framhäver). Verkligheten ställer krav på mig, men den fiktiva världen gör det inte; däremot kan fiktionen göra mig uppmärksam på verklighetens krav, på att andras öde, på att vårt öde tillsammans också ligger i mina händer.

Att vi diskuterar film tillsammans med andra visar sig därför vara väsentligt. I en diskussion möter jag andra, och diskussionen kan alltså i en bokstavlig mening sägas ta vid där filmen slutar.²

Litteratur

Dardenne, Jean-Pierre och Luc (manus och regi), *Sonen* [*Le Fils*], 2002

Gadamer, Hans-Georg, "Die, Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest", *Gesammelte Werke* 8, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993, s. 94–142

Noter

- 1 För ett exempel, se Hans-Georg Gadamer, "Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest", *Gesammelte Werke* 8, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993, s. 116 f.
- 2 Denna essä har understötts av projektet "Centre for Ethics as Study in Human Value", registreringsnummer CZ.02.1.01/0.0/0.0/15_003/0000425, i det operativa programmet "Forskning, utveckling och utbildning" (OP VVV/OP RDE), samfinansierat av Europeiska regionala utvecklingsfonden och Republiken Tjeckien.