

Krisernas och katastrofernas kulturella liv

The Cultural Life of Catastrophes and Crises är en mångfacetterad bok som täcker in många olika aspekter av det kulturvetenskapliga studier av katastrofer och kriser.¹ Boken är indelad i fyra underavdelningar: "Thinking Catastrophes and Crises", "Witnessing and Remembering Catastrophes and Crises", "Imagining Catastrophes and Crises" samt "Desiring and Consuming Catastrophes and Crises". Bidragen är tjugo till antalet, exklusive det introducerande kapitlet av redaktörerna, och handlar om allt från kulturanalys av katastrofer till 11 september, folkmordet i Rwanda, Theodor Adornos idé om konst som uttryck för en universell katastrof och Ernst Jüngers fotböcker. Här kommer jag att fokusera på de bidrag som jag anser är av störst principiellt intresse, och det blir därmed en övervikt för den första underavdelningen.

Isak Winkel Holm inleder boken med en bredare upplagd artikel om kulturanalys av katastrofer, där han går igenom grundläggande begrepp i modern katastrofforskning, såsom

den numera tämligen överspelade indelningen i naturkatastrofer och teknologiska (människovållade) katastrofer, sårbarhet (*vulnerability*) och motståndskraft (*resilience*). Han poängterar även mediernas betydelse för vår förståelse av katastrofer. I vissa mer extrema fall, som under orkanen Katrina år 2005, bidrog mediernas snedvridna rapportering till myndigheternas dåliga krishantering; mediernas framställning av New Orleans som en krigzon plågad av anarki och kriminalitet beredde vägen för en militariserad respons där katastroffer inte längre sågs som offer, utan som våldsverkare och plundrare. Winkel Holm menar att medierna inte rapporterade om den "verkliga" katastrofen, utan snarare byggde upp sina berättelser utifrån element ur Hollywood-filmer och andra fiktiva gestaltningar. Han ser det som ett extremt exempel på en i sig normal process: vi tolkar verkligheten i enlighet med de berättelser och föreställningar vi tagit till oss förut. Faran med att inte förhålla sig kritisk till dessa illustreras dock utmärkt av fallet Katrina, såsom också Carl Lindahl och

¹ *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*. Red. Carsten Meiner & Kristin Veel. Walter de Gruyter, Berlin & Boston 2012. 322 s. Ill.

Kathleen Tierney har påpekat, och här har den humanistiska katastrofforskningen en, som jag ser det, oerhört viktig funktion att fylla.

Winkel Holm behandlar också åtta grundläggande symboliska former som katastrofen ofta får i vår föreställningsvärld: katastrofen som uttryck för det sublima, särskilt vanlig på 1700-talet; katastrofen som trauma, den idag förhärskande formen; katastrofen som undantagstillstånd, med "plundrarna" i New Orleans som ett exempel; katastrofen som risk, innefattande såväl sannolikhetskalkyler för olika katastrofscenarier som folkligt riskmedvetande; katastrofen som obalans, särskilt i ett ekologiskt perspektiv; katastrofen som apokalyps, en tankefigur med flertusenåriga rötter; katastrofen som välsignelse i förklädnad, eftersom den ger möjlighet till modernisering och ekonomisk utveckling samt katastrofen som teodicé, med frågor kring Guds och människans godhet och ondska som väcks i samband med katastrofer. Varje symbolisk form hade naturligtvis varit värd en separat monografi, men författaren lyckas komprimera de viktigaste punkterna på ett bra sätt, och nämna de mest betydelsefulla verken med anknytning till dem.

Knut Ove Eliassen har undersökt katastrofbegreppets historia. I klassisk grekiska innebar katastrofê en betydelsefull vändpunkt, i en konflikt eller ett förlopp, i etablerade rättvisenormer, eller i ett liv. Under senantiken började begreppet användas inom poetiken, där det betecknade vändpunkten eller klimax i en intrig, i både komedi och tragedi. Med andra ord kunde katastrof både vara något negativt och något positivt. Det tenderade också att hänföra sig till individers lycka och olycka snarare än hela samhällens.

Katastrofen kom först in i folkspråken i franskan, hos François Rabelais i den fjärde volymen (Quart Livre) av hans verk om jättarna Gargantua och Pantagruel. Ordet har behållit sina poetiska associationer: det refererar till en vändning i lyckan, slutet på en berättelse, och hjältarnas reaktioner på en redogörelse för den katolska kyrkans moraliska förfall. Det antika

begreppets öppenhet finns fortfarande kvar, men dess fokus på en längre process försvinner, och ersätts av ett fokus på själva förändringen i tillståndet, vändpunkten i sig. Tidsbegreppet i ordet förändras också, i och med att det inlemmas i en kristen kontext. Idén om prefiguration som finns i den kristna eskatologin innebär ju att gammaltestamentliga figurer ansågs prefigurera olika aspekter av Jesus, och Mose gamla förbund prefigurerade det nya förbundet genom Kristus. Nu började det förflutna omtolkas utifrån senare händelser, på ett sätt som öppnade upp för en ny förståelse av tiden som på sätt och vis reversibel. Hos Rabelais fortsätter den här utvecklingen; här blir omtolkningen av det förflutna en konstant aktivitet, som framförallt drivs framåt av mänskliga konflikter.

Mot slutet av 1600-talet började ordet *katastrof* användas i sin moderna bemärkelse av en generell, men ändå historiskt specifik händelse, även om den poetiska betydelsen fortfarande är den dominerande in på 1700-talet. Hos upplysningsfilosofen Jean-Jacques Rousseau börjar *katastrof* få nya betydelser. Enligt Rousseau var framsteg och civilisation bara möjliga genom att de föregicks av katastrofer. Det betyder att katastrofen inte längre utgör ett slut på historien, som i eskatologiskt tänkande, utan utgör historien i sig. Det var också på 1600-talet som ordet katastrof började appliceras på naturen. Första gången ordet uppträder i det sammanhanget är i en astrologisk dissertation skriven av Helisaeus Roeslin, en av Johannes Keplers vänner, år 1597. Där används *katastrof* för att beteckna den undergång kometer förutspådde för Jorden. På 1600-talet hade ordet överförts till den mänskliga, jordiska världen, och användes nu för att beteckna naturkatastrofer i dagens mening, men inom en teologisk referensram. Naturkatastrofer betraktades som uttryck för Guds vilja, och utgjorde Guds straff för människornas synder. Det här förändrades radikalt i samband med jordbävningen i Lissabon år 1755. Rousseaus tanke på katastrofen som inneboende i framstegstanken blir allt mer inflytelserik ju närmare vi kommer 1900-talet. Framsteget uppfattas i sig självt som en ständigt pågående katastrof, där ting-

ens förhärskande ordning hela tiden förbyts i en ny. Katastrofen uppfattas inte längre som något utanför framsteget, utan är en oskiljaktig del av det.

Ansgar Nünning har å sin sida försökt utveckla en krisernas och katastrofernas metaforologi och narratologi, i syfte att redogöra för hur begreppen används som ett redskap för att förstå vissa händelser. Han betraktar begreppen som metaforer snarare än som beskrivningar av en objektivt existerande verklighet, och som metaforer med ett specifikt emotionellt bagage. Det är genom att applicera begreppen på händelser och händelseförlopp som man ger dessa en struktur och en emotionell laddning som de för med sig från tidigare kontexter; dessa färgar av sig på bruket i nuet. Detta bruk är ofta politiskt och ideologiskt laddat, eftersom de människor som lyckas övertyga andra om att deras kris- och katastrofbeteckning är den rätta för situationen ofta får definiera hur verkligheten ser ut och vad som anses vara sant.

Nünning kopplar kris- och katastrofmetaforerna till narratologins händelsebegrepp. En narratologisk händelse är en särskilt betydelsefull företeelse, och på det sättet resultatet av en urvalsprocess, eftersom krisen eller katastrofen har valts ut – ofta kollektivt – som ett extra betydelsefullt segment av ett längre förlopp. Nünning menar ändå att det finns en skillnad mellan kriser och katastrofer i det sätt på vilka de är betydelsefulla. Kriser i sig själva är inte särskilt betydelsefulla händelser, utan snarare det som kommer före och efter: orsaken till krisen och dess konsekvenser. För katastrofernas del är det tvärtom, de är särskilt betydelsefulla i sig själva, som ett slags omskakande händelser: de är oväntade och oförutsägbara, de får stora konsekvenser, och är oåterkalleliga och omöjliga att upprepa.

Nünning anknyter till krisbegreppets gamla medicinska betydelse, och uppfattar krismetatoforen som en blandning av den privata sfären av sjukdom, och den offentliga sfären av politisk och ekonomisk förändring. De har en tendens att betraktas som farliga sjukdomar, och att kalla något för en kris implicerar stor fara

och osäkerhet. Den situation som leder fram till krisen tolkas i enlighet med den här diagnosen, som också har en tendens att påkalla en viss form av terapi och framtida åtgärder. Det här är förvisso en beskrivning som stämmer bättre in på politiska och ekonomiska kriser, men också de personliga kriserna kan måhända beröras av den här typen av tänkande.

Den grundläggande krisintrigen består enligt Nünning av åtminstone tre element: 1) en patient eller krisdrabbad organism, och 2) en läkare eller iakttagare som 3) diagnostiserar sjukdomen utifrån ett utanförperspektiv. Intrigen kan också inbegripa: 4) beskrivningar av sjukdomssymptom (aspekter av krisen), 5) genomgång av krisens sjukdomshistoria, 6) terapin, och 7) terapeuten, som antingen kan sammanfalla med läkaren/iakttagaren eller inte. Eftersom attityderna till kris varierar så mycket, är det ändå omöjligt att tala om en enda krisintrig. En krisintrig kan konstrueras på så många olika sätt. Att man ändå väljer att kalla något för en kris innebär dock att man väljer ut vissa drag – nämligen de som passar in i krisbegreppet – och bortser från andra, så det kan därför vara viktigt att försöka uppmärksamma det som blir utsorterat. Det kan säga en hel del om vad syftet med bruket av krismetatoforer kan vara.

Krisens och krisintrigens funktioner är också varierade. Nünning nämner sex olika funktioner. Den första är helt enkelt att skapa intresse och spänning. För det andra, skapar krismetatoforer och –intriger också ordning och enhet i verklighetens kaos, då de tillhandahåller ett sätt att förvandla kaosets komplexitet och svårgripbarhet till en logiskt sammanhängande helhet. De stimulerar också till ett specifikt emotionellt gensvar, oftast rädsla, chock och stress. Kris- och katastrofmetaforer kan också användas för att argumentera för behovet av effektiv krishantering. För det tredje, tillhandahåller dessa metaforer en reduktionistisk mall för hur man ska tolka och förklara komplexa fenomen.

För det fjärde, är bruket av dessa metaforer också normativt på så sätt att det förespråkar

en viss ideologiskt färgad diagnos av en situation den egentligen bara låtsas beskriva. Att kalla något en kris är ett sätt att föreskriva ett visst åtgärdsprogram, och kan inte betraktas som en neutral beskrivning. För det femte, tenderar åtgärdsprogrammets beståndsdelar att vara självklara redan vid fastställandet av diagnosen. Kris- och katastrofmetaforer fungerar alltså som politiska argument. Slutligen kan dess metaforer därmed tjäna till att legitimera det föreslagna åtgärdsprogrammet, eftersom de tillhandahåller rationaliseringar av kulturella förändringar, och argument för terapins förträfflighet, oberoende av vad terapin består av.

Karsten Wind Meyhoff tar sig an katastrofberättelsens historia med särskilt fokus på berättelser om naturkatastrofer. Han menar att dessa länge sågs som en undergenre av science fiction-berättelser, men att de på senare år har konsoliderats till en självständig litterär genre, inte minst på grund av vår ekologiska medvetenhet. Naturkatastrofer kan betraktas som uttryck för ett slags fiktiv abnorm ekologi, och Wind Meyhoff identifierar specifika mönster, regler och element som är typiska för genren. Han argumenterar också för att dramatiseringen av katastrofer dels tjänar till att hantera katastrofer i det förflutna, dels till att förbereda oss för framtida sådana. I och med att science fiction-litteraturens tankeexperiment och framtidsvisioner också brukar betraktas som införlivade i våra kollektiva föreställningar om framtiden, undersöker författaren vilka värderingar berättelserna uttrycker, hur den ideala problemlösningen gestaltas, och huruvida det finns utrymme för hopp och optimism.

Författaren urskiljer fem grundelement i en katastrofberättelse: 1) platsen för katastrofen, som ofta är en global storstad där den ekologiska balansen är lätttrubbad. Det kaos som bryter ut under katastrofen åskådliggör hur sårbar den mänskliga civilisationen är, och hur maktlösa myndigheterna är; 2) katastrofens hjältar är av två typer: den "vanliga" medborgaren och den vetenskapliga experten. Båda typerna används för att belysa hur människor gör val och agerar i existentiellt laddade

situationer, men medan den vanlige medborgaren funderar över hur han ska förhålla sig till sin nästa och göra det rätta, har den vetenskapliga experten därtill till uppgift att rädda världen genom sin kunskap. Grundtanken är att individen är utlämnad till sin egen uppfinningsrikedom i en katastrofsituation, och att det inte går att förlita sig på yttre auktoriteter. Detta är nära kopplat till 3) katastrofens etik: den vanlige medborgaren måste agera utifrån universella moraliska värden såsom solidaritet, hjälpsamhet och barmhärtighet, gör han tvärtemot och handlar egoistiskt straffas han av naturen. Expertens å sin sida måste vara beredd att fatta obehagliga beslut, också till priset av människoliv, för att rädda världen. 4) Katastrofens skurkar personifieras ofta av den girige affärsmannen, den oetiske vetenskapsmannen som inte klarar av att kontrollera sitt verk, eller byråkraten som hellre lyssnar på kortsiktiga politiker än på hjältevetenskapsmannen. Genom att välja ut en syndabock reduceras komplexa fenomen, som exempelvis klimatförändringar, till en lättfattlig berättelse, med risken att de förenklas alltför mycket, enligt Wind Meyhoff.

Slutligen diskuteras 5) katastrofberättelsens bildspråk. Katastrofen konstrueras i förhållande till en vardaglig normalitet, som framstår som alltmer hotad tills den omkullkastas. Wind Meyhoff menar att det också har skett en estetisering av katastrofen och dess krafter under de senaste decennierna, särskilt i filmer, där utnyttjandet av ett överdådigt panorama förvandlar förödelse till underhållning och döljer katastrofens mer brutala realiteter. Många katastroffilmer verkar enligt författaren propagera för den underliga föreställningen att katastrofer utgör en form av katharsis och försoning, eftersom de resulterar i en återgång till traditionella (amerikanska) familjevärderingar. De människor som går under i katastrofen har inte offrats förgäves, då de överlevande hittat tillbaka till det som är viktigt i livet.

Om man applicerar Isak Winkel Holms teori om katastrofens symboliska former på denna bok, är det uppenbart att också de som upp-

fattas som lite föråldrade och halvt obsoleta, såsom det sublima och teodicén, fortlever i högönskelig välmåga. Estetiseringen av katastrofer må vara ett typiskt 1700-talsfenomen, men den finns också i dagens katastroffilmer. Katastrofberättelsens etik är rimligtvis förknippad med teodicén, eftersom den uppehåller sig vid människors godhet och ondska. Katastrofen som trauma, problematiken kring huruvida traumatiska minnen är möjliga att gestalta och vilka politiska konsekvenser gestaltningarna får, är framträdande i del två av boken. Samtidigt är det tydligt att förfat-

tarna inte gärna vill skriva in sig i någon av dessa symboliska former på ett teoretiskt plan: även om vokabulären ofta kommer från olika symboliska former – katastrofer är ”states of exception” till exempel – innebär det inte att allt det föreställningsmässiga bagaget följer med på köpet. På så sätt är det en genomtänkt och tankeväckande bok, som vill se bortom katastrofernas och krisernas chockerande och fascinerande yta och blottlägga deras djupare strukturer och effekter.

Camilla Asplund Ingemark
