

Sofia Aminoff

I MÅSARS NÄRVARO, OCH HÄSTARS: KÄRLEKSFULL UPPMÄRKSAMHET OCH EN TEATER UTAN EGO I PIPSA LONKAS FYRA DAGAR AV NÄRHET

SVENSK SAMMANFATTNING

”I måsars närvaro, och hästars: Kärleksfull uppmärksamhet och en teater utan ego i Pipsa Lonkas *fyra dagar av närhet*” beskriver mitt arbete med att översätta Lonkas pjäs från finska till svenska, och upplevelserna av fridfullhet, klarsyn och kontakt till måsar som jag hade under processen. Jag visar hur måsarnas närvaro etableras genom djuretiska- och post-antropocentriska dramaturgiska strategier bestående av meditation, omförhandling av blicken och omfördelning av rummet, vilka strävar efter att överbrygga dualismen mellan djur och människa. Den dramatiska effekten tolkar jag som en form av icke-konst, en teater utan ego, som jag jämför med metafysiken hos Simone Weil och Iris Murdoch, buddhistisk filosofi och djuretiken hos Elisa Aaltola, och med relationen till mina hästar. Jag uppfattar det som en uppmaning till uppmärksamhet där tillbakadragandet av ”jaget” blir en kärlekshandling.

ABSTRACT

“In the presence of seagulls, and horses: Loving attention and a theater without ego in Pipsa Lonka’s *Sky Every Day*” describes the process of translating Lonka’s play from Finnish to Swedish, and the experiences of peacefulness, lucidity, and connection with seagulls I had during it. I show how the presence of seagulls is achieved by animal ethical- and post-anthropocentric dramaturgical strategies of meditation, a redirection of the gaze, and a renegotiation of space, that strive to overcome the duality of the human-animal relationship. The dramatical effect I interpret as a form of non-art, a theatre without ego, that I compare to the metaphysics of Simone Weil and Iris Murdoch, Buddhist philosophy and the animal ethics of Elisa Aaltola, as well as the interaction with my horses. I perceive this as a call to attention, where withdrawal of “the self” becomes an act of love.

Jag har haft förmånen att översätta fyra av Pipsa Lonkas pjäser från finska till svenska, och av all dramatik som jag översatt så är *fyra dagar av närhet* (2020) den pjäs jag har njutit mest av att arbeta med. Det var som en morgonmeditation att varje dag återvända till pjäsen och flyta ut i landskapet där bränningar slår mot klipporna och måsar skriar i den klarblå skyn. Den meditativa kvaliteten har med den avskalade, minimalistiska karaktären och det långsamma tempot att göra, men också med blicken, som stillsamt vilar, skärps, gläds och förundras vid det den ser – och låter det vara.

fyra dagar av närhet hade urpremiär på Teater Viirus under pandemirestriktionerna 2021 och den förkortade spelperioden genomfördes delvis som livestream. Det är en fyrdelad ekokritisk och djuretisk pjäs som gestaltar avstånd och närhet mellan människor och måsar på en icke-namnngiven badort vid havet. När jag översatte pjäsen arbetade jag som vanligt hemma på vår hästgård där jag tillbringar mer tid med hästar än med människor, och där den viktigaste delen av samvaron med hästarna blivit meditationerna med dem. Antagligen var det också därför som jag fann översättningsarbetet så välgörande, för att det stödde den fridfulla tillvaro som jag eftersträvar tillsammans med de här fyra hästarna.

Den undersamma blicken i *fyra dagar av närhet* betraktar skeendena på den anonyma badorten på både nära och långt avstånd utan att nånsin förlora i koncentration och rofylldhet. Det här skapar en förnimmelse av klarhet och rymd i texten samtidigt som blicken långsamt introducerar oss till skaror av människor och måsar, som framträder i ett påfallande likartat ljus. Det här stillsamma och uppmärksamma seendet förekommer i den första av pjäsens fyra delar, där landskapet sida för sida tecknas i korta prosalyriska stycken som också låter sig läsas som parenteser, Elsi Hyttinen kallar dem för *tableaux vivants* i sin artikel ”Humans and Seagulls, Paused: Pipsa Lonka’s *Sky Every Day* (2020) and Theatre During the Pandemic” (2021).¹ Den inledande strofen i den första pjäsdelen lyder:

För stranden behövs tre: jorden, havet och himlen.²

Och den andra:

Sanden är mestadels sådan: en liten kristall intill nästa kristall.³

Själv föredrar jag att likna de här raderna vid prosalyrik som gränsar till den dramatiska parentestraditionen, dels för att det genretänjande och hybrida draget är utmärkande för pjäsen som helhet, dels för att det visade sig vara omöjligt att översätta *fyra dagar av närhet* utan att reflektera över frågan om berättarperspektiv eller ett prosalyriskt jag.⁴

Den andra delen är dialogisk, alltså nära den dramatiska traditionen, och ändå på ett för pjäsen typiskt sätt avståndsskapande i förhållande till samma genre. Sekvensen börjar med den enda traditionella parenteserna i pjäsen: ”*strandrestaurang, havet brusar, måsarna svävar nära, solen sjunker snart i horisonten*”⁵ och fortsätter med till synes slumpvisa brottstycken ur oidentifierade karaktärers

1 Hyttinen 2022, 239.

2 Lonka 2021a, 47. Suom. ”Rantaan tarvitaan kolme: maa, meri ja taivas.” Lonka 2021b.

3 Lonka 2021a, 49. Suom. ”Hiekka on enimmäkseen tällaista: pieni kide on toisen kiteen vieressä.” Lonka 2021b.

4 Se även Aminoff 2022.

5 Lonka 2021a, 159. Kursivering i originalet. Suom. ”rantaravintola, meri kohisee, lokit leijailevat lähellä, aurinko painuu pian horisonttiin”. Lonka 2021b.

samtal i en grafisk eller visuell komposition. Det kan till exempel se ut så här:

| | | |
|--|---|------------|
| kanske man kennää den just daffö näjo jäföstäss jepp | | di e ödlää |
| | ja tror ja m ja kan int baa sitta hää | |

| | | |
|--|--|-------------|
| ehkä sen haistaa just siks aa nii niinpä jep | | ne o liskoi |
| | must tuntuu mm-m mä en voi vaa istuu täs | |

Fragment ur människornas dialog först i svensk översättning och sedan i finskt original.⁶

Ibland känner man igen tematiska helheter, ibland anar man att röster och samtalsspår återkommer, men det enda gemensamma motivet i dialogfragmenten är egentligen, förutom maten, måsen som tydligen skadar sig och håller på att dö nånstans i närheten av restaurangbesökarna, för att mot slutet av sekvensen konstateras död.

Den fragmenterande tekniken är avståndsskapande på ett sätt som kan liknas vid en *verfremdungseffekt*, och samtidigt skapas ett nästan groteskt intryck; plötsligt framstår språket som både tomt och absurt, som om vi betraktade det utifrån utan någon egentlig menings- eller skönhetskapande relation till det. Dialogfragmenten är skrivna på talspråk, en tradition som är starkare i finsk dramatik än i svenskspråkig, vilket gör det groteska draget ännu mer påtagligt i min svenska översättning. Plötsligt saknar skrivspråket gränser och bryts sönder av det talade språkets laglöshet, vilket framstår som ett radikalt, nästan anarkistiskt drag i pjäsen. I den fjärde och avslutande delen i *fyra dagar av närhet* sker det sedan ytterligare en besläktad relativisering av språket som jag ska återkomma till.

Tredje delen av pjäsen är episk, men också här emottår texten den tradition som den anknyter till genom en slags lekfull repetitivitet som Luce Irigaray kallar *mimicry*. Det som ironiskt imiteras är ett svulstigt allvetande berättarperspektiv ur den patriarkala prosatraditionen, och det är bara denna ironiskt avbildade berättare som skildrar måsar på ett tolkande sätt; vid alla andra tillfällen avstår texten från att uttyda dem eller reducera dem till symboler.

Pjäsdelen utspelas i en död mans hotellrum, vi har redan i den första delen sett kroppen som ligger där på golvet med blicken riktad mot en vrå under de fyra dagar som titeln anspelar på. Nu förvandlas rummet till en plats som måsarna intar, balkongdörren står öppen och havsfågeln dras dit av maten som lämnats kvar i rummet.

⁶ Lonka 2021a, 159; Lonka 2021b.

När de sedan förestavade av sin gemensamma rytm lämnade rummet hade det förändrats. Någoting av den stillsamma likgiltigheten hos en havsklippa hade smittat av sig på rummet, någoting av dess självklarhet vilade över det [- -].⁷

Parallellen till den döda måsen i restaurangsekvensen är utmärkande för den speglande strategin och låter åskådarna betrakta det faktum att människor åtminstone delar det med måsar att de äter och att de dör. Som Hyttinen påpekar demonstrerar texten den radikala jämligheten mellan allt organiskt liv; om inte annat så stryker senast döden ut skillnaden mellan människor och djur.⁸

Den fjärde och avslutande delen i *fyra dagar av närhet* utgörs av måsar i en grafisk komposition som använder sig av ornitologiska stavningstolkningar av måsläten. Det kan exempelvis se ut så här:

GEO! GEO! krii-arr! kreeää kreeää kreeää
ke ke KLIH-A KLIH-A! ke ke ke KLIH-A KLIH-A kej-a kej-a kej-a ke ke!
ke ke ke KLIH-A kej-a kej-a ke ke krii-arr! kreeää kreeää kreeää

KLIOO! KLIOO! kriaah! krreeäh krreeäh krreeäh
ke ke KLAIJJA-KLAIJJA! ke ke ke KLAIJJA-KLAIJJA kej-a kej-a kej-a ke ke!
ke ke ke KLAIJJA-KLAIJJA kej-a ke-a! kriaah! krreeäh krreeäh krreeäh

Fragment ur måsarnas kaskad först i svensk översättning och sedan i finskt original.⁹

I den visuella kompositionen av måsarnas läten finns det en likhet med den andra, dialogiska delen, vilket åstadkommer en likställande effekt då måsarnas och människornas läten speglas mot varandra och görs parallella. Hyttinen kallar denna kaskadlika måsdel för en *multilogue* och konstaterar att den jämlika fördelningen av textsidor, femton respektive nio i den andra och fjärde delen, ytterligare förstärker jämställandet av människor och måsar eftersom de ges lika mycket textuell plats.¹⁰

Till de fyra pjäsdelarna läggs ett fyrdelat mellanspel som anknyter till klassisk musik och performanskonst genom de explicita hänvisningarna till Kaija Saariahos *Cloud Trio* (2009) och Marina Abramovičs *Cleaning the Mirror* (1995). Lonka har bytt ut människoskelettet som Abramovič rengör med skurborste och såpa mot ett måsskelett: ”*En människa rengör mycket ömt skelettet av en gråtrut med tandborste.*”¹¹ Bytet förstärker den nämnda speglande och egaliserande effekten ytterligare. Mellanspelet anger dessutom i likhet med den första prosalyriska delen ett långsamt tempo genom syftningen till durationen i Saariahos verk. Också performansens sätt att möjliggöra koncentration och kontemplation i iakttagandet av ett monotont och utdraget skeende liksom i Abramovičs verk utnyttjas

⁷ Lonka 2021a, 185. Suom. ”Kun ne sitten yhteisen rytmensä sanelemana jättivät huoneen, oli jokin muuttunut. Huoneeseen oli tarttunut jotain kallioluodon kaltaista työntä välinpitämättömyyttä, itsestään selvää olemusta [...]” Lonka 2021b.

⁸ Hyttinen 2022, 249.

⁹ Lonka 2021a, 191f; Lonka 2021b.

¹⁰ Hyttinen 2022, 235, 238.

¹¹ Lonka 2021a, 59. Kursivering i originalet. Suom. ”*Ihminen puhdistaa hammasharjalla hyvin hellästi harmaalokin luurankoa.*” Lonka 2021b.

alltså för att skapa ett långsamt tempo med en meditativ kvalitet. Det här gör att mellanspelet får funktionen att inbjuda oss att stanna upp, att dröja med blicken vid den omsorgsfulla tvagningen.

De fyra genretänjande delarna i *fyra dagar av närhet* ger tillsammans med mellanspelet pjäsen dess karaktär av eklektisk scenisk komposition – och samtidigt, som Hyttinen påpekar, så förutser texten teaterns anknytning till det organiska, till tid och rum, till nuet och närvaron.¹² Den hybrida strategin verkar pröva så gott som alla konstnärliga genrer som anknyter till teatern som konstform bara för att tänja på dem och förkasta dem genom de beskrivna strategierna av likställande, mimicry och verfremdung. Dessa strategier är alltså ägnade att dekonstruera det hierarkiska förhållandet mellan människa och djur, i en slags dissekering av pjäsen som konstnärlig genre. Det är som om texten söndrade sig själv för att låta måsarna fylla den, överskrida och överglänsa det fiktiva verket i den avslutande delen.

Frågan om överlämnandet av texten åt måsarna, strategierna som syftar till att ge plats åt dem och låta deras närvaro fylla pjäsen, berör också den nämnda blicken som är utmärkande för den inledande prosalyriska delen av pjäsen.

Ovanför strandlinjen susar en flock måsar. Vid horisonten framträder fler och fler fåglar.

De vita kropparna glänser i solen.¹³

Det här är en strof och sida ur den första delen, och det var denna rofyllda, respektfulla och ofta också lekfulla blick som jag njöt så mycket av, men inte kunde återskapa utan att först definiera ett berättarperspektiv. Det var som om texten föll sönder i händerna på mig och det blev omöjligt att göra några verkliga val utan nån slags punkt att fästa dem vid. Ändå tog det ett bra tag innan jag frågade mig vad berättarperspektivet i den första delen riktigt består av.

Det här var den förlösande frågan i översättningsarbetet och jag insåg snart att svaret låg i ett av hotellrummen, hos den döda mannen, där också den tredje pjäsdelen utspelas. Det aningen upplösta berättarperspektivet i den första delen tillhör närmast honom även om det aldrig läses vid honom. Här finns en förundran inför världen och språket om också besitter förmågan att zooma in och ut på ett sätt som kan tänkas avspegla hur jaget, språket, tiden och rummet gradvis upplöses hos den döda mannen. Detta skingrande drag låter allt både svepas över och klargöras på samma gång, och det var först när jag begrep det som översättningen återskapade nånting av originalets livlighet.

Den här öppna och följsamma egenskapen i berättarperspektivet i den första delen av pjäsen befinner sig på milslångt avstånd från den självbelättna allvetande berättaren i tredje delen, och det var alltså det aningen upplösta prosalyriska jagets blick som skapade den översköljande meditativa effekten som var så väldigt välgörande för mig. Den här blicken liknar närmast en form av kärleksfull uppmärksamhet, som jag har kommit att uppfatta som en läsanvisning för *fyra dagar av närhet*.

Denna art av uppmärksamhet har Simone Weil och Iris Murdoch beskrivit som transcendent. Weil talar om den som en uppmärksamhet bortom det personliga som uppstår när vi odlar en allt större förmåga till koncentration och närvaro. Hon beskriver hur den låter oss komma i kontakt med en icke-personlig sfär av ljus, glädje, skönhet och kärlek som påminner mig om den första och den

¹² Hyttinen 2022, 238.

¹³ Lonka 2021a, 75. Suom. ”Rantaviivan yllä suhahtelee parvi lokkeja. Horisontista ilmaantuu lisää ja lisää lintuja. / Valkoiset kehot hohtavat auringossa.” Lonka 2021b.

sista pjäsdelen.¹⁴ Weil menar att vi måste ”slita bort överklighens slöja” för att uppnå dessa ögonblick av stillhet, tomhet och rent skådande: ”Det är vårt jags verklighet som vi lägger in i tingen”, konstaterar hon. ”Det är på intet sätt den yttre verkligheten. Den kan vi erfara bara genom att frigöra oss helt.”¹⁵

På detta sätt blir tomheten den största fullheten, menar Weil, då den rena glädjen och kärleken fyller det tömda jaget. Uppmärksamheten syftar med andra ord till en rening av våra egoistiska fantasier och narcissistiska begär och tar sig uttryck i nånting som för oss utöver sinnena. Murdoch talar om detta tillstånd av förhöjt medvetande som att leva i nuet utan illusioner. Hon använder ordet transcendent i betydelsen godhet som överträder det egoistiska ”jaget”.¹⁶ Murdoch talar också om *vision*, ett metaforiskt seende som är resultatet av moralisk föreställning och moralisk ansträngning bortom apparansen.¹⁷ Sätten att eftersträva denna syn kallar hon för *unselfing*, en omorientering av vår naturligt själviska energi.¹⁸

Weils och Murdochs beskrivningar av uppmärksamhet, *attention*, är besläktade med buddhismen, som de också refererar till; nedtoningen av egot i den buddhistiska psykologin, dess begrepp ”icke-jag”, *anatta*, och *Samatha*, traditionen att eftersträva episoder av ”ren varseblivning”. De tusentals år gamla meditativa teknikerna för att träna uppmärksamheten och odla kontemplativ insikt vittnar om liknande förnimmelser som Weil talar om; en skir medvetenhet, klarhet och glädje i ett tomt och stilla sinne; icke-konceptuellt medvetande, som kan anta sublimes, mystiska eller moraliska uttryck som eufori och kraftfullhet; eller ökad tillgång till intuitiv vishet och till medlidande.¹⁹

Det är dessa drag av uppmärksamhet i den första delen i *fyra dagar av närhet* som ger texten dess kvalitet av fridfullhet, klarhet, kärleksfullhet och glädje. Elisa Aaltola konstaterar att denna slags uppmärksamma blick iakttar utan att förvänta sig nånting, kräva eller utnyttja.²⁰ Aaltola, som explicit anknyter frågan om kärleksfull uppmärksamhet hos Weil och Murdoch till djuretik, understryker att blicken förändras och skärps då vi ger den tid, och det långsamma tempot i *fyra dagar av närhet* ger blicken just denna möjlighet att förändras.

Den platonska transcendentia kärleken som Weil och Murdoch syftar till ställer Aaltola likaså i djuretikens tjänst och konstaterar att den blir ett sätt att tillerkänna icke-mänskliga varelser värde, och att detta sker genom att tysta ”jaget” och låta andra varelsers verklighet lysa igenom det.²¹ Som Weil understryker handlar det om att låta vara, låta bli att tolka, och i stället ”avskapa” sig själv: ”Jag kan göra något [- -] för allt detta, nämligen att dra mig tillbaka, inte störa samvaron.”²²

Det är ett sånt tillbakadragande som äger rum i den avslutande delen av *fyra dagar av närhet* där Lonka drar tillbaka sin dramatiska röst, hon drar tillbaka fiktionen hon skapat och tystnar för att låta måsarna fylla de resterande sidorna av manuskriptet, ta över scenen. Som Murdoch konstaterar så blir en dylik akt att tystna och sticka i väg ett uttryck för kärlek och respekt.²³

14 Se exempelvis Weil 1994, 16-50.

15 Weil 1987, 56.

16 Se exempelvis Murdoch 1993, 218-498.

17 Murdoch 1985, 37.

18 Murdoch 1985, 54.

19 Se exempelvis Wallace 2002; Shear & Jevning 2002.

20 Aaltola 2019, 166.

21 Aaltola 2019, 178-180.

22 Weil 1978, 83.

23 Murdoch 1993, 17.

gia gia gia gia

GEAO-U!

gliäe

gia gia

gia

gia gia gia gia

geao geao geao

geao

KLIOO-O!

geao

geao geao

geao

geao geao geao geao

Fragment ur måsarnas kaskad först i svensk översättning och sedan i finskt original.²⁴

Förutom morgonmeditationerna var det också måsarna som gjorde arbetet med *fyra dagar av närhet* så välgörande och njutningsfullt: Jag började lägga märke till måsar, när jag var ute i hästhagen och hörde dem ropa nere vid ån så spratt det till i mig – och plötsligt kunde jag förnimma den där glada, klara känslan som jag förknippar med den första delen av pjäsen. Det här fortsatte, också efter att jag lämnat arbetet med översättningen bakom mig. Fortfarande, när jag hör måsarna vid ån, så infinner sig nånting av den här livligheten och klarsynen.

De påminner mig om att vara uppmärksam, måsarna, och det har vidgats till att gälla allt fler fåglar häromkring. Då jag byggde häststaket i ungsbogen om våren var det en fasantupp som var förargad över min närvaro. Jag inkräktade på hans nyvunna revir och jag kände hans missnöjda

²⁴ Lonka 2021a, 197; Lonka 2021b.

blick följa mig också när jag inte såg honom. Senare då det höll på att bli höst och jag gick runt skogshagen för att kolla staketet så låg det en fasanfjäder invid stigen. När jag såg den blev min blick plötsligt klar, jag kunde se barken på de unga björkarna tydligt, de skira tunna lagren av vit näver med svarta sirliga slingor på stammarna runt mig. Även detta upprepades när jag gick min dagliga runda i hästhagen, tills jag kunde uppnå samma klarhet genom att dra mig till minnes fjädern.

Den här utvidgade betydelsen som måsarna har antagit, och den uppmärksamhet de fortsätter uppmana mig till, har gjort att jag kommit att förstå den kaskadlika måsdelen i *fyra dagar av närhet* som ett subliment uttryck. Liksom det groteska uttrycket i den parallella dialogiska delen syftar det till ett gränsöverträdande, till en transcendent akt, som i Weils och Murdochs mening överskrider ”jaget” och förflyttar oss till en metafysisk plats där uppdelningen mellan subjekt och objekt stryks ut. Weil och Murdoch jämför detta överskridande med Platons grottlíknelse, och visar hur det är möjligt att vända sig om mot ljuset genom att träna uppmärksamheten.

Den fjärde pjäsdelen representerar på detta sätt ett utträde ur grottan, ur det fängelse som det egna ”jaget” hotar att bli. Weil talar om hur vi är en annan än den vi inbillar oss att vi är, och att vi i stället bör älska det att vi ingenting är, ”älska med den del av själen som finns på andra sidan förlåten”, och utan att fantisera; ”älska tingen sådana de är, utan omtolkningar”.²⁵ Transcendensen i den avslutande pjäsdelen skapar på detta sätt en renande och frigörande effekt – förlåten dras undan och en öppen rymd av fröjd och ljus avslöjas genom måsarnas euforiska kaskader. Det här framstår som en radikal djuretisk och post-antropocentrisk gest som ger *fyra dagar av närhet* ett drag av icke-konst; pjäsen sträcker sig mot en teater utan ego och uppvisar likheter med zenkonst.

Mellanspelet där måsskelettet rengörs förstärker detta drag av icke-konst, det besitter en metakvalitet eftersom det, som det framkommer i slutkommentarerna ”är önskvärt att denna aktivitet pågår (någonstans) under hela föreställningen och inte blandas ihop med fiktionen.”²⁶ Det vill säga, mellanspelet är fortgående, och kan samtidigt uppfattas som ett retrospektiv i förhållande till det fiktiva förloppet; som en rening av skelettet som tillhört måsen som dör i fiktionen. Mellanspelet understryker alltså behovet av ett utövande av den kärleksfulla uppmärksamhet som etableras som läsinstruktion för pjäsen.

Det är utmärkande för det djuretiska perspektivet att det i slutkommentarerna även står att skelettet i mellanspelet inte ska vara ett riktigt skelett; verket tar på alla nivåer avstånd från utnyttjande av djur. Abramovičs och Saariahos verk som mellanspelet refererar till kan för övrigt också anknytas till en zenbuddhistisk konstnärlig tradition. Eller Saariahos komposition för stråktorio kanske snarare knyter an till *sansuiga*, en österländsk bildkonsttradition där formerna av berg, floder eller moln används i en eftersträvad transmission mellan människor och natur.²⁷ Den här intertextuella kontexten förstärker ytterligare dragningen mot zenkonst i *fyra dagar av närhet* där det alltså är måsarnas närvaro som skapar en renande effekt och en förnimmelse av transcendens.

Liksom mellanspelet antyder, och som Weil, Murdoch och Aaltola också understryker, så kräver episoder av ”ren varseblivning” fortgående övning; kärleksfull uppmärksamhet uppnås genom träning och effekten blir starkare ju mer vi använder oss av tekniken. Det samma lär oss buddhismen. Eller, som i mitt fall, hästarna. I stunder av stillhet och klarhet tillsammans med dem så uppfattar

25 Weil 1978, 53, 97.

26 Lonka 2021a, 209. Suom. ”Olisi suotavaa, että tämä toiminta jatkuisi (jossain) koko esityksen ajan, eikä sitä tulisi sotkea osaksi fiktiota.” Lonka 2021b.

27 Se exempelvis Yuasa 2008, 87.

jag luften runt mig, vindens rörelser i mitt hår, kådan på träden som står intill mig och nyanserna av grönt i deras kronor mycket tydligt. Det är i det här förhöjda medvetandetillståndet som jag också upplever att jag är nära hästarna, att jag tar del av deras närvaro, deras kraft, och att jag kan lyssna till dem.

Mina morgonmeditationer i hästarnas ljusa ligghall eller vilostunderna i solen under de stora granarna nedanför stallet om eftermiddagarna tillsammans med dem har blivit min andliga tillflykt. Och är det inte ljust eller solsken, så föreställer man sig det. Är det storm, njuter man av dess kraft, och av den otroliga stillheten som är dess motsats, ett slags öga av lugn som också finns i en själv – det har ledarstoet visat mig. Så här har det inte alltid varit. Jag har förfärligt länge varit blind och döv inför den här insiktsfulla ron som tillvaron med hästarna erbjuder och trots att hästmannaskap handlar om dominans och disciplin och mina egna mål som ryttare.

Men nu, sen jag lärt mig att lyssna ens lite till mina hästar, så handlar det i stället om att ge upp mina begär och min agenda, och att eftersträva en helt annan slags kontroll, en kontroll av sinnet i ett tillstånd av klarsynthet, rofylldhet och rörlighet inför det hästarna visar mig. I de starkaste stunderna av ”ren varseblivning” med dem upplever jag en enorm styrka och ömhet som fyller hela ligghallen, hela hagen, ibland hela gården.

Oftast så uppnår jag just inget av det här, men jag försöker åtminstone öva mig lite varje dag, och det vita ledarstoet kräver inte mer av mig än att jag strävar efter uppmärksamhet. Gör jag inte det så suckar hon uppgivet, eller ser arg ut, buffar till mig eller undviker mig. Och den svarta skygga valacken kräver att jag helt och fullt accepterar hans avböjande av alla mina initiativ att göra ens den allra minsta övning med honom. Det är bara när jag inte önskar eller föreställer mig nånting och i stället är lugn och klar och tyst inombords som jag får närma mig honom.

Sen jag lärt mig att sträva efter att vara närvarande med hästarna så har jag också upplevt att de sköter om mig på samma sätt som de sköter harmonin i sin flock. De mediterar med mig, vilar med mig, står med sina breda bringor mot mig i en halvcirkel, och jag känner deras långsamma andetag och kraftiga hjärtslag omsluta mig med nånting som jag upplever som en kärleksfullhet. Den här ömsinta kraften kan jag ännu långt senare känna skölja över mig som vågor.

När det vita stoet vill mig nånting särskilt viktigt ser jag liksom hur det lyser om henne. Och om jag inte fattar vad hon vill, vilket händer rätt ofta, eller ifall det rört sig om nånting av yttersta vikt, så söker hon upp mig senare och demonstrerar det för mig på nytt. Jag är henne evigt tacksam för hennes tydlighet, tålmod och viljestyrka – att hon dag efter dag arbetar för att jag ska uppnå åtminstone lite klarsyn, och att hon uppmärksammar ens den minsta skiftning åt det hållet i mig med mildhet och stillsamhet. Har jag övat mig riktigt duktigt masserar hon min hårbotten med sin mule och sen förväntar hon sig att jag i min tur ska klika hennes svansrot, öron eller manke.

För mig har den här andliga asylen hos hästarna inte bara kommit att representera kärleksfull uppmärksamhet, utan också ett utövande av självkärlek som jag egentligen inte har haft nån förståelse för tidigare. För lika mycket som hästarna utmanar min förmåga att älska dem, så utmanar de också min förmåga att älska mig själv. Att komma till det vita ledarstoet med en känsla av att ingenting vara värd, insvept i en dimmig grå melankoli eller med en aggressivt irriterad attityd duger inte, det meddelar hon med all önskvärd tydlighet.

Men hon demonstrerar också hur jag kan transformera mina inre tillstånd genom att överskölja mig med sin kraft, och visa sitt ljus, sin njutning, glädje eller stillhet för mig. Den bästa tekniken som hon har lärt mig är egentligen att låta ens lite av den skönhet, styrka och vishet som jag uppfattar i

henne strömma tillbaka till mig själv, och finnas också i mig, ens för en kort stund.

Aaltola konstaterar att en sån självkärlek där vi lär oss att älska oss själva som en del av djurriket och naturen paradoxalt nog försvagar ”jagets” grepp.²⁸ Den egoistiska kulturen som vi lever i åsamkar oss åtminstone en lindrig narcissistisk störning, som Aaltola träffande uttrycker det – men det här är alltså hästarnas, och måsarnas, väldiga gåva till oss; att vi kan älska oss själva för att vi har lärt oss att älska dem. Vi lär oss tillskriva oss själva värde för att vi tillskriver dem det.

Det är det här som det sublimes och euforiska draget i måskaskaderna i *fyra dagar av närhet* syftar till, frigörelsen från ”jaget”, och kärleken inför det samma genom kontakten till måsarna. För mig gör det i varje fall det, för att det var det som måsarna och hästarna fick mig att inse, och det här hände egentligen efter att jag blev färdig med själva översättningen. Eller färdig och färdig; som Jukka-Pekka Pajunen sa till mig en gång på tal om pjäsöversättandets vändor, så blir översättningar aldrig riktigt färdiga, de blir bara tillräckligt färdiga. Och också det vittnar om en slags bräcklig kontinuitet som är, om inte hoppfull så åtminstone rofylld. På samma sätt som de här djurens till synes gränslösa, eller nåderika, välvillighet är det.

LITTERATUR

- Aaltola, Elisa. 2019. *Häpeä ja rakkaus: Ihmiseläinluonto*. Helsingfors: Into.
- Aminoff, Sofia. 2022. ”När nån äntligen talar om djuren’: Djuretik i finlandssvensk dramatik och att lyssna till hästar, eller en fråga om uppmärksamhet”. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 97, 2022. Red. Anna Biström & Johanna Wassholm. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 217-245.
- Hyttinen, Elsi. 2022. ”Humans and Seagulls, Paused: Pipsa Lonka’s *Sky Every Day* (2020) and Theatre During the Pandemic.” *Squirrelling. Human–Animal Studies in the Northern-European Region*. Red. Amelie Björck, Claudia Lindén & Ann-Sofie Lönngrén. Stockholm: Södertörns högskola, 235–250.
- Lonka, Pipsa. 2021a. *fyra dagar av närhet*. Översättning till svenska: Sofia Aminoff. *Bladis pojkan. Pjäser av Erik Kiviniemi och Pipsa Lonka*. Red. Yvonne Godhwani & Christoffer Mellgren. Helsingfors: Labbet.
- Lonka, Pipsa. 2021b. *neljän päivän läheisyys*. Helsingfors: Ntamo.
- Murdoch, Iris. 1970. *The Sovereignty of Good*. London & New York: Routledge.
- Murdoch, Iris. 1993. *Metaphysics as a Guide to Morals*. London: Penguin Books.
- Shear, Jonathan & Jevning, Ron. 2002. ”Pure Consciousness: Scientific exploration of meditation techniques.” *The View from Within: First-person Approaches to the Study of Consciousness*. Second Edition. Red. Francisco J. Varela & Jonathan Shear, Thorverton & Bowling Green: Imprint Academic, 189-209.
- Wallace, Alan B. 2002. ”The Buddhist tradition of *Samatha*: Methods for refining and examining consciousness.” *The View from Within: First-person Approaches to the Study of Consciousness*. Second Edition. Red. Francisco J. Varela & Jonathan Shear, Thorverton & Bowling Green: Imprint Academic, 176-187.
- Weil, Simone. 1978. *Tyngden och nåden*. Översättning till svenska: Margit Abenius. Lund: Alba.

²⁸ Aaltola 2019, 202f.

- Weil, Simone. 1994. *Personen och det heliga: essäer och brev*. Ny utgåva. Översättning till svenska: Karin Stolpe. Skellefteå: Artos.
- Yuasa, Yuasuo. 2008. *Overcoming Modernity: Synchronicity and Image-Thinking*. Översättning till engelska: Shigenori Nagatamo & John. W. M. Krummel. Albany, NY: State University of New York Press.