

Den emanciperade betraktaren

Jacques Rancière

Jag har givit detta anförande titeln »den emanciperade betraktaren«. Enligt min uppfattning är en titel alltid en utmaning. Den bygger på förutsättningen att ett visst uttryck är meningsfullt, att det finns en koppling mellan åtskilda termer, och därmed också mellan begrepp, problem och teorier vilka vid en första anblick inte tycks ha någon direkt relation med varandra. I ett visst avseende ger detta anförandes titel uttryck för den förbryllning jag upplevde när Mårten Spångberg bad mig hålla vad som sägs vara denna sommarakademis »keynote«-föreläsning. Han sade att han ville att jag skulle introducera denna kollektiva reflektion kring »betraktarskapet« eftersom han hade imponerats av min bok *Den okunnige läraren*¹. Till en början undrade jag vilken relation det i detta fall kunde finnas mellan orsak och verkan. Det här är en konferens som samlar konstnärer och människor involverade i konst-, teater- och performancevärlden för att diskutera frågan om betraktarskapet idag. *Den okunnige läraren* var en meditation angående Joseph Jacotots excentriska teori och märkliga öde. Jacotot var en fransk lärare som i början av 1800-talet ställde till med stort rabalder i den akademiska världen när han hävdade att en okunnig människa kan lära en annan okunnig människa vad han själv inte vet, samt förkunnade alla intelligensers jämlikhet och förespråkade intellektuell frigörelse från standardidén om utbildningen av folket. Hans teori sjönk i glömska vid mitten av 1800-talet. Jag uppfattade det som nödvändigt att återuppliva den på 1980-talet, för att kasta in den intellektuella jämlikhetens gatsten i debatten angående utbildningen och dess politiska innebörd. Men vilken nytta kan man ha i debatten om den samtida konsten av en man vars konstnärliga universum bestod av namn som Demostenes, Racine och Poussin?

Vid närmare eftertanke insåg jag att själva avståndet, frånvaron av varje uppenbar koppling mellan Jacotots teori och frågan om betraktarskapet idag, skulle kunna vara en möjlighet. Den skulle kunna ge oss tillfälle att ta ett radikalt avstånd från de teoretiska och politiska idéer vilka ännu idag karakteriserar huvuddelen av debatten angående teatern, performancekonsten och betraktarskapet—även i denna debatts postmoderna utstyrel.

1. Jacques Rancière, *Den okunnige läraren* (Göteborg: Glänta produktion, under utgivning 2010). Franskt original: *Le Maître ignorant* (Paris: Fayard, 1983).

Jag fick för mig att det skulle vara möjligt att ge en mening åt denna koppling, förutsatt att vi försöker väva samman det nätverk av uppfattningar som placerar frågan om betraktarskapet vid en strategisk korsning i diskussionen angående förhållandet mellan konst och politik, och teckna upp det övergripande rationalitetsmönster mot bakgrund av vilket vi länge har adresserat teaterns och skådespelets politiska frågor. Jag använder här dessa termer i en mycket vid bemärkelse, där de inkluderar dans, performancekonst och alla typer av skådespel som utförs av agerande kroppar framför en kollektiv publik.

De otaliga debatter och polemiker som längs med hela vår historia har ägt rum gällande teatern, kan spåras tillbaka till en mycket enkel motsägelse. Låt oss kalla denna för betraktarens paradox — en paradox som kan visa sig vara mycket mer avgörande än den välkända skådespelarens paradox. Denna paradox kan sammanfattas i mycket enkla termer. Det finns ingen teater utan betraktare (även om det bara finns en enda, och dold, som i Diderots fiktiva iscensättning av *Le Fils naturel*). Men betraktarskap är någonting dåligt. Att vara en betraktare innebär att se på ett skådespel. Och att se är någonting dåligt, av två anledningar. För det första uppfattas seende som motsatsen till vetande. Det innebär att befinna sig framför ett fenomen utan att känna till förutsättningarna för framställningen av detta fenomen eller den verklighet som finns bakom det. För det andra uppfattas seende som motsatsen till handling. Den som ser på ett skådespel förblir orörlig i sin stol, utan minsta förmåga till intervention. Att vara en betraktare betyder att vara passiv. Betraktaren är separerad från förmågan att veta, på samma sätt som han är separerad från möjligheten att agera.

Det är möjligt att dra två motsatta slutsatser från denna diagnos. Den första är att teatern i allmänhet är någonting dåligt, nämligen den scen för illusion och passivitet som måste avlägsnas till förmån för vad den förbjuder: kunskap och handling; kunskapens handling och den handling som vägleds av kunskap. Denna slutsats drogs för länge sedan av Platon: teatern är den plats till vilken okunniga människor lockas för att se på lidande människor. Det som äger rum på scenen är ett *pathos*, manifestationen av en sjukdom, begärets och smärtans sjukdom, vilket inte är någonting annat än subjektets klyvning av sig själv, orsakad av brist på kunskap. Vad teatern gör är att förmedla denna sjukdom med hjälp av en annan sjukdom: den som kännetecknar det empiriska seende som är förtrollat av skuggornas spel. Teatern är förmedlingen av den kunskap som gör människor sjuka med hjälp av okunskapens medium, vilket är den optiska illusionen. Därför är en god gemenskap en gemenskap som inte tillåter teaterns förmedlingar, en gemenskap vars kollektiva dygder förkroppsligas direkt i dess deltagares levande hållningar.

Detta tycks vara den mest logiska slutsatsen

gällande detta problem. Men som vi vet är det inte denna slutsats som varit den vanligaste bland den teatrala representationens kritiker. De har oftast bevarat premisserna men bytt ut slutsatsen. Teater inbegriper betraktande, och betraktarskap är någonting dåligt, har de sagt. Därför behöver vi en ny teater, en teater utan betraktarskap. Vi behöver en teater där den optiska relationen — som finns implicit i ordet *theatron* — är underkastad en annan relation, som finns implicit i ordet *drama*. Drama betyder handling. Teatern är en plats där handlingar faktiskt utförs av levande kroppar framför andra levande kroppar. De senare må ha av sagt sin kraft. Men denna kraft återaktiveras i den förres agerande, i den intelligens som bygger upp detta agerande, i den energi som det förmedlar. Teatern i dess verkliga innebörd måste vara grundad på denna agerande kraft. Teatern måste återföras till sitt sanna väsen, vilket är motsatsen till vad som vanligtvis uppfattas som teater. Vad som bör eftersträvas är en teater utan betraktare, en teater där betraktare inte längre kommer att vara betraktare, där de lär sig saker istället för att fångas av bilder, och blir aktiva deltagare i en kollektiv handling snarare än passiva tittare.

Denna vändning har uppfattats på två sätt, vilka är antagonistiska vad gäller sina principer men trots detta ofta har korsats i teaterns praktik och dess teoretiska rättfärdigande. Enligt det första måste betraktaren frigöras från den passivitet som kännetecknar den tittare som är fascinerad av det fenomen som utspelar sig framför honom och identifierar sig med karaktärerna på scenen. Han måste istället erbjudas ett skådespel som är märkligt, utöver det vanliga, som framstår som ett mysterium och kräver att han undersöker anledningen till denna märklighet. Han måste tvingas att koppla om, från statusen som en passiv tittare och till statusen som en vetenskapsman som observerar fenomen och söker deras orsak. Eller så ställer man honom inför ett exemplariskt dilemma, vilket liknar dem som människor engagerade i handlingens beslut står inför. På så vis får man honom att utveckla sin egen känsla för utvärderingen av de olika valmöjligheterna och diskussionerna angående dessa.

Enligt det andra sättet måste betraktaren bringas att lämna sin status som en ren observatör som förblir stilla och oberörd framför det avlägsna skådespelet. Han måste slitas loss från sitt bedrägliga herravälde och dras in i det teatrala agerandets magiska kraft, där han kommer att ersätta den rationella tittarens privilegier med tillgången till teaterns sanna livsenergi.

Vi känner igen dessa två paradigmatiska hållningar, vilka har fått sina emblematiske uttryck i den episka teatern hos Brecht och i grymhetens teater hos Artaud. Hos den ene måste betraktaren bli mer avlägsen, främmande, hos den andre måste han förlora all distans. Hos den ene måste han ersätta sitt seende med ett bättre seende, hos den andre måste han överge tittarens själva position. Projektet att reformera teatern har ständigt oscillerat mellan och

8 Jacques Rancière, Den emanciperade betraktaren

kombinerat dessa två poler: den avlägsna undersökningen och det vitala förkroppsligandet. Detta innebär att de förutsättningar som ligger till grund för strävan efter en ny teater är de samma som dem som låg till grund för avfärdandet av teatern som sådan. Teaterns reformatorer har i själva verket återanvänt termerna från Platons kritik. Det enda de har gjort är att omarrangera dessa termer genom att från den platonska teorin låna en annan idé och applicerat den på teatern. Platon ställde mot teaterns poetiska och demokratiska gemenskap en annan, »sann« gemenskap: en koreografisk gemenskap där ingen förblir en orörlig betraktare, utan alla rör sig i enlighet med den gemensamma rytmen som bestäms av den matematiska proportionen, även om detta innebär att berusa de motvilliga gamlingarna för att få dem att delta i den kollektiva dansen.

Teaterns reformatorer återskapade och omformulerade den platonska motsättningen mellan *choreia* och *teater* som en motsättning mellan teaterns sanna, levande väsen och »skådespelets« simulacrum. Teatern blev på så vis den plats där det passiva betraktandet måste omvändas till sin motsats: till den levande kroppen hos en gemenskap som agerar sin egen princip. I den text som presenterar ämnet för denna sommarakademi kan vi läsa att »teatern förblir den enda platsen där publiken konfronteras direkt med sig själv som ett kollektiv«. Man kan läsa denna fras på ett begränsat sätt, enligt vilket den enbart skulle kontrastera teaterns kollektiva publik med de individuella besökarna till en utställning eller den samling av individer som ser på en film. Men det är uppenbart att denna fras säger mer än så. Den menar att »teater« förblir namnet på en idé om gemenskapen som en levande kropp. Den förmedlar en idé om gemenskap som självvärvaro, i motsats till föreställningens avstånd.

Sedan den tyska romantiken har begreppet teater varit associerat med idéen om den levande gemenskapen. Teatern framstod som en form för den estetiska — det vill säga sinnliga — konstitutionen av gemenskapen: gemenskapen som ett sätt att inta en tid och ett rum, som en uppsättning av levande gester och hållningar vilka föregår alla politiska former och institutioner: gemenskapen som en agerande kropp snarare än som en apparat med former och regler. På detta sätt associerades teatern med den romantiska idéen om den estetiska revolutionen: idéen om en revolution som inte bara skulle förändra lagarna och institutionerna, utan transformera den mänskliga erfarenhetens sinnliga former. Att reformera teatern innebar på så vis att återupprätta dess autenticitet som en gemenskapens församling eller ceremoni. Teatern är en församling där folket blir medvetet om sin

situation och diskuterar sina egna intressen, kommer Brecht att säga, efter Piscator. Teatern är den renande ceremoni där gemenskapen får tillgång till sina egna energier, kommer Artaud att hävda. Om teatern uppfattas som en motsvarighet till en sann gemenskap, som gemenskapens levande kropp i motsats till *mimesis* illusioner, är det därför inte förvånande att strävan efter att återupprätta teatern i dess sanna väsen äger rum mot bakgrund av en kritik av skådespelet.

Vilket är skådespelets väsen, enligt Guy Debords teori? Det är att befinna sig utanför. Skådespelet är seendets herravälde. Att se innebär att befinna sig utanför. Och att befinna sig utanför innebär att man fråntagits tillgången till sitt eget väsen. Den betraktande människans sjukdom kan sammanfattas i en enkel mening: »ju mer han betraktar desto mindre lever han«, säger Debord.² Detta kan låta anti-platonskt. Huvudkällan för kritiken av skådespelet är givetvis Feuerbachs kritik av religionen, närmare bestämt dess grundval, den romantiska idéen om sanningen som odeladhet. Men denna idé förblir själv fortfarande i linje med den platonska nedvärderingen av den mimetiska bilden. Den kontemplation som Debord förkastar är den teatraliska och mimetiska kontemplationen, kontemplationen av skenet som separerats från dess sanning, iscensättningen av det lidande som förorsakas av separationen. »*Uppdelning* är skådespelets A och O.«³ Vad människan kontemplerar i detta schema är den aktivitet som stulits från henne, sitt eget väsen, vilket slitits ifrån henne, gjorts främmande för henne och fientligt mot henne, och organiserar en kollektiv värld vars verklighet finns i människans brist på tillgång till sitt eget väsen.

I detta avseende finns det ingen motsättning mellan en strävan efter en teater som kan uppnå sitt eget väsen och en kritik av skådespelet. Den »goda« teatern definieras som en teater som använder sin separata verklighet för att upphäva denna verklighet, för att förvandla den teatraliska formen till en gemenskapens livsform. Beträktarens paradox hör till detta intellektuella sammanhang, vilket i namn av teatern rättar sig efter principerna hos den platonska avfärdandet av teatern. Detta sammanhang sätter fortfarande vissa grundidéer i verket, vilka måste ifrågasättas på nytt. Vad som måste ifrågasättas är mer exakt själva den bas på vilken dessa idéer vilar. Det rör sig om en uppsättning av relationer, vilka bygger på vissa centrala ekvivalenser och motsättningar: likställningen av teater och gemenskap, seende och passivitet, utanförskap och separation, förmedling och simulacrum; motsättningar mellan kollektivt och individuellt, bild och levande verklighet, aktivitet och passivitet, tillgång till sig och alienation.

Denna uppsättning av ekvivalenser och motsätt-

2. Guy Debord, *Skådespelssamhället*, övers Bengt Ericsson (Göteborg: Daidalos, 2002), kap 1, § 30.

3. *Ibid*, kap 1, § 25.

9 Jacques Rancière, Den emanciperade betraktaren

ningar bildar en ganska invecklad dramaturgi av skuld och återlösning. Teatern anklagas för att göra betraktarna passiva i motsättning till sitt eget själva väsen, vilket förmodas bestå i gemenskapens självaktivitet. Som en konsekvens tilldelar den sig själv uppgiften att omvända sina egna effekter och kompensera för sin egen skuld genom att återge betraktarna deras självmedvetanden och självaktivitet. Teaterscenen och teaterföreställningen blir på så vis den försvinnande förmedlingen mellan skådespelets ondska och den sanna teaterns dygd. De erbjuder den kollektiva publiken föreställningar som syftar till att lära betraktarna hur de ska upphöra att vara betraktare och istället bli utövare av en kollektiv aktivitet. Antingen, enligt det brechtianska paradigmet, gör teaterns förmedling dem medvetna om den sociala situation som den själv bygger på och uppmanar dem att agera i enlighet med detta medvetande. Eller, enligt Artauds schema, så får den dem att lämna betraktarens position: istället för att befinna sig framför ett skådespel så omges de av föreställningen, dras in i handlingens cirkel, vilket återger dem deras kollektiva energi. I båda dessa fall är teatern en självupphävande förmedling.

Det är vid denna punkt som den intellektuella emancipationens beskrivningar och uppslag kan introduceras i bilden och hjälpa oss att förse den med ett nytt ramverk. Vi är förstås väl bekanta med denna idé om en självupphävande förmedling. Det är just denna process som förväntas äga rum i den pedagogiska relationen. I den pedagogiska processen uppfattas lärarens roll vara att upphäva avståndet mellan sin kunskap och den okunniges okunskap. Hans lektioner och övningar syftar till att kontinuerligt minska klyftan mellan kunskapen och okunskapen. Men för att minska denna klyfta måste han tyvärr ständigt återskapa den. För att ersätta okunskapen med den lämpliga kunskapen, måste han alltid befinna sig ett steg före den okunnige som håller på att förlora sin okunskap. Anledningen till detta är enkel: i den pedagogiska schemat är den okunnige inte bara den som inte vet vad han inte vet. Han är den som inte vet att han inte vet det han inte vet och som inte vet hur han ska lära sig detta. Läraren är inte bara den som vet exakt vad som förblir okänt för den okunnige. Han vet också hur man gör detta vetbart, vid vilken tid och vilken plats, enligt vilket tillvägagångssätt. I själva verket finns det ingen okunnig som inte redan vet en mängd saker, som inte har lärt sig dessa själv, genom att iakttä och lyssna omkring sig, genom att observera och repetera, genom att misslyckas och korrigeras sina misstag. Men sådan kunskap är för läraren enbart en *den okunniges kunskap*, en kunskap som saknar förmågan att rätta sig efter den utveckling som leder från det enklare till det mer komplicerade. Den okunnige utvecklas genom att jämföra det han upptäcker med det han redan vet, enligt händelsernas slumpmässiga ordning, men även enligt den aritmetiska regeln, den demokratiska regel som gör okunskapen till en mindre

kunskap. Han anstränger sig helt enkelt för att lära sig mer, för att lära sig det han ännu inte vet. Det han saknar, det eleven ständigt kommer att sakna, förutsatt att han inte själv förvandlas till en lärare, är en *kunskap om okunskapen*, kunskapen om det exakta avstånd som skiljer kunskapen från okunskapen.

Det är just detta mått som undflyr de okunnigas aritmetik. Det läraren vet, det som kunskapsöverföringens protokoll först av allt lär eleven, det är att okunskapen inte är en mindre kunskap, utan kunskapens motsats: att kunskapen inte är en samling av lärdomar, utan en position. Det exakta avståndet är ett avstånd som inte kan mätas enligt några regler, det avstånd som ger sig till känna endast genom de intagna positionernas spel, som utövas genom den oupphörliga praktiken som består i att ligga »steget före«, och som separerar läraren från den som läraren uppfattas öva i att ansluta sig till lärarens position. Det är metaforen om en radikal klyfta som skiljer lärarens tillvägagångssätt från den okunniges eftersom den skiljer på två intelligenser: den som vet vad okunskapen består i och den som inte vet detta. Det är detta radikala avstånd som den organiserade, progressiva undervisningen först av allt undervisar eleven om. Eleven undervisas först av allt om sin egen oförmåga. På så vis kommer han oupphörigen att i sitt agerande ständigt att bekräfta förutsättningen för sin egen position, nämligen intelligensernas ojämlikhet. Detta ständigt upprepade bekräftande är vad Jacotot kallar fördumning.

Mot denna fördummande praktik ställde Jacotot den intellektuella emancipationens praktik. Den intellektuella emancipationen är bekräftandet av intelligensernas jämlikhet. Detta innebär inte att alla manifestationer av intelligens har samma värde, utan att intelligensen är jämlik i alla sina manifestationer. Det innebär att det inte finns någon klyfta som skiljer på två former av intelligens. Det mänskliga djuret lär sig allting på samma sätt som hon har lärt sig sitt modersmål, på samma sätt som hon har lärt sig att våga sig ut i den skog av ting och tecken som omger henne för att på så vis ta plats bland sina människolika: genom att observera och jämföra en sak med en annan, ett tecken med ett faktum, ett tecken med ett annat tecken. Om den som inte är läskunnig kan så mycket som en enda sak utantill, även om det bara är en liten bön, så kan han jämföra denna kunskap med det han ännu inte känner till: de ord som denna bön består av, nedskrivna på ett papper. Han kan tecken för tecken lära sig relationen mellan det han inte vet och det han vet. Och han kan göra detta om han vid varje steg observerar det som finns framför honom, säger vad han har sett och kontrollerar det han har sagt. Från denne okunnige som stavar sig igenom olika tecken, till vetenskapsmannen som konstruerar hypoteser, är det alltid samma intelligens som är i verket: en intelligens som översätter tecken till andra tecken och som rör sig framåt genom jämförelser och figurer, för att förmedla sina intellektuella äventyr och förstå vad ett

annat intellekt försöker kommunicera till det.

Detta poetiska översättningsarbete befinner sig i hjärtat av all inlärning. Den befinner sig i hjärtat av den okunnige lärarens emancipatoriska praktik. Vad denne lärare inte känner till är det fördummande avståndet, det avstånd som förvandlas till en radikal klyfta som endast en expert kan »överbrygga«. Avståndet är inte ett ont som bör upphävas, utan en normal förutsättning för all kommunikation. De mänskliga djuren är djur som befinner sig på avstånd från varandra och kommunicerar genom tecknens skog. Det avstånd som den okunnige måste överskrida är inte klyftan mellan hans okunskap och lärarens kunskap. Det är den väg som leder från det han redan vet till det han ännu inte vet men kan lära sig på samma sätt som han har lärt sig allting annat, som han kan lära sig, inte för att inta den kunniges position, utan för att bättre kunna praktisera översättningens konst, konsten att sätta ord till sina erfarenheter och sina ord på prov, att översätta sina intellektuella äventyr för de andra och mot-översätta de översättningar som de andra förmedlar till honom av sina egna äventyr. Den okunnige lärare som är förmögen att hjälpa honom att färdas denna väg kallas okunnig inte därför att han inte vet någonting, utan därför att han har av sagt sig »kunskapen om okunskapen« och på så vis har åtskilt sin kunskap från sin position. Han lär inte sina elever sin kunskap, han befäller dem att drista sig ut i tingens och tecknens skog, att säga vad de har sett och vad de tänker angående det de har sett, att bekräfta detta och låta det bekräftas. Det han inte känner till är intelligensernas ojämlikhet. Varje avstånd är ett faktiskt avstånd, och varje intellektuell akt är en väg som leder från en okunskap till en kunskap, en väg som ständigt upphäver alla fixerade och hierarkiska positioner, med deras olika gränser.

På vilket sätt kan denna berättelse vara relevant vad gäller frågan om betraktarskapet? Vi befinner oss inte längre i den tidsålder då dramatikererna för sin publik ville förklara sanningen om de sociala relationerna och ge dem medlen för att bekämpa den kapitalistiska dominansen. Men det är inte säkert att man förlorar sina förutsättningar bara för att man förlorar sina illusioner, att man gör sig av med medlens mekanismer bara för att man förlorar sina målsättningar. Tvärtom är det möjligt att konstnärernas förlust av sina illusioner leder till att de ökar trycket på betraktarna: kanske är det de som kommer att veta vad som bör göras, förutsatt att föreställningen förändrar dem, sliter loss dem från deras passivitet och förvandlar dem till aktiva deltagare i en gemensam värld. Detta är den första övertygelse som teaterns reformatorer delar med de fördummande pedagogerna: idén om en klyfta som åtskiljer två positioner. Även om dramatiker eller regissören inte vet vad de vill att betraktaren ska göra, så vet de åtminstone någonting annat: att han måste *göra en sak*, nämligen överskrida den klyfta som skiljer aktiviteten från passiviteten.

Men skulle man inte kunna vända på dessa termer? Skulle man inte kunna fråga sig om det inte är just viljan att upphäva avståndet som skapar detta avstånd? Vad är det som gör att man identifierar en stillasittande människa med en inaktiv människa, om inte den förutfattade meningen om en radikal motsättning mellan aktivitet och passivitet? Hur kan man identifiera seende med passivitet, om inte utifrån förutsättningen att seende måste innebära att finna nöje i bilden och skenet, och samtidigt vara ovetande om den sanning som finns bakom bilden och den verklighet som finns utanför teatern? Hur kan man likställa lyssnande med passivitet, om inte utifrån den förutfattade meningen att ordet är motsatsen till handling? Dessa motsättningar—se/veta, sken/verklighet, aktivitet/passivitet—är någonting helt annat än logiska motsättningar mellan väl definierade termer. Vad de egentligen definierar är vad jag kallar ett delande av det sinnliga, en *a priori* fördelning av positioner, och förmågor och oförmågor kopplade till dessa positioner. De utgör förkroppsligade allegorier över ojämlikheten. Detta är anledningen till att man kan ändra termernas värden, transformera den »goda« termen till en dålig och omvänt, utan att ändra motsättningens egen funktion. På så vis avfärdar man ofta betraktaren därför att han inte gör någonting, medan skådespelarna på scenen—eller arbetarna utanför teatern—faktiskt sätter sina kroppar i handling. Men motsättningen mellan seende och handling omvänds så snart man ställer blindheten hos arbetarna och de empiriska praktikanterna, uppslukade av ögonblicket och sina direkta besvär, mot det breda perspektivet hos dem som kan se, som kan kontempera idéerna, förutsäga framtiden eller anta ett övergripande synsätt på världen. Förr var det de egendomsinnehavare som levde på sina räntor man uppfattade som de *aktiva* medborgarna, förmögna att välja och att väljas, och de som arbetade för att tjäna sitt uppehälle man uppfattade som de *passiva* medborgarna, ovärdiga alla offentliga funktioner. Termerna kan byta värde, positionerna kan utväxlas, det som räknas är att motsättningen mellan två kategorier består: motsättningen mellan de som har en förmåga och de som inte har denna förmåga.

Emancipationen börjar när man ifrågasätter motsättningen mellan seende och handling, när man förstår att den fördelning som på detta sätt strukturerar relationerna mellan sägandet, seendet och görandet själv hör till dominansens och underkastelsens struktur. Den börjar när man förstår att seende också är en handling som bekräftar eller transformerar denna fördelning av positioner. Även betraktaren agerar, precis som eleven eller den lärde. Han observerar, väljer, jämför, tolkar. Han kopplar det han ser till en mängd andra saker som han har sett på andra scener, på andra typer av platser. Han komponerar sin egen dikt med hjälp av elementen hos den dikt han har framfört sig. Hon deltar i föreställningen genom att göra om den på sitt eget sätt, exempelvis genom att undvika

den kroppsliga energi den avses förmedla och istället göra den till en ren bild, samt koppla denna rena bild till en historia hon har läst eller drömt, upplevt eller uppfunnit. De är på en och samma gång avlägsna betraktare och aktiva uttolkare av det skådespel de erbjuds.

Detta är en väsentlig poäng: betraktarna ser, känner och förstår någonting i den mån de komponerar sin egen dikt, såsom skådespelare och dramatiker, regissörer, dansare och performancekonstnärer också gör, på sina egna sätt. Se bara på den rörliga blick och de uttryck som kännetecknar betraktarna av ett traditionellt shiitiskt, religiöst drama till minne av imamen Hussein, såsom fångat av Abbas Kiarostamis kamera (*Tazieh*). Dramatikern och regissören vill att betraktarna ser en viss sak, känner en viss sak, förstår en viss sak och därav drar en viss slutsats. Detta är den fördummande pedagogens logik, föreställningen om en direkt, oförvängd överföring: det finns någonting, en kunskap, en förmåga, en energi som befinner sig på den ena sidan — i en kropp eller ett medvetande — och som ska överföras till den andra sidan. Det som eleven bör *lära sig* är vad läraren *lär honom*. Det som betraktaren *bör se* är vad regissören *får honom att se*. Det han bör känna är den energi som regissören förmedlar till honom. Mot denna identitet mellan orsak och verkan, vilken befinner sig i den fördummande logikens hjärta, ställer emancipationen särskiljandet mellan orsak och verkan: eleven lär sig av läraren någonting som denne själv inte vet. Han lär sig detta som en effekt av att läraren tvingar honom att söka och kontrollerar att han faktiskt söker. Men eleven lär sig inte lärarens kunskap.

Man kommer att säga att konstnären för sin del inte är intresserad av att undervisa betraktaren. Att det idag finns en misstro mot att använda scenen för att lära ut någonting eller förmedla ett meddelande. Konstnären vill idag enbart framställa en form av medvetande, en intensiv känsla, en energi för handling. Men han antar fortfarande att det som kommer att uppfattas, kännas, förstås, är det som han har lagt i sin pjäs eller sin performance. Han har fortfarande den förutfattade meningen om en identitet mellan orsak och verkan. Denna förmodade jämlikhet mellan orsak och verkan vilar själv på en ojämlig princip: den vilar på det privilegium som läraren tilldelar sig själv, kunskapen om det »rätta« avståndet och om medlen för att upphäva detta avstånd. Men detta är att blanda samman två mycket olika avstånd. Det finns ett avstånd mellan konstnären och betraktaren, men det finns också ett avstånd som hör till föreställningen själv, i den mån det, såsom skådespel, såsom autonomt ting, befinner sig mellan konstnärens idé och betraktarens upplevelse eller förståelse. I emancipationens logik finns det alltid mellan den okunnige läraren och den emanciperade eleven ett tredje ting — en bok eller någon annan typ av skrift — som är främmande för dem båda och till vilken de kan hänvisa för att

tillsammans kontrollera vad eleven har sett, vad han säger om detta och vad han tycker om det. Det samma gäller föreställningen. Den är inte en överföring av konstnärens kunskap eller andetag till betraktaren. Den är detta tredje ting som inte är någons egendom, vars mening ingen äger, som befinner sig mellan dem och skiljer all överföring från det identiska, rubbar all identitet mellan orsak och verkan.

Denna idé om emancipationen är på så vis klart motsatt en annan sådan idé, i vilken teaterns reform och politik ofta har funnit stöd: emancipationen som återerövringen av en relation till sig själv som har gått förlorad i en separationsprocess. Det är denna idé om separationen och dess upphävande som kopplar Debords kritik av skådespelet till Feuerbachs kritik av religionen, via den marxistiska kritiken av alienationen. Enligt denna logik kan förmedlingen via en tredje term enbart vara en fatal illusion om autonomi, uppfattad som separation, fräntagande och bedrägeri. Separationen mellan scen och salong är ett tillstånd som måste överskridas. Föreställningens själva ändamål är att upphäva detta utanförskap, på olika sätt: genom att placera betraktarna på scenen och aktörerna i salongen, genom att upphäva skillnaden mellan dem båda, genom att förflytta föreställningen till andra platser, genom att identifiera den med återtagandet av gatan, staden eller livet. Det råder ingen tvekan om att denna strävan efter att omstörta fördelningen av platser har haft många positiva effekter för scenkonsten. Men en omfördelning av platser är en sak, kravet att teatern ska ha som ändamål att återskapa en gemenskap som upphäver skådespelets separation, är någonting annat. Det förra innebär att uppfinna nya intellektuella äventyr, det senare innebär en ny, platonisk anvisning av kroppar till deras rätta platser, vilket råkar vara deras platser i gemenskapen.

Förkastandet av förmedlingen är nämligen kopplat till en tredje förutsättning: idén att teaterns eget väsen är det samma som gemenskapens väsen. Ju mindre dramatiker vet vad han vill att betraktarnas kollektiv ska göra, desto mer vet han att de måste agera som ett kollektiv, transformera sin samling till en gemenskap. Men det vore hög tid att granska denna idé att teatern i sig är platsen för en gemenskap. Levande kroppar på scenen riktar sig till andra kroppar som är samlade på samma plats, och detta tycks vara tillräckligt för att teatern ska uppfattas som bäraren av en särskild typ av gemenskap som är radikalt annorlunda i förhållande till situationen där individer sitter framför en TV eller biobesökare framför en projektion av ljus och skuggor. Märkligt nog tycks inte den utspridda användningen av bilder och alla slags projektioner i teaterns iscensättningar förändra någonting angående denna uppfattning. Projicerade bilder kan kombineras med levande kroppar eller ersätta dem. Men så länge betraktare är samlade i teaterns rum betar man sig som om teaterns levande och gemensamma väsen var bevarat och som om kunde undvika frågan: vad är det

som händer bland teaterns betraktare som inte skulle kunna äga rum någon annanstans? Vad är det som är mer interaktivt, mer gemensamt hos dessa betraktare, än hos en mångfald av individer som samtidigt tittar på samma TV-program?

Detta någonting är, tror jag, endast den utfattade meningen att teatern i sig har att göra med gemenskap. Denna idé fortsätter att placera sig framför teaterföreställningen och föregripa dess faktiska effekter. Men i en teater, framför en föreställning, precis som i ett museum, i en skola eller på en gata, rör det sig aldrig om någonting annat än individer som ritar upp sina egna stigar genom den skog av ting, handlingar och tecken som äger rum framför dem eller omger dem. Betraktarnas gemensamma makt bygger inte på att de är medlemmar av en kollektiv kropp eller deltar i någon specifik form av interaktivitet. Betraktarens makt är var och ens makt att på sitt eget sätt översätta vad han eller hon upplever, att koppla detta till det särskilda intellektuella äventyr som gör dem till likar just i den mån detta äventyr inte liknar något annat. Denna gemensamma makt, som bygger på intelligensernas jämlikhet, kopplar samman individer, får dem att utbyta sina intellektuella äventyr, i den mån den håller isär dem från varandra, så att de samtliga i samma grad är förmögna att använda allas makt för att rita upp sina egna stigar. Det som prövas i våra föreställningar — vare sig det handlar om att undervisa eller spela, om att tala, skriva, göra konst eller titta — är inte vårt deltagande i en makt som förkroppsligas i gemenskapen. Det är de anonymas kapacitet, den kapacitet som gör var och en jämlik med varje annan. Denna kapacitet utövas över oöverbrygbara avstånd, genom ett oförutsägbart och irreducibelt spel av associationer och isärkopplingar.

Det är i denna makt att associera och koppla isär som man finner betraktarens emancipation, det vill säga emancipationen av var och en av oss såsom betraktare. Att vara en betraktare är inte att befinna sig i ett passivt tillstånd som måste förvandlas till aktivitet. Det är vår normala situation. Vi lär oss och vi undervisar, vi agerar och lär känna såsom betraktare som vid varje ögonblick kopplar det vi ser till det vi har sett och sagt, gjort och drömt. Det finns inte någon privilegierad form, lika lite som det finns någon privilegierad utgångspunkt. Det finns överallt utgångspunkter, korsningar och knutar som gör det möjligt för oss att lära oss någonting nytt, om vi ifrågasätter, för det första, det radikala avståndet, för det andra, fördelningen av roller, och för det tredje gränserna mellan olika territorier. Vår uppgift är inte att transformera betraktarna till aktörer och de okunniga till lärda. Vår uppgift är att identifiera det vetande som verkar i den okunnige och den aktivitet som är specifik för betraktaren. Varje betraktare är redan en aktör i sin egen historia, och

varje aktör, varje handlingsmänniska redan en betraktare av samma historia.

Låt mig illustrera denna poäng med en liten omväg via min egen politiska och intellektuella erfarenhet. Jag hör till en generation som slets mellan två motsatta krav. Enligt det ena skulle de som besatt kunskap angående det sociala systemet undervisa dem som led under detta system, för att på så vis bevärma dem för kampen; enligt det andra var de förmodat kunniga i själva verket okunniga, vilka inte visste någonting om exploateringen och upprorets innebörd och därför borde skaffa sin undervisning sida vid sida med dessa arbetare som de behandlade som okunniga. För att besvara detta dubbla krav ville jag till en början återfinna marxismens sanning för att därmed kunna förse en ny revolutionär rörelse med lämpliga vapen, och därefter bege mig till fabriker för att hos dem som arbetade och kämpade där lära mig om exploateringen och upprorets innebörd. För mig, precis som för min generation, var inget av dessa båda försök särskilt övertygande. Detta ledde mig till att i arbetarrörelsens historia söka efter anledningen till de motsägelsefulla och uteblivna mötena mellan arbetarna och dessa intellektuella som kom och besökte dem för att undervisa dem eller låta sig undervisas av dem. På så vis hade jag turen att inse att frågan inte gällde relationen mellan kunskap och okunskap, mellan aktivitet och passivitet, eller mellan individualitet och gemenskap. En majdag på 70-talet, när jag bläddrade i korrespondensen mellan två arbetare under 1830-talet, för att där söka information angående arbetarnas tillstånd och medvetande vid denna tid, fann jag till min överraskning någonting helt annat: två besökars äventyr en annan majdag etthundfyrtyofem år tidigare. En av de två arbetarna hade just trätt in i Saint-Simons gemenskap i Ménilmontant och berättade för sin vän om schemat för sina dagar i denna utopi: arbete och övningar om dagen, spel, körsång och sagor om kvällen. Hans vän berättade i gengäld för den förre om den utflykt till landsbygden han nyligen hade gjort med två kamrater, för att dra nytta av en vacker vårsöndag. Men det han berättade om liknade på inget sätt den vilodag då arbetaren samlar sina fysiska och mentala krafter inför den kommande arbetsveckan. Det var ett intrång i en helt annan sorts fritid: fritiden hos en estet som åtnjuter landskapets former, ljus och skuggor, hos en filosof som sätter sig på en landskrog för att tillsammans med sina kompanjoner utveckla metafysiska hypoteser, och hos en apostel som anstränger sig för att förmedla sin tro till alla han råkar träffa på vägen eller i krogens dunkel.⁴

Dessa arbetare, vilka borde ha försett mig med information angående arbetsvillkoren och klassmedvetandets former, erbjöd mig någonting helt annat: en

4. Jfr G. Gauny, *Le Philosophe plébéien* (Paris: Presses universitaires de Vincennes, 1985), 147–158.

känsla av likhet, en demonstration av jämlikhet. Även de var betraktare och besökare inom sin egen klass. Deras aktivitet som propagandister gick inte att separera från deras »passivitet« såsom flanörer och tänkare. Den enkla berättelsen om deras fritidsnöjen tvingade mig till en omformulering av de givna relationerna mellan *att se*, *att göra* och *att tala*. Genom att bli betraktare och besökare omstörtade de det delande av det sinnliga enligt vilket de som arbetar inte bör ha tid att ströva omkring och titta på måfå, och enligt vilket medlemmarna av en kollektiv kropp inte bör ha tid att ägna sig åt individualitetens former och kännetecken. Detta är vad ordet emancipation innebär: rubbningen av gränsen mellan dem som agerar och dem som tittar, mellan individer och medlemmarna av en kollektiv kropp. Vad dessa dagar gav till de två korrespondenterna och deras likar var inte kunskap angående deras tillstånd eller energi för den kommande dagens arbete och framtidens kamp. Det var omkonfigurationen här och nu av ett delande av rummet och tiden, arbetet och fritiden.

Att förstå denna brytning som ägde rum i tidens själva hjärta, innebar att utveckla implikationerna av en likhet och en jämlikhet, snarare än att bemästra den oupphörliga uppgiften att upphäva en irreducibel klyfta. Även dessa två arbetare var intellektuella, precis som vem som helst. De var besökare och betraktare, precis som den forskare som ett och ett halvt århundrade senare läste deras brev i ett bibliotek, och precis som besökarna hos den marxistiska teorin eller flygbladsutdelarna framför fabrikena. Det fanns inget avstånd att överbygga mellan intellektuella och arbetare, lika lite som mellan aktörer och betraktare. Detta, insåg jag, föranledde vissa konsekvenser för den diskurs som eftersträvade att redogöra för denna erfarenhet. Att återberätta historien om dessa dagar och nätter gjorde det nödvändigt att rubba andra gränser. Denna historia, som handlade om tiden, om förlusten och återerövringen av tiden, blev bara begriplig i dess fulla vidd om den sattes i samband med en annan historia, berättad på en annan plats, i en annan tidsålder och i en helt annan typ av text, nämligen i den andra boken i *Staten*, där Platon, innan han angriper teaterns lögnaktiga skuggspel, förklarar att var och en i en väl organiserad gemenskap måste göra en enda sak och att hantverkarna inte har tid att vara på någon annan plats än sitt arbete eller göra någonting annat än det arbete som står i överensstämmelse med de (o) förmågor som naturen ger dem tillstånd till.

För att förstå dessa två besökares historia var det alltså nödvändigt att rubba gränserna mellan den empiriska historiens och den rena filosofins fält, gränserna mellan disciplinerna och hierarkierna mellan olika diskursnivåer. Det fanns inte å ena sidan en berättelse om vissa sakförhållanden, och å den andra en filosofisk eller vetenskaplig förklaring som blottlade denna historias rationalitet eller den sanning som låg dold bakom den. Det fanns inte å ena sidan vissa

fakta och å den andra tolkningen av dessa. Det fanns två sätt att berätta en historia. Vad jag var tvungen att göra var ett översättningsarbete som visade hur dessa historier om vårsöndagar och dessa filosofiska dialoger ömsesidigt översatte varandra. Det blev nödvändigt att uppfinna ett idiom som skulle möjliggöra denna översättning och denna mot-översättning, med risken att detta idiom skulle förbli obegripligt för alla dem som ville veta meningen med denna historia, den verklighet som skulle förklara den och den läxa den skulle ge för en framtida handling. Jag var tvungen att framställa ett idiom som enbart var läsbart för dem som skulle översätta det i förhållande till sina egna intellektuella äventyr.

Denna biografiska omväg leder oss tillbaka till problemets kärna. Dessa berättelser om gränser som måste överträdas och rollfördelningar som måste rubbas korresponderar med den samtida konstens aktuella bana, där varje specifik konstnärlig kompetens tenderar att överskrida sin egen domän och utväxla platser och förmågor med alla andra. Det finns idag teaterföreställningar utan ord och dansföreställningar med dialog; installationer och performanceverk på bildkonstens plats; videoprojektioner som förvandlats till serier av fresker; fotografier som blivit tablåer eller historiemåleri; skulptur som förvandlats till multimediashow—och andra kombinationer. Det finns tre sätt att förstå och praktisera denna genreblandning. Det finns de som återupprättar allkonstverkets form. Allkonstverket uppfattades förr som den högsta formen av en konst som förvandlats till liv. Det tenderar idag snarare att vara favoritformen för överdimensionerade konstnärsegon eller ett hyperaktivt konsumtionsbegär, om inte båda dessa samtidigt. Därefter finns det en föreställning om en hybridisering av konstens medel som är specifik för den postmoderna verklighet i vilken roller och identiteter, verklighet och virtualitet, det organiska och de mekaniska eller digitala protekserna ständigt utväxlas. Denna andra idé är vad gäller sina konsekvenser nästan oskiljbar från den förra. Den leder ofta till en annan form av fördumning, som utnyttjar upplösningen av gränserna och sammanblandningen av rollerna för att förstärka föreställningens effekt utan att ifrågasätta dess förutsättningar.

Till sist finns det ett tredje sätt—det bra sättet, enligt min uppfattning—som inte längre eftersträvar en förhöjning av effekterna utan ett ifrågasättande av orsak/verkan-schemat som sådant och av det spel av förutsättningar som ligger till grund för fördumningens logik. I motsats till den hyperteater som vill transformera representationen till närvaro och passiviteten till aktivitet, föreslår den istället att man ifrågasätter teaterns privilegierande av den levande närvaron och gemenskapens kraft, och uppfattar scenkonsten på samma nivå som berättandet av en historia, läsandet av en bok eller iakttagandet av en bild. Den föreslår kort sagt att man uppfattar scenkonsten som en ny scen för jämlikhet, där olika typer

av föreställningar låter sig översättas till varandra. I alla dessa föreställningar handlar det nämligen om att koppla det man vet till det man inte vet, att på en och samma gång vara aktörer som redovisar sina förmågor och betraktare som observerar vad dessa förmågor kan ge upphov till i nya kontexter, framför andra betraktare. Konstnärer, precis som forskare, skapar den scen på vilken manifestationen och effekterna av deras förmågor visas upp och görs osäkra i det nya idiomet, vilket översätts såsom ett nytt intellektuellt äventyr. Effekten av detta idiom kan inte förutsägas. Det kräver betraktare som är aktiva såsom tolkare, som försöker utveckla egna översättningar för att göra anspråk på »historien« och göra den till sin egen. En emanciperad gemenskap är en gemenskap som består av berättare och översättare.

Jag är medveten om vad man skulle kunna säga om allt detta: att det är ord och enbart ord. Jag skulle inte uppfatta detta som en förolämpning. Vi har hört så många talare som presenterar sina ord som mer än ord, som lösenord som släpper in oss i en ny gemenskaps verklighet. Vi har sett så många teaterföreställningar som låtsas vara inte skådespel, utan en gemenskaps ceremonier. Än idag, trots all »postmodern« skepsis gentemot strävan efter att förändra livet, kan vi se så många installationer och skådespel som gör anspråk på att omvandlas till religiösa mysterier, att det inte nödvändigtvis är skandalöst att höra någon säga att orden enbart är ord. Att upphäva fantasmerna enligt vilka ordet blivit kött och betraktaren blivit aktiv, att vara medveten om att orden enbart är ord och skådespelen enbart skådespel, kan hjälpa oss att förstå bättre hur orden och bilderna, historierna och föreställningarna kan förändra någonting i den värld vi lever i.

[Denna text presenterades ursprungligen som ett föredrag vid den femte *Internationale Sommer Akademie* i Frankfurt den 20 augusti 2004. Den första, engelskspråkiga versionen av denna text publicerades i *Artforum* mars 2007. Den definitiva, delvis omarbetade franska versionen publicerades sedan som titelessän i samlingen *Le Spectateur émancipé* (Paris: Fabrique éditions, 2008). Föreliggande översättning utgår från den franska versionen, men de inledande raderna är hämtade från den ursprungliga engelska versionen, eftersom den franska texten inleds med hänvisningar till den bok den ingår i. — Öa]

Översättning: Kim West

Jacques Rancière (född i Algeriet 1940) är en fransk filosof och filosofie professor Emeritus på Université de Vincennes à Saint-Denis (Paris). Han var medförfattare till den Marxistiske filosofen Louis Althusser's *Lire le Capital* (1965). På svenska har hans texter publicerats av Site i antologin: *Texter om politik och estetik*.

forts. från s. 16

intensivt tryck att sälja biljetter, att tillfredställa folk, och alltid en rädsla för att när du entrar scenen så kommer publiken att se för mycket av dig. De kommer att se det som du inte vill att de ska se.

Ibland tycks det mig som om repetitioner helt enkelt är en emotionell rustningsprocess: vi gör allt så perfekt så att ingen, någonsin kan se vilka vi verkligen är.

I teaterns fundament betonas det hanterbara och säkra:

- Det faktum att man är exponerad på en scen.
- Det faktum att du repeterar om och om och om igen.
- Faktumet att om ingen kommer så anses arbetet misslyckat.
- Faktumet att den är efemär och inte varar, att dess historia dunstar bort.
- Faktumet att den är kollektiv.
- Faktumet att den är statligt finansierad.
- Faktumet att traditionen hänger över den som ett bloddrypande svärd.
- och alla varianter av uttalade och outtalade hierarkier, administrationer och makt.

Hur är det möjligt att skapa någonting levande och vitalt på en sådan återvändsgränd? Hur kan den radikala vänstern återuppfinna sig själv på ett sätt som, om än bara lite, kan få världen att bli mer human och människor mer emanciperade? Jag har ingen aning om det är en rättvis analogi, men om den inte är det, så blir den ytterligare en av alla orättvisor som på något sätt får mig att fortsätta.

Översättning: Hugo Frisk

Jacob Wren (född 1971 i Montreal) är författare och han gör eccentrica föreställningar. Hans senaste bok heter *Families Are Formed Through Copulation* (Pedlar Press) och han ger snart ut romanen *Revenge Fantasies of the Politically Dispossessed*. Han är en av de konstnärliga ledarna till Montreal baserade PME-ART. Han turnerar just nu även: *An Anthology of Optimism* producerat av belgiska Campo (Victoria). Wren skriver regelbundet om scenkonst.