

Dag Petersson

Hegels spegel och Genets fotografi

Begynnelsen äger rum en smula avsides, i ett kapell i Vatikanen som heter *Galleria dei Candelabri*. Mer precist inleder jag härinne på grund av en takfresk som under lång tid har förundrat mig. Bilden är delad i två scener. Dess övre hälft visar Religionens välsignande av de tre konstarterna måleri, skulptur och arkitektur. Omgiven av de fyra kardinaldygderna, Mod, Styrka, Rättvisa och Kunskap, reser sig Religionens gestalt med utsträckt högerarm och benådar de tre konstarternas respektive musor. Med böjda huvuden tar de emot välsignelsens gåva, och ställer villigt sina redskap till Religionens tjänst. Över välsignelsen flyger den helige andes duva mot en ljust strålande bakgrund.

Men i bildens nedre del svävar de mindre konstarternas musor mot en betydligt mörkare bakgrund. Längtansfullt tycks musorna här skåda upp mot den övre scenens välsignande ljus, som stå de i kö för att lyftas upp till de högre sfärerna. Här nere ses representanter för teckningen, väveriet och, besynnerligt nog, fotografiet. I främsta ledet för dessa sekundära konstarter ser man en putti som på rygg vräker sig bakåt, in i bilden, medan han på uppsträckta armar bär en stor kamera för fotografiets musa att blicka in i. Positionerad bakom denna kamera följer dock fotografiets beskyddarinna sina medsysters exempel, och väljer att andäktigt rikta blicken upp mot den heliga välsignelsen, över och förbi kamerans frostade bakstyckeglas.

Takmålningen beställdes 1883 av den dåvarande påven, Leo XIII, och utfördes av en relativt okänd konstnär vid namn Domenico Torti. I kyrko-historiska kretsar är påven kanske mest känd för sin liberala hållning till naturvetenskaperna och sitt social-humanistiska engagemang, men för fototeoretiker har han skapat sig en kuriös plats på grund av sin oväntade uppmärksamhet mot det fotografiska mediet. 1885 var påven den förste att låta fotografera sig som en förstudie till ett formellt porträtt; sedemera lät han sig även bli filmad och i sin ungdom hade han tillägnat mediet en kort vers

på latin.¹ Men hur öppet ett sinne för den moderna vetenskapen och dess tekniska innovationer denne påve än hade, så var hans syn på filosofins utveckling mindre välvillig. 1879 deklarerar Leo XIII att filosofin, för den goda samhällsordningens skull, bör återupprättas på ett kristligt grundlag och allra helst återvända till Thomas av Aquino. Filosofin, eller dialektikens konst, som han också kallar den, bör förena tro och förnuft och inte, som den moderna filosofin, hänge sig åt felaktigheter och galenskap.²

Leo XIII:s påvliga vädjan till filosofin, att med dialektikens hjälp förena kristlig tro och rationellt förnuft, var emellertid helt otidsenlig. För just detta var vad Georg Wilhelm Friedrich Hegel hade antagit som filosofisk utmaning nästan ett sekel tidigare, om än med en omvänd privilegiering mellan tro och förnuft än den påven skulle förorda. På samma sätt som påvens hopp om att leda filosofin tillbaka till religionens domäner var därmed förgäves, likaså bedrog han sig vad gäller konstens trohet mot sin välsignare. Det motiv som påven valde åt *Galleria dei Candelabris* tak – då religionen välsignar konstens förmåga att ge form åt religionens oändlighet – var ironiskt nog precis det moment i Hegels filosofi som hade betingat dialektikens födelse av sig själv. Och Hegels spekulativa dialektik fogar sig naturligtvis inte under den katolska kyrkans ramar.³ Tvärtemot är det en förnuftets befrielse från trons visshet, och i synnerhet från kyrkans dogmatism; en blick i Hegels teologiska ungdomsskrifter från åren i Tübingen, Berne och Frankfurt avslöjar en anmärkningsvärt fientlig hållning gentemot klerikal praxis hos den unge prästeleven.⁴

Hegel tar dock aldrig avstånd från kristendomen som sådan, men för honom är religionen mindre en metafysik om guddomlig sanning än en

1. Leo XIII *Ars Photographica*: »Oh, lysende billede / Malet med solens stråler / Oh, hvor godt portrætter du / Menneskets venlige åsyn / Pupillens smil, / Ansigtets ynde. / Se, det vidunderlige vovemods nye sejr, / Hvoraf vi omsider ser menneskeheden / genialitet stige fram! / Smukkere billede / kunne Apelles aldrig male.« Dansk översättning från italienska av Hanne Marie Ragn Jensen från *Le poesie di Leone XIII*, volgarizzate da D. Adolfo Severi, Perugia (Santucci) 1902. p. 128; Latinskt original finns i *The Latin Poems of Leo XIII*, London 1886, p. 96. Samtliga översättningar i denna artikel förutom denna är mina egna.
2. Leo XIII: *Aeterni Patris*. »On the restoration of christian philosophy.« Rom, London 1879, se särskilt § 12; § 28-29. Brevet är publicerat på internet: http://www.saint-mike.org/Library/Papal_Library/LeoXIII/Encyclicals/Aeterni_Patris.html
3. Ett praktfullt exempel på Hegels anti-katolicism kan citeras ur hans filosofihistoriska föreläsningar. I introduktionen skriver han: »Om religionen i sin abstrakta auktoritetens inflexibilitet, och i motsättning till tanken, deklarerar om densamma att 'helvetets portar ej skall triumfera över den,' så är förnuftets portar starkare än helvetets, inte för att övervinna kyrkan, men för att försona sig med den. Filosofin, som den livgivande tanken till detta innehåll, har gentemot religionen fördelen av att förstå båda sidor – den förstär religionen och förstär såväl rationalismen som övertron och även sig själv.« G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Theorie Werkausgabe, Frankfurt 1970-71 (Härefter *TW*) Vol. 18, p. 101.
4. Se Henry S. Harris: *Hegel's Development. Toward the Sunlight 1770-1800*, Oxford 1972.



spegling av människans strävan mot ett idealt förnuft.⁵ Det är religionen som filosofin har möjlighet att upptäcka etikens sanna natur, men religionen måste befrias från varje form av dogmatism, från kyrkans alla ålagda ritualer, liturgier och ceremonier. Kärlek och förnuft får inte bestemmas av extern lag, för de, liksom ljuset, är ideal som endast i absolut form kan leda människan mot sanningen. Hegels ideala, eller subjektiva religion, som det talas om i *Fragmente über Volksreligion und Christentum*, står i motsättning till den objektiva eller positiva religion som kyrkan bedriver.⁶ Det är genom att befria förnuftet, kärleken och ljuset från varje form av visshet och dogmatiskt vetande som Hegel menar sig kunna förena tro och förnuft. Härigenom kan förutsättningar skapas för den politiskt sociala och rättvisa statsform han såg möjlig i kölvattnet efter den franska revolutionen.⁷

Konsten och försoningen med Gud

Hegels första problem handlar om att upprätta den sanna religionen efter dess kyrkliga förfall. I texten *Die Positivität der christlichen Religion* söker han lösningen i de tidigaste kristna församlingarna, och i deras separation från judendomen ser han en modell för den rena religiositeten. Medan Kristus förenar Gud och människa genom återuppståndelsen och frälser mänskligheten från ondska genom försoningens ord och till evigt liv genom trons kraft, så karakteriseras judendomen av en absolut avgrund mellan människans ceremoniella tro och Guds oändlighet. Gud är här endast en ren externalitet, vilket medför att de lagar som judendomen instiftat kräver svar endast i form av lydnad. Hegel visar hur den katolska kyrkan likaledes har gjort sig skyldig till att förvandla personlig tro till åtlydnad under lag, och därmed omformat kärlekens religion till ett själsligt tyranneri. Eller som han själv konkluderar: »kyrkan har lagstiftat över vårt sätt att tänka, att känna, att vilja, och den kristna människan kommer tillbaka till där judarna är; det karakteristiska för judendomen — underkastelsen under en lag, från vars befrielse de kristna förväntade sig så mycken lycka — återfinnes igen i den kristna kyrkan.»⁸

Men att framställa de tidigaste kristna som läromästare för en sant kristen moral innebär ett nytt problem. För när de ställs som modell för den

5. För en enastående analys av Hegels teologiska ungdomsskrifter, se Werner Hamacher: *Pleroma – reading in Hegel*, Stanford 1998.

6. Hegel: *Fragmente über Volksreligion und Christentum*, *TW*, Vol. 1, pp. 9-44.

7. Se Herbert Marcuse: *Reason and Revolution, Hegel and the Rise of Social Theory*, Boston 1960.

8. Hegel: *Die Positivität der christlichen Religion*, *TW*, Vol. 1, p. 184.

rena dygden blir de samtidigt en historisk rekonstruktion som oundvikligen kommer att förena dygden med dogma. Är det kanske rent av omöjligt att formulera en moralisk princip utan att denna blir dogmatisk, antingen historiskt eller religiöst, om denna princip skall förena tro och förnuft? Problemet ställs på sin spets efter Kant, vars förståndskategorier inte hade lyckats förena sig med det praktiska förnuftets legislatur, utan endast underkastat sig denna. Hegel åtar sig att befria individen från vad han hos Kant ser som dess förslavning under en generell lag, och befrielsen skall ske genom att förnuftet tillskrivs den utvecklingens princip som genom tid förenar lag och förstånd.⁹ Hegels revolution riktas nu mot envar förutfattad ideell princip, och detta är en radikal attack mot tankens absoluta universalitet till fördel för dess arbetande dynamik.

Vad filosofin härmed förlorar i värdighet vinner den i kraft, för hos Hegel bottnar moralens idealitet inte längre i någon *a priori* maxim, men i andens historiska utveckling av självbestämmande. Eftersom inte endast moralen, utan också förnuftet, logiken och medvetandet är historiskt utvecklade, kommer Hegels filosofi att grunda sig på utvecklingens dialektiska dubbelnegation, för det är denna rörelse som förenar varje motsättning och därigenom skapar historisk drivkraft framåt. Filosofins uppgift är alltså inte att avslöja det sanna och en gång för alla skilja det från vad som är falskt, men att beskriva andens arbete genom historien som en sant reflekterande inkorporering av det falska i sig själv. När filosofin beskriver detta arbete deltar den aktivt i arbetet genom att låta språkets beskrivande akt förena sig med den sanningens utveckling som språket beskriver. För även det filosofiska språkets form är ett resultat av en utveckling av beskrivandets konst.

Konstens utveckling är för Hegel historien om hur människan utvecklar formen av sitt förhållande till det oändliga. Eftersom Guds oändliga namn inte kan ta form i judendomen utan att förvanskas, är det först efter Luthers Kristus och efter Kants kritik som konsten att uttrycka det oändliga kan ges en historia med en filosofisk form som förmår spegla denna oändlighet som förnuft. I förordet till *Phänomenologie des Geistes* formulerar Hegel den spekulativa propositionen *Gott ist das Sein*, där den kristna treenigheten återfinner sin rationella form i den dialektiskt förenande grammatiken mellan det oändliga subjektet *Gott* och det ändliga predikatet *Sein*.¹⁰ Endast

9. Hegel: *Grundkonzept der Geist des Christentums*, *TW*, Vol. 1, p. 299: »Moral efter Kant är underkastelsen av individen under det universella, det universellas seger över sin motpart, individen — hellre: upplyftande av individen till det universella, förening—upphävelse av båda motsättningar genom förenande.«

10. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, *TW*, Vol. 3, p. 27.

härefter är en Absolut kunskap möjlig, där tanken tänker sig själv tänkande och därmed upphäver religionens omedelbara visshet.

Det är, med andra ord, ett filosofiskt avgörande moment i Hegels *Phänomenologie des Geistes* när den religiösa anden tilldelar konsten uppgiften att ge form åt förhållandet till det oändliga. Och därför blir Leo XIII:s fresk ännu mer besynnerlig. Icke välsignade konstarter kan både leda den katolska församlingen på villovägar och få den hegelianska filosofin att korrumpas sitt ursprung i sig själv. Låt oss se närmre på filosofins självursprung. Allt varande som genom historien faktiskt har bestämts genom andens självreflekterande arbete koncentrerar sig i den religiösa andens varande. Hegels filosofiska ande föds i och med behovet hos den religiösa anden att få kunskap om sig själv. Med andra ord, filosofin föds ur kravet om att allt historiskt reflekterat innehåll skall kunna uttryckas i sann form.

Det mest utvecklade innehållet är lagens etik. Därför finns det en korrespondens mellan två brytpunkter i Hegels filosofi: då konsten stiger fram för att ge form åt allt som anden tillägnat sig under sitt självutvecklande arbete, och då familjen träder fram i hans rättsfilosofi för att ge möjlighet åt lagen att beskriva sin egen utveckling. Dessa två moment betingar möjligheten att vidareföra filosofin över den radikala avgrund som Kant endast hade konfronterat i sin kritik.¹¹ Kant hade i Hegels ögon gjort den fantastiska upptäckten av det syntetiska *a priori*, men utan att härmed ha lyckats förbinda förståndets schematiska kategorier med förnuftet, varvid lagens *a priori* givenhet ännu förhindrade dess integrerering med förståndet. Därtill hade Kant undarlåtit att överbrygga klyftan mellan den filosofi han beskriver och det språk han beskriver det med.¹²

De tre dialektiska moment med vilka Hegel tar första steget över avgrunden behandlar konstens födelse; de är *Das Lichtwesen*, *Die Pflanze* och *Der Werkmeister*. Dessa moment syftar till att redogöra för ursprunget till konsten, och konsten inleder utvecklingen mot grammatikens språkliga självreflektion. Utan dess spegling av subjekt och predikat är den spekulativa propositionen maktlös, och innan den grammatiska formens absoluta renhet har påvisats förblir Kants judiska avgrund oöverbryggbar. Den spekulativa propositionens dialektiskt rena grammatik utvecklas således ur konstens historia. Men innan konsten har speglat sin egen första identitet hos grekerna med Oidipus' självreflekterande svar på sfinxens gåta, utgör de tre

11. Derrida summerar Hegels kritik mot Kant således: »Det finns alltså inte någon familj hos Kant såsom det finns en familj hos Hegel: vad den senare innefattar – kärlek, giftermål (monogamt) och framförallt barn – är otänkbart hos Kant« *Glas*, Paris 1974, p. 13 (hädanefter *Glas*).

12. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, pp. 48-49.

momenten en proto-konst som i Egypten förbereder anden inför grekernas konstnärliga självreflektion.

För Hegel är försoningen den kristna trons absoluta innehåll, men Kristi lag utgör motsatsen till Kants praktiska imperativ. För att förena trons innehåll och vetandets form till en dynamisk dialektisk tanke måste anden sätta allt historiskt innehåll på spel. Inför detta perspektiv är förhållandet mellan det ändliga och det oändliga ett rent substantiellt mörker. Detta mörker speglar trons absoluta motsats till vetandet då tron helt saknar självreflektad form. Inte förrän Hegels ande blir uppmärksam på tron som ett oreflektat mörker i *Das Lichtwesen* uppstår behovet att tänka dess vara. Den allra första formen av ett förhållande till det oändliga är Mazdaismens eldsdyrkan och den Zoroastriska solkulten. Det är med brinnande ljusstrålar som den filosofiska soluppgången bryter fram och offerar allt. Dessa förtärande eldstrålar är en holocaust där allting bränns till aska, men samtidigt ursprunget till etikens första självreflektion i *Die Pflanze* med blomsterreligionens fotosyntes.

Det uttrycks en tredje genesis efter Mose bok och Johannesevangeliets »i begynnelsen var Ordet och Ordet var hos Gud« då Hegels filosofiska ande återföder sig själv ur askan av sin egen historia. Så här skriver Hegel om dessa strålars reinkarnerande kraft: »I deras omedelbarhet är de på en gång ursprunget till sitt eget varande för-sig-själv, och samtidigt återvändandet från sin existens: förödande eldströmmar av all gestaltad form. Den skillnad som ljuset ger sig självt växer fram just i existensens substans och gestaltar sig i naturens varierande former; emellertid irrar dess tankes essentiella simplicitet omkring i naturen utan syfte eller förstånd, den utvidgar sina gränser till det måttlösa och upplöser sin till prakt eskalerade skönhet i sublimitet.«¹³ Lite senare heter det: »det rena ljuset sprider ut sin omedelbarhet i oändliga former, och offerar sig själv åt sitt vara-för-sig så att en individ kan förse substansen med konsistens.«¹⁴ Vad Hegel beskriver här är konstens ursprung i form av ett möbiusband av ren existens och naturens form. Tanken, som inte kan finna fotfäste när den prisgivs åt ljusets oändliga formspridning, ser först en möjlighet att greppa denna omedelbarhet då ljuset, med ett rakt snitt, offerar sig själv åt sin motsats, sitt vara-för-sig, så att substansen kommer tanken i möte. Med dess nyvunna konsistens kan blomsterreligionen börja skilja mellan skuld och oskuld.

13. Ibid., pp. 419-420.

14. Ibid., p. 420.

Offret som dialektikens ursprung

Det obegripliga i ljusets självoffrande – ett offer som grund för ontologisk bestämbarhet – minner Jacques Derrida om det offer Martin Heidegger presenterade i föreläsningen *Zeit und Sein* från 1962.¹⁵ Derrida's tankar om offret kan introduceras med hjälp av två citat ur *Glas*:

»Så här, kanske: gåvan, offret, att sätta allt på spel eller i brand, holocausten, är i kraft av ontologin. De bär den och avgränsar den men kan inte undvika att ge den dess födsel. Utan holocaust kan varken den dialektiska rörelsen eller historien om varat öppna sig, engagera sig i födelsedagens ring, eller annullera sig i framställningen av solens gång från Orienten till Occidenten. Innan, om man kunde räkna med tiden här, innan allting, innan alla determinerbara varanden, finns det, fanns det, kommer det att ha funnits en gåvans inskjutande händelse. En händelse som inte längre har någon relation till vad man i allmänhet menar med detta ord. Man kan alltså inte mer tänka gåvan med utgångspunkt från varat, men 'tvärt emot', kunde man säga, om denna logiska omvändning vore tillämplig här när frågan ännu inte handlar om logik men om logikens ursprung. I *Zeit und Sein* ger gåvan i *es gibt* sig själv att tänkas innan *Sein* i *es gibt Sein* och förskjuter allt som man bestämmer under namnet *Ereignis*, ett ord ofta översatt till händelse. Hur är födelsedagens händelse nu möjlig? Vad ges på en födelsedag?» (*Glas*, p. 269a)

»Andens liv som historia är faderns död i sin son. Upphävningen av denna död har alltid innebörd av en försoning. Döden kommer inte att ha kunnat vara annat än en fri och våldsam akt. Historien är processen efter ett mord. Men mordet är ett offer, offret offerar sig själv. Inför denna skandal förstår den ändliga tribunalen ingenting: ett offer skulle alltså ha givit sig själv till mördarna, på samma gång som sin kropp, instrumentet för själva brottet» (*Glas*, p. 41a).

Derridas uppmärksamhet på gåvans eller offrets händelse vid dialektikens ursprung pekar inte bara på konsekvenser för tankens cirkulära rörelse och alltomfattande ekonomiska reflexivitet; offrets händelse har i synnerhet betydelse för möjligheten att med dialektiken försöka närma sig konsten.¹⁶ För om Kristi offer är betingelsen för den dialektiska tribunalen, och om

15. Martin Heidegger: »*Zeit und Sein*«, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen 1969.

16. Se Simon Critchley: *Ethics Politics Subjectivity*, London, New York 1999. I synnerhet: »Derrida's Reading of Hegel in *Glas*« pp. 1-29, och »Comedy and Finitude«, pp. 217-238.

denna betingelse i sin tur har sitt ursprung i Abrahams offer av Isaak, så är försoningen av detta dubbelmord en akt som konsten förväntas åta sig hos Hegel, men som den, av hänsyn till offrens oändliga värde, nog aldrig kan fullborda.

För eftersom Abraham samtidigt älskade Isaak oändligt i offerögonblicket, vilket Søren Kierkegaard var den främste att insistera på,¹⁷ och vad Hegel själv erkänner i *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*,¹⁸ så blir Kristi oändliga kärlek något av en inert repetition och därmed ett oförsonligt stillestånd i den dialektiska rörelsen från judendom till kristendom. Den absoluta kristna kärleken skulle utgöra grundförutsättningen för familjen i Hegels rättsfilosofi, där individens död upphävs dialektiskt som ett abstrakt moment i släktens genealogi. Men eftersom kärleken inte utgör det motsättningsförhållande mellan kristendom och judendom som Hegels system behöver för att förena konsten och familjen, så måste det återstå en rest av kärlek som inte kan hållas inom familjen, som inte kan materialiseras i barnen, som inte har en plats i det civila samhället och som inte håller sig inom lagens räckvidd. Denna kärleks förespråkare i *Glas* är Jean Genet, hos Hegel är det Antigone.

Hegels tre moment ställer avgörande problem. Hur kan de överhuvudtaget utveckla sig dialektiskt om dialektiken inte har funnit sig själv ännu, och om allt annat dialektiskt innehåll har brunnit upp? Allt tyder på att varken momentens vara eller inbördes relationer är dialektiskt bestämda. Men hur kan de som icke-dialektiska moment förbereda Hegels filosofi, för vilken det är ett absolut kriterium att förutsättningarna är inbegripna i dess vara? Å andra sidan, hur kan de fungera som förberedande för Hegels filosofiska form om de *redan* är inbegripna i dialektiken? Derrida formulerar dessa problem tidigt i *Glas*: »problemet med en introduktion till Hegels filosofi, det är *hela* Hegels filosofi: ett genomgående framlagt *redan*, i synnerhet i förorden, introduktionerna och de preliminära begreppen« (*Glas*, p. 10a).

Det är möjligt att se Derridas behandling av problemet med Hegel som vore det en slags teater. Vad som utspelar sig i den här teatern är anakronismen mellan repetitionen och premiären. Under den egyptiska övningen i dialektik, före uruppförandet hos grekerna, spelar man efter en obestämbar proto-dialektik som öppnar Hegels system och för alltid vill fortsätta spela i denna öppning. Därför fungerar två moment från Hegels förhistoriska konst som själva teaterscenen; dessa två passager plus ett korresponderande moment presenteras i början av *Glas* som det på vilket Derrida kommer att

17. Søren Kierkegaard: *Frygt og Bæven*, København 1969.

18. Hegel: *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*, *TW*, Vol. 1, p. 279.

framföra sin läsning, om än det inte är förrän mot slutet (om *Glas* nu har ett slut) som de uttryckligen behandlas. Dessa tre passager är blomsterreligionen, eller *Die Pflanze* från *Phänomenologie des Geistes*, de indiska falsiska kolonnerna från *Vorlesungen über die Ästhetik* och momentet som följer och upphäver båda, den Egyptiska kolossen Memnon, som, då morgonso-lens strålar träffar den, genljuder med en *Klang*.

Varför har dessa passager kommit att stå som det på vilket den Hegelian-ska introduktionens virtuella teater utspelas? Eftersom de träder fram som produkter av ljusets mystiska självoffer, men innan dialektiken har kunnat bestämma sig själv, är det här som hela frågan om den första principen, filosofins dialektiska ursprung ställs på sin spets. Och eftersom detta ursprung hos Hegel varken är *a priori* härlett eller gudomligt garanterat, men preontologiskt och förhistoriskt givet, kan dessa moment för Derrida inte utgöra ett bestämbar *varande*, och det är denna ontologiska obestäm-barhet som avslöjar att en mikroskopisk men oundviklig positivitet grundlägger Hegels dubbelt negerande utvecklingsprincip. Den roll som dessa tre moment spelar i Hegels manuskript återges således mimetiskt, som scenografi, i Derridas uppsättning av text. Den grafiska formgivningen av *Glas* är en bild av dessa tre passagers icke negerade förhållande i Hegel. Den visuella kompositionen fungerar som en mimetisk repetition av de tre momenten. Relationen mellan Hegels tre passager och Derridas teater är inte språkligt, för språket är ännu inte, men är samtidigt redan språkligt, och i den bemärkelsen mimetiskt.

Teaterns tre rörelser

Hegels blomsterreligion beskrivs i *Glas* som en ren övergång, knappt ett dialektiskt moment, men en »försvinnande rörelse, dimman som svävar över en procession, gränslandet, eller rörelsen från oskuld till skuld« (*Glas*, p. 8a). Denna övergående rörelse framställs i *Glas* genom mellanrummet mellan de två kolumnerna (den vänstra avsedd för Hegel och den högra för Genet). Rörelsen är en mellanzon, en transplantation, snarare än en negation mellan Genet och Hegel. Genet, den kriminelle bastarden, står alltså inte utanför Hegels försonande dialektik, men hans brott vägrar att låta sig dömas av den dialektiska tribunalen: endast så besudlas dialektikens domstol av Genets vilja att bedra lagens, språkets och negationens ordningar. »Uppenbarligen, överlåten till Skrivandets Passion, har Genet gjort sig en blomma. Och han har jordfäst, med mycken pompa, men också som en blomma, under klock-ans ringande [*en sonnant le glas*], sitt riktiga namn, namnen på den allmänna rätten, språket, sanningen, meningen, litteraturen, retoriken och, såvitt

möjligt, allt annat« (*Glas*, p. 19b). Både skyldig och oskyldig, men framför allt befunnen problematisk på grund av bristen på prejudikat – Genets fall är en fråga om ansvarslöshet inför Hegels dialektik.

Medan blomsterreligionens kolumn är blank: en ren övergång är den indiska kolonnen en trädstam som har ryckts upp från sin panteistiska naturalitet och gjorts användbar som en kalender. Det är med de indiska kolonnerna som skriften kommer före språket hos Hegel, som en legend (*Glas*, p. 282a). *Glas* är likaledes en legend, en legendarisk läsning av endast dessa två figurer, blomsterreligionen och kolonnerna (*Glas*, p. 7a). Textblocken i två kolumner på varje sida är, liksom de indiska *lingam*, ornamenterade med nicher och insatser vilka samtidigt bryter och markerar den cylindriska resningen, den falliska återvändon: »födelsedagens spekulativa cirkel vrider sig alltid runt en fallisk kolonn« (*Glas*, p. 276a). Legendan *Glas* är en anakronistisk kalender; att läsa den är, som Walter Benjamin citerade från Hugo von Hofmannsthal, att läsa det som aldrig har skrivits: språk före signifikation, konst före konsten, en fotografisk bild.¹⁹

Ingraverad i Hegel-kolumnen på sidan 16 står en kommentar om Memnons *Klang* och den förspråkliga skriften. Detta moment hos Hegel, Memnons *Klang*, skall egentligen upphäva blomsterreligionen och de indiska kolonnerna, men i *Glas* ställer det bara det presemantiska språkets uttryck på scenen. (Upphävningen är inte möjlig då dialektiken ännu inte har fött fram sig själv.) Den ickebegreppsliga ljudspyan som svar på morgonsolens strålar vägrar att låta sig infattas i den spekulativa dialektikens ramverk, men fattas ändå av Hegel som dess anakronistiska ursprung. Här skriver Derrida: »utan koncipieringen av ett koncept är den det döda språket, skrift och tal som avlidna, eller resonans utan signifikation (*Klang* och inte *språk*). Närheten här mellan *Klang* och skrift. För såvitt den gör motstånd mot koncipieringen, spelar *Klangens* klingande rollen av det tysta eller det galna ljudet för det hegelianska logos, en slags maskinell automaton som utlöser och inverkar på sig själv, utan att vilja säga något. Språkets fall, i det här fallet« (*Glas*, p. 16a).

Varje scen har sin fallucka: den i *Glas* sörjer för fallet från konceptets koncipiering, vad Derrida kallar graven. Vad som utspelas på Derridas scen handlar om familjen. Fallet och graven är samma ord på franska, *le tombe*, ett ord som inte faller under faderns, historiens eller semantikens lagar men som beskriver det ofruktbaras *princip*, *bejakandet av det oekonomiska*. *Det är den lag som Antigone hävdar gentemot Creon, en äldre lag som ger henne rätt att begrava och sörja den bror som har förrätt staten*.

19. Se Georges Didi-Huberman: *Devant l'image*, Paris 1990.

Sorgens arbete och kärlekens bedrag

Liksom Antigone hävdar Genet brottslingens rätt: en rätt som inte kan upplyftas till allmän lag, men som är obestridlig för den enskilde. Romanen *Journal du voleur*²⁰ uttrycker en förhistorisk etik där blommorna är ett totem för tjuvarnas rätt att sörja över en död kamrat.

»Se det så här, men ni kan inte se, ni är nödvändigtvis blinda inför det faktum att blommor som inte ens är visade, knappt en gång utlovade, blir hela tiden stulna, snodda, tjuvade från er. I *Journalen*: »—Begravningen, det behövs blommor« [...] — »Gå och sno några blommor med sina polare.« [...] »Den natten stal han några blommor från Montparnassekyrkogården med två vänner. [...] De letade efter rosor med en ficklampa [...] En berusande lycka fick dem att stjäla, springa omkring och skoja bland monumenten. 'Du skulle ha sett det' sa han till mig« (*Glas*, p. 40b).

Det har tidigare föreslagits att blomsteretiken är förlagd till mellanrummet mellan kolumnerna i *Glas*. Dess »rörelse från oskuld till skuld« placerar etiken mellan den negativa promenaden i Hegels procession (där steg för steg, *pas à pas*, den andliga historien arbetar sig mot absolut kunskap), och den sörjandes rätt till stöld och förräderi hos Genet. Etiken mellan dem handlar därför om begreppet arbete. Det är sorgen som åsamkar ett snubblande haltande i Hegels andes negerande värv. Faktum är att dialektiken går i stå redan inför sitt eget ursprung, kommer aldrig igång, för redan inför familjen kräver Antigone den enskildes rätt över lagen; kärleken till hennes döde bror är starkare än kärleken som övervinner döden i Creons familj, och det gör henne onåbar inför statens lag. Sorgens arbete är ett arbete som inte kan delas med andra, i sorgen är ensamheten en förutsättning: »Detta sorgearbete har kallats—glas« (*Glas*, p. 100b). Det faller inte under någon klass, varken språklig eller social, det står som princip i motsättning till klasslogiken i både Saussure och Marx, för *Glas* (boken, ljudet av sorgelockorna, dess blotta namn och dess mimetiska teater) arbetar inte, utan ges innan något bestämbar varande. Om stölden som sorgearbete skriver Genet:

»Eftersom sörjandet till att börja med betyder att underkasta sig en bedrövelse från vilken jag skall fly då jag transformerar den till den styrka som behövs för att frångå en konventionell moral, kan jag inte stjäla blommor och lägga dem på en grav över en älskad som har gått bort.

20. Jean Genet: *Journal du voleur*, Paris 1999 (hädanefter *Journal*).

Stölden kräver en moralisk hållning som inte kan erhållas utan ansträngning; det är en hjältemodig akt. Bedrävelse vid en älskad persons bortgång avslöjar för oss mänsklighetens band. Det kräver, mer än allt annat, att den efterlevande visar en strikt värdighet. Och i den grad, att vår iakttagelse av denna värdighet tvingar oss att stjäla blommor om vi inte kan köpa dem« (*Journal*, p. 253).

Sorgen skiljer sig från bedrävelsen för att den står utanför de band som människor knyter till varandra. Samtidigt bör man lägga märke till att Genets 'jag' blir till 'oss' när stölden har funnit sin legitimerande motivation i värdigheten. Kärleken är därför inte det band med vilket man knyter samman två individer, ej heller det som i Hegels familj manifesteras i giftermålets löfte om trohet, men är snarare ett uppgivande av självet inför den andre. Kärleken hämtar sin styrka ur möjligheten till bedrag.²¹ Liksom Antigone agerar Genet mot den universaliserade faderns lag, till förmån för den kärlek som inte kan bindas till samvaro. Men om Antigone bedrar Creon, kungen av Thebe och sin egen farbror, och därmed offerar giftermålet med hans son genom att bryta mot lagen och begrava sin bror i ensamhet, så utkristalliserar Genet andra former av bedrag och ensamhet, inte genom kärleken till ett syskon, utan genom kärleken till en man som *möjligtvis* kommer att bedra honom.

Kärlek utan möjlighet till bedrag är ett bemäktigande, en ockupation, en belägring. Bedraget är därför inte en enskild akt som bryter kärleken, men, för Genet, både en vilja till kärlek och en vilja till skrivande. Både i kärleken och i skrivandet kan bedraget avslöja sin egen skönhet. Varken kärleken eller skrivandet tar utgångspunkt i jaget, men eftersom både kärleken och ondskan hör till bedragets krafter, är dessa givna *före* ett subjekt som kan sägas uppleva dem. Genets jag är varken ett subjekt, en person eller ett medvetande, men ett kringflackande, rotlöst jag som genom sin monadiska singularitet suspenderar motsättningen mellan det inre och det yttre, mellan subjekt och objekt, mellan det ändliga och det oändliga, mellan dig och mig. Detta jag hävdar:

»Bedraget kan vara en vacker, elegant gest, sammansatt av nervösa krafter och behag. Jag förkastar bestämt idén om ärovördighet, vilket favoriserar en harmonisk form på bekostnad av en mer dold, osynlig skönhet, en skönhet som tvingas avslöja sig annorstädes än i motbju-

21. Jag tillåter mig här som tidigare att använda ordet bedrag som substantiv. Ordet finns egentligen inte på svenska, men jag har behov av att kunna skilja mellan bedrägeriet som ett handling man blir bestraffad för enligt gällande lag och ett bedrag som som är olagligt i bemärkelsen att det liksom i Kafkas fabel står på tröskeln till lagen som sådan.

dande handlingar och saker. [...] Det räcker med att bedragaren är varse om sitt bedrag, att han vill det, att han är kapabel att bryta de kärlekens band som knyter honom till mänskligheten. Oumbärligt för att uppnå skönhet: kärlek. Och ondskan som krossar kärleken (*Journal*, pp. 275-276).

Eftersom sorgen skiljer sig från bedrövelsen genom att tillhöra en kärlek som bygger på bedrag och inte på en sammanbindning av individer, är Genet inte med om blomsterstölden på Montparnasse. Men han berättar med viss stolthet att det var hans idé. Att föreslå denna stöld är att bedra tjuvarnas moral, men då bedraget är förutsättningen för sorgen, dvs för att stölden skall bli till en hjältemodig akt, är bedragets elegans också förutsättningen för att med stolthet kunna hävda sin skuld. »Ingen stolthet utan skuld. Om stolthet är den dristigaste friheten – Lucifers batalj med Gud – om stolthet är den förunderliga dräkt som kläder min skuld, av vilken den är vävd, så vill jag vara skyldig« (*Journal*, p. 276). Detta kan sägas vara credot för Genets blomsteretik; den skyldige framträder stolt som en manifestation av viljan [*vouloir*], och ordet tjuv [*voleur*] kläder den som vill det: »...*je m'eus besoin que de me glorifier de mon destin de voleur et de la vouloir*« (*Journal*, p. 277).

Den skyldige, *le coupable*, är också den som kan skäras av från mänsklighetens gemenskap, och därför utgör viljan till skuld ett yttre för varje etiskt system som privilegierar menigheten. Viljan bedrar också det semantiska språkets logik: viljan att skriva yttrar sig hos den skyldige som en hänfallenhet åt mimesis. Hör bara: »Om konungens fana uppenbarar sig ensamt, buren av en framgalopperande ryttare, kan vi känna vördnad, vi kanske tar av oss hatten; om konungen själv skulle bära sin fana skulle det krossa oss. Förkortningen hos symbolen, när den bärs av det den skall beteckna, ger och förintar såväl betecknandet som det betecknade« (*Journal*, p. 230). Vad som framstår med denna förkortning kallar Genet för sång. Man kan inte beskriva bedragets skönhet under tecknets semantiska lagar; endast med ett språk som hänvänder sig till sitt eget språkliga rum är det möjligt att höra poesins sång och avgöra huruvida ett bedrag har skönhet eller ej. Detta är möjligt att fastslå först i efterhand: blomsteretiken kan döma först när den förflutna händelsen och jaget möts i en hågkomst som aldrig kan konstituera sig som stabil närvaro men i vars 'nu' en bild av det förflutna kristalliserar sig.

Fotografisk historiografi

Att låta det förflutna framträda i en bild som endast den skyldige kan skriva – bakom, eller före språket, är att konstituera en historiografi i korrespondens med den mimetiska skriften. Vad som ställs i mimetiskt förhållande är dock inte ordens betydelse och den förgångna händelsen, men skriftens grafiska element och minneserfaringen. Detta mimetiska förhållandet markerar Derrida med begreppet *fil*, en tråd, men också en dotter. Att skriva således är att dra en mimetisk tråd, en *fil*, genom kronologisk tid som en slags träckelsöm, och därefter dra ihop den så att det förflutnas händelser viker sig till en bild. Derrida finner en sådan bild i Genets *Journal du voleur*, och han finner dessutom att den markeras med kursiver och inom parenteser.²²

»(Långt senare, då jag återfann honom i Antwerpen, talade jag med Stilitano om det där knippet med konstgjorda druvor som han hade haft gömt i sina byxor. Han berättade då att en spansk hora hade för vana att bära en ros av tunn bomull fastsydd i könshöjd. »För att ersätta hennes förlorade blomma,« förtalte han.)« (Glas, p. 143).

Om detta citat frågar Derrida: »I dessa sex linjer verkar det som om spørsmålet gäller en simpel *kamerans* förskjutning som vänder runt på narrativitetens kronologiska linje, en procedur tillräckligt banal för att avskriva parenteserna och i synnerhet kursiven. Så varför?« (Glas, p. 142)

Fotografiet står på gränsen mot dialektikens cirkulära rörelse: från denna position förmår det att lägga ett snitt in i dess arbetande framåtskridande, vad Roland Barthes indikerade med ordet *punctum* i bemärkelsen ett sår. Hos Genet markeras denna fotografiets språkliga och tidliga förkortning i porträttet: fotografiet introducerar blickens möjlighet att bedra representationen. Denna anti-, snarare än pre-ødipala blick beskrivs av Genet som medierad genom fotografiet. I *Journal du voleur* är det berättaren som mister sitt jag mellan två gamla foton av honom själv, och i teaterpjäsen *Elle* måste påven annullera sitt jag genom den fotografiska bilden för att upprätthålla sin helighet.

»Stackars lille vän, du har lidit,« (*Journal*, p. 95) viskar Genet till ynglingen i ett gammalt fotografi av honom själv. Men empatin stammar inte från ett igenkännande. Det är istället som om en helt annan Jean träder fram i fotografiet, för den han ser är inte alls den som han minns sig själv vara.

22. Derrida skriver: »Anta att vad som är rest här är i form av ett A, i syfte att där passera huvudet och riskera snittet [*le coup*]. Inte för att lägga till gl (s'et har fallit än en gång) men för att skriva denna kursiva (*PARANTHESE*) Bland alla sömmar [*coutures*] i den genetiska texten, sex rader mellan parentes och i kursiv« (Glas, pp. 141-142).

Varken den fulhet som han minns att han led av eller den lätthet med vilken han forcerade sin väg genom livet verkar ha någonting att göra med den tonåriga pojke som Genet känner sådant medlidande för. Vad som skär genom åren som har gått och vad som på samma gång syr samman en bild av det förgångna är korrespondensen mellan att inte kunna finna sig själv i fotografiet och minnet av att blicken förrrade sig i världen redan då. »Men i skymningen, när jag var trött, sjönk mitt huvud och jag kunde känna hur min blick hängde kvar vid världen och smälte samman med den, eller vände sig inåt och försvann; jag tror den var klar över min absoluta ensamhet« (*Journal*, p. 95). Så börjar denna bild att sjunga: när den yttre världen blir gudomlig, och då ensamheten blir så överväldigande att världen verkar helt oändligt annan, även om denna annanhet kommer ur den ensammes jag, då svaljer jaget annanheten och träder ut ur sig själv.

»Jag svalde den. Jag tillägnade den sånger som jag själv hittade på. Om natten visslade jag. Melodin var religiös. Den var långsam. Dess rytm var en smula tung. Jag tänkte att jag därmed trädde i samtal med Gud: vilket är vad som hände, Gud såsom endast varande hoppet och viljan inneslutna i min sång« (*Journal*, p. 96).

Men Genet nämner också ett andra fotografi.²³ På bilden är han trettio år gammal och ser bitter och hård ut. Denna bild sjunger inte, men genom att se de två fotografierna samtidigt inser han att den äldre bilden syr, eller träder en tråd genom kronologins tid. Med dessa två foton upptäcker Genet plötsligt att en bild inte är ett minne, att dess skönhet inte handlar om att förstå, eller att komma till tals med det förflutna, men att en bild är ett öppet sår av det förflutnas otillfredsställda framtidshopp, ett sorgearbete.

»Genom dessa två bilder kan jag se våldsamheten som genomför mig på den tiden: från jag var sexton till trettio. I barndomens helveten, i fångelser och i barer var det aldrig det hjältemodiga äventyret jag sökte: jag identifierade mig med de vackraste och mest olyckliga brottslingar. Jag ville vara den unga prostituerade som följer sin älskade till Sibirien, eller den som överlever honom, inte för att hämnas honom, men för att sörja honom och ära hans minne« (*Journal*, p. 97).

23. Dessa två fotografier har publicerats i Arnauld Malgorn: *Jean Genet: Portrait d'un marginal exemplaire*, Gallimard 2002.

Om fotografiets sanna element ligger i väckelsen av det förgångnas framtidsdrömmar kan Genets skådespel *Elle* kasta fruktbart ljus över Hegels förhistoriska estetik. Omedelbart ter sig fotografiet som en sammanställning av rester från den egyptiska konsten: en mekaniserad mutant av pyramidernas Camera Obscura och obeliskernas förstenade ljus, eller »heliogravure,« som Derrida kallar dem (*Glas*, p. 283a). Det som Hegel tänkte skulle ha upphävt dessa moment är hieroglyfen, och om fotografiet kan föreges att vara en modern hieroglyf, så är det för att dess inbördes element betecknar det öppna sår mellan ljus och språk som inte kan förenas i entydig betydelse. Hieroglyfen och Memnon-kolossen är inte resultat av tidigare negationer, men suspenderade moment som inte tillåter en negativ bestämning. Vad Barthes föreställde sig som fotografiets 'tredje' mening stammar från en Egyptisk obestämbarhet. »Stenblockets *Klang* är *ännu ej* den stämma som det *redan* är: varken inuti eller utanför språket, en mediering eller ett utslutet tredje« (*Glas*, p. 281a).

Bilden av påvens helighet

I Genets ofullbordade teaterpjäs *Elle* från 1955 får detta öppna sår mellan tro och förnuft, ändlighet och oändlighet, språk och ljus ett namn: på franska *sainteté*, helighet. Här blir heligheten en fotografisk gåva som, liksom Hegels ljusreligion, aldrig förmår bestämma sig själv. Påven, som i pjäsen skall fotograferas, förväntar sig av fotografiet att motta denna gåva, för hans position som medierande moment mellan den ändliga världen och Kristi oändlighet lämnar honom ingen plats att existera. Endast som en bild kan påven vara, men under förutsättning att heligheten inte manifesterar sig som ändlig existens, utan som ett obegripbart tredje, varken ändligt eller oändligt, men som absolut ersättning, eller simulacra. Kristi ställföreträdare är en ren bild, och det är det franska ordet för en bild, *une image*, som i och med sitt femininum, gör att påven är en hon. Begreppet helighet har dock bäst beskrivits i *Journal du voleur*:

»Jag betecknar inte helighet som ett stadium, men som det moraliska förfarande som leder mig därhän. Det är den ideala punkten för en moralitet som jag inte kan tala om, för jag kan omöjligen se den. Den fjärrar sig när jag närmar mig. Jag begär den och jag fruktar den. Detta förfarande må framstå som idiotiskt. Emellertid, alltmedan det är smärtsamt är det också lycksaliggörande. Det är en glad toka. I dumhet antar hon figuren av en Carolina, hänryckt i sina kjolar och tjutande av lycka. Jag gör utav offrandet, och inte utav ensamheten, den högsta dygden.

Det är par excellence den kreativa dygden. Den måste i sig besitta en förbannelse. Skulle det förvåna någon om jag hävdar att brottslighet förmår tjäna mig som en försäkran om min moraliska vigör? När må jag så äntligen få kasta mig in i hjärtat av bilden, och själv bli till det ljus som bär den till dina ögon? När må jag finna mig själv i poesins hjärta?» (*Journal*, 244-245).

Elle framstår som ett försök att behandla just dessa spörsmål. Det ändligas försoning med det oändliga är ett annullerande av subjektet, ett offrande av sig själv och ett förvandlande av jaget till en ljusets gåva, men utan att denna gåva antar ett varande, dvs blir en slags present. Påven är inte en motsättning till fotografen, men snarare ett symbiotiskt alter ego: påven är inte påve förän han fotograferas som påve, och fotografen är heller inte fotograf utan en stand-in, en ersättare för den riktige fotografen, som står i kulisserna och smygfotograferar. Påven bedrar sin identitet för han vet att han blir påve först då han av de troende betraktas som en bild av heligheten, och fotografen bedrar fotografiet genom att varken tilltro dess förmåga att återge verkligheten eller att producera dess simulacra.

Vad blir lösningen på denna paradoxala komedi? Att endast om fotografen förråder sitt uppdrag och offerar fotografiets sannskyldiga reproducerbarhet till förmån för paparazzins metoder kan heligheten fångas i påvens fåfänga. Därför måste påven skrudas i helighetens koketta materialism, hon måste »anta figuren av en Carolina, hänryckt i sina kjolar och tjutande av lycka.« Om *kamera* för Derrida är en banalitet som sätter dialektikens ursprung i svängning, så är fotografiet för Genet ett inbrott i konstruktionen av självet – den vackraste formen av bedrag. Fotografiet är varken ett semantiskt 'index' eller en social konstruktion, för i den mån dess hieroglyfiska karaktär beaktas kommer fotografiet före både språkets semiosis, historiens gång och lagens legitimitet.

Fotografiet har, som fotografen meddelar den påvliga betjänten i skådespelets inledning, också sitt mysterium.²⁴ Detta mysterium, att varje fotograferat varande skiljs från sitt vara, således att detta uppträder, träder fram på scenen först senare – om inte som representation, så hellre som en mimetisk relation och diskrepans till det varandes minne – det är detta som är skrämmande med fotografiet och vad som har förbundet det med vår ändlighet. Döden får vi, som Levinas skrev, aldrig se som en ursäkt för en subjektiv vitalism, utan snarare som ett mysterium inför vilket vi inte längre som individer förmår att förmå någonting.²⁵ Men varken Levinas, såvitt han

24. Genet: *Elle*, L'arbalète 1989, p. 21.

25. Emanuel Levinas: *Le temps et l'autre*, Paris 1983.

är relevant här, eller fotografiet må ses som advokater för en paralyserande apati inför döden: tvärtom, det är här som vi kan förstå hur nästan, den som är helt annan än mig själv, föregår mitt 'själv'. I det att den primära relationen till nästan hindrar mig att anta självets prioritet bekräftas den kärlek som inte strävar mot familjens odödliga genealogi.

Den motsvarande språkliga relationen, då symbolen förkortas genom att bäras av det den skall beteckna, sker negativt i *Elle* med att påven, den absoluta bilden, river itu ett fotografi av fotografens familj. Då, i gryningen, grips fotografen av en vilja som är större än hans själv: han anar då, att om påven river sönder fotografiet under ursäkten att det bara är en idol, en bild, så är det upp till honom att under kreativitetens dygd skapa en påve som mimar materialiteten i Guds namn snarare än att representera vikarien av Guds oändlighet. Och liksom i *Journal du voleur* frambringar fotografiet sång. »Påvens snyftningar« är titeln på fem sånger om den påvliga ontologins problem vilka påven vill deklamera för sin betjänt och fotografen. Emellertid hinner påven bara framföra de första tre sångerna innan hon tvingas lämna scenen. Den fjärde sången framförs av betjänten och handlar om hur påvens helighet existerar för hela världen utom för henne själv. Oförmögen att vara för sig själv vad hon är för världen finner påven att hon är helt singulär, och därför orepresenterbar. Denna fjärde sång får fotografen att erkänna att han är av judisk börd, men hans bekännelse avbryts av betjäntens recitation av påvens femte och sista tragiska sång:

»BETJÄNTEN (*avbryter honom*): Och här är den femte sången av påvens snyftningar: Till sist, utmattad av alla dessa ansträngningar...

FOTOGRAFEN (*avbryter i sin tur*): Jag vet, jag vet... av alla dessa ansträngningar...

BETJÄNTEN (*fortsätter*): ...med att frigöra mig från den bild...

FOTOGRAFEN OCH BETJÄNTEN (*tillsammans*): ...som inte längre kunde jagas av en annan, då, vid den yttersta gränsen inför döden, nästan på väg att dö, uppslukad av bilden och med risk för att framställa mig själv inför kommande århundraden som denna oigenkännligt tillsnöade figur behängd av juveler, återvände jag till mig själv och började söka efter den upptäckare som älskade dimma och stelfrusna pupiller. Alas, då jag fann honom, var han var han död av sorg, hunger och köld. Jag kom med filter, varmvattensflaskor, varm mjölk, aspirin, men förgäves. Jag masserade honom – ingenting. Ingenting. Ingenting. Han hade förfrusit. Jag läste en bön över döden. Slut på sång V av herdens snyftningar.«²⁶

26. Genet: *Elle*, pp. 81-82.

Det är påvens tidigare identitet som herde som omtalas med orden “ den upptäckare som älskade dimma och stelfrusna pupiller.” Fotografens recitation av påvens sång indikerar att historien även passar in på den judiska stand-in fotografen. Ingenderas identitet kan försonas med sitt själv i Guds namn. Påven, som har förlorat sitt själv i jakt på en helighet som har förvandlat henne till ren bild, och fotografen, vars judiska identitet separerar honom från Guds namn lämnar en underlig dialektisk möjlighet att ge form åt det oändliga. Nu uppenbarar sig den fotograf som har stått i kulisserna och fotograferat i hemlighet. Fotografiets möjlighet att från gränsen till dialektiken ge form åt religionens oändlighet vill inte ge några särskilt finstämda bilder. Men när de, liksom Leo XIII:s takfresk i *Galleria dei Candelabri*, kan ge kraft åt tanken så tvingar de oss att förkasta den Hegelianska dialektikens enhet. Fotografiet påvisar både den dialektiska tankens begränsningar och dess häpnadsväckande vitalitet. Inför utmaningen att återge en bild av konstens ursprung beställde Leo XIII en bild av dialektikens födslovåndor. I det hänseendet var påvens otidsenlighet långt ifrån en försening. Han var snarare allt för tidigt ute.