



LUND UNIVERSITY

Placebo och narrstensoperationerna : konsten som läkning och rationalitetskritik

Weimarck, Torsten

Published in:

Kroppen i humanioraperspektiv / Symposier på Krapperups borg

2013

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Weimarck, T. (2013). Placebo och narrstensoperationerna : konsten som läkning och rationalitetskritik. I A. Palm, & J. Stenström (Red.), *Kroppen i humanioraperspektiv / Symposier på Krapperups borg* (Vol. 9, s. 217-241). Gyllenstiernska Krapperupsstiftelsen.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Placebo och narrstensoperationerna

Konsten som läkning och rationalitetskritik

TORSTEN WEIMARCK

Bilder kan ha olika estetiska verkningssätt. Ett sådant förknippas här med ”narrstensoperationer”, benämnt efter en kuriös motivkrets i den nederländska 1500- och 1600-talskonsten. De syftar på bilder, ofta i satirens maktkritiska form, som aktiverar betraktarens insikt och kunskapskritiska förmåga och är verksamma främst på rationell nivå genom att uppmuntra betraktaren att tänka själv. – Ett annat verkningssätt förknippas med bilder som kan upplevas som *läkande* i djup bemärkelse, och betraktas då som ett slags placebo – eftersom vi ofta inte på annat sätt kan beskriva en sådan till synes irrationell verkan. Detta fenomen har i och för sig varit välkänt under andra beteckningar bland bildmakare och som bilderfarenhet sedan urminnes tider; konst i olika former kan uppenbarligen under gynnsamma förhållanden skänka inte bara njutning och inspiration, utan också verklig smärtlindring, bot och emotionell tröst.

Dessa båda bildfunktioner är mer eller mindre tydligt relaterade till två grenar av den historiska konstnärsrollen: bildmakaren som å ena sidan magiker och helbrägdagörare, å andra sidan som narr, trollkonstnär och illusionist. Det handlar alltså om välkända estetiska fenomen och erfarenheter, vilka genom historien har tagit sig särskilt tydliga uttryck i konstnärers ofta komplicerade och motsägelsefulla förhållande till läkare och medicinsk vetenskap.

Mot bakgrund av de märkligt lite uppmärksammade, skilda etymologiska betydelsenivåerna hos två grundläggande begrepp inom estetiken – *bild* respektive *mimesis* – vill jag här göra ett utkast till en fördjupad tolkning av dessa båda nivåer av bilders verkningssätt.

De estetiska uttrycken kan ju många gånger vara effektiva medel för att identifiera, bearbeta och lindra smärta och rädsla; det tycks alltså ibland röra sig om fenomen som framstår som motsvarigheter till – närliggande,

parallella, eller kanske till och med identiska med – det som inom medicinen och psykologin kallas placebo. Men det betyder inte att konstens ibland mycket starka verkan på betraktaren skulle vara ett slags sockerpillereffekt, sett ur den äldre skolmedicinens snäva evidenssynvinkel. Alltså #inbillning#, som man sa förr, och vars andra sida helt enkelt befarades vara bedrägeri. Tvärtom, i detta avseende handlar de estetiska verkningsmedlen alltid om kroppsligt och känslomässigt upplevd *verklighet* på den individuella sanningens nivå. Därför syftar jag här på konst som ett *farmakon*, som ett verkligt och verksamt läkemedel.

Medicinsk och psykologisk forskning, och så småningom också i någon mån den skolmedicinska praktiken, har under det senaste halvsekle varit inbegripna i en process, där man sakta håller på att överge en äldre uppfattning om placebo som ett slags felslut hos patienten, en kroppslig felkoppning grundad i vidskepelse, inbillning och naivt önsketänkande. Viktiga forskningsinsatser har här i landet på senare år gjorts av, bland flera andra, Martin Ingvar inom medicin, Lisbeth Sachs i socialantropologi och Karin Johannisson i idéhistoria, vilka samtliga betonat placeboeffekternas *realitet*, hur olikartade och ofta i detalj svårförklarliga dessa effekter än kan vara.¹

Narrstensoperationerna

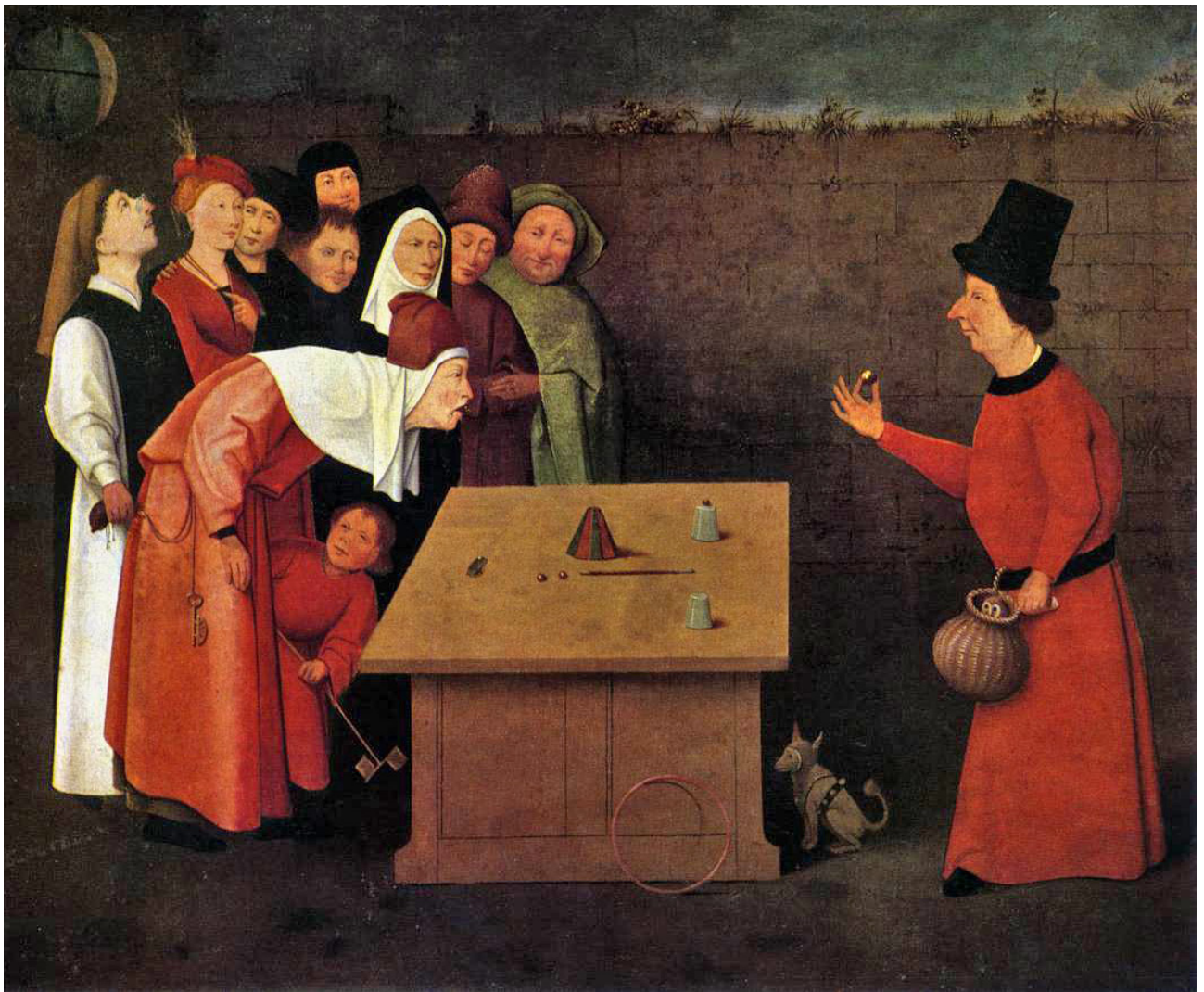
Jag vill börja med den förra aspekten av bilder, som på sätt och vis verkar på en begripligare, huvudsakligen motiviskt föreställande och berättande nivå, även om jag här lite kryptiskt liknat detta verknings sätt vid avslöjandet av en *narrstensoperation*. I likhet med placebo alluderar det på betraktarens tillit och inlevelse, men bygger snarare på aha-upplevelse än på uppenbarelse, och kan utmynna i ny insikt, ofta med hjälp av löje och befriande skratt.

Föreställningen om *narrstenar*, eller snarare myten om dem – för det är förstås en myt – tycks ha bildats som en motsvarighet till njursten och gallsten, och handlar om att det kan utvecklas stenar i människans huvud som där orsakar sjukdom. Narrstenarna ansågs förorsaka minst lika mycket besvär och lidande som njurstenar och gallstenar, men det var här fråga om sinnessjukdom: alltså *vansinne*.

Narrstenarna ingick i en senmedeltida föreställningsvärld och den som först tycks ha klätt motivet i bild är Hieronymus Bosch, som med denna

Hieronymus Bosch, *Narrstensoperationen*, ca 1475–1480, olja på pannå, 48 × 35 cm, Museo del Prado, Madrid.





Hieronymus Bosch, *Trollkarlen*, ca 1475, olja på pannå, 53×65 cm, Musée d'Art et d'Histoire, Saint-Germain-en-Laye.

lilla målning anses ha inlett en hel ikonografisk tradition. Under de närmast följande seklerna blev detta motiv vanligt hos nederländska konstnärer (Pieter Bruegel, Theodor de Bry, Jan Sanders van Hemessen, Jan Steen med flera).

Konsthistorikern Madeleine Bergman har i en uppsats 1983 fördjupat tolkningen av Boschs märkliga, uppenbart satiriska målning, mot bakgrund av den tidens föreställningsvärld, och i förlängningen, den människosyn och den medicinska behandling som då på allvar börjat tillämpas.² Målningen visar hur dårskap botades genom att man helt enkelt trepanerade patientens skalle så att narrstenarna kunde tas bort. Operationen utförs i Boschs målning av en kirurg, men den upp och ned-vända tratten på


hans huvud signalerar att hans medicinska sakkunskap var bakvänd, ja narraktig. Kvinnan, som betraktar operationen, måste sägas ha ett motsvarande avigt förhållande till de bokliga kunskaper som hon ju inte har i huvudet, utan *på* det.

Ingreppet skedde här offentligt, det var då som nu inte ovanligt att trollerier och andra uppseendeväckande konster utfördes som ett gastkramande nöje inför häpna åskådare på torget. Bosch har gjort ett par ytterligare målningar som direkt eller indirekt anknyter till detta tema och som berör de båda nämnda grenarna i konstnärsrollen: schamanen respektive illusionisten, trollkarlen.

Trollkarlen i Boschs målning befinner sig på en marknadsplats med en publik som storögt låter sig roas och förföras av hans konster. Denne trollkarl är alltså ingen *verklig* magiker, utan en fingerfärdig illusionist och en direkt parallell till narrstenskirurgen. En trollkarl utför sitt virtuosa nummer *med konst*, alltså konstgjort och med mänsklig uppfinningsrikedom och teknik, det som Gud eller naturen annars gör med gudomliga respektive naturliga medel. Poängen i Boschs målning med kirurgen som opererar bort narrstenar är att denne inte agerar som en verklig läkare, en helbrägdagörare eller magiker, utan som en narraktig trollkarl. Han åstadkommer inte mirakler, utan fingerfärdiga förförelsekonster. Han är en illusionist, och publiken är väl medveten om det.

Bosch tycks alltså ha varit den första konstnären som i bild gestaltat detta motiv, vilket under de närmast följande århundradena varierades av en rad efterföljare. Ett exempel som Madeleine Bergman tar upp är flamländaren Jan Sanders van Hemessens målning från omkring 1550, som vid första påseende framstår som en ganska realistisk skildring av en verklig kirurgisk operation vid denna tid, med assistenter (till vänster) och en orolig anhörig (till höger). Men Bergman tolkar den som en i själva verket utstuderat satirisk framställning.

Kirurgen är i denna målning framställd som en stolt yrkesman, försedd med glasögon och påfallande praktfullt klädd, bådadera en smula anmärkningsvärt, eftersom han (i likhet med andra läkekunniga såsom fältskären, barnmorskan och barberaren) betraktades som en *hantverkare* – *kirurg* betyder ordagrant ”en som arbetar med händerna”, till skillnad från den akademiskt utbildade, boklärd läkaren. Hans accessoarer signalerar sannolikt att han gör anspråk på en socialt emanciperad ställning, alltså

Jan Sanders van Hemessen, *Narrstensoperationen*, ca 1550,  olja på pannå, 100 × 141 cm, Museo del Prado, Madrid.





både som skicklig hantverkare och som akademiker med teoretisk kompetens, i likhet med senare tiders kirurger. Men det är som sagt inte vilket kirurgiskt ingrepp som helst det är fråga om här, operationen har blottlagt stenar i skallen på den stackars patienten, dårskapens stenar, och Bergman framför hypotesen att den unga assistenten med skålen längst till vänster i bild i själva verket i smyg räckt över stenarna till den äldre kvinnan, som i sin tur lämnat dem till operatören, som omärkligt placerat dem i såret i patientens panna. I vart fall står det klart att målningen är en *satirisk* framställning, riktad mot medicinskt charlataneri.

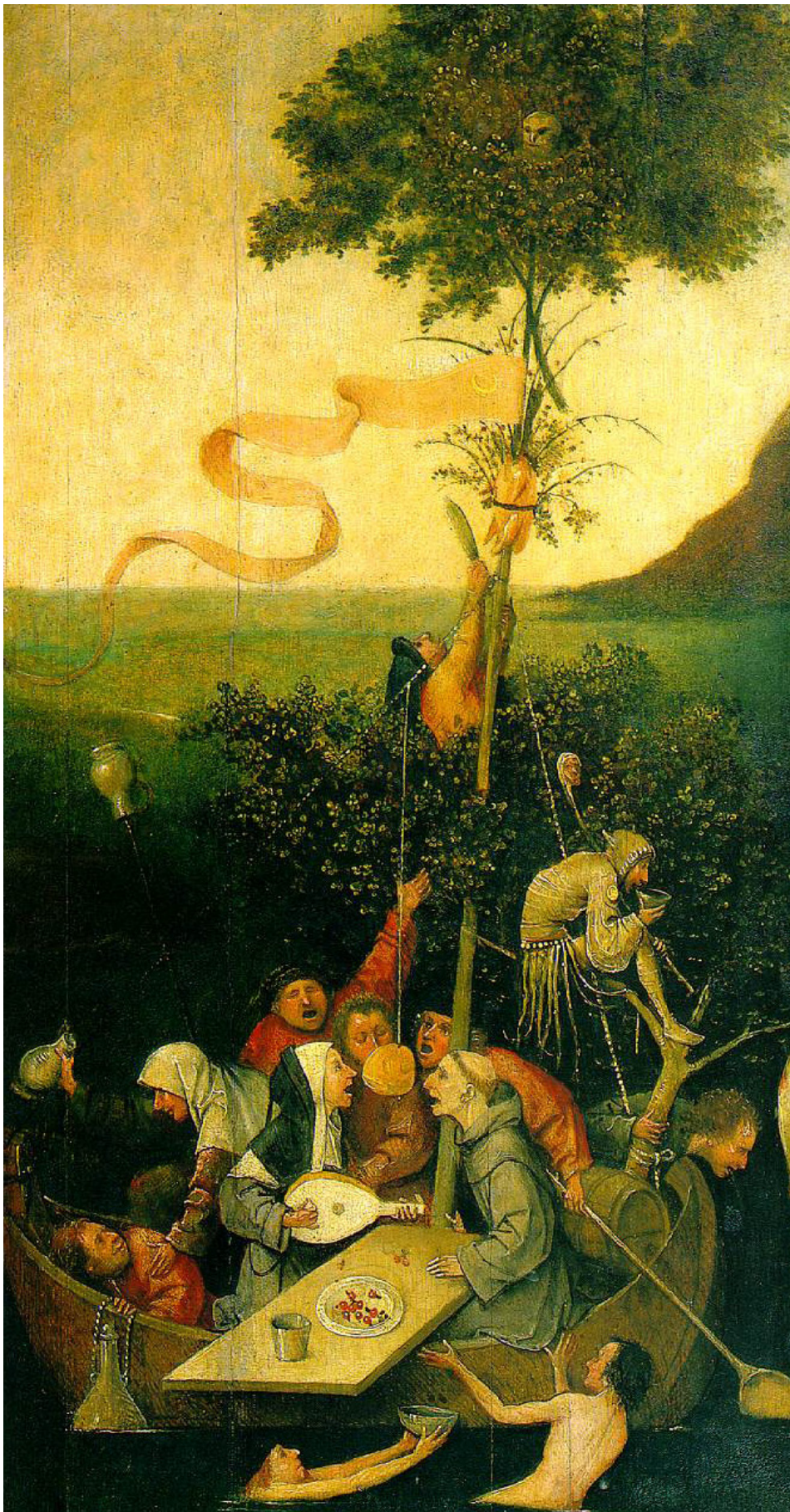
Medan kirurgen i Jan Sanders van Hemessens målning låtsas att han funnit stenar i skallen på patienten, är det faktiskt något *annat* som Boschs kirurg opererat bort, även om texten på ramen talar om stenar (om än av ett annat slag som vi ska se). Att det inte var stenar syns tydligt på bordet om man tittar på en detalj. Bergman analyserar målningen i ljuset av samtidens syn på dårskap, såsom den bland annat kom till uttryck i den ungefär samtida satiren *Dårskapens lov* (1511) av Erasmus av Rotterdam, en av Nederländernas främsta humanister vid denna tid. I Boschs målning är det, hävdar Bergman, i själva verket *vita blommor* som opererats bort, symboler för poesi och vishet, för lidelse och medkänsla. Man kan, menar hon, se målningen som en kritisk vidräkning med den framväxande naturvetenskapliga synen på bland annat människan och läkekonsten. Genom att känslan, poesin och de mer eller mindre irrationella och oöverlagda, alltså dåraktiga, handlingarna opereras bort, tar man också bort människans förmåga till empatiska och kärleksfulla handlingar; hon berövas sin särskilda *mänsklighet*. Erasmus av Rotterdams satir över den skolastiska filosofin och hans lovtal till dårskapen framstår som en talande motsvarighet till Boschs målning.³

På målningens ram står lite kryptiskt (i översättning): *Mäster skär ut stenarna* (överst) och *Jag är en snöpt grävling* (nederst). Bosch säger alltså, i likhet med Erasmus, att en människa, som på detta sätt blir operativt behandlad, berövas sin mänsklighet. Och han går ett steg längre: hon blir som en kastrerad grävling, som likt mössen och sorkarna irrar omkring i underjordens mörker utan ledning av det andliga ljuset.

Även Boschs målning *Dårskeppet* anknyter till temat och anspelar på en mycket spridd allegorisk svit av Sebastian Brandt, *Das Narrenschiff*, tryckt i Basel 1494. Boschs målning visar det halvt mytiska, halvt historiska skepp

Hieronymus Bosch, *Narrstensoperationen*, ca 1475–1480, olja på pannå, 48 × 35 cm, Museo del Prado, Madrid. Detalj.





med dårar som skickades bort från den moderna renässanskulturens stadsliv; städerna tyckte sig i normalitetens namn inte längre kunna hysa dessa lite annorlunda och avvikande människor.⁴ *Narrstensoperationen* framstår som en parallell till *Dårskuppet*: i båda fallen är det fråga om bitande satirer över samtidens sociala, medicinska och psykologiska, mer eller mindre utopiska ingenjörskonst. Även kvinnan med boken på huvudet som betraktar operationen i Boschs målning, torde ha samband med Brandts skrift, vars första satir handlar om *boknarren*, som där omtalar sig själv på följande sätt:

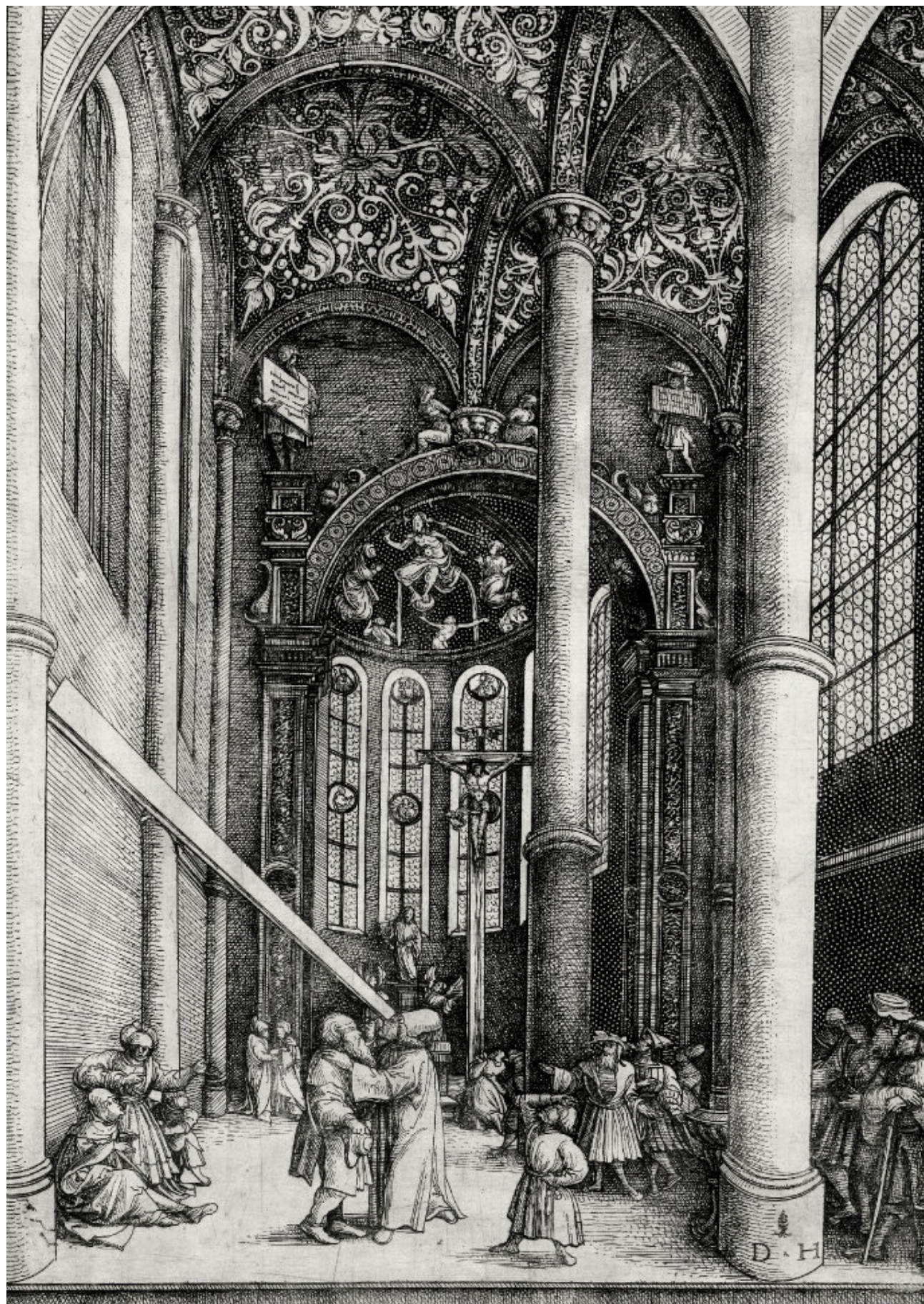
Av böcker har jag en stor mängd
Men förstår däri ej många ord.⁵

Vid några tillfällen i historien möts tydligt naturvetenskapliga akademiska forskare och bildkonstnärer i samarbete för gemensamma mål. Ett sådant tillfälle är senrenässansens epok på kontinenten. Det är samtidigt lätt att konstatera att en del av de nyskapande bildkonstnärerna mycket snart kom att lämna detta samarbete och inte sällan inta en motsatt, ja kritisk hållning. I konsthistorien finns som en underström ända fram till i dag en opposition mot konstakademierna, och då inte bara mot den akademiska uppblåsthet, utan också mot den kropps- och människosyn som eleverna fick sig till livs i modellteckningsundervisningen – särskilt då i undervisningen i anatomi, som traditionellt meddelades av en kirurg.⁶

Detta kan exemplifieras med den tyske grafikern Daniel Hopfers etsning av en kyrkointeriör i Augsburg från omkring 1530 – mot den satiriska bakgrunden av en formulering i Matteusevangeliet (7:3) – av en akademisk *Doktor med balken i sitt eget öga*. Vi ser hur doktorn spanar efter grandet i den stackars patientens öga utan att uppmärksamma den enorma bjälke som finns i hans eget. Denna etsning är gjord vid tiden för den moderna anatomin genombrott; Andreas Vesalius helt epokgörande anatomiska beskrivning av människokroppen utgavs 1543 i det närliggande Basel med otroligt realistiska träsnitt efter teckningar av Tizianelevan Jan Stephan van Calcar, som i sitt arbete mer utgått från verkliga dissektionsobjekt än från tidigare anatomers mer eller mindre fantasifulla utsagor.

Det finns faktiskt en hel genre av kritiska och satiriska, ofta bittert humoristiska texter och bilder som gestaltar konstnärers ofta problematiska

➤ Hieronymus Bosch, *Dårskuppet*, ca 1500, olja på pannå, 58 × 32 cm, Musée du Louvre, Paris.





Antoine Watteau, *Den medicinska fakulteten: de förbannade mördarna*.
Etsning ca 1710.

förhållande till läkare och medicinsk praktik. Här är ett drastiskt exempel från 1700-talets början, där konstnären själv, Antoine Watteau, hukar längst till höger i bild då läkarna jagat honom ända in på kyrkogården med sina lavemangssprutor. Enligt bildtexten i koppartryckplåtens nedre marginal värjer han sig och skriker till medicinarna: ”Vad har jag gjort, era förbannade mördare?”

★

Jag har här använt beteckningen *narrstensoperationer* för den kritik som en rad förmoderna konstnärer riktat mot den akademiska läkarvetenskapens och anatomins rationalistiska människo- och kroppssyn. Det är ofta fråga om drabbande framställningar och humoristisk drift med den klassiska

- Daniel Hopfer, interiör av klosterkyrkan St Katherine i Augsburg med illustration till parabeln ”Varför ser du flisan i din broders öga när du inte märker bjälken i ditt eget?”, etsning, ca 1520.

naturvetenskapens världsbild, såsom hos Bosch och flera andra under den förmoderna epoken – och de blev knappast färre under de följande sek-lerna. Läkarna kritiserades för sin kalla och sakliga syn på en sjuk, skadad och lidande människa som ett profant, rent biologiskt objekt: en kropp som kan granskas, beskrivas och penetreras närsynt, tekniskt och operativt. Kritiken syftade till att ge betraktaren insikt och kritiskt medvetande och uttrycktes oftast genom att läkaren framställdes i satirisk form, antingen som en löjligt världsfrånvänd, prestigefylld och självgod akademiker eller som en vinningslysten bedragare och charlatan. Båda saknade den männi-skokärlek och empati utan vilken verklig läkning, bot och tröst inte kan finnas.

De satiriska ”narrstensoperationerna” (och liknande) i konsthistorien karakteriseras av mer eller mindre avbildande och berättande framställningar med ett realistiskt bildspråk som betraktaren lätt kan orientera sig och leva sig in i. Framställningarna är dessutom ofta försedda med bild-texter eller titlar, som binder bildens mening och syfte på ett entydigare sätt än en bild utan verbala inslag #gör#. Det är en bildsyn som i grund och botten förstår bilden som ett medium som avbildar eller representerar delar av en synlig verklighet, fiktiv eller ej. Bilden återskapar helt enkelt ett visst utsnitt av en rumsligt och tidsmässigt bestämd händelse genom att visuellt översätta och medialisera detta. Genom den verklighetstrognå återgivningen kommer betraktarens uppmärksamhet att främst riktas mot det som avbildas, medan bilden som fysiskt och materiellt närvarande föremål kan förbli förhållandevis osynlig och bokstavligt talat ligga i medieskugga. En sådan bilds förhållande till den verklighet den representerar bygger inte på delaktighet och identitet, utan på *avbildande likhet*.⁷ Denna särskilda bildteoretiska relation brukar kallas *mimetisk*.

Placebo

Det som i dag kallas placebo har varit välkänt, och faktiskt i huvudsak välsett, som fenomen och erfarenhet sedan äldsta tid – bortsett från ungefär 150 år under 1800- och 1900-talen. Socialantropologin och religions-historien har dokumenterat tidigare epokers magiker, vilka genom auktoritet och delaktighet, empatiskt och ställföreträdande sades kunna uppta en förtröstansfull patients sjukdom i sin egen kropp och därigenom ta bort eller lindra patientens smärta. Till exempel kunde magikern i sina egna ögon medlidsamt spegla den sjukes plågor, eller kasta sig på golvet och vrida sig i de övertagna smärtorna. Föreställningen om Jesus som en *healer*,



Edvard Bekännaren (1003–1066) som kunglig helbrägdagörare som lägger handen vid och botar en kvinna som lider av tuberkulos. Bokmålning i *Life of St. Edward the Confessor* av Matthew Paris, ca 1240. Cambridge University Library.

en helbrägdagörare som tar på sig människornas lidande, är självfallet modellerad efter denna uråldriga förebild. Dessa magiker, liksom de föremål, handlingar och riter som förekom i dessa sammanhang, framstod naturligt nog som mäktiga, laddade och vördnadsbjudande, och ju socialt mäktigare en person var, desto mer tilltro och tillit kunde knytas även till hans helbrägdagörande kraft.⁸

Den kliniska skolmedicinen kom på 1800-talet att till slut helt avfärda sådana beteenden och behandlingar som verkningslösa, som placebo, ett ord som ursprungligen är hämtat från romersk-katolsk liturgi, där prästen kunde be för en svårt sjuk människa genom att bland annat uttala detta ord och be för den plågade människans tröst och tillfrisknande eller om smärtlindring inför dödsögonblicket.⁹

I romanen *Älvakungen* av Michel Tournier från 1970 heter det på ett ställe:

När man började införa *bedövning* i operationssalarna för omkring hundra år sedan beskärmade sig en del kirurger och en av dem påstod, att nu var kirurgen död. Kirurgen vilade på en samhörighet i lidandet mellan patienten och läkaren. Med bedövningens intåg degraderades kirurgikonsten till rena likdissekeringen.¹⁰

Den österrikiske socialfilosofen Ivan Illich skriver i *Den farliga sjukvården* (1975), på ett sätt liknande Tourniers, att i gamla tider uppfattades patientens sjukdom och smärta som ett ”personligt lidande speglat i läkarens blick”.¹¹ Men, skriver han vidare:

Kampanjen mot smärtan inleddes när Cartesius skilde själen från kroppen. Han konstruerade en bild av kroppen som utgick från geometrin, mekaniken eller urmakarkonsten. Den var en maskin som kunde repareras av en mekaniker. [---]

Från att ha varit upplevelsen av tillvarons bräcklighet, hade smärtan förvandlats till ett instrument som indikerar specifika fel i systemet [...], en regleringsmekanism för kroppsfunktioner som lydte naturlagarna och inte krävde någon metafysisk förklaring. [---]

Det hade knappt gått ett och halvt sekel sedan smärtan för första gången beskrevs som en fysiologisk säkerhetsmekanism när en medicin som betecknades som ”smärtdödande” kom ut i handeln i La Crosse, Wisconsin, år 1853.¹²

Illich skriver att Cartesius' (René Descartes') ”beskrivning förvandlade människokroppen till ett urverk och införde ett nytt avstånd, inte bara mellan kropp och själ, utan också mellan patientens klagan och läkarens öga”.¹³ Därmed förlorade också *empathin* sin dittillsvarande betydelse i medicinska sammanhang och reducerades till en ”placeboeffekt”.

Som *medicinsk* term dyker placebo på nytt upp först efter andra världskriget. Termen tycks då, åtminstone i medicinarkretsar, mest ha utlöst en frustrerad suck över patienters godtrogna inbillning, och ansågs alltså som

ett irrationellt, närmast vidskepligt element som störde den medicinska, ”på vetenskap och beprövad erfarenhet” grundade behandlingen. Så *off* var placebo att ännu 1955 års upplaga av *Svensk uppslagsbok* inte fann det vara mödan värt att ens ta upp uppslagsordet. Men under senare decennier har man alltså fått upp ögonen för den enorma egna läkekraft som under goda omständigheter kan mobiliseras i kroppen, hur starkt – ja mätbart starkt – förväntningar, tankar och känslor påverkar nerver, hormoner och immunsystem och hur människan av egen kraft därigenom faktiskt kan lindra svår smärta och ibland även verkligen *läka* den sjukdom som drabbat henne. I dag forskas det mycket på placeboeffekter, både inom medicin och exempelvis kognitionsvetenskap. Placeboeffekternas makt är stor och ses numera alltmer som en verksam del av all behandling, även skolmedicinsk.

Sinnesintryck från omvärlden silas genom olika lager och raster inom oss av förväntningar, minnen, associationer, förhoppningar och liknande, och det som förmedlas av perceptionen berör, fascinerar, till och med *behärskar* på ett ibland ofrånkomligt sätt inte bara vårt känsloliv, utan också den fysiska kroppens muskler, blodkärl och organ – det är där som det upplevda verkligen förkroppsligas, det är där, i den egna kroppen, som upplevelserna känns och blir *verkliga*. Placeboeffekterna är därför tankens, viljans, fantasins, drömmens och förförelsens ofta oemotståndliga, sinnliga, *fysiska* kraft i vår egen kropp – men kan därmed förstås också vara grundade på inbillning, önsketänkande, misstag och fördomar. Placeboeffekter är likväl verkliga och fysiskt påtagliga, för vi har, i likhet med andra levande varelser, i vår kropp en grundläggande *imitativ gestaltningstendens*, som upptar, förhåller sig till och bearbetar intryck från omvärlden.

Detta mentala och fysiologiska verkningssätt är, av naturliga skäl, välkänt sedan mycket, mycket länge. Forntidens grekiska tänkare kallade fenomenet för *mimesis*, det vill säga imitation. Inom estetiken har mimesis kommit att få den snävare betydelsen av en mer eller mindre *illusorisk avbildning i ett konstverk*. Men tidigast var mimesis en term inom *pedagogiken* och syftade på exemplets makt, bland annat inom barnuppfostran, där det handlade om att locka barnet att göra efter den äldre generationen, att bli vuxet genom att leka och härma de vuxna.¹⁴

När den vuxne, här en morfar eller farfar i Alaska 1953, lär det lilla barnet att trä ”kattens vagga”, gör han som alla föräldrar alltid och överallt gjort för att lära barnet olika tekniker som det kommer att behöva i en mängd olika sammanhang i sitt liv. Trådlekar för barn som den på bilden, förekommer över hela jorden. Undervisningen sker förstås inte genom att barnet verbalt ”meddelas information” om hur det går till, utan genom att





Mimesis med kajak. Nuuk (Godthåb), Grönland. Foto: C.W. Schultz-Lorentzen. Ca 1900.

barnet imiterar, ja avbildar, den äldre generationens *sätt att göra*. Denna pedagogik bygger helt på exemplets makt, inte på abstrakta kunskaper. Man behöver bara tänka på sitt modersmål, som ju alla barn överallt på jorden lär sig på detta mycket elementära och effektiva sätt och alls inte genom språkstudier.

På detta fotografi från 1900-talets början ser man hur en liten inuitpojke från Nuuk i Grönland lär sig manövrera en kajak. Lite bekymrad är han, men det är likväl en både ömsint och lekfull miniatyr av den vuxne fångstmannens nödvändiga och mycket avancerade teknik och utrustning som pojken på detta sätt gör sig bekant med. Det är fråga om att lära sig helt livsnödvändig kunskap och detta kräver lång träning. Kunskapsöverföringen sker imitativt, sinnligt, från kropp till kropp: barnet härmar de

- Att lära sig trådleken *Kattens vagga*. Västra Alaska 1953. Foto: Burt Glinn/Magnum.



Att följa förfäderna i spåren”, initiationsväg, New South Wales. Foto: Charles Kerry/National Library of Australia.

äldre och låter deras förebildliga kroppsrörelser och handlingar eka och så småningom slå rot och utvecklas vidare i den egna kroppen. Det är med självbevarelsedriftens enorma, imitativa, direktverkande kraft som också det som kallas placebo tycks ha effekt.¹⁵

Denna via sinnena överförda kunskap betecknades i äldre kunskapsteori som *estetisk* (vilket också är den ordgranna betydelsen av denna term, alltså *sinnlig* eller *kroppslig kunskap*, till skillnad från rationellt, teoretiskt vetande). Man kan säga att den sinnliga, mimetiskt överförda kunskapen är en *praktisk kunskap*, ofta i lekens, fantasins eller ritens form.

Initiationsriterna är i dessa pedagogiska sammanhang viktiga. På detta fotografi från Nya Sydwailes (Australien) vid början av 1900-talet ser vi hur

de som ska invigas i vuxenvärlden mimetiskt lär sig vuxenlivskunskaper genom att bokstavligt talat *följa förfäderna i spåren*, då de vandrar längs initiationsvägen med sina mentorer och med förbundna ögon imitativt tar in förfädernas spår i sina egna kroppar som ett slags fysiskt språk för nödvändiga sociala kommunikations- och förhållningssätt.

★

De båda etymologiskt bestämda betydelsenivåerna hos mimesisbegreppet – *kroppslig imitation av ett förebildligt exempel* respektive den klassiska, akademiska teorin om *avbildning i ett konstverk av utseendet hos ett objekt eller skeende* – representerar två vitt skilda förhållningssätt. Mellan dem är ett existentiellt bråddjup – faktiskt liknande det som i kvalitativt, mänskligt och moraliskt hänseende finns mellan *placebo* och *narrstensoperationer*. Ordet *mimesis* framstår i detta sammanhang som ett oöverskådligt, överlagrat, språkligt fossil, vars ursprungliga etymologiska innebörd *kroppslig imitation* fallit i glömska när ordet ombildats för nya ändamål. Den elementära innebörden av ordet har först relativt nyligen börjat bli föremål för teoretisk rekonstruktion.¹⁶

Mimesis' kanske något oväntat, vida etymologiska betydelsespektrum återfinns faktiskt på ett motsvarande, påfallande likartat sätt hos ordet *bild*. Liksom *mimesis* tycks ha ett, som det tycks, äldre betydelseskikt som rör *kroppslig imitation* finns det hos *bild* en liknande, elementär, kroppsligt grundad innebörd, som inte syftar på en illusorisk, efterliknande relation till det avbildade, utan på en direkt och fysisk, inre samhörighet med detta. En sådan bild kan till och med stå så nära sin förebild att den betecknas som dennas *avkomma*. I den äldsta betydelsen av *mimesis* står den imiterande i relation till det efterföljansvärda exemplet liksom denna bildtyp är relaterad till förebilden: som ett barn till en vuxen, där "bilden" således inte är ett föremål, en sak, utan en levande kropp.

I den senare betydelsen av *mimesis* finns det mellan den imiterande och det som imiteras ett slags överföringsobjekt, ett förtingligat objekt, som på ytan *liknar* det imiterade objektet, och som kommer att betecknas som en *bild*. Det är alltså ett slags fetischering av förhållandet mellan människor, vilket förvandlats till ett förhållande mellan ting, där bilden blivit själva uttrycket för denna relation.¹⁷

Ordet *bild* har sedan länge (åtminstone sedan 1760-talet) inte oväntat varit föremål för (omtvistade) etymologiska härledningar, och det var Jacob Grimm som i *Deutsches Wörterbuch* 1860 härledde det till en rot, *bil-*,

som syftar på ”upprepning”, ”dubbling” eller ”dubbelhet”, som verb: ”dela i lika delar”, ”spalta”, ”klyva” (med exempelvis en ”bila”).¹⁸ Till denna ordstam hör även det nordiska *billing(r)* (”tvilling”; jfr det västgötska berget *Billingen* med sina tvillingtoppar) liksom *billig* i betydelsen ”lika mått”, ”jämnmått”. Här tycks även finnas en viss historisk ordningsföljd, där ”bild” med betoning på identitet (”kluven i lika delar”; ”förebild”; ”avkomma”, ”tvilling”)¹⁹ framstår som den äldsta innebörden, medan ”bild” i betydelsen ”avbild”, ”gestalt”, ”utseende” främst tillhör senare tider, där den *yttre likheten* betonas, det som bilden har gemensamt med det som betecknas.²⁰ (Det kan tilläggas att nutida naturvetenskaplig bildanvändning och bildteori rymmer ett stort spektrum av typer och innebörder, av vilka flera måste karakteriseras på annat sätt.)

Placeboeffekterna tycks tillhöra det till synes äldre och elementära skikt som återfinns i etymologin hos de båda centrala estetiska termerna *mimesis* och *bild*. Jag har här provat att relatera dessa mindre väl kända etymologier till varandra för att kasta ljus över placeboens verkan som en läkande, direkt sinnlig och svåremotståndlig kommunikation och kontrasterat den mot en klassisk, mer eller mindre abstrakt och teoretisk, ofta bokstavstroget inlärd och praktiserad skolmedicinsk kunskap, såsom denna framställts av konstnärer i de historiska narrstensoperationernas satiriska form.

★

Avslutningsvis vill jag citera ytterligare ett stycke ur Michel Tourniers *Älvakungen*, som också tycks mig vara belysande för denna artikels tema. Romanen skrevs vid slutet av 1960-talet, då den traditionella, auktoritära skolmedicinen ännu helt dominerade som behandlingsmetod och placeboeffekterna fortfarande betraktades som rena inbillningar. Tournier har uppenbarligen känt sig nödgad att göra en karikatyr nästan i de senmedeltida narrstensoperationernas anda när han låter romanens huvudperson beskriva hur han som patient vill bli behandlad. Han skriver:

Jag känner att jag måste söka upp en läkare, trots den motvilja jag hyser för dem som utövar detta hemska yrke, som består i att klä av kroppar och röra vid dem helt utan den kärlek som de behöver just då. [---]

Om jag skulle gå till en läkare måste det vara till den ödmjukaste, fattigaste, den minst ”lärde”. Jag skulle slå mig ner i hans väntrum tillsammans med luffare och horor, och det skulle vara i hans blick som jag först och främst skulle få balsam för mina sår.

Men jag har en bättre idé. Eftersom en veterinär botar såväl kolibrier som elefanter kan han lika gärna ta sig an en människa. Jag går och sätter mig i väntrummet hos förste bästa veterinär, mellan en ofruktsam katta och en surögd papegoja, och när min tid kommer ska jag be på mina knän att veterinären inte nekar att ge mig den vård som han ägnar våra lägre stående bröder. Så ska jag göra, ty han måste ju kunna behandla mig lika gärna som en gris eller en spetshund. I brist på mänsklig värme kommer jag att finna en djurisk värme hos honom, och han kommer åtminstone inte att försöka tvinga mig att prata.²¹

1. Se bl.a. Martin Ingvar, ”Hjärnans förväntan inför behandling”, i *Placebo*, red. Harry Boström & Helena Dahlgren, #Stockholm:# Statens beredning för medicinsk utvärdering (SBU) 2000, s. 73–85; Karin Johannisson, ”Placeboeffekten – ett historiskt och kulturellt perspektiv”, i: *Placebo*, s. 86–110; Lisbeth Sachs, *Tillit som bot. Placebo i tid och rum*. Lund: Studentlitteratur 2004.

2. Madeleine Bergman, ”Dårskapens lov: en tolkning av Hieronymus Boschs Stenoperationen”, *Konsthistorisk tidskrift* vol. 52, 1983:2, s. 52–58.

3. Erasmus av Rotterdam, *Dårskapens lov*. Översättning från latinet och med inledning och kommentar av Michael Nordberg. Skellefteå: Artos 2012.

4. Se t.ex. framställningen hos Michel Foucault i *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, (1961), Stockholm: Bonniers 1973, s. 17–27.

5. Brandts *Das Narrenschiff*, citerad efter Michael Nordbergs ”Inledning” till Erasmus av Rotterdam, *Dårskapens lov*, s. 18.

6. Se t.ex. min *Akademi och anatomi. Några aspekter på människokroppens historia i nya tidens konstnärsutbildning och ateljépraktik, med särskild tonvikt på anatomiundervisningen vid konstakademierna i Stockholm och Köpenhamn fram till 1800-talets början*, Stockholm & Stehag: Symposium 1996, s. 7, 13–27, *passim*.

7. Denna bildteori torde ha Platon som sin första mer utförliga beskrivare och kritiska uttolkare. Det är en bildsyn som genomsyrat de äldre konststepokerna i Västerlandet och som fick förnyad betydelse genom uppfinningen av fotografiet. På ett berömt ställe i Plinius’ *Historia naturalis* (100-talet e.Kr.) står det att bildkonstens (han skriver ”måleriets”) ursprung visserligen är oklart och omdiskuterat – några menar att den uppstod i Egypten, andra i staden Sikyon eller Korint – men att ”alla är överens om att det började med att man drog en konturlinje kring en människas skugga” (Pliny, *Natural History*, The Loeb Classical Library, London & Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1962, #bok# XXXV, s. 15) Denna bildteori bygger således på att bilden och det avbildade objektet ontologiskt är två skilda saker, som befinner sig på olika realitetsnivåer: verkligheten och fiktionen.

8. Se t.ex. den klassiska framställningen av den homeopatiska, imitativa likhetsmagin i James G. Frazer, *Den gyllene grenen. Studier i magi och religion* (1890), Stock-

holm: Natur och Kultur 1925 (och senare upplagor), kap. III ”Sympatetisk magi”, s. 24–65.

9. Johannisson, s. 91. – Ordet *placebo* kan översättas med ”Jag vill göra gott” eller ”Jag ska ära Herren” och är hämtat från en psalm som sjöngs för en nyligen avliden under en vesper: ”Placebo Domino in regione vivorum” (”Jag ska behaga Herren i de levandes land”, Psaltaren 16:9).

10. Michel Tournier, *Älvakungen* (1970), Stockholm: Bonniers 1988, s. 106 (min kursivering). I sammanhanget kan man notera att grekiskans ord för ”kropp”, *sóma*, i arkaisk tid betydde just ”död kropp”, ”lik” (medan den levande kroppen betecknas med *démas*). Det förra gäller, om än något svagare, för latinets *corpus*, men det ekar tydligt i franskans *corps*, ”lik”, där den levande kroppen betecknas med *la chair*, ”kötter”. Även engelskans *corpse* betyder ”lik”, och detta finns väl även som en mörk klangbotten i tyskans *Körper* (där den levande kroppen traditionellt betecknats med *Leib*, som i svenskans uttryck ”veka livet”). Vad gäller svenskans *kropp* är det bara sammanhanget som avgör om det handlar om en levande eller en död kropp.

11. Ivan Illich, *Den farliga sjukvården*, Stockholm: Bonniers 1975, s. 104.

12. *Ibid.*, s. 97–98.

13. *Ibid.*, s. 104.

14. Alltså exakt den metod som Frazer betecknar som homeopatisk eller imitativ magi, där ”lika ger lika” (se not 8). Sannolikt har betydelseförskjutningen hos mimesisbegreppet, från uppfostran och pedagogik till att huvudsakligen inom estetiken handla om utbildning inom konstarterna (främst bildkonst och drama), skett via antikens dans och dansundervisning med dess inriktning på att i kroppsrörelser och ljud gestalta känslor och erfarenheter. Se vidare Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics. Vol. 1 Ancient Aesthetics*, The Hague: Mouton 1970, s. 16f.

15. Daniel E. Moerman drar slutsatsen (i ”Physiology and Symbols: The Anthropological Implications of the Placebo Effect”) att ”the *form* of medical treatment as well as its content can be effective medical treatment” och ”I argue that metaphor can heal, that meaning mends” (i *The Anthropology of Medicine: From Culture to Method*, red. Lola Romanucci-Ross m.fl., 3rd ed. Westport: Bergin & Garvey 1997, s. 241 resp. 242).

16. Mimesisbegreppets tidigaste historia belyses av Wladyslaw Tatarkiewicz bl.a. i artikeln ”Mimesis” i *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, red. Philip P. Wiener, New York: Charles Scribner’s Sons, 1973–74, vol. 3, s. 226–230, samt i hans ovan anförda *History of Aesthetics*, s. 16f, 121f. I Matthew Potolskys studie *Mimesis* (New York & London: Routledge, 2006) finns en god översikt av och diskussion om begreppets mångdimensionella betydelse också i ett aktuellt teoretiskt perspektiv. Den mimetiska *pedagogikens* metodologi finns beskriven (oftast under andra beteckningar) i åtskilliga socialantropologiska fältstudier av stamsamhällen och gäller traditionsöverföringen av livskunskap och kompetens inom alla slags överlevnadskonster som krävs i ett visst samhälle. Se även Jordan

Zlatev, "Mimesis: The 'missing link' between signals and symbols in phylogeny and ontogeny?", i *Mimesis, Sign and Language Evolution*, red. Anneli Pajunen, Publications in General Linguistics 3, Turku: Turun yliopisto, 2002.

17. Denna betydelseförskjutning tycks civilisationshistoriskt hänga samman med den religiösa idolens förvandling i ett marknadssamhälle till estetisk bild eller konstverk. Denna process har sedan senantiken ofta karakteriserats som att värdet av "verket överträffar materialet" (*materiam superabat opus*). I en tidigare artikel har jag gjort några kortare studier av konsthistoriska och konsteoretiska frågor som belyser detta tema. Se "Målningar – åtskillige vackra Stycken . . . men mera aktade efter dukens finhet, än efter den derpå använde konsten . . ." Kvalitetshistoriska anteckningar kring *materiam superabat opus* med utgångspunkt från bl.a. några äldre svenska exempel", (*Konst och Bildning. Studier tillägnade Sven Sandström den 1 juli 1993*, Stockholm: Carlssons 1994, s. 315–336). Även tillgänglig på Internet: www.lu.se/o.o.i.s?id=12588&postid=539458 [hämtat 2013-05-22].

18. I Svenska Akademiens ordbok heter det: "Om ordets etymologi hafva olika meningar framställts" (bd 4, 1916) och Elof Hellquists *Svensk etymologisk ordbok* (1922) uppger att ordet är "[a]v mycket omtvistat o. ännu ej säkert fastställd härledning". För en vidare översikt, se William Foerste, "Bild. Ein etymologischer Versuch", *Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag*, Köln Graz: Böhlaus Verlag 1964, s. 112–145.

19. Detta kan ha en helt bokstavlig, kroppslig mening, exempelvis som i den ålderdomliga formuleringen i Gamla testamentet: "Gud skapade människan till sin avbild" (1 Mos. 1:27), där tonvikten uppenbarligen inte ligger på yttre likhet, utan på en inre, mer "genetisk" relation. Jfr motsvarande betydelse av "bild" i andra strofen av Carl Michael Bellmans "Fredmans epistel nr 23" ("då Fredman låg vid krogen Krypın, gent emot bankohuset, en sommarnatt 1768"), där huvudpersonen berusad ångrar sitt krogliv och föreställer sig att han t.o.m. måste ha avlats på ett krogbord: "Ell' kanske på ett bord/Att min bild blev gjord".

20. Foerste 1964, s. 123f.

21. Tournier [1970] 1988, s. 113f.