

# Fascistisk estetik och olympiska ideal

**Kutte Jönsson**

Institutionen för idrottsvetenskap, Malmö högskola

Den 18 juli 1937 förklarar Adolf Hitler krig mot *Entartete Kunst*, den "degenererade konsten". Han gör det vid öppnandet av *Grosse Deutsche Kunstausstellung* i München. Här drar Hitler upp riktlinjerna för den estetiska smak och den konst som är tänkt att råda i Tredje riket. Han säger bland annat:

Denna människotyp, som vi först under det gångna året under Olympiska Spelen såg träda fram inför hela världen i sin strålande stolta kroppsliga kraft och hälsa, denna människotyp, mina herrar förhistoriska konstkluddare, är den nya tidens typ. Och vad fabricerar ni? Missbildade krymplingar och kretiner; kvinnor som inte kan väcka andra känslor än avsky; män som står närmare djuren än människorna; barn som, ifall de bleve vid liv, måste uppfattas som gudarnas förbannelser! Och detta vågar dessa vår samtids gräsligaste diletanter framställa som vår tids konst, d.v.s. som ett uttryck för det som gestaltar vår tid och som bär vår prägel.[1]

Hitlers verbala attack mot den modernistiska konsten[2] var också ett försvarstal för ett estetiskt ideal som kom att bild- och tonsätta nationalsocialismen och fascismen. Idealet hade manifesterats i propagandan, i bilderna, i fotografierna och genom televiseringen av sommar-OS i Berlin 1936 (som också var första gången spelen televiserades). Genom de olympiska spelen skulle "den nya människan" bli till. Den framgångsrika, vackra, atletiska, fysiskt och mentalt "perfekta människan". Detta människoideal försvann inte med Tredje rikets fall. Idealet finns kvar, och det manifesteras inte minst inom idrotten. I själva verket tycks det som om medialiseringen och den allt mer explicita kommersialiseringen av idrotten kommit att förstärka de redan etablerade estetiska ideal som stod att finna i den moderna idrottens barndom, och som fick sitt tydligaste uttryck genom framför allt Hitlers dyrkan av de olympiska atleternas kroppar. Hitlers beundran inför dessa människokroppar delade han också med exempelvis baron Pierre de Coubertin, de moderna olympiska spelens grundare.

I den här essän kommer jag att (1) visa den nära kopplingen mellan de fascistiska estetiska idealen och den olympiska estetiken, där inte minst den nazistiska estetiken framstår som en förstärkning av den olympiska, och (2) argumentera för att de rådande estetiska idealen bär inom sig fröet till en estetisk "motrörelse", inte minst representerad genom handikappidrotten och "handikappeestetiken". Jag kommer dessutom att argumentera för att "motrörelsen" också gör det möjligt att moraliskt försvara de estetiska ideal som står att finna inom idrotten och inte minst inom den olympiska idrotten.

Diskussionen inleder jag i den idrottsfilm som kanske tydligast satt tonen för hur de estetiska idealen gestaltas och iscensätts: Leni Riefenstahls film om OS i Berlin 1936.

**Leni Riefenstahls *Olympia***



Året efter Hitlers tal i München hade dokumentärfilmaren Leni Riefenstahls tvådelade film *Olympia* (där den första delen bär undertiteln *Fest der Völker*, "Folkens festival", och den andra *Fest der Schönheit*, "Skönhetens festival"), premiär. Filmen har kommit att bli en klassiker, men också en av filmhistoriens mest omdiskuterade verk. Många filmbedömare rankar den som en av de främsta dokumentärfilmer som gjorts, samtidigt som det finns en politisk och moralisk ambivalens när det gäller hur man egentligen ska förstå filmen. Vid tidpunkten för filmens tillkomst var nämligen Riefenstahl att betrakta som en av Hitlers bundsförvanter. Bara ett par år tidigare hade hon lånat ut sina konstnärliga förmågor som propagandafilmare i samband med de famösa partidagarna i Nürnberg 1934. Filmen om Nürnbergdagarna, *Viljans triumf* (1934), har också den kommit att bli en klassiker, som propagandafilm betraktat, och den bidrog sannolikt till att sprida nazistpartiets budskap över Tyskland. *Olympia* har delvis en annan karaktär. *Olympia* är inte lika öppet propagandistisk som *Viljans triumf*, men det betyder inte att den skulle sakna propagandistiska kvaliteter.

Filmens båda delar har sinsemellan delvis olika karaktär. Och det är i den andra delen som de estetiska perspektiven är som mest framträdande. Samtidigt finns det beröringspunkter mellan de båda delarna. Så inleds exempelvis den första delen i det antika Grekland. Hos de grekiska statyerna, i panoramabilderna över Akropolis och så en grekisk sol som nästan obemärkt flyter in i ett bildspel hämtad från Berlin-OS. I övrigt framträder själva tävlingarna som tydligast i den första delen. Estetiken är i den bemärkelsen underordnad. Det är också detta som tydligast skiljer den första delen från den andra. I den andra delen är tävlingarna underordnade, medan utförandet i sig självt lyfts fram. Det är också i den andra delen som de estetiska sporterna är mest representerade. Eftersom temat för denna essä är just (den fascistiska) estetiken inom idrotten, faller det sig naturligt att se närmare på den andra, och mer tolkningsberoende, delen av filmen.



Först en beskrivning (och försök till analys) av de mest bärande scenerna ur "Skönhetens festival".

## Scener ur "Skönhetens festival"

Till musik av Herbert Windt, kompositören som tonsatte Tredje riket, inleder Riefenstahl "Skönhetens festival" med ett sju, åtta minuter långt meditativt lugn. Till Windts stråkar dröjer kameran vid en insjö. Träd speglas i vattenytan. Djurlivet zoomas in, låter sig fångas av närbilder. Skalbaggas och tranor "studeras". Småfåglar sitter på en gren och ruggar. En gryning framträder och ett gryningsljus lägger sig bland lövverken. Och sedan: Skuggor av en lång rad löpare som skär genom skogen, längs med sjöstranden. Det är som om de löper genom natten. Snart lösgör de sig ur skuggorna. Framme vid en bastu tvättar och tvgar de varandra nakna. Med risruskor i händerna slår de svetten och smutsen ur sina kroppar. Närbilderna på deras atletiska kroppar blir alltmer intima. Vattnet rinner ner för deras ansikten. Någon sluter ögonen. Njuter av vattnet. De skrattar sorgglöst. Kastar sig ut från bastun, ner i vattnet. Leker. Riefenstahls kvardröjande kamerarörelser och intima närbilder ger intryck av en hedonistisk manifestation av manskroppar, sexualitet och ömsesidig ömhet. De homoerotiska övertonerna går inte att ta miste på.

I scenen efter transformeras de anonyma manskropparna till vältränade män i landslagsdräkter. De träder fram. Den politiska och kulturella fernissan symboliseras främst av landslagsdräkterna de bär. De inledande scenernas oskuldsfullhet som manifesterades i de nakna, lekande kropparna har i ett slag blivit till soldatkroppar i nationsfärger och namngivna landsnamn. Gränser har upprättats. Kampen iscensätts. Det namnlösa kollektivet faller sönder i namngivna kollektiv. Italia, Deutschland, Sverige, står det på deras ryggar. De börjar träna som lag. De tar på varandra, men nu inom det egna laget. Knyter band som kanske i första hand inte har att göra med att de är människor, utan för att de tillhör nationalstater. Och – som en absurdistisk, för att inte säga surrealistisk, påminnelse om det ursprungliga – hoppar en känguru (!) förbi, in i skogen, bort från människorna; bort från urscenen.

Tävlingarna kan börja. Kampen kan börja. Det symboliska kriget kan börja.

Återigen: Bilder i slowmotion. Höjdhoppare, löpare, basketspelare. Vi kommer allt längre ifrån leken och det gränslösa. Idrottare som marscherar under fanor in på Olympiastadion, som komma direkt från skogen eller om det är historien. Sedan: Gymnastik. Alla gymnastikens olika grenar. Närbilder på muskler, händer, ansikten. En bit av himlen hamnar i bild, tunna molnslöjor. Stiliseringen är tydlig. Uttänkt i detalj. Och filmsekvenserna är långa. Gymnastik övergår till seglingstävlingarna. Nu: Kampen mot de naturliga elementen. Och för första gången i filmen framträder en segrare med namn, en britt. Samtidigt: Hotfulla mörka moln som tornar upp sig på himlen. Intensifieringen tilltar. Tempot ökar. Närbilder på kämpande seglare, någon med en cigarett i mungipan. Vinden och vattnet river dem i ansiktet.

Från segling till fäktning. Ny kontrastering. Fäktningsscenerna inleds med att man ser fäktare först bara som skuggor. Anfall och försvar. Kontrollerade rörelser. Koncentration. Och sedan boxning, mest som en markering innan vi hamnar i modern femkamp och alla dess grenar. Nu framträder militärerna på allvar. De rider terrängritt. De skjuter med pistol mot pappfigurer som föreställer människor, de löper i terrängen.

Först en halvtimme in i filmen träder så kvinnorna fram för första gången. Lagtävling i gymnastik. Disciplinerade svepande rörelser. Sedan över till friidrottstävlingarna. Tiokamp. Riefenstahl dröjer vid längdhoppstävlingen. Återigen i slowmotion. Och ett jubel som följer på hoppen. Efter det kommer sporterna slag i slag: landhockey, hästpolo, fotboll, cykling, fälttävlan. Roddtävlingarna och jublande, extatiska kvinnor.

Mot slutet av filmen kommer till slut de scener som kanske är att se som de mest klassiska, de från simhoppningen. Här är det också första gången de kvinnliga atleterna får mer betydande plats. Man får följa simhoppare efter simhoppare. Samma slags rörelser utförs. Sedan över till simtävlingarna, och sedan tillbaka till simhoppningen. Nu männens tur. Vita, genomskinliga, molnslöjor på himlen. Med endast något undantag är hopparna anonyma. Detta faktum saknar inte relevans. Deras anonymitet gör att personfixeringen inte blir lika stark. Den enskilde är ointressant. Det är deras prestationer (och möjligen också deras kroppar) som är av intresse. Det ser ut som om simhopparna svävar fritt i luften. Fallet ner mot vattenytan blir långt. Tyngdlösheten i kropparna, hur de spänner ut sina armar som till ett kors – och faller, hur samma kroppar bryter vattenytan, skapar en känsla av tidlöshet. Rummet, i vilken kropparna svävar, har också upphört att existera. Med detta går filmen mot sitt slut. Riefenstahl zoomar in molnen. Sedan över till stadion. En klocka med det olympiska emblemet instansat, klämtar tungt och ödesmättat. Den pålagda dubbelexponeringen förstärker intrycket av upplösning. Solen bryter igenom en mörk himmel. Den strålar allt starkare. Den olympiska elden fixeras, en mäktig kör sjunger under det att fanbärarna vandrar ut från stadion. Den olympiska fanan vajar i vinden. Elden slocknar, tills endast en svart rökpelare återstår. Den bombastiska musiken tilltar i styrka. Kameran vinklas mot en sol som ser ut att implodera. För att försvinna in i ett svart hål.

## **Nazi-propaganda eller OS-propaganda?**

*Olympia* är onekligen en märkvärdig film. Suggestiv. Det suggestiva förstärks dessutom av den kontrastverkan som uppkommer genom filmens svartvita bilder. De mörka molnen som tornar upp sig på himlen blir mer mörka och dramatiska i en svartvit film än om det varit en film i färg. Skuggorna mer otydliga, mer mystiska. Och kanske också mer hotfulla eller löftesrika. Den fråga som emellertid förföljt alla som försökt förstå filmen och den kontext den gjordes i, har varit om filmen är se som nazipropaganda eller kanske "bara" som olympisk propaganda. Dessutom aktiveras frågan om förhållandet mellan konst och politik. Graham McFee och Alan Tomlinson väljer att beskriva relationen på följande sätt:

Art never stands wholly alone, yet it would be a distortion to read *Olympia* as no more than a cultural appendage to a political regime, as *only ever* the source of reproduction of political meanings and values. The aesthetic-political relationship here is more complex than that.[3]

McFee och Tomlinson menar att Riefenstahl trodde att hennes betoning på den estetiska skönheten i de olympiska spelen skulle säkerställa den konstnärliga statusen i *Olympia*, och i linje med den föreställningen skulle den atletiska kroppen överskrida de politiska dimensionerna.[4] Även om detta ska ha varit hennes uppfattning, så är det knappast någon som inte läst in de politiska aspekterna i filmen. I själva verket är filmen som sådan försänkt i en politisk kontext som åskådaren måste förhålla sig till. Det gör den emellertid inte automatiskt till en nazipropagandistisk film. Men det är samtidigt en film som – kanske – skulle vara svår att förstå utan att den först placeras den i en politisk kontext. Filmen är dessutom förmodligen den mest konstnärliga sportfilmen som någonsin gjorts. Detta kan också vara en väsentlig förklaring till varför många upplever att den politiskt och moraliskt skaver mot ens inre, och förmodat humanistiska, demokratiska och just moraliska, kompass. Den inre kompassnålen börjar onekligen pendla alltmer intensivt mellan ytterligheter ju mer man närmar sig filmens inneboende kärna. I botten av allt finns en principfråga: Kan man, eller bör man, skilja det estetiska verket från det politiska innehållet? Jag kommer snart att återkomma till den frågan, men innan dess kan det finnas skäl att säga något om den roll och den position, och inte minst den politiska och moraliska hållning, filmskaparen själv, Leni Riefenstahl, hade vid tiden för filmens skapelse.



Leni Riefenstahl. Dedicerat foto från en tidig film.

Att döma av den amerikanske författaren och filmteoretikern Steven Bachs uppskattade biografi över Riefenstahl, *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*[5], pågick en dragkamp mellan Riefenstahl själv och framför allt Tredje rikets propagandaminister Joseph Goebbels. Efter *Viljans triumf* hade Riefenstahl skapat sig ett namn i det nazistiska ledarskiktet. Som ett öppet propagandanummer var *Viljans triumf* oöverträffad. Goebbels hoppades på en liknande film när man beslutade att spendera stora summor pengar för en film för de olympiska spelen. Eller som Steven Bach uttrycker saken:

If *Triumph of the Will* made Hitler safe for Germany, a film of the 1936 Olympics in Berlin could make him safe for the world.[6]

Man förväntade sig alltså en annan publik för OS-filmen jämfört med Nürnbergfilmen. Nürnbergfilmen hade det tyska folket som publik, en OS-film skulle ha hela världen som publik. Omvärlden, sådan ska tanken ha varit, skulle få veta att Tyskland behövde fred och strävade efter fred. Med en välproducerad film skulle man kunna övertyga eventuella skeptiker. Sådan var grundtanken. Och de olympiska spelen var en utmärkt arena för att presentera detta på. Tredje riket skulle, inför världen, visas upp som ett modernt land, ett effektivt land, ett land med en utsträckt hand och goodwill. Hitler ska inte ha varit svårövertalad. Också han insåg kraften i en film som skulle nå ut med budskapet. Och i ljuset av Riefenstahls dokumenterade förmåga att göra propagandafilm var valet av filmare inte svårt.[7] Riefenstahl fick det bli. Dessutom hade Hitler intresse av att framställas i ett gott ljus. Hitler hade vid denna tid redan gjort sig känd för omvärlden. Men när den internationella olympiska kommittén (IOK) hade tilldelat Berlin värdskapet för OS 1936 hade det politiska landskapet sett annorlunda ut. När IOK fattade sitt beslut 1931 var ännu inte Hitler någon storspelare på den politiska världsscenen. Och dessutom: Det var *staden* Berlin, inte *landet* Tyskland, som hade tilldelats spelen och, – inte minst viktigt – under Weimarrepublikens dagar när den demokratiska parlamentarismen fortfarande var levande i Tyskland. Hitlers maktövertagande kom först två år senare, 1933. IOK hade med andra ord tilldelat OS till någonting helt annat än vad som sedan blev utfallet.

Efter 1933 dröjde det därför inte heller länge innan bojkotts rörelser uppstod runtom i världen, bland annat i Sverige, Nederländerna och Tjeckoslovakien.[8] Men även i USA, som vid tiden var den största idrottsnationen vid olympiska spel, började protesterna tillta i styrka. Man ställde sig särskilt kritisk mot de raslagar som hade införts, och man avkrävde från amerikanskt håll att judiska idrottare skulle garanteras tävlan. Debatterna om bojkott ska ha gått höga, men 1934 beslutade den amerikanska olympiska kommittén sig för att delta vid spelen. Det var mot denna bakgrund Riefenstahl skulle göra sin OS-film.

Inför filminspelningarna ställdes Riefenstahl inför två alternativ: att antingen göra en rent estetisk film tillägnad kroppens rörelser eller en serie långfilmer som skulle vara rena dokumentärer av spelen. Riefenstahl ville inte välja. Resultatet blev som sagt en film indelad i två delar: den första en traditionell prolog och dokumentering av tävlingarna, och en andra som begränsades till den olympiska "poesin" och den fysiska perfektionen. Detta innebar inte att Riefenstahl kunde arbeta i lugn och ro. Hon tvingades i själva verket ständigt förhålla sig till det nazistiska ledarskiktets åsikter. Exempelvis ville Goebbels skaffa sig kontroll över produktionen. Bland annat ansåg han att Riefenstahl inte tillräckligt fokuserade på Hitler. Andra partifunktionärer klagade över att det var alltför stort fokus på amerikanska atleter, så som tiokampsvinnaren Glenn Morris och den svarte sprintern och längdhopparen, och tillika fyrfaldige guldmedaljören, Jesse Owens.[9]

Det är tydligt att flera höga partifunktioner inom det nazistiska partiet hade önskat sig en annan film av Riefenstahl. Deras kritik handlade om att den inte var tillräckligt propagandistisk, att den inte marknadsförde Tredje riket på ett tillräckligt explicit sätt, och att Hitler fick en alltför undanskymd roll medan inte minst amerikanska idrottare fick en alltför framskjuten roll i filmen. Denna sak har inte gjort det lättare att tolka av filmen. Det hade naturligtvis varit så mycket enklare att "läsa" filmen om den varit en upprepning av exempelvis *Viljans triumf*. Nu har det till och med uppstått frågor om huruvida *Olympia* alls ska ses som en propagandafilm för nazismen. Och om det alls handlar om en propagandafilm, så är det kanske snarare en propaganda till förmån för de olympiska spelen. Ambivalensen i denna fråga har uttryckts på olika sätt. De båda amerikanska idrottsfilosoferna Robert Schneider och William Stier menar exempelvis att det kan handla om "sociologisk" propaganda, det vill säga en mjukare variant av propaganda där man snarare försöker invagga tittaren i en känsla av ett positivt, snällt Tyskland än att försöka sig på en aggressiv indoktrineringsoffensiv.<sup>[10]</sup> Man kan även notera att mottagandet av filmen också var ambivalent. Exempelvis vann filmen det stora priset vid den prestigefyllda filmfestivalen i Venedig 1938. Den vann bland annat över en film som Walt Disneys *Snövit och det sju dvärgarna*. Disney själv betraktade för övrigt *Olympia* som en magnifik film, som ett mästerverk. Hans beundran över filmen kom samtidigt som det pågick en debatt i USA om huruvida man borde bojkotta filmen. En del har sett detta som bevis för att Disney faktiskt var uppriktig i sin beundran. Detta betyder naturligtvis inte att inte filmen ändå skulle kunna ses som nazistisk propaganda. Ett starkare argument i det avseendet är då kanske snarare att många av de ledande nazityska politikerna ansåg att den var alltför konstnärlig, och alltför lite (om alls) propagandistisk för deras intressen. Men inte heller detta kan tas som intäkt för att det inte skulle handla om nazistisk propaganda. Missnöjet hos somliga partifunktionärer kan ju enbart ha handlat om att den inte ansågs vara tillräckligt uttrycklig i propaganda, inte att den helt skulle sakna sådana kvaliteter. Man kan inte ens avskrika "misstanken" om att det handlar om nazipropaganda utifrån det faktum att man i avnazifieringsdomstolarna efter andra världskriget och Nazitysklands fall, vägrade stämpla Riefenstahls film som nazipropaganda.<sup>[11]</sup> Frågan ligger med andra ord alltså öppen. Till syvende og sist handlar det om hur man väljer att tolka filmen och hur man väljer att tolka "propaganda". Men kanske spelar det ändå mindre roll. För även om det inte rör sig om uppenbar nazipropaganda, så är det en form av reklam för ett evenemang som med tiden knappast har förlorat mark, utan tvärtom bara stärkt sin position i världen och därmed också sin politiska kraft. Återigen: Kanske är det inte nazipropaganda, kanske är det olympisk propaganda, ideologiskt förenad med senare tiders OS-propaganda, men med ett mer konstnärligt filmspråk än regelrätta reklamkampanjer. Ja, man skulle kunna dra det längre än så, och hävda att Riefenstahls film kanske är den mest levande manifestationen av det olympiska idealet och den olympiska filosofin, *olympismen*. Man ser det i det oförblommerade hyllandet av företrädesvis unga, manliga kroppar. Deras atletiska skicklighet och koncentration inför att utföra ett uppdrag. I kampen mellan nationer, i stridens skönhet, men också i den naiva lekfullheten, storögdheten inför vad människor kan uttrycka genom sina kroppar. Också det skulle kunna ses som en propaganda, eller en manifestation över den atletiska skönheten. Att lägga moraliska aspekter tål att göras. Man måste nog också, som den amerikanska filosofen Mary Devereaux gör i en filosofisk granskning av *Viljans triumf*, erkänna att det kan ibland finnas en nära koppling mellan skönhet och ondska. Om man dessutom upptäcker med sig själv att man uppskattar det sköna i det onda, så ställs frågor om vem man är och vilken moral man håller.<sup>[12]</sup> Frågan blir inte mindre laddad när man närmar sig en annan filosofiskt intrikat fråga, den om gränsen mellan fiktion och verklighet.

Riefenstahls film, vare sig man ser den som ett propagandanummer eller inte, rör sig i mellanrummet mellan fiktion och verklighet. Den har konsekvent saluförts som en dokumentär, men samtidigt tillskrivits propagandistiska egenskaper, som vore den en fikcionaliserad iscensättning i första hand. Å andra sidan är det inte självklart att frågan är intressant i praktiken, kanske är den mest av filosofiskt och teoretiskt intresse. Budskapet i filmen suggereras fram genom bildsättningen, genom berättarrösten som emellanåt träder fram ur tystnaden, genom musiken, valen av kameravinklar, temposkiftningar, och så vidare. Det som filmas har hänt, och hände i realtid när filmen gjordes. Det har ingen ifrågasatt. Aktörerna spelar inte roller i den meningen vi tänker, när vi tänker på rollspel. Jesse Owens var "sig själv" som löpare när han filmades. Ingen spelade Jesse Owens. Han fick inga repliker lagda i sin mun, han blev inte instruerad att springa på regissörens signal. Han bara registrerades av Riefenstahls filmkamera. Så i den meningen var det naturligtvis en dokumentär. Men även dokumentärer klipps till fungerande film. Urval görs, fokus läggs på olika saker. Genom det fikcionaliseras det dokumentära materialet, för att övergå till "ren" fiktion (om nu någon sådan finns). McFee och Tomlinson menar dessutom att *Olympia* kan ses som en tribut till Riefenstahls konstnärliga geni; inte endast till hennes romantiska och primitiva estetiska filosofi (som gränsar till kitsch), och inte heller till hennes beundrande blick på de atletiska kropparna, utan också till en politisk kultur i vilken hon verkade. Därför:

Brilliant as *Olympia* undoubtedly is, it cannot be defended as autonomous and unimplicated, or as innocent creative cultural form... *Olympia* is powerful testimony to an emergent tradition or elitist physicality so tragically channeled towards the Holocaust.[13]

*Olympia* skulle kunnat ha blivit en karbonkopia av exempelvis *Viljans triumf*. Men det blev den inte. I själva verket finns det ett till synes subversivt inslag i Riefenstahls film, som torde gå stick i stäv med Hitlers flammande tal om den degenererande konsten 1937. Och det är inledningen i "Skönhetens festival", där å ena sidan ett tämligen uttrycklig homoerotisk bildsättning och, å andra sidan, heteronormativitetens och den obligatoriska heterosexualitetens krav på manlig fostran, hamnar på kollisionskurs med varandra. Ytligt sett skulle man kunna se detta som en ironisk paradox, men kanske vore det att dra exemplet för långt. Bildspråket är kanske inte alls oförenligt med de nazistiska och fascistiska estetiska idealen. Jag låter det vara osagt. För man skulle lika gärna kunna vända på resonemanget, och misstänka att det som jag – som tittar på Riefenstahls film sjuttiofem år efter det den visades första gången – uppfattar som provokativt, subversivt och queerpolitiskt radikalt, kanske sågs med andra ögon för 1938 års publik. Kanske var inte deras blickar inte lika skymda av en "sexualiserad" (för att inte säga "pornofierad") syn på den manliga gemenskap och de uttryck som utspelar sig mellan atleterna i filmen. Jag håller inte denna möjlighet för utesluten. Det är nämligen alltid i någon mån en vansklig sak att lägga samtida värderingar och tolkningar på dåtidens samhälle och kulturella värderingar. Risken att dra alltför långtgående slutsatser är uppenbar. Å andra sidan hade det vid sekelskiftet mellan 1800-talet och 1900-talet växt fram en kultur där muskulösa atleter kommit att ersätta tidigare mer feminina män inom homopornografien.<sup>[14]</sup> Närheten mellan idealen inom exempelvis homoerotisk litteratur vid den här tiden och de atletiska skönhetsidealerna kan alltså styrkas, reservationen till trots. Gränsen är kanske till och med upplöst.

På liknande sätt är kanske också gränsen mellan nazipropaganda och den olympiska propagandan svår att upprätthålla, enbart sett till de estetiska uttrycken. För en fråga man kan ställa sig är om det finns någon kvalitativ skillnad att tala om i avseende på hur idrottens estetiska värden artikuleras. Annorlunda uttryckt: Hur ser förhållandet mellan de estetiska idealen inom ramen för den olympiska ideologin ut, och hur relateras de till explicit politiserade estetiska ideal, så som de man finner inom fascistisk estetik?

### **Olympisk estetik – eller fascistisk?**

Leni Riefenstahls *Olympia* kan tvivelsutan betraktas som en bildsättning av den olympiska rörelsens ideal. Åtminstone så som de såg ut vid tiden när filmen gjordes. Säkert skulle de moderna olympiska spelens grundare, den franske baronen Pierre de Coubertin, ha rörts till tårar av filmen. I sitt, för sin tid, moderna filmspråk frammanades de ideal som Coubertin själv hade talat högstämt om alltsedan sedan tiden före grundandet av spelen i slutet av 1800-talet.





Som exempel. Två år innan de första spelen ägde rum 1896 i Aten artikulerade Coubertin sin olympiska dröm. Han talade passionerat om att återintroducera, och återskapa, det antika Greklands ideal om harmoni genom att restaurera och återuppbygga den antika idrottskulturen, men i modern form.[15] Det är tydligt att han tyckte sig ha funnit någonting i det antika Grekland som var värt att återskapa, något som skulle kunna erbjuda mänskligheten någonting annat än vad industrialismens krav på rationalitet kunde erbjuda. Coubertin var idealist, och i den rollen var han noga med att sätta mänskligheten överst på piedestalen. Han omfattade dessutom en relativt romantisk syn på vad det innebär att vara en atlet. Han såg de olympiska spelen som ett sätt att fira mänskligheten, och utifrån den tanken byggde han de filosofiska idéerna kring den ideologi som kommit att kallas *olympism*. Många år efter det att Coubertin första gången artikulerade de olympiska idealen kom han att utveckla dem.

Den 4 augusti 1935 håller han en föreläsning på temat modern olympism. Han säger bland annat:

The primary, fundamental characteristic of ancient Olympism, and of modern Olympism as well, is that it is a *religion*. By chiseling his body through exercise as a sculptor does a statue, the ancient athlete "honored the gods".[16]

Förutom de religiösa aspekterna han lade på spelen, betonar han även de estetiska värdena som de olympiska atleterna utförde. Dessa kunde dessutom spela en avgörande roll för den moraliska fostran som han menade de olympiska spelen kunde bidra med. Han säger:

[B]eing an athlete is not enough. This elite must also be a *knighthood*. Knights, above all else, are "brothers in arms", brave, energetic men united by a bond that is stronger than of mere camaraderie, which is powerful enough in itself. In chivalry, the idea of competition, of effort opposing for the love of the effort in itself, of courteous yet violent struggle, is superimposed on the notion of mutual assistance, the basis of camaraderie. In antiquity, that was the Olympic spirit in its purest form.[17]

Här blir det tydligt att OS främst är ett maskulint projekt. Han talar om "riddarskap", "bröder", "mod" och "kamratskap", alla traditionellt maskulina begrepp. Intentionen med spelen är tydlig. Och tydligare ska det bli.

The human springtime is expressed in the *young adult male*, who can be compared to a superb machine in which all the gears have been set in place, ready for full operation. That is the person in whose honor the Olympic Games must be celebrated and their rhythm organized and maintained, because it is on him that the near future depends, as well as the harmonious passage from the past to the future.[18]

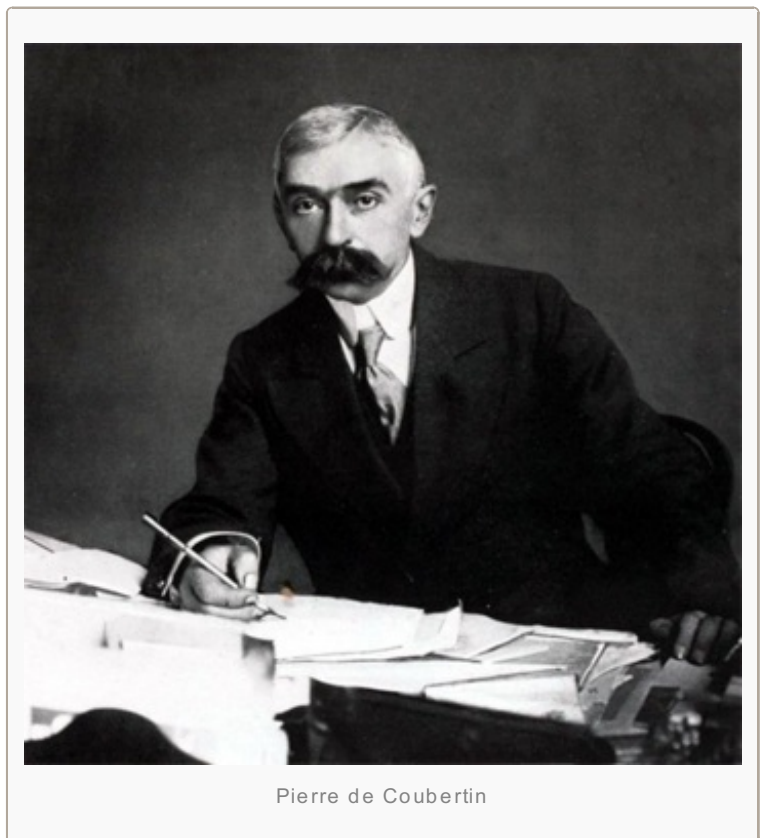
Och han fortsätter:

I see modern Olympism as having at its core of moral Altis, a sacred Fortress where competitors in the manly sports par excellence are gathered to pit their strength against each other. The objectives of these sports are to defend man and to achieve self-mastery, to master danger, the elements, the animal, life.[19]

Coubertins docerande avslutas med ett estetiskt inlägg:

There is one final thing: *beauty*, the involvement of the arts and the mind in the Games. Indeed, can one celebrate the festival of the human springtime without inviting the mind to take part? But then we face the weighty issue of the reciprocal action of the muscles and the mind.[20]

Ställer man de uttalanden Pierre de Coubertin gör mot Leni Riefenstahls *Olympia*, är det inte svårt att se att de sammanfaller. De använder bara olika typer av språk. Där Coubertin uttrycker sig i tal och skrift, där uttrycker sig Riefenstahl med bild. Innehållsligt är de identiska. I *Olympia* är det främst den unga, manliga kroppen som träder fram, ibland ensam, som simhopparen inför sitt hopp eller löparen i väntan på starskottet; eller så framträder han i lag, tillsammans med andra män, som i basketmatcherna, landhockeymatcherna, fotbollsmatcherna. Och i vissa filmsekvenser framträder kampen mot de naturliga elementen, som seglarna som försöker "bekämpa" vind och vatten. Allt det Coubertin talade och skrev vidlyftigt om. Mot den bakgrunden är det inte en alltför djärv gissning att Coubertin skulle ha uppskattat Riefenstahls film (som hade premiär året efter Coubertins död). Det är alltså idealen som förenar dem: Vurmen för antikens föreställda



skönhets- och kroppsidealen; vurmen för ungdom, hälsa, vitalitet, muskulös manlighet och (atletisk) perfektion. Den (unga) manskroppen, som alltid varit en viktig symbol i alla fascistiska rörelser, har också varit en bärande del inom den olympiska filosofin. Så i det avseendet var kanske den nazistiska regin av spelen bara en förstärkning av de olympiska idealen. Lite provokativt, möjligen, skulle man därför kunna dra slutsatsen att OS kanske aldrig varit mer olympiskt än i samband med Berlin-OS. Och den som gjorde det synligt var Riefenstahl. Den unga manskroppen som symbol är samtidigt inte unik, varken för fascismen eller för den delen den olympiska rörelsen. Historikern George Mosse menar exempelvis att det är en symbol som också funnits i flera olika samhällen, inte minst under 1800-talet när svärmeriet för antikens Grekland växte fram lite överallt. Den unga manskroppen ska då ha fungerat som en symbol för såväl dynamik som disciplin.[21]

Författaren Susan Sontag är inne på ett liknande spår, men med tillägget att den aggressiva maskuliniteten som finns inympad i den fascistiska estetiken, omvandlar sexuell energi till en "spirituell" kraft. I en kommentar beträffande relationen mellan fascistisk estetik och *Olympia* skriver Sontag:

What is interesting about art under National Socialism are those features which make it a special variant of totalitarian art. The official art of countries like the Soviet Union and China aims to expound and reinforce a utopian morality. Fascist art displays a utopian aesthetics – that of physical perfection. Painters and sculptors under the Nazis often depicted the nude, but they were forbidden to show any bodily imperfections. Their nudes look like pictures in physique magazines: pinups which are both sanctimoniously asexual and (in a technical sense) pornographic, for they have the perfection of a fantasy. Riefenstahl's promotion of the beautiful and the healthy, it must be said, is much more sophisticated than this; and never witless, as it is in other Nazi visual art. She appreciates a range of bodily types – in matters of beauty she is not racist – and in *Olympia* she does show some effort and strain, with its attendant imperfections, as well as stylized, seemingly effortless exertions (such as diving, in the most admired sequence of the film).[22]

Sontag sammanfattar senare med att skriva:

Fascist aesthetics is based on the containment of vital forces; movements are confined, held tight, held in.[23]

Den fascistiska estetiken, fortsätter Sontag, går dessutom igen utanför de politisk-estetiska rörelserna. Man ser den i idéer om livet som en konstform, i skönhetskulten, i fetischdyrkan av mod och tapperhet, i avståndstagandet från intellektualitet och i tanken om mänskligheten som en familj i vilken ledarna betraktas som ens föräldrar. Idealen som vävs kring dessa idéer går att finna inte minst inom populärkulturen, i exempelvis ungdoms- och rockkulturen, i romantiseringen av tredje världen, i antipsykiatriska förhållningssätt, och så vidare.<sup>[24]</sup>

Även om de egenskaper som tillskrivs den fascistiska estetiken här endast utgör ett utsnitt, så kan man nog dra en slutsats att det finns en uppsättning kvaliteter som behöver uppfyllas för att någonting ska kunna benämnas som fascistisk estetik; så som den aggressiva maskulinitetens framträdande position (en aggressivitet som kan riktas åt olika håll och kanaliseras på skilda sätt), strävan efter fysisk perfektion, svärmeri för föreställda traditioner, hjältedyran, disciplineringskrav, romantisering av ungdom och hälsa, etcetera. Om dessa egenskaper utgör själva grunden för den fascistiska estetikens meningsbärande innehåll, så spelar iscensättningen en väl så betydelsefull roll. Iscensättningen kan ta sig formen av en film, men kanske ändå som tydligast i de skulpturer som ofta fått stå som symbol för fascistiska regimer. Inte minst gäller detta den tyske skulptören Arno Brekers verk. Breker var Hitlers favoritskulptör, och fick således uppdrag att skulptera den nazistiska utopin. Liksom Riefenstahl blev även Breker "friad" i avnazifieringsdomstolarna efter andra världskriget. Hans verk *Decathlete* står fortfarande vid ingången till Olympiastadion i Berlin. Som en fantasi över ett idrottsestetiskt ideal som med tiden kommit att utmanas men utan att rubbas i sina grundvalar. Men det finns också en "motståndets estetik".

## Idrottens skönhet och motståndets estetik

Hur idrott iscensätts och gestaltas saknar inte relevans för hur vi uppfattar idrotten. Det enskilt mest inflytelserika verket i detta avseende torde vara Riefenstahls *Olympia*. Ingen mer omtalad enskild skildring av idrotten, och i synnerhet de olympiska spelen, går att finna. På så sätt är det också rimligt att anta att Riefenstahl är den nod mot vilken alla andra skildringar av ett OS tvingas förhålla sig.

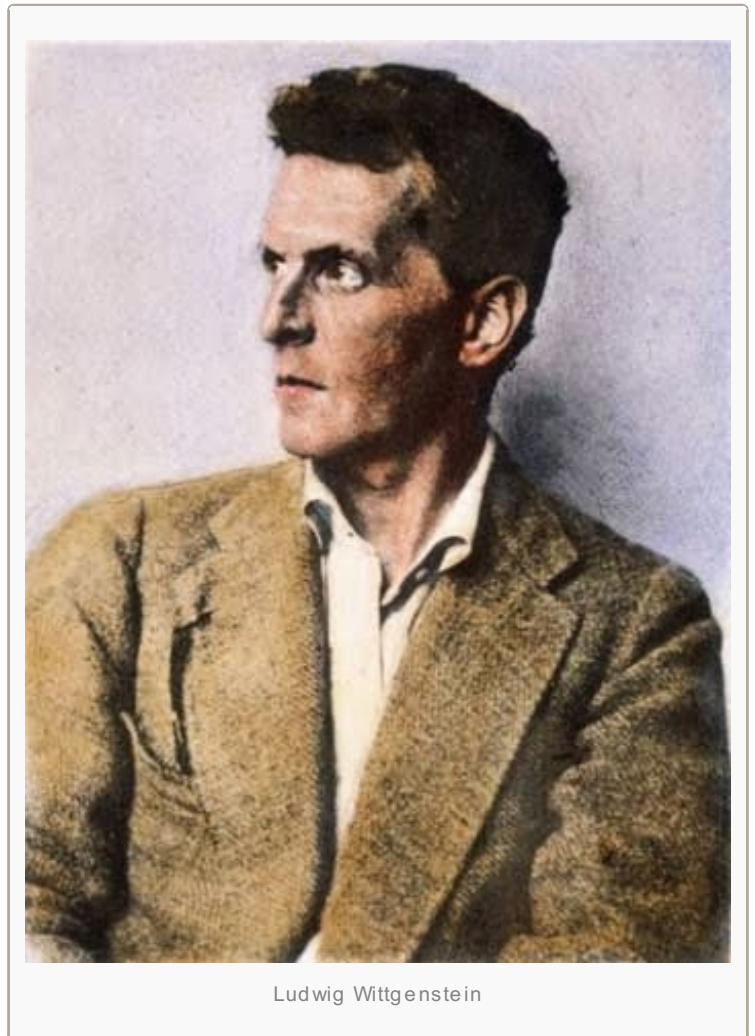
Riefenstahls film är en film om skönhet. Idrottens skönhet. Den som plötsligt blossar upp i en rörelse, i sin påträngande närvaro, in på bara huden. Den som sätter känslorna i svang, den som – möjligen – gör världen lite tydligare, lite skarpare. Men som också obevekligt sjunker undan sekunden senare, och förstelnar till ett minne som med tiden kommer att blekna. Skönheten kan framträda i något så "simpelt" som i ett löpsteg, i en krosspassning över halva fotbollsplanen, i en saltomortal, i en halvnelson, i en taktisk manöver. Skönheten kan finnas i maratonlöparens relativa långsamhet, i cykelryttarens många timmar längs de stora allfartsvägarna, men också i explosiviteten i en serve i bordtennis, i hundrameterslöparens nyslagna världsrekord, i hur dressyrhästen böjer sin nacke. I dramatiken. I närheten till nederlaget och segern. Allt detta, och tusen exempel till, ryms inom ramen för vad man kan kalla idrottens skönhet. Det som ingående registrerades av Riefenstahl, men som också ger sig till känna i sportreferat och i publikens hängivelse. I själva verket producerar idrotten en skönhet man inte kan finna någon annanstans. Om detta har det tänkts och skrivits en del. Aspekterna är många. Trogen den här diskussionens huvudsakliga syfte finns det återigen skäl att fråga sig om de estetiska idealen är fascistiska. Och till det även fråga sig om det finns en "motståndets" estetik i det här.

Vad man först kanske måste erkänna för sig själv är att det finns emotioner som möjligen kan tillskrivas det fascistiska, utan att man bara för den sakens skull "blir" fascist i politisk-ideologisk mening. Jag har nämnt detta tidigare, men den synpunkten tål att upprepas. Det betyder emellertid inte att de eventuella "fascistiska" känslor man hyser skulle vara okontroversiella. Snarare är de tecken på att det finns skäl att noggrant rannsaka sitt känsloliv och de bevekelsegrunder detta känsloliv vilar på.

Frågan om fascistiska emotioner i relation till idrott har diskuterats och debatterats genom åren. Ofta har det varit i relation till attityder gentemot vinnare och förlorare. Det kanske mest omdiskuterade exemplet på det är en debatt som inleddes med en artikel av Torbjörn Tännsjö: "Is it fascistoid to admire sports heroes?"<sup>[25]</sup> Med inspiration och grundsatser hämtad från den norske filosofen Harald Ofstads bok *Our Contempt for Weakness*<sup>[26]</sup>, resonerar Tännsjö om att vår beundran inför vinnaren innebär att vi samtidigt hyser förakt för förloraren. Och när så sker hyser vi förakt för svaghet, och förakt för svaghet är fascismens och nazismens själva grundpelare.

Frågan Tännsjö ställer saknar naturligtvis inte relevans. Med nödvändighet riktar den in sig på åskådaren som hyllar och beundrar idrottsprestationer, och inte minst vinnarna. Och sådana värderingar är, utifrån Tännsjös resonemang, fascistoida till sin karaktär. Tännsjös resonemang har provocerat många. Och somliga har invänt att hans resonemang inte håller sträck hela vägen. Exempelvis hävdar Claudio Tamburrini att det inte finns något kausalt samband mellan att å ena sidan beundra en vinnande idrottsprestation och å andra sidan uttrycka förakt för förloraren.<sup>[27]</sup> I själva verket kan det förhålla sig precis tvärtom, resonerar Tamburrini. Inte sällan beundrar vi den som kommer på andra plats mer än den som står som segrare i en tävling. Vilka attityder vi håller till enskilda prestationer, och till personerna som utför dem, är med andra ord inte alltid en fråga om huruvida de är bäst, nästbäst eller sämst i en tävling, utan snarare om vi anser att de förtjänat vår beundran eller inte. Det är med andra ord någonting någon *gör*, en handling, vi beundrar eller föraktar. Man kan därför, som Ingmar Persson gör i en respons på Tännsjös resonemang, hävda att ens attityder till vinnaren blir ett problem endast om ens uppskattning för styrkan i prestationen övergår till att man favoriserar den starkares intressen.<sup>[28]</sup>

Den här typen av debatter verkar lättare uppstå när det handlar om idrott än om andra kulturfenomen. Sällan hör man någon hävda att det är fascistiskt, eller uttryck för en fascistoid värdeyttring, att beundra författare, konstnärer, musiker eller forskare. Och det kan så klart finnas goda skäl för det. Man kan, som Tännsjö, hävda att det vi beundrar med exempelvis Mozarts operor eller Wittgensteins teorier, är produkterna, inte personerna. Men när det kommer till idrott, så blir det svårt att dra någon gräns mellan produkten (exempelvis ett världsrekord) och den person som slår världsrekordet, det vill säga idrottaren.[29] Mozarts operor eller Wittgensteins teorier skulle med andra ord kunna vara värdefulla för oss, även utan Mozart och Wittgenstein. Mozart och Wittgenstein var endast medel för operor och de filosofiska teorier vi möjligen känner beundran inför. Men går det att skilja på Usain Bolt och världsrekordet 9,58 (som är det gällande världsrekordet på 100 meter för herrar när jag skriver detta)? Det är inte lika självklart, även om man inte behöver hålla det för uteslutet. För kanske skulle man teoretiskt kunna föreställa sig att någon springer 100 meter på 9,58 men utan att för den sakens skull anse att personen som utför loppet är värdefull för oss. Man behöver inte intressera sig något för personen, eller ens hysa beundran eller någon annan känsla för den som utför loppet, men ändå bli hänförd av att *någon* kan genomföra 100 meter på en så pass snabb tid. Teoretiskt skulle man möjligen kunna "av-individualisera" handlingen och istället hänföras av att en individ av arten *homo sapiens* kan springa så snabbt, och följaktligen hysa beundran eller känna stolthet över vad Människan kan åstadkomma, där Usain Bolt endast är en representant (eller medel) för arten som sådan. Jag håller som sagt inte denna möjlighet för att vara teoretiskt uteslutet. Därmed inte sagt att Tännsjös poäng skulle sakna grund. Men även om man fullt ut accepterar Tännsjös distinktion mellan å ena sidan de verk konstnärer producerar (och som beundras) och å andra sidan de prestationer elitidrottare utför, så är de känslor som olika "verk", vare sig de är konstnärliga eller idrottsliga (eller både och, beroende på hur man väljer att tolka framför allt idrottsliga prestationer; de kan ju emellanåt uppfattas som konstnärliga), föder beroende av den kultur de uppstår i. De emotionella relationer åskådare får till vissa idrottsliga prestationer utgår från en värdegrund för hur man väljer att bedöma prestationerna. Och detta, vill jag mena, påverkar också den moraliska hållningen till de värderingar vi möjligen hyser gentemot idrott. Och – inte minst viktigt – dessa attityder förstärks genom inte minst en bildmässig iscensättning av dessa attityder. Detta innebär också att det blir allt svårare att skilja mellan ens estetiska uppskattning och ens etiska attityder till föremålet i fråga. Så vad händer med moralen när vi hyllar den atletiska skönheten?



Ludwig Wittgenstein

2006 utkom den tyske litteraturteoretikern Hans Ulrich Gumbrecht med essäboken *In Praise of Athletic Beauty*.<sup>[30]</sup> Boken är en formidabel och värnadsfull hyllning till idrottens estetiska värden. Med mängder av exempel beskriver Gumbrecht betydelsen av en *närvarons kultur*. Och närvaron är kanske som mest, ja närvarande just, inom idrotten. Samtidigt är skönhet i hög grad en fråga om subjektiv smak. Men det som uppfattas som en subjektiv smakpreferens kan mycket väl vila på en fastare håll. Kanske uppfattar en fotbollskunnig åskådare X en offsidefälla som vacker medan en mindre fotbollskunnig åskådare Y inte uppfattar skönheten i den taktiska manövern på grund av bristande kunskap om hur man kan spela spelet fotboll. Bara för att ta ett exempel i mängden. Så hur förstå skönhetsbegreppet i detta avseende? Kanske kan Immanuel Kants distinktion mellan det sköna och det sublima vara till hjälp. I *Critique of Judgment* skriver Kant:

The Beautiful... is connected with the form of the object, which consists in having boundaries. The Sublime... is to be found in a formless object, so far as in it or by occasion of it *boundlessness* is represented...<sup>[31]</sup>

Bland annat med utgångspunkt från Kants distinktion, resonerar Gumbrecht att det kanske ofta är det sublima i en idrottstävling som blir överväldigande, snarare än skönheten.<sup>[32]</sup> Det är kanske inte föremålet för vår beundran som drabbar oss utan just känslan av gränslöshet i prestationen som sådan. Och det sublima har väldigt lite med rekord att göra, det sublima avser snarare att fånga någonting annat, kanske något djupare mänskligt än vad ett rekord någonsin kan tillfredsställa.

I sin undersökning av idrottens skönhet närmar sig Gumbrecht såväl arrangemang (som exempelvis de olympiska spelen) som enskilda idrottsprestationer (som händelser vid specifika tävlingar och matcher). Och han lyfter in dessa saker i en allmän utveckling av idrottens status över tid, inte minst globaliseringens betydelse för de idrottsliga uttrycken. Men samtidigt är det en begränsad form av estetiska ideal han skildrar. För det har han blivit kritiserad. I själva verket hemfaller Gumbrecht åt en tämligen traditionell, och typisk, syn på idrottestetik. Den som har sin utgångspunkt i föreställningen om den *perfekta kroppen*, vars ideal är hämtade från antikens Grekland, och som inte minst genom Pierre de Coubertins och den olympiska rörelsens försyn, fick förnyad kraft i slutet av 1800-talet och efter det kommit att omfatta all publik idrott. Och utifrån den kantianska utgångspunkt Gumbrecht bär in bakom idrottsvärldens murar, innebär detta att den estetik – och kanske viktigare, de estetiska ideal och normer – som odlas inom idrottens "system", stannar bakom sina murar, i betydelsen att det är estetiska ideal som förlorar mening så snart den konfronteras med världen utanför sitt eget system.<sup>[33]</sup> Och genom att begränsa sin undersökning till skönheten hos perfekta kroppar, gör Gumbrecht sig skyldig till att låsa sig vid en lika begränsad syn på estetikbegreppet. Det menar åtminstone Christoph Bertling och Thomas Schierl i sin kritik av Gumbrechts bok.<sup>[34]</sup> Så vilka får inte plats i Gumbrechts undersökning? Ja, bland andra funktionsnedsatta idrottare. Bertling och Schierl önskar vidga estetikbegreppet, öppna det mot världar, kroppar och fenomen som vanligtvis inte associeras till just estetik. Estetiken, skriver de,

is something that is produced as an experience – the experience of beauty included, of course – by a recipient within a situational context in interaction with the producer of the object that induces aesthetic emotions.<sup>[35]</sup>

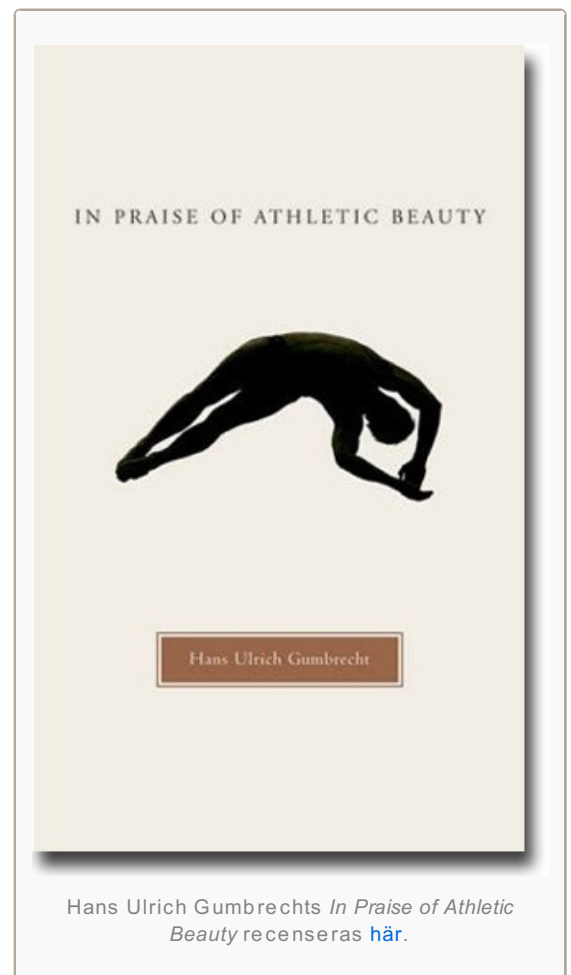
Utifrån denna, vidgade definition, skulle sådant som vanligtvis inte associeras till estetiskt statusfyllda föremål och värden, uppgraderas. Med en utvidgning skulle skräp, smuts, våld och misslyckanden ha samma slags estetiska potential som Beethovens symfonier, Tranströmers dikter eller Jan-Ove Waldners skruvbollar (för att ta föremålen från litteraturforskaren Niklas Schiölers essäbok *Konstellation* som exempel).<sup>[36]</sup>

Om man fortsätter på det spår Bertling och Schierl har satt oss på, så menar de i sin kritik av Gumbrechts estetisyn att han inte tar hänsyn till exempelvis de paralympiska atleterna. Bertling och Schierl konstaterar exempelvis att intresset för de paralympiska spelen ökat för varje Paralympics. Bilder produceras på funktionsnedsatta idrottare i en omfattning som inte hade varit tänkbar bara för något decennium sedan. Medialiseringen av idrotten, och med den synen på estetik, förändras med nödvändighet. Idealen må bestå, men kanske pågår det också en förskjutning som inte är irrelevant i sammanhanget. Dock: I snäv mening är det inte självklart att det ökade (mediala) intresset för Paralympics och handikappidrott i allmänhet är till fördel för den paralympiska rörelsen.

För även om man med säkerhet kan finna samband mellan ökat medialt intresse och en höjd status, så kontrasteras Paralympics *mot* de olympiska spelen. Med andra ord skulle det vara tänkbart att den olympiska estetiken skulle kunna ges förhöjd status *på bekostnad* av den paralympiska idrotten. Å andra sidan är det lika tänkbart att ökad exponering av paralympisk idrott leder till att förändrad syn på vad idrottslig perfektion kan innebära. Bilders betydelse går inte att underskatta i det här sammanhanget.

Pictures attract attention; they demand emotional involvement. In sports-based journalism their function generally extends well beyond the mere illustrative, delivering in addition an entertaining and, importantly, emotional impact. Their appeal is often aesthetic, erotic or even humorous. Yet, aesthetics, eroticism and pure entertainment do not seem to sit comfortably with the serious nature of disabled sport.[37]

Bertlings och Schierls ord faller tunga inte endast på den sportjournalistiska estetikkonstruktionen, utan också på varje enskild mottagare av de bilder som produceras och förmedlas genom, framför allt, bildjournalistiken. Handikappidrotten tillskrivs, filtrerat genom det estetiska rastret, andra värden än "vanlig" idrott. Inte minst tillskrivs handikappidrotten ett visst slags moralisk dimension som sällan drabbar "vanlig" idrott. Den "moraliska" dimensionen skymmer de estetiska värden som man skulle kunna finna i handikappidrotten, om det inte varit för att de idrottseestetiska idealen bygger på kvaliteter och egenskaper som inte självklart är tillämpliga på handikappidrotten. Asymmetrin mellan "vanlig" idrott och handikappidrott blir på så vis svår att bryta utan en förskjutning av synen på vad som uppfattas som estetiskt värdefullt i en idrottskontext. Emellertid: Utifrån det (olyckliga) binära förhållandet mellan "vanlig" idrott (befolkad av funktionsfullkomliga kroppar) och handikappidrott (befolkad av funktionsnedsatta kroppar), går det att dra upp ytterligare ett spår som ur ett egalitärt perspektiv skulle kunna inge hopp. Nämligen: Handikappidrottens estetiska värden går att läsa som en *motståndets estetik*[38], en antifascistisk underjordisk rörelse för andra slags estetiska ideal än de rådande; en kontrast till vad man kan kalla en *maktens estetik*. Maktens estetik i den här bemärkelsen behöver inte endast förstås i begränsad mening, det vill säga som en maktordning styrd av realpolitik, utan snarare som en maktordning som är internaliserad i noga räknat varje medlem av samhället; en estetik som (därmed) opererar i mer dunkla och omedvetna skikt och på så vis blir svår att upptäcka utan existensen av en motpol, en motståndets estetik. Det vill säga en estetik som utmanar och stör ordningen i såväl samhällets yttre liv som i människans inre liv. Maktens estetik manifesteras överallt. Den framträder i kungastatyer, i avgjutningar av dödsmasker, i monumentala skulpturer över en idealiserad och heroiserad historia. Ibland kläs den i rojalistisk dräkt, ibland i socialistisk, ibland i fascistisk beroende på land och historia. De underliggande estetiska idealen är emellertid påfallande ofta desamma, även om motiven och narrativen bakom statyerna kan skifta och tolkas på mer än ett sätt. Och – som sagt – dessa ideal är såklart också djupt försänkta i den (olympiska) idrottseestetiken.



Men hur skulle ett alternativt idrottsestetiskt ideal kunna se ut? Är det ens möjligt och realistiskt att se en förändring av de rådande idrottsestetiska idealen, utan att först behöva skriva om (och kanske till och med revolutionera) innehållet i idrottens bärande värden? Skulle handikappestetik kunna ha en plats inom idrotten överhuvudtaget? För att kunna besvara den frågan måste man först bestämma "handikappestetikens" beståndsdelar och egenskaper. Det krävs en definition. Den amerikanske konstteoretikern Tobin Siebers erbjuder möjligen en sådan:

Disability aesthetics prizes physical and mental difference as a significant value in itself. It does not embrace an aesthetic taste that defines harmony, bodily integrity, and health as standards of beauty. Nor does it support the aversion to disability required by traditional conceptions of human or social perfection.[39]

Med stöd i Siebers definition blir det nästan plågsamt tydligt att varje enskild egenskap av handikappestetiken inte har någon självklar plats inom de rådande idrottsestetiska idealen. Samtidigt är det ett försök till definition som utgår från en redan föreskriven norm. Definitionen är en negation mot de normgivande idealen. Om man bryter upp Siebers definition går det att utmejsla tre huvudområden där handikappestetiken blir speciellt framträdande ur ett värdeteoretiskt perspektiv, nämligen att se (a) fysiska och mentala skillnader som speciellt värdefulla i sig själva, (b) en estetisk smak som inte är knuten till harmoni, kroppslig integritet och hälsa, och (c) en avsaknad av strävan efter mänsklig eller social perfektion. Det är tydligt att denna estetiska utgångspunkt skaver mot de ideal som odlats inte minst inom (den olympiska) idrotten.

Idrotten, och i synnerhet tävlingsidrotten som också är den typ av idrott som publikt definierar de idrottsestetiska idealen, belönar varken fysiska eller mentala skillnader. Skillnaderna existerar naturligtvis, något annat vore otänkbart, men dessa skillnader betraktas i stort sett aldrig som ett betydelsefullt värde i sig självt. Varje sport är exempelvis konstituerad på ett sådant sätt att målet för sporten är tydligt definierad. I annat fall skulle det vara omöjligt att utse en segrare. Villkoren för tävlingarna förväntas dessutom vara så likvärdiga som möjligt, inte minst med avseende på de metoder och det bränsle som behövs för att idrottarna ska kunna optimera sina prestationer. Detta är också de bärande skälen för varför idrotten håller sig med stränga regler och kontroller kring dopningsbruk, eller att man upprättar mer eller mindre grova klassindelningar, som när man i majoriteten av sporter noggrant skiljer mellan dam- och herridrott. Alla de skäl som brukar anföras för den typen av restriktioner saknar naturligtvis inte relevans. Som att tävlingarna ska vara så rättvisa som möjligt eller att man inte vill se att idrottare ska äventyra sin hälsa i alltför hög utsträckning. Inte desto mindre, Restriktionerna och rationaliteten bakom restriktionerna pekar i en viss riktning: en likriktning som också blir ett estetiskt ideal som alla tvingas förhålla sig till. Likriktningen blir till ett skönhetsideal. Skönhetsidealet finns inte bara i tävlingsidrotten, utan också i den omfattande fitnesskulturen, där skulpterade kroppar disciplineras till perfektion, och upphöjs till ett skönhetsideal. Det är först när skönhetsidealet ses som "överdrivna" som de upphör att vara skönhetsideal, och istället faller in under kategorin "det groteska". Detta inträffar varje gång den kroppsliga harmonin anses bruten, när den kroppsliga integriteten anses vara utsatt för en alltför aggressiv påverkan utifrån, när själva tanken på perfektion (vare sig den kommer i mänsklig eller social form) anses hotad. I samma stund avslöjas vilka de estetiska idealen egentligen är, och vilka ideologier som är rådande. Förskjutningen av idealen pågår dock hela tiden. Det som i förstone kan uppfattas som groteskt kan snart uppfattas som normalt. Tillväpningsprocessen ska man nog inte underskatta. Det groteska ligger ständigt inom räckhåll, det finns inbäddat i idealen, som när skulptören Arno Breker föredrog att avbilda atleter och framför allt bodybuildare. Tanken var att de skulle fungera som en bild för urtypen av ett manlighetsideal, men som Siebers noterar, de liknar mer kraftigt dopade män.[40] I överdriften synliggörs således den estetiska normen. Normen bär fröet till sin egen ironi.

## Slutord



Idrottsvärlden är full av ironier. Estetiska ideal som andas hälsa, harmoni, funktionsfullkomlighet, kroppslig integritet och tydligt definierade gränser övergår inte sällan till sin motsats (detta gäller i synnerhet när idrottskropparna hamnar i en elitidrottsmiljö). De estetiska ideal som en gång Pierre de Coubertin artikulerade och som sedan kom att beästras och förstärkas genom exempelvis *Olympia* lever emellertid fortfarande, åtminstone som just normerande ideal. Det innebär att det också är svårt att skilja mellan den fascistiska estetiken och den olympiska. Men, och inte minst viktigt, i dessa ideal finns också frön till vad man kan kalla en "motståndets estetik".

Copyright © **Kutte Jönsson 2014**

## Referenser

- Bach, Steven (2007): *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*, (New York: Vintage Books).
- Bertling, Christoph och Schierl, Thomas (2008): "Disabled Sport and its Relation to Contemporary Cultures of Presence and Aesthetics", *Sport in History*, vol. 28, nr. 1.
- Frank Borg, Frank (1995): "Fascistisk estetik och degenererad konst", *Ny Tid* (<http://www.nytid.fi/1995/02/fascistisk-estetik-och-degenererad-konst/>), 28/2, hämtad: 1/10 – 2013.
- Coubertin, Pierre de (2000): *Olympism: Selected Writings*, Norbert Müller (red.), (Lausanne: International Olympic Committee) Övers. William H. Skinner.
- Devereaux, Mary (1998): "Beauty and evil: the case of Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will*", *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Jerrold Levinson (red.), (Cambridge: Cambridge University Press).
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2006): *In Praise of Athletic Beauty* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press).
- Karlsson, Ingemar och Ruth, Arne (1984): *Samhället som teater. Estetik och politik i Tredje riket* (Stockholm: Liber).
- Kant, Immanuel (2005 [1790]): *Critique of Judgment*, (Mineola, New York: Dover Publications, Inc.) Övers. J.H. Bernard. Originallets titel: Kritik der Urteilskraft.
- Mosse, George L.: (1996): "Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations", *Journal of Contemporary History*, vol. 31, nr. 2.
- McFee, Graham och Tomlinson, Alan (1999): "Riefenstahl's Olympia: ideology and aesthetics in the shaping of the Aryan athletic body", *The International Journal of the History of Sport*, 16:2.
- Ofstad, Harald (1989): *Our Contempt for Weakness. Nazi Norms and Values – and Our Own* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International).
- *Olympia*: Del I: "Folkens festival". Regi: Leni Riefenstahl, Studio: Olympia-Film. 1938. [http://www.dailymotion.com/video/xmgsxk\\_olympia-part-one-festival-of-the-nations-by-leni-riefenstahl-1936-berlin-olympic-games\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xmgsxk_olympia-part-one-festival-of-the-nations-by-leni-riefenstahl-1936-berlin-olympic-games_shortfilms)
- *Olympia*: del II: "Skönhetens festival". Regi: Leni Riefenstahl, Studio: Olympia-Film. 1938. [http://www.dailymotion.com/video/xmh60w\\_olympia-part-two-festival-of-beauty-1936-by-leni-riefenstahl-english-version-of-fest-der-schonheit\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xmh60w_olympia-part-two-festival-of-beauty-1936-by-leni-riefenstahl-english-version-of-fest-der-schonheit_shortfilms)
- Persson, Ingemar (2005): "What's wrong with admiring athletes and other people?", *Genetic Technology and Sport. Ethical Questions*, Torbjörn Tännsjö och Claudio Tamburrini (red.), (London: Routledge).
- Rydell, Anders (2013): *Plundrarna. Hur nazisterna stal Europas konstskatter* (Stockholm: Ordfront förlag).
- Robert C. Schneider, Robert C. och Stier, William F. (2001): "Leni Riefenstahl's 'Olympia': Brilliant Cinematography or Nazi Propaganda?", *The Sport Journal*, vol. 4, nr. 4, <http://thesportjournal.org/article/leni-riefenstahls-olympia-brilliant-cinematography-or-nazi-propaganda>, hämtad: 1/10 – 2013.

- Schiöler, Niklas (2001): *Konstellation* (Stockholm: Bonnier Essä).
- Siebers, Tobin (2010): *Disability Aesthetics* (Ann Arbor: The University of Michigan Press).
- Sontag, Susan (1975): "Fascinating Fascism", *New York Review of Books*, 6/2.  
<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm>, hämtad 1/10 – 2013.
- Steorn, Patrik (2006): *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900-1915*, (Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag).
- Tamburrini, Claudio (2000): "Sports, fascism and the market", *Values in Sport. Elitism, nationalism, gender equality and the scientific manufacture of winners*, Torbjörn Tännsjö och Claudio Tamburrini (red.), (New York: E & FN Spon).
- Tännsjö, Torbjörn (2000): "Is it fascistoid to admire sports heroes?", *Values in Sport. Elitism, nationalism, gender equality and the scientific manufacture of winners*, Torbjörn Tännsjö och Claudio Tamburrini (red.), (New York: E & FN Spon).
- Peter Weiss, Peter (2006 [1975; 1978; 1981]): *Motståndets estetik* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag), Övers. Ulrika Wallenström. Originallets titel: Die Ästhetik des Widerstands.

[1] Citatet är hämtat från Frank Borgs artikel: "Fascistisk estetik och degenererad konst", *Ny Tid* (<http://www.nytid.fi/1995/02/fascistisk-estetik-och-degenererad-konst/>), 28/2 1995, hämtad: 1/10 – 2013.

[2] Bland de konstnärer som blev föremål för angreppet mot "urartad" konst finner man namn som Max Ernst, Chagall, Kandinskij, Paul Klee, Kirchner, Picasso, Matisse, van Gogh och Gauguin, se Anders Rydells *Plundrarna. Hur nazisterna stal Europas konstskatter* (Stockholm: Ordfront förlag, 2013), s. 57, 60. Även musiker och kompositörer drabbades naturligtvis av den nazistiska utresningen, så som Mendelssohn och Mahler, allt medan Benny Goodman fick utgivningsförbud. "Krigsförklaringen" mot den "urartade" konsten kan samtidigt sägas ha påbörjats före 1937. Redan i samband med nazisternas maktövertagande 1933 vällde ett uppdämt hat mot Weimarkulturen fram. Vänsterpressen fick utgivningsförbud och intellektuella som ansågs vara fiender sändes till koncentrationsläger. Listor över litteratur och musik som ansågs strida mot den nazistiska kulturrevolutionen upprättades, något som kulminerade den 10 maj samma år när det hölls bokbål i flera av Tysklands universitetsstäder. Bland författarna vars verk eldades upp finner man Karl Marx, Brecht, Erich Maria Remarque, Hemingway, och en mycket lång rad andra författare (se t ex Rydell 2013, s. 60-62). Allting som andades kubism, dadaism, futurism, impressionism, slukades av bokbålens eldar. Det nazistiska ledarskiktet hade överlag stort intresse för konst och kultur, och för att kontrollera den och styra den. Exempelvis beskriver Ingemar Karlsson och Arne Ruth i *Samhället som teater. Estetik och politik i Tredje riket* (Stockholm: Liber, 1984), att de flesta av Tredje rikets makthavare "fuskat i olika konstnärliga verksamheter", där Hitler bara var en av dem. Föreningen mellan konst och politik fick dessutom en annan dimension genom Tredje riket. Eller som Karlsson och Ruth beskriver saken: "Det de höll på med var inte politik, utan statskonst" (Karlsson och Ruth 1984, s. 107). För att illustrera detta hämtar författarna ett citat från 1933 av Goebbels (som för övrigt i slutet av 1920-talet publicerade en expressionistisk roman): "Jag anser till och med att politik är den största konst som finns, ty bildhuggaren formar bara stenen, den döda stenen, och diktaren formar bara ordet som i sig självt är dött. Statsmannen däremot formar massan, ger den lag och struktur, skänker den liv så att den kan utvecklas till ett folk" (Ibid, s. 108).

[3] Graham McFee och Alan Tomlinson: "Riefenstahl's Olympia: ideology and aesthetics in the shaping of the Aryan athletic body", *The International Journal of the History of Sport*, 16:2, 1999, s. 101.

[4] Ibid.

[5] Steven Bach: *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*, (New York: Vintage Books, 2007).

[6] Ibid., s. 143-144.

[7] Ibid, s. 144.

[8] Ibid, s. 144-145.

[9] Ibid, s. 157. Owens har en framträdande roll i den första delen av filmen men inte i den andra.

[10] Robert C. Schneider och William F. Stier: "Leni Riefenstahl's 'Olympia': Brilliant Cinematography or Nazi Propaganda?", *The Sport Journal*, vol. 4, nr. 4, 2001. <http://thesportjournal.org/article/leni-riefenstahls-olympia-brilliant-cinematography-or-nazi-propaganda>, hämtad: 1/10 – 2013.

[11] Ibid.

[12] Mary Devereaux: "Beauty and evil: the case of Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will*", *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Jerrold Levinson (red.), (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), s. 241-242.

[13] McFee och Tomlinson 1999, s. 104.

[14] Patrik Steorn: *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900-1915*, (Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2006), s. 84.

[15] Pierre de Coubertin: *Olympism: Selected Writings*, Norbert Müller (red.). Översättning: William H. Skinner, (Lausanne: International Olympic Committee, 2000), s. 531.

[16] Ibid, s. 580.

[17] Ibid, s. 581.

[18] Ibid, s. 582.

[19] Ibid, s. 583.

[20] Ibid.

[21] George L. Mosse: "Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations", *Journal of Contemporary History*, vol. 31, nr. 2, 1996, s. 248.

[22] Susan Sontag: "Fascinating Fascism", *New York Review of Books*, 6/2 – 1975,

<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm>, hämtad 1/10 – 2013.

[23] Ibid.

[24] Ibid.

[25] Torbjörn Tännsjö: "Is it fascistoid to admire sports heroes?", *Values in Sport. Elitism, nationalism, gender equality and the scientific manufacture of winners*, Torbjörn Tännsjö och Claudio Tamburrini (red.), (New York: E & FN Spon, 2000). I artikeln tar Tännsjö utgångspunkt i de resonemang den norske filosofen Harald Ofstad för i boken *Our Contempt for Weakness* (1989), i vilken Ofstad argumenterar att flera av de värderingar som uttrycks i demokratiska stater är direkt hämtade från kärnan i den nazistiska ideologin.

[26] Harald Ofstad: *Our Contempt for Weakness. Nazi Norms and Values – and Our Own* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1989).

[27] Claudio Tamburrini: "Sports, fascism and the market", *Values in Sport. Elitism, nationalism, gender equality and the scientific manufacture of winners*, Torbjörn Tännsjö och Claudio Tamburrini (red.), (New York: E & FN Spon, 2000)

- [28] Ingmar Persson: "What's wrong with admiring athletes and other people?", *Genetic Technology and Sport. Ethical Questions*, Torbjörn Tännsjö och Claudio Tamburrini (red.), (London: Routledge, 2005), s. 74.
- [29] Tännsjö 2000, s. 16.
- [30] Hans Ulrich Gumbrecht: *In Praise of Athletic Beauty* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006).
- [31] Immanuel Kant: *Critique of Judgment*, (Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2005 [1790], trans. J.H. Bernard), stycke 23.
- [32] Gumbrecht 2006, s. 46-47.
- [33] Christoph Bertling & Thomas Schierl: "Disabled Sport and its Relation to Contemporary Cultures of Presence and Aesthetics", *Sport in History*, vol. 28, nr. 1, 2008, s. 39.
- [34] Ibid, s. 40.
- [35] Ibid.
- [36] Niklas Schiöler: *Konstellation* (Stockholm: Bonnier Essä, 2001).
- [37] Bertling & Schierl 2008, s. 43.
- [38] Begreppet "motståndets estetik" hämtar jag från den tysk-svenske författaren Peter Weiss nästan tusensidiga trilogiroman *Motståndets estetik* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2006 [1975; 1978; 1981], övers. Ulrika Wallenström. Originalets titel: Die Ästhetik des Widerstands). Romanen utspelar sig mellan 1937 och 1942 och behandlar kampen mot Nazityskland. Men framför allt är det en diskussion om konst och politik, estetik och makt. Begreppet motståndets estetik ska i sammanhanget läsas som ett motsatsbegrepp till en maktens estetik. Man kan även notera att romantrilogins första band inleds med en scen hämtad från slagfältets stympade kroppar. Scenen skulle kunna infogas i konceptet *disability art*, eller handikappkonst, finns det trasiga och sönderslitna. Ur detta växer en berättelse om estetisk kamp fram. Kampen om konsten och estetiken blir genast svår att skilja från den politiska maktkampen.
- [39] Tobin Siebers: *Disability Aesthetics* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010), s. 19.
- [40] Ibid, s. 32.