

Försonande *katharsis* hos Aristoteles och Arendt

I en essä med utgångspunkt i den tyske upplysningstänkaren Gottfried Lessings estetik och politiska filosofi skriver Hannah Arendt: ”Lika lite som vi kan bemästra det förflutna kan vi göra det ogjort. Men vi kan försona oss med det.”¹ Passagen återfinns i en kommentar kring den tyska efterkrigstidens tendens att undvika varje samtal om det som hände mellan åren 1933 och 1945, att ”glömma” det förflutnas negativa aspekter och ”förminska fasa till sentimentalitet”.² Men vad betyder försoning? Som Arendt förstår begreppet generellt är det ett inneboende element i all förståelse. Hon beskriver försoningen som en ”tankens gåva”, till skillnad från förlåtelsen, som är en återupprättande möjlighet hos handlandet.

I den här artikeln ska jag undersöka en aspekt av Arendts försoningsbegrepp genom att diskutera det särskilda klargörande som skönlitteraturen kan åstadkomma.³ Som kommer att framgå av artikelns första avsnitt mynnar Arendts reflektion kring den tyska efterkrigstidens förhållande till det förflutna ut i en anmärkning om den tragiska berättelsen och dess försonande möjlighet. Mitt syfte i den fortsatta texten är att följa denna anmärkning och vända mig till Aristoteles användning av begreppet *katharsis* (rening), kommentera några tolkningar av begreppet samt visa hur det kan kasta ljus över försoningstemat hos Arendt. Avsikten är inte att ge en uttömmande redogörelse för samtliga aspekter av detta ännu relativt utforskade tema i Arendts politiska filosofi. Genom att uppmärksamma den tragiska njutningens försonande möjlighet är min mer blygsamma strävan att inleda det tolkningsarbete som en sådan redogörelse innebär.

¹Arendt 1968, s. 21. Essän bygger på det tal Arendt gav då hon mottog Lessingpriset i Hamburg år 1959.

²Ibid., s. 19. Den världsvida framgången för *Anne Franks dagbok*, noterar Arendt, talar för att sådana tendenser inte var begränsade till Tyskland.

³Artikeln gavs ursprungligen som ett föredrag vid Hugo Valentin-centrum, Uppsala universitet, den 22 november 2012.

1. ATT BEMÄSTRA DET FÖRFLUTNA

Oförmågan att se det förflutna som det var, menar Arendt, var en direkt konsekvens av Hitlers totalitära styre, och mer bestämt av den ”organiserade skuld” som nazisterna involverade alla tyska invånare i. Enligt den var alla som inte var offer förbrytare; att stå utanför det national-socialistiska partiets olika organisationer var näst intill omöjligt. Efter kriget översatte de allierade felaktigt denna organiserade skuld till den ödesdigra hypotesen om en ”kollektiv skuld”, enligt vilken alla tyskar var skyldiga till Förintelsen.⁴ I en artikel som kom ut 1945 argumenterar Arendt mot idén om kollektiv skuld.⁵ Oavsett om den är kriminell eller moralisk är skulden individuell och handlar om faktiska brott eller handlingar – vad någon har gjort. Som jag tolkar Arendt berör frågan om försoning handlingar som i bästa fall kan dömas juridiskt men som är så avskryvbara att vi inte kan överse med dem moraliskt, än mindre förlåta.

Föreställningen att det förflutna skulle kunna ”bemästras” är i själva verket en kliché, hävdar Arendt i essän om Lessing, vilken uppstått ur de förvirringar och missförstånd som omgett den tyska skuldfrågan. Formuleringen påminner på ett slående sätt om en passage i Theodor W. Adornos berömda föreläsning ”Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?”, som kom ut 1959.⁶ Ett centralt tema i Adornos text är möjligheten att nå upplysning, i betydelsen politisk myndighet, genom utbildning i den nya Förbundsrepubliken Tyskland (BRD). Förutom att titeln är en allusion på Kants föreläsning ”Svar på frågan: Vad är upplysning?” anspelar det tyska ordet *Aufarbeitung*, som till svenska bland annat översätts med ”bearbetning”, på det psykoanalytiska begreppet *Durcharbeitung*, som översätts med ”genomarbetning”.

I en essä från 1914, ”Erinring, upprepning och genomarbetning”, skiljer Sigmund Freud mellan två sätt att förhålla sig till det förflutna: det medvetna sättet att minnas det förflutna och det omedvetna sättet att i stället agera det.⁷ I det senare fallet återvänder upplevelser som subjektet inte medvetet kan minnas och finner uttryck i upprepningar av gester, fraser, handlingar och beteenden. Genomarbetningen förs in för att begreppsliggöra övergången från den (omedvetna) upprepningen av glömda och bortträngda upplevelser till den medvetna erinringen. Behandlingens resultat är ett inlärningsögonblick men inte ett kognitivt sådant, utan en händelse eller plötslig insikt vars erfarenhet förvandlar patientens relation till hans eller hennes förflutna. Adorno anger inte vad bearbetning eller genomarbetning skulle innebära på en nationell nivå,

⁴Ibid., s. 20.

⁵Arendt 1994.

⁶Adorno 1977.

⁷Freud 2002.

men det är tydligt att han förespråkar någon form av offentlig bildning. Denna ställer han i kontrast till bearbetning i betydelsen ”vända blad” och utsudda det förflutna ur minnet.

Arendt verkar å ena sidan instämma med Adorno. Tvärtemot vad föreställningen om bemästrande tycks antyda går det förflutna varken att behärska eller kontrollera (till exempel i form av glömda eller bortträngda upplevelser). Handlingar är både oåterkalleliga och oförutsägbara, som Arendt framhåller i *Människans villkor*. Å andra sidan inbegriper hennes försoningsbegrepp inte offentlig fostran i någon direkt mening. I essän om Lessing skriver hon: ”man kan på sin höjd känna till exakt vad det [förflutna] var, uthärda denna kännedom och sedan vänta och se vad som kommer av att veta och att uthärda.”⁸ Hon illustrerar detta med ett exempel.

Efter första världskriget fick européerna uppleva ”bemästrandet av det förflutna” i en ström av faktabeskrivningar av kriget. Ändå skulle det gå närmare trettio år innan ett verk kom ut ”som så ärligt visade fram händelsens inre sanning att det blev möjligt att säga: ja, det var så det var”.⁹ I den amerikanske författaren William Faulkners roman *En legend*, hävdar Arendt, får vi knappt några beskrivningar, än mindre förklaringar, och ingenting övervinns. Berättelsen ”slutar i tårar” och vad som återstår ”den ’tragiska effekten’ eller den ’tragiska njutningen’, den tillintetgörande [*shattering*] känsla som gör det möjligt att acceptera faktumet att något som detta krig alls kunde ske”.¹⁰ Som Thomas Warburton skriver i förordet till den svenska översättningen av romanen är det Kristuslegenden Faulkner här tar sig an, gestaltad genom den okände soldaten från Verdun.¹¹ Arendts indirekta hänvisning till tragedin antyder emellertid att det inte främst är den kristna försoningsläran som intresserar henne i detta sammanhang, utan den försoning med det förflutna som den tragiska berättelsen kan åstadkomma.¹²

⁸Arendt 1968, s. 20.

⁹Ibid.

¹⁰Ibid. I *Människans villkor*, där Arendt utlägger sin politiska ontologi, hyllar hon *En legend* ur en annan synvinkel. Faulkner, skriver hon, var den bland första världskrigets efterkrigsförfattare som tidigast insåg varför detta krig var så fruktansvärt. Monument som ”Den okände soldatens grav” restes över dem som kriget ”lät förbli okända trots deras väldiga mänskliga insatser, vilket ... berövade dem deras människovärde som handlande varelser”. Se Arendt 1998, s. 245. *En legend* vittnar om behovet av att finna ”någon” att berätta en historia om.

¹¹Warburton 1978, s. 4.

¹²I den kristna teologin bildar försoningstemat den narrativa länken mellan den hebreiska bibeln och Nya testamentet. Adams ursprungliga synd ledde till ett förfrämligande mellan mänskligheten och Gud och mellan människorna, men genom Kristus har Gud försonat mänskligheten med sig själv. I Romarbrevet

Jag ska här utveckla denna tankegång och – vägled av ytterligare en hänvisning hos Arendt – undersöka Aristoteles teori om tragedin i *Om diktkonsten*. Vad skulle försoning innebära i en aristotelisk ”poetisk” kontext? Vad är det hos tragedin som producerar dess försonande effekt? Och vad handlar försoningen om?

2. MIMESIS OCH KATHARSIS HOS ARISTOTELES

Arendts verk rymmer inte någon poetik eller lära om diktkonsten i en systematisk mening. Däremot har både konsten och litteraturen en central plats i hennes tänkande.¹³ Hon upprättar dessutom en åtskillnad mellan olika sorters berättelser. I en kritisk diskussion om historiebegreppet i *Människans villkor*, till exempel, skiljer hon mellan vad hon kallar ”verkliga historier” och ”uppdiktade historier”.

Medan de verkliga historier ”som livet är fångat i” saknar författare hänvisar de uppdiktade eller fiktiva berättelserna till en författare ”på samma sätt som varje konstverk och varje tillverkat föremål hänvisar till någon upphovsman ’bakom’ det”.¹⁴ Den ende ”någon” livets verkliga historier hänvisar till är den hjälte som visar sig i berättelsens medium och som först i efterhand kan framträda som gripbar ”ur de ogripbara och flyktiga och ändå omiskänneligt unika manifestationer genom vilka individen i tal och handling blir närvarande för omvärlden”.¹⁵ Ett konstverk som förhållig är en gärning eller en prestation, och som genom förtätning och förvandling låter något extraordinärt stråla i sin fulla betydelse, kan förtingliga det sagda och gjorda i de mest skilda former, framhåller Arendt. Samtidigt är talets och handlandets särskilda sätt att uppenbara agenten så förbundna med händelsernas levande flöde att det endast kan framställas och ”förtingligas” genom en sorts upprepning. Hon syftar här på den efterbildning eller *mimesis* som enligt Aristoteles är en grundläggande förutsättning för alla konstarter men som han, enligt Arendt, endast menade sig finna i dramat.

I *Människans villkor* betonar Arendt förbindelsen mellan handlandet och dramat: ”Teaterscenen efterbildar faktiskt världens scen och skå-

skriver till exempel Paulus: ”Liksom en endas överträdelse ledde till fällande dom för alla människor, så har också en endas rättfärdiga gärning lett till frikännande och liv för alla människor” (Rom. 5:18). För en diskussion om olika metaforer för och politiska tolkningar av försoning se Schaap 2005, särskilt s. 18–23.

¹³Se t.ex. Arendt 2007. Se även Sjöholm 2011.

¹⁴Arendt 1998, s. 253. Som framgår av Arendts diskussion i *Människans villkor* betyder det grekiska ordet *poiesis* allmänt ”tillverkning”, men även ”diktkonst” som en form av tillverkning.

¹⁵Ibid., s. 254.

despelarkonsten är 'handlande individers' konst."¹⁶ Denna förbindelse är också skälet till att hon betraktar teatern som "den politiska konstarten *par excellence*".¹⁷ Endast det sceniska uppförandet kan omvandla det mänskliga politiska livet till konst. På scenen framträder inte bara berättelsens intrig (som hade kunnat återberättas utan gestaltning), utan även de agerande personernas unika sätt att vara. I en anmärkning som särskilt rör tragedin framhåller hon samtidigt att det inte är den tragiske hjältens egenskaper som är avgörande, utan handlandet; "vad som händer med honom och vad han gör, om hans liv i lycka och olycka".¹⁸

Redan den här korta reflektionen kring det fiktiva berättandet och teaterkonsten antyder två drag som är karaktäristiska för tragedin, såsom den definieras av Aristoteles i *Om diktkonsten*. Tragedin är en efterbildning och den efterbildar "genom handlande människor".¹⁹ I jämförelse med Platons syn på diktkonsten, där syftet är att förklara rättrådigheten med hjälp av en beskrivning av idealstaten och dess motsvarighet i den mänskliga själen, närmar sig Aristoteles diktkonsten "som helhet" genom en utläggning av "dess olika arter och deras olika verkningssätt".²⁰ Texten är ofullständig, eftersom avhandlingen huvudsakligen handlar om tragedin och epiken och det utlovade avsnittet om komedin inte finns bevarat. Aristoteles argumenterar uttryckligen mot Platon endast en gång.²¹ Ändå har *Om diktkonsten* tolkats som ett motargument avseende diktkonstens filosofiska värde.

Liksom hos Platon är diktkonsten hos Aristoteles efterbildande, men i motsats till Platon uppskattar Aristoteles dess efterbildande funktion och spårar den tillbaka till den mänskliga naturen och mänskliga behov. Mimesis är naturligt "från barndomen" i betydelsen att vi är det mest efterbildande varelserna i världen och "förvärvar våra första kunskaper genom efterbildning".²² Men det är också naturligt därför att alla människor finner nöje i efterbildningar, vilket förklaras med njutningen i att

¹⁶Ibid., s. 255.

¹⁷Ibid., s. 256.

¹⁸Ibid., s. 255, n.12.

¹⁹Aristoteles, *Om diktkonsten*, 1449b, s. 32. Jag följer här Jan Stolpes översättningar av Platons *Politeia* och Aristoteles *De Poetica*, där mimesis översätts med efterbildning (i den senare förekommer även avbildning, se t.ex. 1448b, s. 29). Som efterbildning eller imitation (från det latinska *imitatio*) förstås mimesis ofta som en form av upprepning. Arne Melberg har jämfört Platons och Aristoteles mimesisbegrepp med Cervantes *imitación*, Rousseaus *rêverie* och Kierkegaards *gjentagelse*. Se Melberg 1992.

²⁰Aristoteles, *Om diktkonsten*, 1447a, s. 25.

²¹Detta sker i kap. 24, där Aristoteles berömmar de dramatiska avsnitten i Homeros berättelse.

²²Aristoteles, *Om diktkonsten*, 1448b, s. 28.

lära sig något. Efterbildningens sammankoppling med inläringen har lett vissa kommentatorer till slutsatsen att Aristoteles (till skillnad från Platon) kan inordna diktkonsten i sin filosofi som helhet och hävda att mimesis har en kunskapsteoretisk betydelse.²³ Tack vare dess etiska implikationer, menar andra, har mimesis för Aristoteles dessutom en socialiserande kraft.²⁴ Den efterbildande diktkonsten gör oss mer mänskliga. Medan mimesis enligt Platon är ett *farmakon* eller gift som kan bota i små doser, men annars vara förödande för själen och samhällets ordning, åstadkommer mimesis enligt Aristoteles en sorts "renande" eller katharsisk effekt.²⁵

Katharsis är ett omtvistat begrepp. Som Jonathan Lear noterar har innebörden i Aristoteles påstående att tragedin producerar katharsis dominerat filosofin och litteraturkritiken sedan renässansen.²⁶ Frågan kompliceras av att Aristoteles själv inte redogör närmare för katharsis i sin avhandling, trots att detta utlovas i *Politiken*.²⁷ Som ofta påpekas nämns begreppet dessutom bara två gånger i *Om diktkonsten*. Det sker först när Aristoteles går närmare in på definitionen av tragedin i kapitel 6 och hävdar att det är medlidande och fruktan som åstadkommer tragedins katharsiska effekt. Tragedin är "en efterbildning av en allvarligt syftande, i sig avslutad handling av ett visst omfång" och (som vi såg ovan) "en efterbildning av handlande människor, inte genom berättande framställning, fullbordande genom medlidande och fruktan en rening av sådana känslor".²⁸ Begreppet återkommer senare i en hänvisning till den renande ritual genom vilken Iphigenia känner igen sin bror Orestes.²⁹

I filosofiska och litteraturkritiska kommentarer kan tre huvudsakliga tolkningar urskiljas. I korthet betonar den första, som varit gällande under större delen av 1900-talet, ordets medicinska ursprung och förstår katharsis som en känslomässig "utrensning"; utlevandet av de känslor

²³Se t.ex. Halliwell 1986.

²⁴Se t.ex. Pappas 2005. Se även Melbergs inledning till *Om diktkonsten*.

²⁵I *Om diktkonsten* översätter Jan Stolpe katharsis med "rening". Det gör även Karin Blomqvist i den svenska översättningen av *Politiken*, där katharsis särskilt diskuteras i avsnittet om vikten av musikundervisning inom uppfostran. Se Aristoteles, *Politiken*, 1341b–1342a, s. 533–5. Eftersom tragedins renande effekt särskilt betonas inom en av tre huvudtolkningar av katharsisbegreppet (se avsnitt 3 i den här artikeln), kommer jag i det följande att använda translitterationen katharsis.

²⁶Lear 1988, s. 297.

²⁷Här skriver Aristoteles: "vad vi menar med rening berör vi här i allmänna ordalag, men senare kommer vi i *Om diktkonsten* att uttala oss om det med större precision" (*Politiken*, 1341b, s. 533).

²⁸Aristoteles, *Om diktkonsten*, 1449b, s. 32.

²⁹Aristoteles, *Om diktkonsten*, 1455b, s. 50.

dramat väcker hos åskådaren antas verka befriande. Den andra tolkningen betonar katharsis ”renande” effekt, enligt vilken medlidande och fruktan antas omvandlas till njutning. Den tredje tolkningen befinner sig närmast Aristoteles allmänna uppfattning om känslornas betydelse för den etiska utbildningen och betonar den förenade kognitivt ”klargörande” och etiskt ”fostrande” effekt som dramat åstadkommer. Till dessa kan läggas en (mindre tongivande) tolkningstradition där katharsis antas äga rum i själva fabeln, det vill säga den ”avslutade handling” som den tragiska berättelsen skildrar och som enligt Aristoteles är tragedins syfte.³⁰ Medan de tre första tolkningarna har gemensamt att den katharsiska effekten sker hos tragedins åskådare, sker den enligt den fjärde i tragedins konstruktion, där många enskilda handlingar enligt en viss ordning bildar en betydelsebärande enhet. I en kritisk diskussion argumenterar Lear mot alla fyra tolkningarna. Utifrån Aristoteles filosofi som helhet (och inte enbart *Om diktkonsten* som en isolerad text) lägger han fram en femte mer ”korrekt” tolkning av den tragiska eller katharsiska njutningen. Korrektheten syftar här på att den femte tolkningen tillfredsställer ett antal aristoteliska villkor avseende emotioner, tragedins effekt och hur tragedin producerar denna effekt.

För att bättre förstå innebörden av katharsis ska jag här sammanfatta Lears kritiska invändningar i stora drag.³¹ Efter att på så sätt ha visat vad katharsis *inte* är ska jag återvända till Arendts kommentar kring den tragiska njutningens försonande effekt och betrakta den i ljuset av Lears positiva tolkning av Aristoteles katharsis.

3. KATHARSIS: KRITIK AV GÄNGSE TOLKNINGAR

Utgångspunkten för Lears kritiska diskussion är att ”utrensning” [*purgation*], ”rening” [*purification*] och därmed besläktade ord inte bara är metaforer för den katharsiska process Aristoteles beskriver i *Om diktkonsten*, vilket skulle göra en filosofisk kritik ointressant. Det intressanta är vad Aristoteles verkligen trodde att katharsis är.³²

För att börja med den första tolkningen, enligt vilken katharsis är en känslomässig utrensning, så förutsätter den enligt Lear att kathar-

³⁰ Aristoteles, *Om diktkonsten*, 1450a, s. 33. För en variant av denna tolkning, se t.ex. Ricoeur 1983, särskilt andra kapitlet.

³¹ Av utrymmesskäl kommer jag inte här att ta närmare ställning till Lears argument. Sammanfattningens syfte är att leda fram till den tolkning jag anser stämmer bäst med Arendts intuition.

³² Lear 1988, s. 298. Jag håller inte helt med Lear på den punkten, eftersom metaforer också påverkar betydelsen hos det de avser beskriva. För en filosofiskt klargörande diskussion om detta, se Reuter 2010.

sis botar ett känslomässigt patologiskt tillstånd; något skadligt behöver rensas ut. Det enda betydande beviset för den här tolkningen står att finna i en passage i *Politiken*, där Aristoteles diskuterar den katharsis som musiken producerar.³³ En åtskillnad mellan katharsiska melodier, å ena sidan, och etiska eller ”karaktärsdanande” melodier, å den andra, pekar mot att syftet med de förra inte i någon omedelbar mening kan vara etisk uppfostran.³⁴ Kandidaten för ett patologiskt tillstånd skulle vidare vara den religiösa extasen, som botas med heliga eller katharsiska melodier. Men även om vi accepterar att religiös extas är ett patologiskt tillstånd, noterar Lear, lägger Aristoteles till att också de som är ”benägna för medlidande, fruktan eller för känslor i allmänhet” upplever en viss ”rening och lättnad i förening med njutning” då de hör sådana melodier.³⁵ Detta inbegriper moraliskt förträffliga [*virtuous*] personer och det vore absurt (inom ramen för en aristotelisk etik) att tänka att de förträffliga befinner sig i ett patologiskt tillstånd. Modellen för medicinsk utrensning bland kommentatorerna är dessutom homeopatisk behandling, där ”lika behandlas med lika”. Denna tankegång vore främmande för Aristoteles, som snarare tänker sig att medicinskt tillfrisknande nås genom att introducera motsatser. ”Vilken främmande substans introduceras för att fördriva vilken motsatt skadlig substans i själen?” frågar sig Lear och ”Varför skulle någon tro att själen hos en förträfflig människa har skadliga element som borde rensas ut?”³⁶ En känsla eller emotion [*emotion*] i Aristoteles mening är slutligen alldeles för komplex och världstillvärd för att ”utrensningsmodellen” ska vara rimlig. En emotion omfattar inte bara själva känslan [*feeling*], utan även en trosföreställning [*belief*] och ett sinnestillstånd [*state of mind*]. Det är med andra ord svårt att förstå vad det skulle betyda att rensa ut en emotion.

Tolkningen att katharsis skulle innebära en rening av emotionerna, som Lear avfärdar ganska omgående, är orimlig därför att den emotionella responsen hos en vuxen, utbildad och förträfflig publik – en sådan publik som måste antas besöka teatern i Aristoteles tankevärld – knappast är ”oren”, utan helt adekvat. Förslaget att reningen skulle förvandla lidande till njutning håller inte heller, därför att Aristoteles inte någonstans säger att lidandet och fruktan försvinner; när vi bevittnar eller läser en tragisk pjäs upplever vi *dessutom* en särskild sorts njutning.³⁷

Den kanske mest sofistikerade tolkningen är den enligt vilken katharsis skulle ha en utbildande och förädlade effekt. Lear påminner

³³ Aristoteles, *Politiken*, 1341b-1342a, s. 531-33.

³⁴ För ett sådant förslag, se t.ex. Halliwell 1986, särskilt s. 195-96.

³⁵ Aristoteles, *Politiken*, 1342b, s. 535.

³⁶ Lear 1988, s. 301.

³⁷ *Ibid.*, s. 302-3.

om Aristoteles syn på moralisk inläring, som ju går ut på att genom upprepat och vanebildande beteende lära sig att känna rätt mängd njutning och avsmak inför rätt sorts objekt.³⁸ Utifrån detta etiska perspektiv menar vissa uttolkare att tragedin förser oss med lämpliga objekt för lidande och fruktan och att den därför övar eller ”habituerar” oss att uppleva lidande och fruktan som svar på händelser som är värdiga dessa emotioner.³⁹ Fördelarna med den här tolkningen, vilken i olika versioner företräds av bland andra Stephen Halliwell och Martha Nussbaum, är att den vilar på en genuint aristotelisk syn på emotionerna.⁴⁰ Den lyckas vidare redogöra för den särskilda njutning vi erhåller genom tragedin i termer av förståelse eller intellektuellt klargörande. Om tragedin är moraliskt fostrande så hjälper den oss att bättre förstå världen som ett objekt för våra emotioner, oss själva och i synnerhet våra emotionella gensvar på de händelser tragedin förser oss med.

Problemen med den här tolkningen, enligt Lear, är dock för det första att en moraliskt förträfflig person inte behöver moralisk utbildning. För det andra framgår det av passagen om katharsis i *Politiken* dels att etisk och tragisk katharsis har olika funktioner, dels att alla är mottagliga för tragisk katharsis. Det tredje problemet, som Lear till stor del tar fasta på i sin egen tolkning av katharsis, är att tragedin i en väsentlig bemärkelse *inte* framkallar de rätta reaktionerna på de händelser som gestaltas. Om vi bevittnar tragedier som drabbar våra närmaste, eller de som liknar oss, i vårt verkliga liv vore det adekvat att känna (en viss mängd) lidande och fruktan. Men det skulle vara en olämplig reaktion att också njuta av dessa händelser. Det efterbildande dramat skildrar händelser som liknar verkliga händelser, men som också är tillräckligt olika de situationer vi känner igen för att vi ska kunna njuta av dem. Det är just för att efterbildningen är en *efterbildning* som en viss sorts njutning är ett lämpligt gensvar.

De invändningar jag har lyft fram hittills har rört den ”subjektiva” sidan av katharsis (dess effekt tragedin åstadkommer hos publiken). Som Lear och andra har framhållit har katharsis också en ”objektiv” sida, vilken snarare syftar på det klagörande som sker i själva dramat och som har att göra med dess konstruktion. För att dramat ska åstadkomma den katharsiska effekten är det till exempel viktigt att pjäsens karaktärer varken är moraliskt fullkomliga eller moraliskt förtappade. Som en författare skriver bör de vara ”tillräckligt anständiga för att vinna åskådarens medlidande, men inte så förträffliga att olyckan drabbar dem

³⁸ Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, 1104b, s. 52.

³⁹ Lear 1988, s. 303. Med samtida kognitiv-beteendevetenskaplig terminologi kunde man säga att tragedin bidrar till att positivt ”förstärka” dessa helt adekvata emotionella reaktioner.

⁴⁰ Se t.ex. Halliwell 1986 och Nussbaum 2001.

oförtjänt”.⁴¹ Detta skulle väcka publikens avsmak och hindra dem från att känna verkligt medlidande. Vidare måste tragedin låta karaktärernas olycka vara ”en lämplig konsekvens av vad de har gjort och samtidigt inte ett straff för deras missgärningar”.⁴² Det är skälet till att *hamartia* spelar en avgörande roll i Aristoteles teori. Liksom katharsis hade hamartia flera innebörder under den grekiska antiken, såsom ”misstag”, ”felaktigt omdöme” och ”självedrägeri”. I *Om diktkonsten* illustreras begreppets innebörd, exempelvis, med Sofokles tragedi *Kung Oidipus*, där ett avgörande misstag sätter igång en rad händelser som slutar i olycka.⁴³ Det faktum att de efterbildade handlingarna måste följa på varandra på ett ”sannolikt och nödvändigt sätt” talar dessutom för att de måste vara inom det mänskligt begripligas räckvidd. Tragedin skildrar inte meningslöst lidande, utan skänker ett sammanhang åt lidandet som gör det möjligt för publiken att ta det till sig. Det avgörande ögonblicket i det tragiska dramat är slutligen kombinationen av omslag (*peripeti*) och igenkänning (*anagnorisis*). Omslaget bör ske från lycka till olycka – annars skulle vi inte känna medlidande med hjälten – och det bästa omslaget är det som sker genom igenkännandet, som när Oidipus stegvis uppdagar sanningen om sig själv genom att känna igen de ”ledtrådar” som olika personer förmedlar till honom. Med Arendts ord når tragedin sin vändpunkt då den handlande förvandlas till en lidande.⁴⁴

4. BERÄTTELSENS FÖRSONANDE MÖJLIGHET

Arendt befinner sig utan tvekan i en aristotelisk tradition då hon lyfter fram det tragiska igenkännandets känslomässigt och intellektuellt klagörande effekt. Om vi drar oss till minnes hennes anmärkning om Faulkners roman består den tragiska njutning berättelsen åstadkommer i en känslomässig erfarenhet som ”gör det möjligt att acceptera” att något sådant som första världskriget kunde ske. I samma essä påpekar hon att även icke-tragiska intriger kan bli meningsfulla händelser. Villkoret är att de genomlids en andra gång genom minnet. Det handlar om ett slags sorgearbete.

Det ligger nära till hands att förstå detta sorgearbete, och Arendts fragmentariska anmärkningar om tragedin, i linje med Adornos allusion på den psykoanalytiska metodens genomarbetning. Är inte teatern

⁴¹Pappas 2005, s. 17.

⁴²Ibid., s. 23.

⁴³På samma gång som tragedin framvisar ödesdigra felsteg behöver dessa inte bero på karaktärsfel hos dramats gestalter. Oidipus dräper ovetandes sin far Lajus och äktar sin mor änkedrottningen.

⁴⁴Arendt 1968, s. 20.

i någon mening en offentlig motsvarighet till det terapeutiska rummets intima ”scen”? Iscensätter inte dramat en förvandlande och didaktisk händelse – synlig för alla – genom vilken publiken kan frigöra sig från det förflutnas förtrollning? Även om vissa av Arendts läsare har argumenterat i en sådan riktning tror jag att hon har något annat i åtanke. Jag ska avsluta med att föreslå en möjlig ingång till berättandets försonande effekt genom att vända mig till den alternativa tolkning av katharsis som Lear föreslår mot bakgrund av sin kritik av gängse tolkningar.⁴⁵

Enligt Lears egen utläggning av katharsis, som befinner sig inom de gränser Aristoteles filosofi som helhet stakar ut, är det först och främst genom det avstånd mimesis åstadkommer som den katharsiska processen kan ha effekt. Publiken är medveten om detta mimetiska avstånd. Det tragiska dramat utgör en efterbildande skådeplats som gör det möjligt för publiken att genomleva de tragiska emotionerna imaginärt, de vill säga i fantasin. På ett liknande sätt som den filosofiske skeptikern påminner oss om att våra trosföreställningar vilar på kunskapsteoretiska antaganden som vi normalt sett tar för givna (att vi inte drömmer eller bedras av en illvillig demon), väcker tragedins särskilda njutning oss till insikten att det finns emotionella möjligheter som vi ignorerar eller håller på avstånd i vårt vardagliga liv. Upplevelsen av de tragiska emotionerna i en ”lämpligt olämplig miljö” bidrar också till att förklara upplevelsen av lättnad på teatern: även då de mest ursprungliga eller grundläggande familjebanden bryter samman (som i *Kung Oidipus*) inträffar det inte i en värld som i sig är kaotisk och meningslös. Upplevelsen av det avskyvärda äger rum på en plats och i en värld som, trots allt, förblir rationell och meningsfull. Men den tragiska diktningen går samtidigt till botten med det mänskliga villkoret att tragedin är en möjlighet vi måste leva med.

Det framstår för mig som om Lears ”mimetiska katharsis”, som jag här bara har kunnat återge i korthet, fångar den existentiella innebörd av försoningsbegreppet som Arendt har i åtanke då hon hänvisar till tragedin. Den tragiska berättelsen i synnerhet, och fiktiva berättelser i allmänhet, tillhandahåller en sorts ”imaginär variation” som vidgar vår emotionella erfarenhet och ger oss utrymme att gripa och försona oss med de allra svåraste aspekterna av den mänskliga tillvaron. Det är historikernas och diktarnas uppgift att sätta berättandet i rörelse och dra oss in i det, menar Arendt. Hon understryker att denna återkommande aktivitet inte löser några problem, inte framkallar förlåtelse och inte lindrar lidandet. Men hon insisterar ändå på att berättandet, genom att visa på en mening i vad som annars skulle förbli en outhärdlig räcka avskyvärda händelser, gör det möjligt för oss att känna igen och acceptera det förflutna som det var.

⁴⁵Min sammanfattning bygger på Lear 1988, särskilt s. 324–26.

LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. 1977. "Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?" i *Gesammelte Schriften*, Bd 10, s. 555–72. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Arendt, Hannah. 1968. "On Humanity in Dark Times: Thoughts on Lessing". I *Men in Dark Times*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Arendt, Hannah. 1994. "Organized Guilt and Universal Responsibility". I *Essays in Understanding 1930–1954: Formation, Exile, and Totalitarianism*, red. Jerome Kohn, s. 121–32. New York: Schocken Books. Först utgiven som "German Guilt", *Jewish Frontier*, nr 12, 1945.
- Arendt, Hannah. 1998. *Människans villkor: Vita activa*. Göteborg: Daidalos.
- Arendt, Hannah. 2007. *Reflections on Literature and Culture*, red. Susannah Young-ah Gottlieb. Stanford: Stanford University Press.
- Aristoteles. 1988. *Den nikomachiska etiken*. Göteborg: Daidalos.
- Aristoteles. 1993. *Politiken*. Jonsered: Paul Åströms förlag.
- Aristoteles. 1994. *Om diktkonsten*. Göteborg: Anamma.
- Freud, Sigmund. 2002. "Erinring, upprepning och genomarbetning (Ytterligare råd om den psykoanalytiska tekniken: II)". I *Samlade skrifter*, band 8, *Psykoanalysens teknik*, red. Jill Hoffmann de Maré, s. 177–85. Stockholm: Natur och Kultur.
- Halliwell, Stephen. 1986. *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth.
- Lear, Jonathan. 1988. "Katharsis", *Phronesis* 33, nr 3, s. 297–326.
- Melberg, Arne. 1992. *Mimesis: En repetition*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Nussbaum, Martha C. 2001. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pappas, Nickolas. 2005. "Aristotle". I *The Routledge Companion to Aesthetics*, red. Berys Gaut och Dominique Lopes, s. 15–27. London: Routledge.
- Reuter, Martina. 2010. "Är förnuftet manligt? En studie i könsmetaforens betydelse". I *Stil, kön, andrahet: Tolv essäer i feministisk filosofi*, red. Ulrika Björk och Lisa Folkmarson Käll, s. 25–52. Göteborg: Daidalos.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et Récit*. Paris: Editions du Seuil.
- Romarbrevet. *Bibel* 2000. Örebro: Bokförlaget Libris.
- Schaap, Andrew. 2005. *Political Reconciliation*. London och New York: Routledge.
- Sjöholm, Cecilia. 2011. "Ansikten som talar: Arendts estetiska vändning". I *Konsten att handla – konsten att tänka: Hannah Arendt om det politiska*, red. Ulrika Björk och Anders Burman, s. 183–203. Stockholm: Axl Books.
- Warburton, Thomas. 1978. "Förord". I William Faulkner, *En legend*. Stockholm: Atlantis.