



LUND UNIVERSITY

Ordkonst och levnadskonst

Det skrivande subjektet i John Ashberys, Yves Bonnefoys och Inger Christensens diktning

Erlanson, Erik

2017

Document Version:

Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Erlanson, E. (2017). *Ordkonst och levnadskonst: Det skrivande subjektet i John Ashberys, Yves Bonnefoys och Inger Christensens diktning*. [Doktorsavhandling (monografi), Avdelningen för litteraturvetenskap].

Total number of authors:

1

Creative Commons License:

CC BY-NC

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

ORDKONST OCH LEVNADSKONST

ERIK ERLANSON

ORDKONST OCH LEVNADSKONST

DET SKRIVANDE SUBJEKTET I JOHN ASHBERYS,
YVES BONNEFOYS OCH INGER CHRISTENSENS
DIKTNING

LUNDS UNIVERSITET

2017

SPRÅK- OCH LITTERATURCENTRUM
AVDELNINGEN FÖR LITTERATURVETENSKAP
CRITICA LITTERARUM LUNDENSIS 15



LUNDS UNIVERSITET

Humanistiska och teologiska fakulteterna

Critica Litterarum Lundensis kan beställas via Lunds universitet:

www.ht.lu.se/serie/critica/

E-post: skriftserier@ht.lu.se

I digital form är detta verk cc-licensierat – erkännande, icke-kommersiell 2.5.

ISSN 1651-2367

ISBN 978-91-88473-23-3 (tryck)

ISBN 978-91-88473-24-0 (pdf)

Grafisk form: $\text{\LaTeX}$ 2 ϵ

Tryck: Media-Tryck, Lunds universitet, Lund 2017

INNEHÅLL

1. INLEDNING	1
<i>Teoretiska perspektiv</i>	8
<i>Metod</i>	26
2. OBRUKBAR LYRIK (ASHBERY)	31
Den moderna lyrikens verk	36
<i>För en kultur av kapabla lyrikläsare</i>	41
<i>Diktens verk är läsarens</i>	46
<i>Den lyriska diktens subjekt är allas (som kan läsa lyrik)</i>	51
Under målandet av själen i bild	58
<i>En ängel i spegeln</i>	62
<i>I drömmarnas republik</i>	73
<i>Innovation efter expansionens slut</i>	79
Lyrik på erkännandets gräns	85
<i>Några fakta rörande "Fragment" och dess ämne</i>	90
<i>Under framställandet av en röst utan like</i>	95
3. I VÄNTAN PÅ DET SINNLIGA (BONNEFOY).	105
Litterärt och poetiskt språkbruk efter surrealismen.	112
<i>Ett omänskligt värv</i>	116
<i>Kritiken av språket</i>	124
<i>Till det verkliga</i>	131
Det verkligas problematik hos Bonnefoy	137
<i>Här och nu – där och då</i>	139
<i>Språkets bruk och begärets föremål</i>	144

<i>Exemplet Baudelaire: dödens uppfinnare</i>	151
Med poesin mot poesin för det sinnliga	156
<i>Poetens oförmåga</i>	157
<i>Upprepade vittnesmål för det opåvisbaras räkning</i>	167
4. EN SKRIFT FÖR VÄRLDENS BRUK (CHRISTENSEN)	177
Förnuftets och världens ordning.	184
<i>Förnuftets bländande ljus</i>	185
<i>Människornas förverkligande av sig själva</i>	190
<i>Underkastad världens ordning</i>	194
<i>det: för ett liv efter naturen</i>	205
<i>Naturstudiets funktion i "PROLOGOS"</i>	206
<i>Fantastisk gymnastik</i>	214
<i>Rädslan inför det som är och blir</i>	221
5. AVSLUTNING. ASKĒSIS, POIĒSIS, PRAXIS.	229
SUMMARY	247
LITTERATURFÖRTECKNING	253
PERSONREGISTER.	270

FÖRKORTNINGAR

- ACP John Ashbery, *Collected Poems, 1956–1987*, utg. Mark Ford (New York, NY, 2004).
- CSD Inger Christensen, *Samlede digte* (Köpenhamn, 2009).
- DEII Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. II, 1976–1988, utg. Jacques Lagrange, François Ewald & Daniel Defert (Paris, 2001).

ÖVRIGA ANMÄRKNINGAR

Citat återges på originalspråk i brödtexten och i översättning i noterna. Om inget annat anges är översättningarna mina. Citat från engelska och danska samt enstaka kortare passager, vilkas innebörd framgår av sammanhanget, har inte översatts.

Till de essäer av och intervjuer med Michel Foucault som finns samlade i *Dits et écrits*, vol II, hänvisar jag med titel, det nummer texten har i utgåvan samt året för första publicering. Numret är detsamma i denna utgåva som i den första utgåvan om fyra volymer av Michel Foucaults *Dits et écrits* (Paris, 1994).

INLEDNING

Mot slutet av hans liv förändrades Roland Barthes förhållande till litteratur. Borta var den kompromisslöse kritiker som i *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) slog fast att den moderna poesin förstörde möjligheten till en harmonisk erfarenhet av naturen och i dess ställe erbjöd en av skräck och terror.¹ Borta var också den avmystifierande strukturalist som klassificerade klädkoder och utropade författarens död. I veckomagasinet *Le nouvel observateur* publicerade han vid 1970-talets slut en serie krönikor, ett försök att upprepa succén med *Mythologies* (1957). I stället för att avslöja skenbart naturliga fenomen som historiskt villkorade, talade Barthes nu om litteratur som en form av terapi. Ett stycke med titeln "Le stylistique" (1979), författat från sjuksängen, vittnar om vidden av förändringen:

Bronchite, fièvre, misère du corps: j'essaie de lire. Or je ne puis lire *ce qui est mal écrit*; la page se brouille, le livre retombe sur la couverture. La bonne écriture (pas forcément le grand style) serait une sorte de drogue, un facilitant. Face à l'écrit, nous serions dans un état ordinaire de dyspnée; le style, c'est de l'oxygène. Réexaminer toute l'écriture sous l'angle d'une thérapeutique.²

En viss form av skrift, av Barthes kallad den goda, framställs som nödvändig för att livet ska leva. Att just stilen identifieras som den goda skriftens

1. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, 1953), s. 71ff / Roland Barthes, *Littératurens nollpunkt*, övers. Gun och Nils A. Bengtsson (Staffanstorps, 1966), s. 37.

2. Roland Barthes, "Stylistique", i *Œuvres complètes*, bd. 3: 1971–1980, utg. Eric Marty (Paris, 1994b), s. 987: "Bronkit, feber, kroppslig misär: jag försöker att läsa. Men jag kan inte läsa det som är illa skrivet; sidan blir otydlig, boken faller ner på täcket. Den goda skriften (inte med nödvändighet den stora stilen) är en sorts underlättande drog. Inför det skrivna är vi vanligtvis i ett tillstånd av andnöd; och stilen, den är syret. Undersök all skrift igen ur en terapeutisk synvinkel."

verksammas substans är anmärkningsvärt. I *Le Degré zéro de l'écriture* är stilen förbunden med den klassiska och borgerliga litteraturen, en form av skrivande som sedan en tid tillbaka hörde och borde höra det förflutna till.³ I *S/Z* (1970), vilken tillsammans med *Sade, Fourier, Loyola* (1971) markerar ett första steg bort från strukturalismen, stod stilen fortfarande på fel sida; den hörde till de blott läsbara, inte till de skrivbara texter som behagade Barthes.⁴

Installationsföreläsningen vid Collège de France, som gavs i januari 1977 och publicerades året därpå under titeln "Leçon", är upplysande. Där konstaterar Barthes att språket i grunden är fascistiskt. Det är fascistiskt därför att det ålägger subjektet att tala. Och när subjektet talar tjänstgör det som instrument för språkets bestämmande makt; genom subjektets tal avgörs vad saker och ting är. Därtill åläggs subjektet att tala med tecken som bara fungerar försåvitt de går att känna igen; det måste upprepa tecken som redan är i bruk. I den stund ett subjekt yttrar sig är det således både herre och slav, "maître et esclave".⁵

Talandet undkommer man inte, men det finns ett sätt att fuska med eller lura språket, "tricher la langue", och därigenom göra sig och sitt tal mindre bestämt av språkets fascism. Barthes kallar detta fuskande och trixande med språkets ordning för litteratur. Därmed avser han inte litteratur i meningen den eller den samlingen eller typen av litterära verk. Han avser en viss form av skrivpraktik, ett visst sätt att göra bruk av språket som inte enbart tillkommer romanförfattare eller poeter.⁶ Och kännetecknande för denna

3. Barthes, 1953, s. 13. Se även andra texter från omkring 1950, t.ex., Roland Barthes, "Responsabilité de la grammaire", i *Œuvres complètes*, bd. 1: 1942–1965, utg. Eric Marty (Paris, 1994), s. 79–81, från 1947.

4. Se Roland Barthes, *S/Z* (Paris, 1970), s. 10 och jfr Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980*, utg. Nathalie Léger (Paris, 2003), s. 81, där Barthes talar om en stilens kris, och ger stilen en positiv värdering i egenskap av "la pratique écrite de la nuance".

5. Roland Barthes, "Leçon", i *Œuvres complètes*, bd. 3: 1971–1980, utg. Eric Marty (Paris, 1994a), s. 803f.

6. Ibid., s. 804 och särsk. s. 806: "Le paradigme que je propose ici ne suit pas le partage des fonctions; il ne vise pas à mettre d'un côté les savants et les chercheurs, et de l'autre les écrivains, les essayistes; il suggère à contraire que l'écriture se trouve partout où les mots ont de la saveur (savoir et saveur ont en latine le même étymologie)." / "Det paradigm som jag presenterar här följer inte uppdelningen av funktioner; det syftar inte till att placera lärda och forskare på en sida och författare och essäister på den andra. Det innebär tvärtom att skriften befinner sig överallt där orden har en smak (vetande och smak har på latin

skrivpraktik som Barthes likväl kallar litteratur är att den etablerar en relation till det verkliga av ett särskilt slag. I föreläsningsserierna *Préparation du roman* (2003) från 1978–1980 tar han upp den japanska haikun som exempel. Som skrivpraktik betraktad är den ett ”*assentiment à ce qui est*.”⁷ Den är ett bifall, ”*assentiment*”, i den bemärkelsen att den inte gör någonting utöver att peka på det som är och konstatera att det är.⁸ I den japanska haikun är språkets bestämmande makt suspenderad och det skrivande subjektet har därmed gjort sig och sitt tal mindre regerat av språkets fascism.

Antoine Compagnon, som även han lyfter fram Barthes tankar om haikun, påpekar i *Les Antimodernes* (2005) att poesi får förvånansvärt stort utrymme föreläsningarna; *Préparation du roman* skulle ju vara ett förberedande arbete inför en roman. Han noterar också att Barthes vänder sig till poesin under en tid när den får en alltmer undanskymd position.⁹ Man kan lägga till att Barthes av allt att döma vänder sig till den inte trots, utan med anledning av att den ägnas allt mindre uppmärksamhet. I ”*Leçon*” tar han upp ett antal förändringar i den litterära institutionen sedan andra världskriget och diskuterar hur litteraturens samhälleliga funktion påverkades. Under denna period, menar Barthes, upphörde litteraturen att fungera som förmedlare av traditionella värden; den avsakraliserades och de institutioner som var satta att bevaka dess ställning visade sig oförmögna att förhindra det. Om det utan tvekan är en förlust, är det inte en som Barthes sörjer: ”*Ce n’est pas, si l’on veut, que la littérature soit détruite; c’est qu’elle n’est plus gardée; c’est donc le moment d’y aller*.”¹⁰ Litteraturen har gått miste om ett värde och en funktion, men förlusten öppnar för andra bruk av vad Barthes kallar litteraturens krafter, bruk som dock återstår att uppfinna. Författaren har, så att säga, blivit arbetslös och måste hitta på något annat att göra med språket.¹¹ För Barthes själv innebar detta en förskjutning av intresset från läsningens praktik till skrivandets.¹²

samma etymologi).”

7. Barthes, 2003, s. 110: ”*bifall* åt det som är”.

8. Ibid., s. 86.

9. Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* (Paris, 2005), s. 436.

10. Barthes, 1994a, s. 813: ”Det betyder inte, om man så vill, att litteraturen skulle vara förstörd; det betyder att *den inte längre är bevakad*. Det är alltså den rätta tidpunkten att vända sig till den.”

11. Ibid., s. 812.

12. Det bör förmodligen tilläggas att intresset för skrivandets praktik funnits med redan från början hos Barthes, liksom hos de som stod i mera direkt förbindelse med gruppen av

Den situation som Barthes beskriver bildar utgångspunkten för denna avhandling. Två dokument från 1900-talets första hälft kan användas för att åskådliggöra vad som har förändrats: en föreläsning av T. S. Eliot från 1943 och Antonin Artauds korrespondens med Jacques Rivière, redaktören för tidskriften *La Nouvelle revue française*. I Eliots föreläsning hävdas att poesins samhälleliga funktion står i direkt förbindelse med en viss nations och språkgemenskaps kulturella utveckling: "unless we have those few men who combine an exceptional sensibility with an exceptional power over words, our own ability, not merely to express, but even to feel any but the crudest emotions, will degenerate".¹³ Poesin gör andra saker också enligt Eliot. Den skänker glädje och vidgar den enskilda människans medvetande genom att uppfinna uttryck för erfarenheter som det saknas ord för. Men dessa "individual benefits" tjänar ett högre syfte.¹⁴ Genom förfining av sitt språk ombesörjer poeten enligt Eliot – med eller mot sin vilja – hela nationens själsliga och sinnliga välbefinnande, ända ner till de enskilda medborgare som aldrig själva läser poesi. Under decennierna som följer efter kriget blir det successivt svårare att ta den samhälleliga funktion som Eliot tillskriver poesin för given. Enskilda dikter kan fortfarande vidga enskilda människors medvetande genom att sätta ord på erfarenheter för vilka det adekvata uttrycket saknas, men i den stund litteraturen avsakraliserats är den relation mellan språk, poesi och folk – som Eliot räknar med – bruten.

Korrespondensen mellan Artaud och Rivière utväxlades efter att Rivière refuserat ett antal dikter som Artaud ville publicera i *La Nouvelle revue française*. Året var 1924 och surrealismen ännu någonting nytt. Refuseringsbrevet i sig bestod i ett enkelt, men uppmuntrande negativt omdöme.

skribenter som medverkade i tidskriften *Tel Quel*. Detta intresse för skrivandets praktik har ibland tonats ned eller helt enkelt fallit bort under den process genom vilken exempelvis en Philippe Sollers tagits emot i akademiska sammanhang. Jfr Peter Luthersson, *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart*, diss. Lund (Stockholm/Lund, 1986), s. 419, där Sollers perspektivskifte från "l'écrivain et l'œuvre" till "l'écriture et la lecture" diskuteras. I sin framställning fokuserar Luthersson bara den senare aspekten av skiftet, det vill säga läsningen. Det gäller naturligtvis inte hela receptionen av det franska 1960- och 1970-talens författare, men det gäller en betydande del av den. Se t.ex. Carin Franzéns diskussion av den litterära erfarenheten hos Blanchot, Derrida och Kristeva för en annan bild (Carin Franzén, *I begynnelsen var ordet. Essäer om den litterära erfarenheten* (Stockholm, 2002), s. 11–26).

13. T. S. Eliot, "The Social Function of Poetry", i *On Poetry and Poets* (London, 1957), s. 20.

14. Ibid., s. 18.

Artauds dikter levde inte upp till de höga krav på litterär form som tidskriften stod för. Korrespondensen som följde rymmer dock en intressant diskussion – och publicerades så småningom av Rivière i tidskriften. Den refuserade upprepar flera gånger i sina brev att han är väl medveten om sina brister; han vill bara veta om redaktören kan acceptera vad han skrivit som dikter, som litteratur. Redaktören förstår inledningsvis inte alls Artauds fråga. Han svarar med ännu ett uppmuntrande brev: med lite tålamod och övning, det var han övertygad om, skulle även Artaud kunna skriva ”des poèmes parfaitement cohérents et harmonieux”.¹⁵ För poeten är insatserna högre än så. När han frågar om dikterna är litteratur frågar han också om ett medvetande som hans kan tillåtas existera ”LITTÉRAIREMENT”.¹⁶ Han hade nämligen inte kunnat skriva dem på något annat sätt utan att förstå sig sig. Under 1900-talets andra hälft har Artauds fråga blivit meningslös. Inte så mycket för att den litterära offentligheten blivit mer tolerant, utan för att den direkta förbindelse mellan medvetande och litterärt uttryck – som Artaud räknar med – har brutits; för att överskridandet av rådande litterära konventioner har blivit en konvention; för att surrealismen, dadaismen – det historiska avantgardet – utgör *la grande permission*, som Henri Michaux formulerar det.¹⁷ Under 1900-talets andra hälft kan en poet skriva en dikt i vilken form som helst utan att det skrivnas status som poesi på grundval av det ifrågasätts.

Vad som förändras vid 1900-talets mitt är inte i första hand poesins form och innehåll utan själva innebörden i att ägna sig åt poesi. De krafter som en författare, i egenskap av poet, kan förkroppsliga och de eventuella effekter som poesin kan åstadkomma är inte längre vad de har varit. Det gäller för övrigt inte bara poesi eller litteratur. 1960-talet är, bland mycket annat, känt som det decennium under vilket konstnärers praktik förändrades så till den grad att det är tveksamt om det fortfarande går att använda kategorier som ’måleri’, ’skulptur’ och så vidare i den kritiska diskursen över den samtida konsten. Den enskilda konstnärens praktik, skriver Rosalind Krauss i en klassisk artikel, kan inte längre definieras ”in relation to a given medium”

15. Antonin Artaud, ”Correspondance avec Jacques Rivière”, i *Œuvres complètes*, vol. I, ny utökad och rev. uppl. (Paris, 1984), s. 26.

16. Ibid., s. 25.

17. Henri Michaux intervjuad av Ashbery för *ArtNews* 1961 i John Ashbery, *Reported Sightings*. *Art Chronicles, 1957–1987*, utg. David Bergman (New York, NY, 1989), s. 368.

utan måste förstås "in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium – photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself – might be used".¹⁸ Konstnärens bruk av mediet, och därmed även konstens funktion, måste begreppsliggöras på ett nytt sätt.¹⁹ Krauss slutsats är att det varken finns målare eller skulptörer längre, bara konstnärer verksamma i konstens utvidgade fält.

Att själva frågan om vad konst och litteratur är och gör står på spel i såväl konstnärlig som litterär praktik och att gränserna mellan konstarterna suddas ut är dock noga räknat inte någonting som inträffar först på 1960-talet. Det är en fråga, menar Jacques Rancière, som är konstitutiv för vad han kallar konstens estetiska regim. Denna regim, som tog form under 1700-talets andra hälft, kännetecknas av att konst identifieras på ett sådant sätt att konsten framstår som autonom och väsensskild från alla andra domäner i människornas liv utan att det finns några pragmatiska kriterier för dess definition.²⁰ Det finns någonting kallat konst, som skiljer sig från allt annat, men eftersom det inte är möjligt att slå fast vad det är som gör att den skiljer sig från allt annat, är det nödvändigt att gå på gång återuppfinna den. Barthes påstående att en situation har uppstått som möjliggör nya bruk av litteraturens krafter befinner sig med andra ord inom konstens estetiska regimen, men också utanför: det är inte längre en hemlighet att litteratur kan vara vad som helst.

Mot bakgrund av denna situation kan avhandlingens fråga formuleras som följer: vilket eller vilka bruk kan en författare, det vill säga ett skrivande subjekt, i egenskap av poet göra av språket under 1900-talets andra hälft? Frågan är öppen och bred för att det inte på förhand är givet vad det innebär att ägna sig åt poesi. Under loppet av detta inledande kapitel kommer den att preciseras teoretiskt.

18. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8 (1979), s. 42 / Rosalind Krauss, "Skulptur i det utvidgade fältet", i *Från 60-tal till cyberspace*, övers. Erik van der Heeg (Stockholm, 1997), s. 111.

19. För en översiktlig genomgång vad gäller konstens förändrade funktion och betingelser under 1960-talet, se Sven-Olov Wallenstein, "Det utvidgade fältet – från högmodernism till konceptualism", i Sven-Olov Wallenstein (red.), *Konsten och konstbegreppet* (Stockholm, 1996).

20. Se till exempel Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris, 2000), s. 31 / Jacques Rancière, "Delandet av det sinnliga", i *Texter om politik och estetik*, övers. Christina Kullberg (Lund, 2006), s. 212.

Avhandlingens primära material utgörs av tre poeters poetik och poesi, den amerikanske poeten John Ashbery, den franske poeten Yves Bonnefoy och den danska poeten Inger Christensen. Dessa tre poeter har ett antal saker gemensamt. Alla tre publicerade sina första böcker omkring 1960. Bonnefoy hade visserligen en surrealistisk period på 1940-talet då han både skrev och publicerade ett antal mindre skrifter, men det var först med *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953) som han debuterade på ett större förlag. Ashbery publicerade även han några enstaka dikter på 1940-talet, men hans första diktbok, *Some Trees*, gavs ut 1956. Christensen debuterade något senare. Hennes första dikter publicerades i den danska tidskriften *Hvedekorn* 1959 och hennes första diktbok, *Lys*, gavs ut 1962. De tre poeterna spelar också centrala roller i den amerikanska, franska respektive danska litteraturhistorieskrivningen.

Såväl formellt som tematiskt skiljer sig deras poesi på ett iögonenfallande sätt från varandra. De har likväl ytterligare ett antal karakteristika gemensamt. Liksom för många andra poeter, romanförfattare och konstnärer verksamma under samma tid sätter de verksamheten eller processen i fokus. En dikt ska skrivas, men det är inte utifrån den skrivna dikten som de berättigar poesin. Liksom för Barthes i *La préparation du roman* står skrivhandlingen i centrum för dessa poeter och inte den dikt som den resulterar i. Det är fullt legitimt att bortse från detta för att i stället rikta uppmärksamheten mot de dikter som faktiskt också har skrivits och givits ut. Men föremålet för denna undersökning är deras respektive skrivpraktiker. Utöver denna värdering av skrivprocessen förenas de också av att de ställer frågan om vad som händer under denna process. I konstkritiska essäer, renodlat poetologiska essäer och i poetologiska dikter reflekterar de över vad det innebär att ägna sig åt poesi.

De tre poeterna fungerar som exempel i så måtto att undersökningen inte primärt syftar till att ge ett bidrag till forskningen om respektive poet, utan till att konstituera och göra en vidare litteraturhistorisk problematik begriplig. Jag kommer inte att spåra orsakerna till hur de ställer frågan om poesins funktion och poetens språkbruk – en sådan studie skulle kräva en helt annan typ av material. Den skulle bland mycket annat (och utan inbördes ordning) behöva ta hänsyn till första och andra världskriget, den högre utbildningens expansion och välfärdsstatens framväxt samt medieteknologiska innovationer. Svaren skulle inte bli desamma för den amerikanska,

franska respektive danska situationen.²¹ Avsikten är heller inte att använda de tre poeternas författarskap i syfte att kasta nytt ljus över mer övergripande samhällseliga förändringar. Undersökningen av de tre poeternas bruk av språket syftar till att ge ett bidrag till historien om poesins funktion, det vill säga till historien om vad det innebär att, i egenskap av poet och läsare, ägna sig åt poesi.

Utöver detta inledningskapitel, där undersökningens problemställning, teoretiska perspektiv och metodologiska utgångspunkter klargörs är avhandlingen disponerad i fyra kapitel: ett om vardera poet och ett avslutande där resultaten från dessa kapitel sätts i förbindelse med varandra i syfte att peka ut den vidare litteraturhistoriska problematik som undersökningen synliggör. Kapitlen om respektive poet är avsedda att mot bakgrund av denna inledning fungera var för sig, men de kompletterar också varandra såtillvida att de lägger tonvikten vid olika saker. Kapitlet om Ashbery, "Obbrukbar lyrik", griper in i en vidare historisk och teoretisk diskussion av avantgardistisk litteratur och konst på 1960-talet; kapitlet om Bonnefoy, "I väntan på det sinnliga", kretsar kring en språkfilosofisk reflektion över vad det innebär att poeten inte har några andra medel till buds än språket; och i kapitlet om Christensen avslutningsvis, "En skrift för världens bruk", rör det sig om förhållandet mellan poetisk och vetenskaplig verksamhet samt mellan dessa verksamheter och världens beskaffenhet.

Teoretiska perspektiv

Undersökningens teoretiska perspektiv och historiska utgångspunkter har förändrats under arbetets gång. Till en början utarbetades det med hjälp av Theodor W. Adornos och Walter Benjamins kritiska analyser av vad det moderna samhället gör med människors förmåga till erfarenhet. Jag

21. Se Marjorie Perloff, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media* (Chicago, IL, 1991) och Jesper Olsson, *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefakt i svensk 1960-tal*, diss. Stockholm (Stockholm, 2005) för studier av medieteknologiska innovationers inverkan på poesins betydelse och funktion; för en redogörelse över den franska samtida poesins situation se till exempel Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine* (Seyssel, 1995) och Jean-Marie Gleize, *Littéralité. Poésie et figuration, A noir. Poésie et littéralité* (Paris, 2015); se Anne-Marie Mai, "Virkelighedens udfordring", i Anne-Marie Mai (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 2: *Fra Morten Nielsen til Hans-Jørgen Nielsen* (Köpenhamn, 2001) för en diskussion av hur förhållandet mellan välfärdsstat och konst utvecklades under 1960-talet i Danmark.

försökte undersöka vad som hände med poesin i en historisk situation (cirka 1960) karakteriserad av att möjlighetsbetingelserna för erfarenhet i deras mening blivit än mer begränsade. Om en poet vid 1800-talets mitt enligt Benjamin står inför en situation där människorna utsätts för intryck på ett sätt som gör det omöjligt att omvandla dem till lyrisk erfarenhet kan man med Bernard Stiegler konstatera att den teknologiska industriella utvecklingen under 1900-talet resulterat i en total förlust av det sinnliga.²²

Materialet svarar emellertid inte på de frågor som kan ställas genom ett sådant perspektiv. Man kan tänka sig flera olika skäl till det. Ett av dem har att göra med Adornos formalism och med hans idé om konstens funktion (med Benjamin förhåller det sig, som vi ska se, annorlunda). För Adorno är sanningshalten, *die Wahrheitsgehalt*, i ett litterärt verk eller ett konstverk enbart avhängigt formella kvaliteter.²³ I ”Rede über Lyrik und Gesellschaft” (1951), som i detta avseende är exemplarisk, konstaterar han att stora konstverk är stora för att ”sie sprechen lassen, was die Ideologi verbirgt”.²⁴ När han exemplifierar sin teori genom en analys av två tyska poeters dikter, Eduard Mörike och Stefan George, gör han följaktligen

22. Walter Benjamin, ”Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus”, i *Gesammelte Schriften*, bd. 1:2, utg. Rolf Tiedemann och Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main, 1980), s. 614 / Walter Benjamin, *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark (Stockholm, 1991), s. 120; Bernard Stiegler, *De la Misère symbolique. La Catastrophé du sensible* (Paris, 2005), s. 54; se även Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, ny utökad uppl. (Torino, 2001), s. 5f där Agamben radikaliserar Benjamins idé om den moderna tidsålderns erfarenhetsbrist. Medan Benjamin utgår från en observation av hemkomna tyska soldaters oförmåga att göra reda för sina intryck från det första världskriget, konstaterar Agamben att det idag knappast behövs en katastrof av den magnituden för att erfarenheten ska förstöras; vardagen i en storstad, ”l'esistenza quotidiana in una grande città”, är fullt tillräcklig. En vanlig dag i den samtida människans liv innehåller ingenting, fortsätter han, som kan översättas till erfarenhet, ”traducibile in esperienza”. Denna oöversättbarhet av det vardagliga livet till erfarenhet härleds till en brist på auktoritet, ”autorità”. En iakttagelse som också den öppnar för intressanta undersökningar av 1900-talets poesi och litteratur.

23. Se Anders Johansson, *Självskrivna män. Subjektiveringens dialektik* (Göteborg, 2015), s. 86f för en kortfattad men klagörande utläggning av förhållandet mellan konstverket och dess sanningshalt eller dess ”objektiva, kritiska kvalitéer” hos Adorno.

24. Theodor W. Adorno, ”Rede über Lyrik und Gesellschaft”, i *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, bd. 11, utg. Rolf Tiederman (Frankfurt am Main, 1984), s. 51 / Theodor W. Adorno, ”Tal om lyrik och samhälle”, i Mikael van Reis (red.), *Den svindlande texten. Åtta röster om poesianalys*, övers. Lars Bjurman (Stockholm/Stehag, 1992), s. 72: ”de släpper igenom vad ideologin fördöljer”.

det i syfte att ur dikternas form dra fram aspekter av den samhälleliga verkligheten som dikterna förutan hade förblivit osynliga, ohörda, dolda för det falska medvetandet. Det är inte vad poeterna säger med sina dikter som åstadkommer detta, utan deras spontana arbete med form. Så fäster Adorno stor uppmärksamhet vid ett enstaka ord, ”gar”, i Georges dikt som inte tycks ha någon mening och förmodligen bara används för rimmets skull.²⁵ Detta, enligt Adorno, malplacerade ord ger dikten dess rang och gör så att den överskrider upphovsmannens avsikter och därigenom kan fungera som ett ”geschichtsphilosophische Sonnenuhr”.²⁶ Men poeternas och konstnärernas verk behöver kritikerns tolkning för att de ska visa vad ideologin täcker över. Det är inte en spontan insikt som infinner sig i mötet med verket hos vilken läsare eller betraktare som helst, utan en insikt som måste arbetas fram genom en filosofisk tolkning – konsten måste bli till filosofi.²⁷ Med Thierry de Duve skulle man kunna säga att Adornos tal om konsten regleras i enlighet med en diskurs där konsten och filosofin står i förbindelse med varandra på ett särskilt sätt, nämligen såtillvida att filosofin behöver konsten för att nå fram till sanningen och att de flesta moderna konstnärer uppfattade sin verksamhet som en slags ”enacted philosophy”. Enligt de Duve vilar detta ömsesidiga beroende på vad han kallar modernitetens fruktbara misstag: i teorin föreställde man sig att konsten var ett begrepp medan termen i praktiken kom att fungera som ett egennamn, det vill säga som ett namn på en rad olika föremål mellan vilka den enda gemensamma nämnaren är just det att de kallas konst. När misstaget en gång gett sig till känna som misstag, är det inte längre, menar de Duve, ett fruktbart sådant.²⁸

Peter Bürger visar i *Theorie der Avantgarde* (1974) på en av orsakerna till att den förbindelse mellan verkets form och dess kritiska funktion eller verkan har brutits. Det historiska avantgardet (1920-talets surrealism, och till viss del dadaism och konstruktivism), menar Bürger, misslyckades med

25. Ibid., s. 67 / Ibid., s. 90.

26. Ibid., s. 60 / Ibid., s. 82: ”historiefilosofiskt solur”. Se också Robert Kaufman, ”Adorno’s Social Lyric, and Lyric Criticism Today: Poetics, Aesthetics, Modernity”, i Tom Huhn (red.), *The Cambridge companion to Adorno* (Cambridge, 2004), s. 359 för en kommentar till Adornos resonemang.

27. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, bd. 7, ny uppl., utg. Rolf Tiederman (Frankfurt am Main, 1996), s. 197.

28. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge, MA, 1996), s. 78.

sin föresats att överbrygga skillnaden mellan konsten och livet. Men deras misslyckande hade också en förtjänst: det avslöjade *konstinstitutionen* (*die Institution Kunst*), det vill säga att ett enskilt verks innebörd och funktion i större utsträckning är avhängigt konstens produktions-, distributions- och konsumtionsvillkor än dess form. En viss form kan inte längre göra anspråk på att förskjuta gränsen mellan vad som går att uppfatta av den sociala verkligheten och inte. Ingen form kan längre, i kraft av sig själv, ge röst åt vad som är dolt.²⁹ Adornos formalism blir därmed svår att hålla fast vid. Vad som händer efter att denna förbindelse mellan form och verkan, konst och sanning, har brutits får kanske plats, men är under alla omständigheter inte utmärkt på hans freudo-marxistiska karta.³⁰ Det är emellertid inte en indikation på brister i Adornos resonemang. Att hans syn på lyriken inte längre kan hållas för giltig, stämmer väl överens med hans egna utgångspunkter. Estetiska kategorier, heter det i *Ästhetische Theorie* (1970), är radikalt historiska och måste oupphörligen tänkas om i ljuset av den samtida konsten.³¹ Till exempel i ljuset av att vad som helst kan vara föremål för en estetisk erfarenhet och därmed tjäna som historiefilosofiskt solur, givet att det ställs ut inom ett visst institutionellt sanktionerat rum.

I Michel Foucaults arbeten från 1980-talet fann jag en utgångspunkt för att kalibrera det teoretiska perspektivet, utan att frågan om förhållandet mellan poesi och erfarenhet måste lämnas åt sidan. Särskilt undersökningarna av *självteknologiernas* (*techniques de soi*) historia visade sig fruktbara. Med självteknologier avses tekniker som människor använder sig av för att förstå sig själva och förändra sig själva, tekniker som:

29. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main, 1974), s. 121. Bürgers teori om förhållandet mellan det historiska avantgardet och neoavantgardet har diskuterats flitigt sedan den kom ut. Den har kritiserats med rätta. Men tar man den för vad den i huvudsak är, en teoretisk reflektion över i vilken mån Adornos syn på konsten ännu är aktuell och på vilka sätt den måste justeras för att bli det, har den många viktiga poänger. För den numera klassiska kritiken av Bürger, se Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century* (Cambridge, MA, 1996), s. 1–32 / Hal Foster, "Det verkligas återkomst – avantgardet inför sekelslutet", i *Avantgardet*, övers. Erik van der Heeg (Göteborg, 2000).

30. Bürger, som arbetar utifrån samma karta, har ett förslag som också det hade kunnat vara fruktbart: en analys av konstens funktion, "Funktionsanalyse", det vill säga av dess samhälleliga inverkan, som tar hänsyn till både verket självt och de institutionella ramarna (s. 122).

31. Detta påpekar även Bürger (s. 20). Se också Adorno, 1996, s. 532.

permit individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection, or immortality.³²

Då detta är en mindre välkänd och av litteraturvetare i mindre utsträckning aktualiserad del av Foucaults arbeten finns det skäl att ägna en del utrymme åt vad som står på spel i dem.³³

I en intervju från 1984 beskriver Foucault det problem som han undersöker i följande termer: "les rapports entre le sujet, la vérité et la constitution de l'expérience."³⁴ I flera andra sammanhang, intervjuer, essäer och föreläsningar från 1980-talet, återfinns liknande formuleringar. Och går man tillbaka till tidigare verk, som *Les Mots et les choses* (1966), visar det sig att intresset för erfarenhetens konstitution finns också där.³⁵ Som Béatrice Han

32. Michel Foucault, "Technologies of the Self", i Luther H. Martin, Huck Gutman & Patrick H. Hutton (red.), *Technologies of the self. A Seminar with Michel Foucault* (London, 1988a), s. 18; Michel Foucault, "Självteknologier", i Thomas Götselius & Ulf Olsson (red.), *Diskursernas kamp*, övers. Thomas Andersson (Stockholm/Stehag, 2008c), s. 263.

33. Det finns dock exempel, både på studier som direkt står i förbindelse med det aktuella perspektivet och på studier som undersöker en liknande problematik men utan att direkt anlägga det. Ulf Olsson, *Språkmaskinen. Om Lars Noréns författarskap* (Göteborg, 2013) närmar sig exempelvis delar av Lars Noréns författarskap genom Foucaults syn på tidiga kristna bekännelsepraktiker; se även Thomas Götselius, "Självsframställning och självhermeneutik i Emanuel Swedenborgs journal 1734–44", i Kerstin Bergman, Jon Helgason & al. (red.), *Det universella och det individuella* (Göteborg/Stockholm, 2013). Jean-François Puff, "Roubaud et les troubadours: la poésie comme 'forme de vie'", i Nathalie Koble, Amandine Mussou & Mireille Séguy (red.), *Mémoire du moyen âge dans la poésie contemporaine* (Paris, 2014) är ett annat exempel. Puff visar att den franske poeten Jacques Roubauds poetologiska tänkande och poetiska verksamhet mycket väl kan betraktas som en utveckling av eller ett försök till utveckling av en form av självteknik.

För en allmänt hållen reflektion över hur Foucaults 1980-tal ger nya perspektiv på hans tidigare arbeten, se Karl Lydén, "Efterord", i Michel Foucault, *Modet till sanning. Styran det av sig själv och andra II* (Stockholm, 2015).

34. Michel Foucault, "Une esthétique de l'existence", nr. 357 i *DEII* (1984c), s. 1550: "relationerna mellan subjektet, sanningen och erfarenhetens konstitution."

35. I Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris, 1966), s. 13, skriver Foucault att det i varje kultur, "entre l'usage de ce qu'on pourrait appeler les codes ordinateurs et les réflexions sur l'ordre", finns en erfarenhet av denna ordning och det sätt på vilket den är. Syftet med undersökningen, fortsätter han, är att analysera denna erfarenhet: "Il s'agit de montrer ce qu'elle a pu devenir, depuis le XVI^e siècle, au milieu d'une culture comme la notre [...]" / "mellan bruket av vad man skulle kunna kalla de ordnande koderna och reflektionerna över ordningen"; "Det handlar om att visa vad den

visat i *L'Ontologie manquée de Michel Foucault* (1998) kan man identifiera en övergripande linje i Foucaults hela verk: ett försök att tänka igenom Kants transcendentala idealism historiskt. Hon menar att hans olika arbeten kan ses som en serie försök att undersöka de historiska betingelser under vilka människorna har kunnat erfara och skaffa sig kunskap om sig själva.³⁶ Gilles Deleuze, som också framhäver förbindelserna mellan Foucaults arbeten och Kant, lyfter fram två väsentliga punkter där de skiljer sig åt: medan Kant granskar de *a prioriska* betingelserna för möjliga erfarenheter och deducerar dessa ur det transcendentala subjektets form, undersöker Foucault de historiska betingelserna för verklig erfarenhet och lokaliserar dem utanför subjektets form.³⁷ När Foucault undersöker historien om de processer genom vilka människor görs till subjekt, är det således också alltid en undersökning av hur *verkliga* erfarenheter har konstituerats genom historien. Med begreppet självteknik avses en av dessa processer.

Om problemet ur ett perspektiv således kan sägas vara ett och detsamma, utmärker sig dock 1980-talets arbeten med avseende på hur och utifrån vilket material det undersöks: medan Foucault under 1960- och 1970-talen i huvudsak undersöker de processer genom vilka subjekt *bildas* och *konstitueras* vänder sig Foucault under 1980-talet till de genom vilka subjekt *bildar* och *konstituerar sig själva*. En ny distinktion etableras mellan två olika typer av subjektbildning, en distinktion som det tidigare inte fanns utrymme för. Den tar form i föreläsningarna vid Collège de France under läsåren 1980/81 och 1981/82.³⁸ Frédéric Gros beskriver det i sitt efterord till *L'Herméneutique du sujet* (2001), föreläsningarna från läsåret därpå, som följer: om Foucault tidigare uppfattade subjektet som en passiv produkt

har kunnat bli, sedan 1500-talet, i en kultur som vår [...].”

I Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, ny rev. uppl. (Paris, 1972), s. xv, presenteras undersökningen i likartade termer. Foucault beskriver den som på samma gång historisk och kritisk i den meningen att den syftar till att ”déterminer les conditions de possibilité de l'expérience médicale telle que l'époque moderne l'a connue.” / ”bestämma möjlighetsbetingelserna för den medicinska erfarenheten såsom den moderna epoken har känt den.”

36. Béatrice Han, *L'Ontologie manquée de Michel Foucault. Entre l'historique et le transcendantal* (Grenoble, 1998), s. 77. Se också, t.ex., Marc Djaballah, *Kant, Foucault, and Forms of experience* (London, 2007).

37. Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris, 1986), s. 62 / Gilles Deleuze, *Foucault*, övers. Erik van der Heeg och Sven-Olov Wallenstein (Stockholm/Stehag, 1990), s. 98.

38. Frédéric Gros, ”Situation du cours”, i Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)* (Paris, 2001), s. 490.

av olika former av makttekniker (*techniques de domination*), tar han nu också med ovan nämnda självteknologier i beräkningen och gör gällande att dessa äger en relativ självständighet. Till vardera teknologi hör en typ av subjektbildning: mot de förra svarar *subjektiveringsprocedurer* och *subjektiveringssätt* (*des procédures* och *des modes d'assujettissement*); mot de senare *subjektifieringsprocesser* (*des procès de subjectivation*).³⁹ Det betyder inte, påpekar Gros, att Foucault plötsligt upptäcker ett fritt subjekt kapabelt att skapa sig självt hur det vill oberoende av historiska omständigheter. Snarare bör man se det som att subjektet uppstår "au carrefour d'une technique de domination et d'une technique de soi"; subjektet är en hålighet eller ett veck där de två formerna av subjektbildning möter varandra.⁴⁰ Skillnaden mellan dem är att det bildade subjektet i större utsträckning är aktivt i subjektifieringsprocesser och i större utsträckning passivt i subjektiveringsprocedurer.⁴¹ Med Han kan man bryta ner den aktiva formen av subjektbildning i två element: det ena utgörs av en "processus réflexif par lequel le sujet forme une interprétation de ce qu'il est et se reconnaît en elle"; det andra av en "action par laquelle il cherche à se transformer conformément à cette interprétation".⁴²

Det måste dock betonas att makt spelar en avgörande roll i båda processerna. Reiner Schürmann framhåller i "La constitution de soi-même comme sujet anarchique" (1986) att den enda konstanten i Foucaults analys av självteknologiernas historia är "la recherche de la maîtrise". Från den antika kulturens självomsorg, via den pastorala kontrollen över "l'esprit de fornication" och fram till Descartes uteslutning av vansinnet är våldet den

39. Det finns ingen entydig praxis för hur dessa termer ska översättas. Jag har, i linje med Thomas Götselius i *Själen Medium* (2010) valt subjektbildning som övergripande term, subjektiveringsprocedur för den subjektbildning som äger rum genom makttekniker och subjektifieringsprocess för den som äger rum genom självtekniker. Subjektivisering, som används för den senare termen i den svenska översättningen av *L'Usage des plaisirs* och *Le souci de soi* förefaller mindre lyckad.

40. Gros, 2001, s. 507: "korsningen mellan en maktteknik och en självteknik".

41. E. Mark G. Kelly, *The Political Philosophy of Michel Foucault* (New York, NY, 2009), s. 87 och jfr Judith Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection* (Stanford, CA, 1997), s. 83ff där hänsyn inte tas till denna skillnad.

42. Han, s. 271: "reflexiv process genom vilken subjektet konstruerar en tolkning av sig själv och känner igen sig [se reconnaît] i denna"; "handling genom vilken subjektet söker att transformera sig i enlighet med denna tolkning".

enda konstanten i de västerländska formerna av subjektifiering.⁴³ Självteknologiernas historia är inte historien om hur människor fritt skapat sig själva; det är historien om hur de har utövat makt på sig själva och andra i syfte att göra sig till subjekt av en viss ordning och form varigenom de också får tillgång till vissa former av erfarenhet.

Utifrån denna förståelse av subjektivitet kan den övergripande frågan för undersökningen på samma gång vidgas och preciseras. Om det i ett första skede handlade om att undersöka vad de tre poeternas poesi gör i en situation där möjlighetsbetingelserna för erfarenhet i någon djupare mening gått förlorade, kan den nu ställas på en annan nivå. *Poesi blir i undersökningen namnet på en av de tekniker genom vilka människor konstituerar sig som subjekt*. Givet utgångspunkten hos Foucault är poesi med nödvändighet en sådan teknik. Poesi kan naturligtvis också vara en mängd andra saker. Men oavsett vad de skriv- och läspraktiker som går under namnet poesi har varit, har de också fungerat som en form av subjektbildning. Det gäller för den poet som, med Kjell Espmarks ord, använder bildspråk för att "översätta själen" och det gäller för den poet som, med Jesper Olssons ord, genom att bearbeta eller "knåda språket" problematiserar företeelser som subjektivitet, identitet och så vidare.⁴⁴ Vad finns då kvar att undersöka?

Foucaults egna, kortfattade kommentarer till Frankfurtskolan är klargörande. I en föreläsning från 1983 placerar han sitt eget arbete i samma tradition som den, det vill säga en tradition av kritisk teori som går tillbaka på Kant och Hegel. Denna tradition förenas, menar han, av en form av kritik som syftar till att klarlägga "le champ actuel des expériences possibles" eller till att lägga ut "une ontologie du présent, une ontologie de nous-mêmes".⁴⁵ Av andra sammanhang framgår dock att det också finns avgörande skillnader inom denna tradition. Medan Frankfurtskolans filosofer och kulturkritiker i huvudsak utgår från en traditionell föreställning

43. Reiner Schürmann, "Se constituer soi-même comme sujet anarchique", *Les études philosophiques*, nr. 4 (1986), s. 462.

44. Se Kjell Espmark, *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen* (Stockholm, 1975), exempelvis kapitlet om Baudelaire, s. 14–45 och Olsson, 2005, t.ex. s. 134 och 155.

45. Michel Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières?", nr 351 i DEII (1984d), s. 1506 / Michel Foucault, "Vad är upplysning?" i Thomas Götselius & Ulf Olsson (red.), *Diskursernas kamp*, övers. Lars Eberhard Nyman (Stockholm/Stehag, 2008a), s. 247: "aktuella fältet för möjliga erfarenheter"; "en nuets ontologi, en ontologi om oss själva".

om subjektet, som i stora delar går tillbaka på en marxistisk humanism, och sedan undersöker hur detta subjekt på olika sätt är förtryckt och begränsat i det moderna samhället, undersöker Foucault hur olika former av subjektivitet och erfarenhet har konstituerats genom historien.⁴⁶ Medan Adorno i *Ästhetische Theorie* gör gällande att den rådande samhällsordningen har sugit ut "[d]as Mark der Erfahrung", konstaterar Foucault i *Les Mots et les choses* att ett visst sätt att vara människa på – han talar bland annat, på omvägar, om den marxistiska humanismens subjekt – är på väg att försvinna. I den tomhet som uppstår därefter ser han "un espace où il est enfin à nouveau possible de penser".⁴⁷ Han ser ett tillfälle för en annan subjektivitet att bildas och därmed ett annat fält för möjliga erfarenheter.⁴⁸

Teorin tillhandahåller således ett svar på frågan om vad en författare ägnar sig åt när han eller hon skriver i egenskap av poet: med- eller omedvetet gör han eller hon sig själv till subjekt. På en annan nivå infinner sig emellertid nya frågor. Ta exempelvis Espmarks idé om lyrik som en översättning av själen och dess sinnesstämningar i bild och Olssons karakterisering av konkretistisk poesi som en problematisering av de materiella villkoren för självet. Med det teoretiska perspektiv som Foucault tillhandahåller skulle man kunna säga att det rör sig om två olika poetiska praktiker genom vilka två olika former av subjektivitet bildas. Förmodligen skulle man kunna sluta sig till att de två praktikerna på olika sätt gör människan själv till föremål för vetandet. I det ena fallet tycks det handla om en form av introspektion, i det andra om en form av kritisk genomlysning av det som gör att man är på ett visst sätt. Undersökningen skulle inte rikta in sig på vad dikterna

46. Michel Foucault, "Entretien avec Michel Foucault", nr 281 i DEII (1980), s. 893. Det måste medges att Foucault här, och jag med honom, ger en väl onyanserad bild av Frankfurtskolan, vars representanter också skiljer sig från varandra. Man kan, t.ex., erinra om att den nostalgiska längtan till en förlorad guldålder som emellanåt gör sig gällande hos Adorno, är en komplex fråga. I synnerhet om man tar i beaktande hans analys av den temporalitet som strukturerar hur den moderna konsten framställer föremålet för sin längtan (se exempelvis Adorno, 1996, s. 200). Hur som helst kvarstår det faktum att Adornos subjektbegrepp är knutet till en viss erfarenhetsform som, i och med att denna form av erfarenhet är "premissen för frihet, förändring och kritik" (Johansson, s. 147), i slutändan inte kan överges.

47. Foucault, 1966, s. 353: "ett rum där det äntligen återigen är möjligt att tänka". Om utsugningen av "erfarenhetens märke" kan man läsa i Adorno, 1996, s. 54.

48. Senare skulle Foucault visserligen komma att justera och precisera dessa provocativa profetior. Se Alain de Libera, *L'Invention du sujet moderne. Cours du Collège de France 2013–2014* (Paris, 2015), s. 10ff för en klagörande diskussion.

betyder, utan på den relation det skrivande subjektet etablerar till sig självt om det översätter själen i bild eller om det utsätter själen eller självet för kritik. Undersökningens frågor skulle kunna formuleras som följer: om människan är ett djur som genom sitt tänkande, sitt begär och sin praktiska verksamhet aldrig upphör att omvandla och modifiera de relationer det har till sig själv, till andra och till den värld i vilken det lever, vilka relationer konstitueras i de tre poeternas tänkande och skrivpraktiker? Vilken form av subjektivitet och erfarenhet konstitueras i deras skrivpraktiker?

Den långa introduktionen till *L'Usage des plaisirs* redogör för några av de metodologiska implikationerna av den nya distinktionen mellan de två typerna av subjektbildning. Om Foucault i, exempelvis, *L'Archéologie du savoir* (1969) diskuterar hur olika diskurser formar vetandets föremål, vänder han sig nu till vad han kallar problematiseringsprocesser.⁴⁹ Liksom i den diskursanalys som läggs ut i *L'Archéologie du savoir* riktar detta undersökningen mot den eller de processer som gör så att någonting blir till ett föremål att tänka och reflektera över, snarare än mot vad som har tänkts eller sagts om olika företeelser.⁵⁰ Skillnaden gentemot diskursanalysen blir tydlig om man vänder sig till hur Foucault beskriver vad han föresätter sig att göra i *L'Usage des plaisirs*. Han skriver att han avser att "définir les conditions dans lesquelles l'être humain 'problématise' ce qu'il est, ce qu'il fait et le monde dans lequel il vit".⁵¹ Det är således inte fråga om hur en diskurs bildar ett objekt (och därigenom objektets subjekt), utan om de betingelser under vilka den mänskliga varelsen problematiserar sig själv. Vad detta perspektivskifte öppnar för blir tydligt i den passage som omedelbart följer på citatet. Det finns skäl att anföra den i sin helhet:

Mais en posant cette question très générale, et la posant à la culture grecque et gréco-latine, il m'est apparu que cette problématisation était liée à un ensemble de pratiques qui ont eu certainement une importance considérable

49. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* (Paris, 1969), s. 66f.

50. Se även Edward F. McGushin, *Foucault's Askēsis. An Introduction to the Philosophical Life* (Evanston, IL, 2007) för en diskussion av termen problematiseringsprocess. Han definierar den (s. 16) som "the process by which an aspect of reality, of one's world, one's experience, is brought into focus as a problem in need of a response".

51. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, II: L'Usage des plaisirs* (Paris, 1984a), s. 18 / Michel Foucault, *Sexualitetens historia*, bd. 2: *Njutningarnas bruk*, ny rev. uppl., övers. Britta Gröndahl (Göteborg, 2002a), s. 13: "definiera de betingelser under vilka den mänskliga varelsen 'problematiserar' vad hon är, vad hon gör och världen hon lever i". Övers. modifierad.

dans nos sociétés: c'est ce qu'on pourrait appeler les 'arts de l'existence'. Par là il faut entendre des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style. Ces 'arts d'existence', ces 'techniques de soi' ont sans doute perdu une certaine part de leur importance et de leur autonomie, lorsqu'ils ont été intégrés, avec le christianisme, dans l'exercice d'un pouvoir pastoral, puis plus tard dans des pratiques de type éducatif, médical, ou psychologique. Il n'en demeure pas moins qu'il y aurait sans doute à faire ou à reprendre la longue histoire de ces esthétiques de l'existence et de ces technologies de soi. Il y a longtemps maintenant que Burckhardt a souligné leur importance à l'époque de la Renaissance; mais leur survie, leur histoire et leur développement ne s'arrêtent pas là.⁵²

Jag vill uppmärksamma två saker i denna passage. Den problematisering Foucault talar om avser den aspekt av människans erfarenhet som har att göra med njutning. Den första saken gäller att denna problematisering visade sig höra samman med en samling praktiker som kallas "les arts de l'existence", levnadskonsterna, (efter grekiskans *techné* *tu biu*). Att frågor om vad människan är och om världens beskaffenhet ställs inom ramen för dem innebär att de har en annan funktion eller verkan än, säg, när de ställs inom ramen för moderna vetenskapliga praktiker, såsom biologin eller nationalekonomin under 1800-talet. De ställs inte enbart för att förstå hur olika livsformer är beskaffade, utan som en del av den samling praktiker genom vilka individen har att *stilisera* sitt liv, det vill säga omvandla sitt sätt att vara i förhållande till en viss modell, vissa "valeurs esthétiques", estetiska

52. Foucault, 1984a, s. 18 / Foucault, 2002a, s. 13f: "Men i och med att jag ställde denna mycket allmänna fråga, och ställde den till den grekisk-latinska kulturen, insåg jag att denna problematisering hörde samman med en samling praktiker som har haft en avsevärd betydelse i våra samhällen: det är vad man skulle kunna kalla 'levnadskonsterna'. Därmed bör man förstå genomtänkta och frivilliga praktiker genom vilka människorna inte bara fastställer uppföranderegler för sig utan också söker att omvandla sig själva, att modifiera sig individuellt och att göra sitt liv till ett verk som bär på vissa estetiska värden och uppfyller vissa krav på stil. Dessa 'levnadskonster', dessa 'självtekniker', förlorade otvivelaktigt en viss del av sin betydelse och sin självständighet när de i och med kristendomen infogades i utövandet av en pastoral makt [un pouvoir pastoral], senare också i praktiker av fostrande, medicinsk och psykologisk typ. Det stod ändå klart att det skulle bli nödvändigt att skriva eller skriva om denna levnadsetetikernas och självteknologiernas långa historia. Det är nu länge sedan Burckhardt underströk deras betydelse för renässanstiden; men deras överlevnad, deras historia och deras utveckling stannar inte där." Övers. modifierad.

värden, som Foucault formulerar det. Undersökningen av de villkor under vilka människan har problematiserat sig själv och sin värld, handlar således inte så mycket om frågornas svar som om vad det betyder att en viss fråga ställs och inte en annan, och vad det betyder att den ställs inom ramen för en viss typ av praktik. Det handlar inte om världsåskådningarnas historia, men om vilka effekter det har på människans sätt att vara, på hennes subjektivitet, att en viss aspekt av henne själv och hennes värld blir föremål för reflektion.

Den andra saken gäller påpekandet att levnadskonsternas eller självteknikernas historia inte tar slut med antiken. De har överlevt och utvecklats till andra former, men de har sannolikt förlorat en del av sin självständighet under vägen. I en fotnot lägger Foucault till att det vore missvisande att påstå att de har negligerats efter Jakob Burckhardt.⁵³ Han nämner Stephen Greenblatts *Renaissance Self-Fashioning* (1980) och, överraskande nog, Walter Benjamins Baudelairestudier som exempel. Därmed öppnar Foucault för en undersökning av självteknikernas historia även i modern tid och pekar på möjligheten att genomföra en sådan med utgångspunkt i litteratur och närmare bestämt poesi.⁵⁴ En öppning och möjlighet som denna undersökning vill följa upp.

Det måste emellertid göras med viss försiktighet. Som Foucault påpekar i den ovan citerade passagen, har de självtekniker som tog form i den grekisk-latinska kulturen kommit att infogas i makttekniker av olika slag, och därmed fått en annan funktion. Ett belysande exempel är granskandet av och vakandet över ens begär. Det var ett väsentligt inslag i epikuréernas

53. Foucault har förmodligen Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) i åtanke.

54. Detta är inte det enda tillfället där Foucault pekar ut en sådan möjlighet. Utöver de exempel jag tar upp nedan, vill jag också hänvisa till Michel Foucault, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, utg. Frédéric Gros (Paris, 2009), s. 172ff där han gör ett försök att etablera en förbindelse mellan kynikernas filosofiska praktik och den moderna konsten: "Mais je crois que c'est surtout dans l'art moderne que la question du cynisme devient singulièrement importante. Que l'art moderne ait été et soit encore pour le véhicule du mode d'être cynique, le véhicule de ce principe de la mise en rapport du style de vie et de la manifestation de la vérité [...]" / Michel Foucault, *Modet till sanning. Styrandet av sig själv och andra*, övers. Johan Sehlberg (Stockholm, 2015), s. 189: "Men jag tror att det framför allt är i den moderna konsten som frågan om kunismen blir särskilt viktig. Att den moderna konsten för oss har varit och fortfarande är ett medium för det kyniska sättet att vara, för principen om en förbindelse mellan livsstilen och sanningens manifestation [...]"

och stoikernas *självvomsorg* (*souci de soi* efter grekiskans *epimeleia heautu* via latinets *cura sui*). Denna praktik infogades i den tidiga kristendomen i form av beaktelsen. Vakandet hade dock diametralt motsatta funktioner i de två olika kontexterna. Inom ramen för en stoikers självvomsorg var det ett sätt att ta makten över sig själv medan det inom ramen för den kristna andligheten var ett sätt att underkasta sig en lag och försaka sig själv.⁵⁵ Samma praktik kan ge olika former av subjektivitet, det vill säga olika sätt för subjektet att förhålla sig till sig självt och olika former av subjektbildning. I modern tid, eller för att vara mer precis, i och med uppkomsten av vad Foucault kallar den moderna statens rationalitet, *la raison d'état*, och biopolitikens födelse blir saker och ting än mer tvetydiga. Det är inte säkert att det ens är möjligt att skilja mellan självtekniker och makttekniker och därför inte heller mellan den aktiva formen av subjektbildning och den passiva.⁵⁶

Stephen Greenblatts *Renaissance Self-Fashioning* och Walter Benjamins Baudelairestudier kan vid sidan av Foucaults egna kommentarer till Baudelaire tjäna som utgångspunkt för att diskutera två olika angreppssätt för att undersöka självteknikernas moderna historia utifrån litterärt material. Greenblatt inleder sin studie med att konstatera att renässansen innebar en förändring i synen på självet. Förändringen bestod i att man började tala om självet som ett material att forma och bilda, ett material "to fashion".⁵⁷ Han intresserar sig dock inte primärt för det sätt på vilket litteraturen fungerar som "self-fashioning". I linje med studiens titel föresätter han sig i första hand att komma närmare en förståelse av hur litterära och sociala identiteter formades i den engelska renässanskulturen i allmänhet.⁵⁸ Det litterära materialet har en tredelad funktion i hans studie: "as a manifestation of the concrete behavior of its particular author, as itself the expression of the codes by which behavior is shaped, and as a reflection upon those

55. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, III: *Le Souci de soi* (Paris, 1984b), s. 89 och 94.

56. Se Michel Foucault, "The Political Technology of Individuals", i Luther H. Martin, Huck Gutman & Patrick H. Hutton (red.), *Technologies of the self. A Seminar with Michel Foucault* (London, 1988b) / Michel Foucault, "Politisk individteknologi", i Thomas Götselius & Ulf Olsson (red.), *Diskursernas kamp*, övers. Thomas Andersson (2008b) och Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, ny uppl. (Torino, 2005), s. 9 / Giorgio Agamben, *Homo sacer. Den suveräna makten och det nakna livet*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg, 2010). Agamben uppmärksammar en oklarhet hos Foucault vad gäller när denna distinktion blev tvetydig och gör gällande att den i själva verket alltid varit det.

57. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning* (Chicago, IL, 1980), s. 3.

58. Ibid., s. 6.

codes.”⁵⁹ När Greenblatt, mot bakgrund av vad han kallar det improviserade berättandets betydelse för bildandet av självet, analyserar Shakespeares *Othello* (1604) gör han följaktligen det för att den manifesterar detta hos Shakespeare själv, men framför allt för att den utgör ”the supreme symbolic expression” av ett visst ”cultural mode”.⁶⁰ Greenblatts anspråk är, så att säga, större än litteraturhistorikernas; litteraturen är i första hand ett material utifrån vilket det är möjligt att undersöka en vidare kulturell företeelse.

Benjamins Baudelairestudier är av ett helt annat slag. Det är inte uppenbart vad Foucault har i åtanke när han hänvisar till dem, men det blir tydligt om man kontrasterar dem mot Foucaults egen korta och skissartade kommentar till Baudelairens levnadskonst. Klart står att Benjamin i större utsträckning än Greenblatt intresserar sig för vad Baudelaire, i egenskap av poet, gör och närmare bestämt för hur denna aktivitet förhåller sig till vad man med Foucault kan kalla det aktuella fältet för möjliga erfarenheter.⁶¹ I de inledande delarna av ”Über einige motiv bei Baudelaire” etableras poetens situation utifrån en karakterisering av vilken form av erfarenheter som är tillgängliga för den moderna storstadsbon. Slutsatsen är att hon upplever händelser på ett sätt som gör dem obrukbara och sterila för ”die dichterische Erfahrung”.⁶² När Benjamin därefter diskuterar Baudelairens skrivpraktik, hans konstnärliga arbete, diskuterar han dels hur poeten hanterar denna situation, dels hur poeten arbetar för att göra en annan form av erfarenhet möjlig. Poetens skrivande liknar Benjamin inledningsvis vid en fäktningsduell. I det chockartade mötet med myllret av människor på stadens gator, ”die Menge”, använder poeten pennan som en värja för att utdela stötar. Dessa, skriver Benjamin, ”sind bestimmt, ihm durch die Menge den Weg zu bahnen”.⁶³ Baudelairens dikter är, så sett, inte i första hand representationer, utan resultaten av de stötar som poeten utdelar. Längre fram i essän

59. Ibid., s. 4.

60. Ibid., s. 232.

61. Liksom Greenblatt gör även Benjamin anspråk på att undersöka något mer än bara poesis – hans Baudelairestudier utgör en del av det aldrig färdigställda *Passagearbetet* – men relationen mellan poetens skrivpraktik och den modernitet som också är hans ämne skiljer sig väsentligen från den som Greenblatt utgår från. Se ”Il principe e il rannochio. Il problema del metodo in Adorno e in Benjamin” i Agamben, 2001, s. 113–133 för en diskussion omkring denna relation.

62. Benjamin, 1980, s. 614 / Benjamin, 1991, s. 120: ”den diktskapande erfarenheten”.

63. Ibid., s. 618 / Ibid., s. 123: ”avsedda att bana väg för honom genom mängden”.

gör Benjamin gällande att poeten trots de ogynnsamma förhållanden som råder lyckas få vissa enskilda tillfällen i den långa raden av sterila och obrukbara händelser att lyfta sig ut ur tiden, tillfällen som får betydelse och sammanförs till en erfarenhet av ett annat slag, närmare bestämt en kultisk erfarenhet garderad mot kriser.⁶⁴

I "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" tillkommer ytterligare en aspekt. Där går Benjamin igenom ett antal olika figurer: bohemen, flanören, hjälten och dandyn, figurer som står för olika sätt att vara (existensmodus, talar Benjamin om), verka i och uppleva den moderna storstaden. Med flanören, exempelvis, följer konsten att flanera och med denna praktik en viss typ av erfarenhet av staden. Benjamin visar hur poeten i olika skeden av sitt liv approprierade och förkroppsligade dessa olika figurer och de olika sätt att vara och erfara som respektive figur för med sig. Särskilt talande är en passage där Benjamin diskuterar övergången från hjältefiguren till dandyn, eller rättare sagt när Baudelaire som hjälte blir till en dandyhjärte. Övergången sker i samband med en insikt om att det moderna samhälle poeten lever i egentligen inte har någon användning för hjältar; dandyn är en arbetslös hjälte, en Herkules utan stordåd. Därför, konstaterar Benjamin, kunde Baudelaire emellanåt värdera sitt flanerande lika högt som sin poetiska verksamhet.⁶⁵ Skillnaden mellan det att leva och det att skriva poesi försvinner när livet självt är en konst på samma sätt som poesi.

Det sista är inte Benjamins egen slutsats, utan en iakttagelse som Foucault gör. I en essä från 1984, ägnar han några få sidor åt att skissera Baudelairens levnadskonst. De tre aspekter som jag tagit upp hos Benjamin kan man finna även där: skrivandet som en handling vilken inte syftar till att representera utan till att göra en viss form av erfarenhet möjlig; Baudelairens appropriering av olika roller; och naturligtvis att poeten värderar sitt flanerande lika högt som sin konstnärliga verksamhet. Men hos Foucault är terminologin en annan: där Benjamin talar om Baudelaire som en tragisk hjälte, talar Foucault om hans ironiska heroisering av nuet; där Benjamin talar om hur Baudelaire ikläder sig olika roller och masker; talar Foucault om olika sätt att vara.

Ur Foucaults synvinkel måste Baudelairens definition av det moderna som "le transitoire, le fugitif, le contingent" preciseras såtillvida att för poeten är

64. Ibid., s. 638 / Ibid., s. 140.

65. Benjamin, 1980, s. 599.

det att *vara modern* att inta en viss attityd i förhållande till det flyktiga i tillvaron, att händelserna, som Benjamin skriver, är otjänliga som material för den diktskapande erfarenheten.⁶⁶ Denna attityd, skriver Foucault, är varken en resignation inför detta faktum eller ett försök att bevara det nu som oupphörligen försvinner; den inbegriper ett arbete som går ut på att gripa det verkliga som det är och transfigurera det utan att göra det till någonting fast och begripligt: "La modernité baudelairienne", skriver Foucault, "est un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le viole."⁶⁷ Det är ena sidan av Baudelaires modernitet. Den andra har att göra med subjektets relation till sig själv (*le rapport à soi-même*). Det är inte nog att etablera en relation till det som är, att *vara modern* förutsätter också en form av asketisk praktik. Foucault talar om Baudelaires dandyism. Genom disciplin och hårt arbete ska dandyn göra sin kropp och sin tillvaro till ett konstverk snarare än till ett objekt för sitt vetande.⁶⁸ Foucault avslutar sin skiss med att konstatera att Baudelaires självteknik inte kunde utföras "dans la société elle-même ou dans le corps politique", utan krävde ett annat rum, "un lieu autre que Baudelaire appelle l'art".⁶⁹

Foucaults utläggning av Baudelaires levnadskonst klargör vilken typ av iakttagelser perspektivet möjliggör. Vi börjar med den första sidan av Baudelaires moderna attityd eller den första aspekten av vad det betyder att *vara modern*. Genom att undersöka de villkor under vilka Baudelaire har problematiserat den värld han lever i, kan man sluta sig till att han i samband med det har utvecklat en viss typ av övning ("un exercice") som utförs med språket, och som syftar till att etablera en viss relation till denna värld. Förhållandet till det verkliga eller till nuet är således inte givet utan kräver en praktik från poetens sida för att etableras. Genom att undersöka de villkor under vilka Baudelaire problematiserar sig själv eller helt enkelt "människan", kan man konstatera att han gör det på ett

66. Michel Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières?", nr. 339 i DEII (1984e), s. 1388. Se "Le peintre de la vie moderne" i Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, utg. Y-G Le Dantec (Paris, 1961), s. 1163 för Baudelaires definition av det moderna.

67. Foucault, 1984e, s. 1389: "Baudelaires modernitet är en övning i vilken en extrem uppmärksamhet på det verkliga konfronteras med en frihetspraktik som på samma gång respekterar detta verkliga och våldför sig på det."

68. Ibid., s. 1390.

69. Ibid.

sådant sätt att han själv inte blir ett kunskapsobjekt, utan ett material att göra konst med. Gemensamt för både Foucault och Benjamin är att de inte i första hand diskuterar vad Baudelairens dikter betyder, utan vilken funktion framställandet av dem har. Det handlar alltså i mindre utsträckning om att läsa dikterna för vad de säger om saker och ting och i större utsträckning om att analysera poetens skrivpraktik i syfte att förstå vad som står på spel i den. På detta vis kan man blottlägga den form av subjektivitet och det fält av möjliga erfarenheter som konstitueras genom Baudelairens skrivpraktik och levnadskonst i allmänhet.

Greenblatts sätt att undersöka självteknologiernas historia tycks svara väl mot de tidsperioder under vilka litteraturen har en central ställning, perioder då den varit infogad i olika former av makttekniker. Friedrich Kittlers diskursanalys av den tyska (romantiska) poesi som skrevs och lästes omkring 1800 är ytterligare ett exempel. Kittler visar hur denna poesi, vid sidan av andra funktioner som den säkerligen också uppfyllde, var en diskursiv praktik genom vilken individer anslöts till olika subjekspositioner i vad han kallar det diskursiva nätverket.⁷⁰ Thomas Götselius *Själens medium* (2010) kan också nämnas. Genom en genealogisk undersökning av den moderna litteraturen, som leder honom tillbaka till det ögonblick i historien när den tryckta boken var ny, visar han hur vår moderna litteratur laddats med en kraft som gjort den till en ”kollektivt omfattad praktik för individualisering eller *subjektsbildning*”.⁷¹ Dessa studier aktualiserar inte Foucaults distinktion mellan de två olika formerna av subjektsbildning – de arbetar i större (Götselius och Kittler) eller mindre (Greenblatt) utsträckning utifrån den tidigare Foucaults teori om subjektet som en diskursiv effekt – men det är förmodligen inte för mycket sagt att de visar hur en självteknik fungerar när den är infogad i en viss form av maktteknik.

Men vad händer när litteraturen, som Barthes uttrycker det, inte längre är bevakad? Anmärkningsvärt nog tillhandahåller Benjamins Baudelairestudier ett svar, särskilt betraktade i ljuset av Foucaults utläggning om Baudelairens levnadskonst. Det moderna har, som Benjamin konstaterar, ingen användning för den hjälteroll som Baudelaire intar; poeten har tappat

70. Friedrich A. Kittler, *Nedskrivningssystem 1800/1900*, övers. Tommy Andersson (Göteborg, 2012), första delen som behandlar det diskursiva nätverket 1800.

71. Thomas Götselius, *Själens medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500*, diss. Stockholm (Göteborg, 2010), s. 13.

sin gloria och lämnat den i rännstenen, som det heter i prosastycket "Pertes d'auréoles".⁷² Med Benjamin kan det förstås som ett tecken på den moderna poesins tragedi; med Foucault, kanske, som villkoret för att poeten ska kunna utveckla en form av levnadskonst i ett rum, kallat konst, beläget utanför samhället. Det är i så fall rätta ögonblicket att vända sig dit för att kartlägga de fält av möjliga erfarenheter och de former av subjektivitet som tar form där, hos poeter vilka till priset av sin gloria har fått tillåtelse att göra vad som helst.

Om avsikten är att likt Greenblatt söka förstå det sätt på vilket sociala identiteter formas i exempelvis den danska välfärdsstaten, skulle det förmodligen vara ett ohjälpligt misstag att vända sig till poesin. Skulle man ändå vilja använda litterärt material för undersöka sociala identiteter eller, som Anders Johansson i *Självskrivna män* (2015), subjektets historiska status, förefaller det rimligare att vända sig till berättelser och kanske i synnerhet till självframställningar.⁷³ Inte för att just litterära självframställningar skulle vara särskilt viktiga för samtida produktion av subjektivitet, utan för att självframställning är ett passande namn för ett av de dispositiv som sedan en tid tillbaka reglerar produktionen av subjektivitet i västerländska samhällen; självframställning i bemärkelsen en diskursiv praktik i vilken var och en som talar åläggs att berätta vad eller vem man i sanning är: att identifiera sig, det vill säga att göra sig till ett subjekt genom att binda sig till en viss identitet.⁷⁴

Denna undersöknings ärende är dock av ett annat slag. Den syftar till att ge ett bidrag till historien om poesins funktion genom en undersökning av tre poeters bruk av språket. Detta kan nu preciseras enligt följande:

72. Se Benjamin, 1991, s. 150f för en kommentar till stycket i fråga.

73. Se Johansson, s. 13–15.

74. Se Michel Foucault, "The Subject and Power", i Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, andra uppl. (Chicago, IL, 1983b), s. 212, där det talas om en form av subjektivitet i vilken subjektet är "tied to his own identity by a conscience or self-knowledge"; se också Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, I: *La Volonté de savoir* (Paris, 1976), s. 208–211 där sexualitet diskuteras i termer av ett dispositiv som producerar subjekt genom att ålägga var och en uppgiften att ta reda på och bekänna sanningen om ens kön.

För en klagörande historisering av denna form av subjektivitet, konstituerad genom bindningen till den egna identiteten, se Paul Veyne, "When the Individual is Fundamentally Affected by the Power of the State", *Economy and Society*, vol. 34, nr. 2 (2005) eller Schürmann, 1986.

till Ashberys, Bonnefoys och Christensens poesi och poetik vänder jag mig för att ta reda på vilken funktion deras respektive skrivpraktiker har i förhållande till det skrivande subjektets och erfarenhetens konstitution. För att besvara denna fråga kommer jag att analysera hur och under vilka villkor de tre poeterna *problematiserar* vad de är och gör i egenskap av poeter samt den skrivpraktik som deras diktböcker artikulerar. Denna analys visar att de två element som enligt Han karakteriserar den aktiva formen av subjektbildning, subjektifiering, går att identifiera: å ena sidan en reflexiv process genom vilken ett subjekt bildar sig en uppfattning om vad eller hur det är och å andra sidan en handling eller en praktik som subjektet utför för att omvandla sig så att det lever upp till denna föreställning. Det innebär att de tre poeternas ordkonst är en form av levnadskonst i den bemärkelsen att det skrivande subjektet inte bara relaterar till sig självt som ett föremål för vetande, utan också som ett material att arbeta med och förändra.

Metod

Det återstår att motivera valet av exempel och på vilken grund jag utifrån dessa tre poeter gör anspråk på att synliggöra och belysa en vidare litteraturhistorisk problematik. Det finns ett tungt vägande pragmatiskt skäl: att de tre poeterna har och har haft stor betydelse i respektive språkområdes litteraturhistorieskrivning. Det innebär att deras poetiker och poetiska verksamhet är väl dokumenterad. Den tidigare forskningen har varit en stor tillgång, även om den är svåröverskådlig – den senaste bibliografin som upprättades över den akademiska receptionen av Ashbery tar upp ett tiotal monografier, flera hundra artiklar, och ett femtiotal doktorsavhandlingar.⁷⁵ Särskilt behjälpt har jag varit av Marjorie Perloffs och Helen Vendlers arbeten.⁷⁶ Vad gäller Bonnefoy vill jag nämna Arnaud Buchs och Daniel Lançons respektive arbeten som särskilt betydelsefulla.⁷⁷ Och vad gäller

75. Bibliografin finns i intervjuboken Mark Ford, *John Ashbery in Conversation with Mark Ford* (London, 2003).

76. Bland annat Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* (Princeton, NJ, 1981) och Perloff, 1991; vad gäller Vendler är det framför allt en essä, "Understanding Ashbery" publicerad första gången 1984 i *New Yorker*, som varit viktig. Den finns i en något omarbetad version återutgiven i Helen Vendler, *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics* (Cambridge, MA, 1988).

77. Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme* (Paris, 2006), Arnaud Buchs, *Une pensée en mouvement. Trois essais sur Yves Bonnefoy* (Paris, 2007) och Daniel Lançon,

Christensen, som av uppenbara skäl inte är föremål för lika många akademiska arbeten, vill jag nämna Lis Wedell Papes och Anne Gry Hauglands.⁷⁸ Dessa litteraturforskare har inte bara gjort det möjligt för mig att på ett effektivt sätt ta mig in i respektive poets författarskap, utan också att finna en ingång till undersökningen av den litteraturhistoriska situation som respektive poet förhåller sig till och verkar i. Ty vad som utmärker dessa tre poeter, utöver att de har en given plats i respektive litteraturhistoria, är att det inte är givet vilken plats de har. Deras flytande position uppenbarar det sätt på vilket poesin uppträder som ett problem under decennierna efter andra världskriget i USA, i Frankrike och i Danmark.

Avhandlingens anspråk har dock ingenting att göra med poeternas status. De behandlas inom ramen för undersökningen som paradigm i Giorgio Agambens mening, det vill säga som singulära historiska företeelser eller fenomen vilka undersöks i syfte att "constituire e rendere intellegibile un intero e più vasto contesto storico-problematico".⁷⁹ Detta metodologiska val har konsekvenser för vilken typ av kunskap avhandlingen gör anspråk på att producera och för förhållandet mellan exemplen och den vidare litteraturhistoriska problematiken.

Ordet 'paradigm' har enligt *Svensk Ordbok* två olika betydelser: det kan antingen avse ett "system av antaganden och tankemönster som är allmänt erkända inom ett vetenskapligt område" eller också, inom språkvetenskapen, ett schema över ett ords böjningsmönster.⁸⁰ Båda kan aktualiseras för att klargöra vad det innebär att behandla en företeelse som ett paradigm i Agambens mening. Han använder den språkvetenskapliga betydelsen för att illustrera vad han kallar den paradigmatiske metoden:

Prendiamo il caso dei paradigmi che, nelle grammatiche latine, danno conto della declinazione dei sostantivi. Il termine *rosa*, attraverso la sua esibizione

Yves Bonnefoy. *Histoire des œuvres et naissance de l'auteur. Des origines aux Collège de France* (Paris, 2014).

78. Pape har skrivit en rad artiklar om Christensen, av vilka många finns samlade i Lis Wedell Pape, *Mellem-værender, om subjekt og køn i det senmoderne, med særligt henblik på nogle linier i Inger Christensens forfatterskab*, diss. Århus (Århus, 1994). Haudland har även hon skrivit ett flertal artiklar och det är framför allt med avhandlingen, *Naturen i ånden. Naturfilosofien i Inger Christensens forfatterskab* (2012) som hon lämnar ett större bidrag till forskningen om poeten.

79. Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo* (Torino, 2008), s. 11: "konstituera och göra en hel och mer omfattande historisk-problematisk kontext begriplig".

80. "Paradigm" i *Svensk ordbok utgiven av Svenska akademien*.

paradigmatica (*rosa, ros-ae, ros-ae, ros-am...*), viene sospeso dal suo uso normale e dal suo carattere denotativo e, in questo modo, rende possibile la costituzione e l'intellegibilità dell'insieme 'nome femminile della prima declinazione', di cui è, insieme, membro e paradigma.⁸¹

Tre saker är viktiga att uppmärksamma. Relationen mellan substantivet, *rosa*, och gruppen det tillhör är inte en relation mellan en del och en helhet eller mellan något enskilt och allmänt. Ty vad som gör substantiven till en grupp är att de böjs enligt samma mönster och endast det. Relationen mellan de enskilda orden behöver således inte förmedlas via någonting större av vilket de skulle utgöra en del eller på vilket de skulle vara ett exempel, utan går direkt från ord till ord. Den regel som både förbinder substantiven med varandra och bestämmer hur de ska böjas finns inte någon annanstans än i det sätt på vilket de fungerar när de är i bruk. Den paradigmatiske metoden inbegriper en strikt horisontell rörelse som går från singularitet, *singularità*, till singularitet.⁸²

Vidare har alla substantiv som ingår i den aktuella gruppen samma status. Även om *rosa* kan användas för att få syn på och begripa den regel som gäller för dem alla, har det naturligtvis inte grundat latinets grupp av feminina substantiv av den första deklinationen; det har bara gjort det möjligt att konstituera den och manifestera det mönster som reglerar substantivens böjning. Paradigmet är således inte ett *ur*-exempel som reglerar andra företeelser; det är inte ett bestämmande ursprung, men en singular företeelse som är reglerad på samma sätt som andra företeelser i samma serie.⁸³

Den tredje anmärkningen gäller att den singulara företeelsen, substantivet *rosa* i det här fallet, måste utsättas för en operation för att fungera som paradigm. Man måste skjuta upp eller lyfta ut det ur dess normala bruk. Först då visar sig den likhet som förbinder det med andra latinska substantiv och på grundval av vilken gruppen konstitueras. Den paradigmatiske relationen mellan två singulara företeelser är aldrig given. Det är undersökningen som

81. Agamben, 2008, s. 25f: "Låt oss ta fallet med de paradigm som i latinska grammatikböcker redogör för substantivens deklination. Genom sin paradigmatiske framställning tas termen *rosa* (*rosa, ros-ae, ros-ae, ros-am*) tillfälligt ur sitt normala bruk och sin denotativa karaktär, och gör det på så vis möjligt att konstituera och förstå gruppen 'feminina substantiv av första deklinationen', vilken den på samma gång är medlem i och ett paradigm för."

82. Ibid., s. 24.

83. Ibid., s. 31.

genererar den genom att ta ut en singulär företeelse ur dess omedelbara kontext eller normala bruk och ställa ut den som paradigm.⁸⁴

Man kan kontrastera detta mot termens andra lexikala betydelse. Ett "paradigm" i betydelsen "ett system av antaganden och tankemönster" innebär att det finns en överordnad struktur som reglerar de enskilda företeelserna och en större på förhand given grupp som de tillhör. I och med att Agamben tar sin utgångspunkt i Foucaults metod för att redogöra för paradigmatets funktion och epistemologiska grund ligger denna betydelse, som går att härleda till Thomas S. Kuhns vetenskapshistoriska arbeten, nära till hands.⁸⁵ Närheten är emellertid skenbar. Foucaults diskursanalys är, menar Agamben, en analys av hur olika utsagor reglerar varandra, inte en analys av hur en övergripande struktur reglerar de enskilda utsagorna. Skillnaden har att göra med på vilken grund man etablerar förbindelser mellan olika historiska företeelser. Den paradiigmatiska metoden medger inte att det existerar strukturer på en överordnad nivå som reglerar enskilda företeelser på en lägre nivå. I stället utgår den från att den struktur som reglerar de enskilda företeelserna bara existerar hos och mellan dessa.⁸⁶

På detta vis, menar Agamben vidare, fungerar också den hermeneutiska cirkeln – när den fungerar som den ska. Det gäller alltså att ta sig ur den tolkningspraktik som gör gällande att förståelsen av den enskilda delen förutsätter en förståelse av helheten vilken i sin tur förutsätter en förståelse av den enskilda delen. Om, skriver Agamben, vi betraktar den som en paradiigmatisk cirkel försvinner den svårighet som därmed uppstår, eftersom den paradiigmatiska metoden utesluter dikotomin mellan del och helhet. Även behovet av att, så att säga, ta sig in i den på rätt sätt försvinner: "il gesto paradiigmatico non va dal particolare al tutto e dal tutto al particolare, ma dal singolo al singolo."⁸⁷ Den serie som de enskilda företeelserna tillhör

84. Ibid., s. 25.

85. Paul Rabinow och Hubert Dreyfus har, som Agamben påpekar, velat göra gällande att Foucaults epistem, *epistème*, betecknar samma sak som Kuhns "paradigm". Det hela kompliceras av att Kuhn själv slutade att använda "paradigm" i den meningen och föreslog beteckningen "disciplinary matrix" för den överordnade strukturen. Se Agamben, 2008, s. 13f och jfr Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, andra uppl. (New York, NY, 1983).

86. Agamben, 2008, s. 16.

87. Ibid., s. 29: "den paradiigmatiska gesten går inte från det partikulära till det hela och från det hela till det partikulära, utan från det singulära till det singulära."

eller den historiska kontext som de gör begriplig konstitueras först genom denna paradigmatiske gest.

Relationen mellan ett paradigm och den vidare historiska kontexten går således från det förra till det senare och inte tvärtom. Säg att vi skulle undersöka amerikansk postmodernistisk poesi och dansk systemdiktning. Ashbery och Christensen skulle i så fall på välmotiverade grunder kunna fungera som typiska exempel. Relationen mellan dem som exempel och vad de exemplifierar skulle då kunna beskrivas som metonymisk: de skulle, i egenskap av mindre delar av en större helhet, representera helheten. De skulle analyseras i förhållande till den och resultaten skulle räknas som giltiga för gruppen som helhet: vad Ashbery gör är vad en postmodern amerikansk poet gör och vad Christensen gör är vad en dansk systemdiktare gör – med alla nödvändiga reservationer (abstraktioner) som en sådan metod förutsätter. Behandlade som paradigm är det dock inte på förhand givet vilken grupp de tillhör, eftersom gruppen blir synlig först genom den operation som gör dem till paradigm. De undersöks därför inte i förhållande till en större helhet, utan i förhållande till andra singulära företeelser.

Vad som motiverar valet av de tre exemplen är således inte att de utgör ett representativt urval i förhållande till en större mängd material, inte heller att de är epokgörande eller typiska. Valet motiveras av att det genom en analys av dessa tre poeters skrivpraktik är möjligt att konstituera och göra en vidare litteraturhistorisk problematik begriplig och synlig. En regel eller ett gemensamt böjningsmönster som strukturerar dessa tre poeters skrivpraktik kan läggas ut. Denna regel eller detta böjningsmönster kan därefter identifieras även i andra poeters bruk av språket.

OBRUKBAR LYRIK (ASHBERY)

Tant on n'échappe pas, sitôt entré dans l'art,
sous quelque de ses cieux qu'il plaise de
s'établir, à l'inéluctable Mythe.

– Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*

John Ashbery är berömd för en rad olika saker i historien om amerikansk poesi, kanske fler än någon annan poet i efterkrigstidens USA. Hans namn förknippas bland annat med den siste av en lång rad försenade romantiker, lyriker i den västerländska lyriska traditionen, förvaltare av den moderna poesin efter modernismen, avantgardist, postmodern poet *avant la lettre*, antisymbolistisk poet, och för att runda av: exemplarisk postmodernist. Hur kan en och samma poet rymmas i dessa olika litteraturhistoriska kategorier? Hans många diktböcker – över tjugo sedan debuten 1956 med *Some Trees* – är förvisso inte alla likadana. Men det är ofta från samma diktböcker och samma dikter som amerikanska litteraturkritiker hämtar sina exempel för att förbinda Ashberys namn med poesi av typen *x* eller typen *y*. Frågan infinner sig omedelbart: kan en och samma poet skriva en poesi som inbegriper alla dessa olika slag av *poesier*? Uppenbarligen är det möjligt att identifiera dem alla i Ashberys dikter.¹ En av hans mest kända,

1. Forskningen om Ashbery är omfattande. Men särskilt viktiga i frågan om Ashberys plats i och betydelse för den amerikanska poesihistorien är Perloff, 1981 och Vendler, 1988 samt Harold Bloom, "The Charity of the Hard Moments", i *Figures of Capable Imagination*

och flitigast kommenterade dikter, den långa dikten "The Skaters" ur *Rivers and Mountains* (1965), kan åskådliggöra problematiken.

Brian McHale betraktar den som en exemplarisk postmodernistisk dikt. I "How (not) to Read Postmodernist Long Poems" går han igenom en serie misslyckade försök att hitta en tolkningsram som kan göra dikten till läsbar och meningsfull poesi av ett eller annat slag. Den kan inte, noterar han, läsas som deskriptiv landskapsdikt, eftersom deskriptionerna visar sig vara deskriptioner av deskriptioner *ad infinitum*; den kan inte läsas som en självbiografisk dikt, eftersom biografen som föreställs varken är Ashberys eller någon annans och därtill inte en utan flera; den kan heller inte läsas som en *ars poetica* eftersom diktens metapoetiska passager vederlägger vad de säger medan de säger det. Därmed inte sagt att dessa tolkningar är grundlösa. De försök som McHale tar upp har alla sin grund i passande nyckelfraser vilka var och en för sig gör det möjligt att läsa dikten som en poesi av det ena eller det andra slaget. Men läsningarna håller bara för den läsare som inte är bekant med hela dikten. För McHale är detta ett väsentligen postmodernt drag: "The Skaters" är oläsbar utifrån de tolkningsramar med vilka man vanligen närmar sig romantisk och postromantisk poesi.²

(New York, NY, 1976). Bloom hade en avgörande roll för etablerandet av Ashbery som en betydelsefull poet överhuvudtaget. I hans amerikanska poesihistoria är Ashbery den siste i en serie alltmer försenade romantiker och en direkt arvtagare till Ralph Waldo Emerson via Wallace Stevens. Perloff å sin sida befriade Ashbery från den tvekamp med som Bloom hade placerat honom i och gjorde honom i stället till en anti-symbolistisk, postmodern poet, utan särskild anknytning till Stevens, men en desto starkare till Arthur Rimbaud, Gertrude Stein och John Cage. Vendler gjorde 1985, med essän "Understanding Ashbery", Ashberys poesi lättare att läsa än den någonsin varit förut och placerade honom i en obruten västerländsk lyrisk tradition, obruten från Shakespeare och framåt. För andra betydelser som namnet Ashbery laddats med se: Vernon Shetley, *After the Death of Poetry. Poet and Audience in Contemporary America* (Durham, NC, 1993) och James Longenbach, "Ashbery and the Individual Talent", *American Literary History*, vol. 9, nr. 1 (1997), vilka gör poeten till en förnyande förvaltare av den moderna poesin; Mutlu Konuk Blasing, *Politics and Form in Postmodern Poetry. O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill* (Cambridge, MA, 1995) och Brian McHale, "How (Not) to Read Postmodernist Long Poems: The Case of Ashbery's 'The Skaters'", *Poetics Today*, vol. 21, nr. 3, 561–590 (2000), vilka båda gör poeten till en exemplarisk postmodernist men i en betydelse som skiljer sig från Perloffs. Om det för Perloff är karakteristiskt för en postmodern dikt att den ger utrymme åt läsaren att konstruera sin egen läsning och mening, är det för Blasing och McHale karakteristiskt för en postmodern dikt att den uppmärksammar sin retorik och på så vis synliggör de diskursiva villkor som grundar varje meningsfullt yttrande.

2. McHale drar följande slutsats (s. 585): "[o]wing to the heterogeneity, indeterminacy,

Att det är omöjligt att bestämma vad "The Skaters" är för slag av dikt och därmed omöjligt att sluta sig till hur man som läsare ska göra bruk av den betyder inte att dikten är meningslös. Även om man misslyckas med att läsa den är det, menar McHale, en fruktbar övning såtillvida att våra tolkningspraktiker och de diskursiva villkor som reglerar poesins meningsproduktion därmed synliggörs.³ Det faktum att dikten inte går att läsa som en meningsfull utsaga gör den helt enkelt till en utmärkt allierad för en kulturkritiker. "The Skaters" är visserligen inte produktiv i sig själv, men den erbjuder ett tillfälle för kritikern att undersöka betingelserna för den egna verksamheten.

McHale medger att ett sådant förfaringssätt resulterar i samma misstag som försöken att läsa dikten som självbiografisk eller metapoetisk: utifrån vissa väl valda delar av dikten tillskriver han den en betydelse och funktion som dikten betraktad som helhet undergräver. Samtidigt blottlägger McHale någonting som tycks väsentligt i Ashberys skrivpraktik. Någonting i poetens sätt att komponera sina dikter både erbjuder möjligheten att föra dem tillbaka på en redan känd tolkningsram och drar tillbaka den. Tillbakadragandet, vad som gör det omöjligt att bestämma vad dikten är för slag av poesi, skulle knappast upptäckas utan det första momentet, nyckelpassagerna eller exemplen på olika diskursiva modi som McHale talar om. Sådana finns trots allt och dikten bjuder med dem in till att bli läst som en dikt av det ena (deskriptiv landskapsdikt), det andra (självbiografisk dikt) eller det tredje slaget (metapoesi). Ashbery förhåller sig aktivt till poesins diskursiva villkor. Detta är diktens berömda inledningsrader:

These decibels
Are a kind of flagellation, an entity of sound
Into which being enters, and is apart.
Their colors on a warm February day
Make for masses of inertia, and hips
Prod out of the violet-seeming into a new kind
Of demand that stumps the absolute because not new

and fluidity of Ashbery's text, and its tendency toward the relativizing and leveling of all discourses, 'key' passages can be ascribed no especially privileged or 'authorized' status among the text's discourses but only appear as generic 'samples' or 'exhibits' of one or another discursive mode – for example, a descriptive sample, a confessional sample, an ars-poetic sample, and so on. In this leveling context, no statement or passage gives us any special 'purchase' or 'leverage' on the text, after all."

3. Ibid., s. 586.

In the sense of the next one in an infinite series
 But, as it were, pre-existing or pre-seeming in
 Such a way as to contrast funnily with the unexpectedness
 And somehow push us all into perdition.⁴

Den första meningen kan läsas genom en poetologisk eller metapoetisk tolkningsram. Läsaren noterar då att "These decibels" hänvisar till dikten själv, "an entity of sound" som poeten blåser liv i. Dessa tre första och enkla versrader ger ett löfte om att dikten ska leverera någonting, en bild över ett metafysiskt ämne kanske, en visionär resa (lästa tillsammans med titeln "The Skaters"). Den långa mening som följer på dessa tre första versrader är typisk för vad Ashbery har för vana att följa upp sådana löften med: en mening – grammatiskt fullständig och utsträckt över flera versrader som var och en för sig framstår som fullkomligt klara – som utan att läsaren förstår hur, leder till ett abstrakt påstående som utger sig för att vara en slutsats ("in / Such a way") med en allmän giltighet. Men man frågar sig vari kontrasten består och mellan vilka termer – precis som i detta stycke.⁵

Denna dubbla operation, att ge ett löfte om en kommande mening och därefter bryta det, har i forskningen om Ashbery blivit ett kännetecken för hans poesi, särskilt bland de poesihistoriker och kritiker som placerar poeten under kategorin postmodernistisk poesi. Förutom i McHales analyser har den en central plats i Marjorie Perloffs arbeten om poeten. Och som så ofta är det poetens egna formuleringar som tillhandahåller de mest träffande beskrivningarna av vad dikterna gör. Perloff tar hjälp av en passage ur en essä om Raymond Roussel från 1960, ämnet för Ashberys aldrig avslutade avhandling, där poeten skriver att läsaren står inför hans romaner som inför:

the perfectly preserved temple of a cult which has disappeared without a trace, or a complicated set of tools whose use cannot be discovered. But even though we may never be able to 'use' his work in the way we hoped, we can still admire its inhuman beauty, and be stirred by a language that seems always on the point of revealing its secret, of pointing the way back to the 'republic of dreams' whose insignia is blazed on his forehead.⁶

4. "The Skaters" ur *Rivers and Mountains* (1966), ACP, s. 147.

5. I Perloff, 1981, s. 273, jämförs Ashberys poesi med Becketts *How It Is*. Perloff konstaterar att han i jämförelse med Beckett "gives the reader fewer particulars, but then makes large conceptual statements that seem to depend on those particulars, scanty as they are."

6. John Ashbery, *Selected Prose*, utg. Eugene Richie (Ann Arbor, MI, 2004), s. 45.

Det är inte fråga om romantisk ruin- eller fragmentestetik. Verket – templet – är intakt, men det går inte att sluta sig vare sig till dess mening eller till hur det ska användas. Roussels romaner är i grunden obrukbara; fastän nya, framträder de på ett sådant sätt att de lika gärna kunde vara perfekt bevarade lämningar efter en kult som sedan länge lämnat historien. Och eftersom det är fråga om ett språkligt verk, är det språket självt som Roussel gör obrukbart och därigenom, som Ashbery ser det, skänker en omänsklig skönhet. Omänsklig, därför att verket uppenbarligen är ett verk av människors hand men ett verk vars mening inte är tillgänglig för människans förståelse och som hon därför inte kan göra bruk av.

Denna för de postmodernistiska tolkningarna av Ashbery bärande poetiska operation är föreliggande kapitels huvudfokus. Jag vill emellertid inte se den som ett tillfälle för mig, i egenskap av litteraturforskare, att idka självkritik och avtäcka de diskursiva och institutionella villkor som bestämmer poesins meningsproduktion; inte heller som en inbjudan till läsaren att medverka i diktens meningsproduktion. Jag vill undersöka dess funktion i Ashberys skrivpraktik. Frågorna som ska besvaras är vilken form av subjektivitet och därmed vilket fält av möjliga erfarenheter som konstitueras genom en praktik som gör språket obrukbart.

Ashbery är, som Jonathan Culler noterar, en poet vars dikter ”ask to be read in relation to the lyric tradition”.⁷ Och det är i den änden undersökningen måste ta sin början. Kapitlets första del handlar därför om formeringen av lyrikgenren i USA under 1900-talet. Det är en undersökning som leder tillbaka till nykritikernas intåg på de amerikanska universiteten och till deras förståelse av lyrik och poesi – termerna är hos dem utbytbara. Det sätt att läsa som de förespråkade var bestämmande för hur poesins sociala funktion och villkor uppfattades i USA vid 1900-talets mitt, bestämmande såväl för de olika försök att bryta med den västerländska lyriska traditionen som för dem som sökt upprätthålla den eller ge den nytt liv. Nykritiken är vad man med Rancière skulle kunna kalla en diskursiv intervention i konstens estetiska regim. Virginia Jacksons arbeten, som jag presenterar mer utförligt längre fram, har riktat undersökningens fokus i denna första del. Den andra delen behandlar Ashberys syn på konst och poesi, hans poetologiska tänkande om man så vill. Jag tar min utgångspunkt i den långa dikten ”Self-Portrait in a Convex Mirror” från 1975 och i Ashberys konst-

7. Jonathan Culler, *Theory of the Lyric* (Cambridge, MA/London, 2015), s. 86.

och litteraturkritik. En central fråga i denna del är de förändrade möjlighetsbetingelserna för en avantgardistisk eller, för att använda Ashberys egna termer, experimentell konstnärlig eller poetisk verksamhet i en situation där den avantgardistiska konsten och poesin utgör en tradition i egen rätt. En avgörande tanke hos poeten är att den avantgardistiska eller experimentella konstnärliga verksamheten gör vad den ska enbart utanför historien. Och det är möjlighetsbetingelserna för en sådan, så att säga, extra-historisk verksamhet som förändras i New York vid 1900-talets mitt. I den tredje delen är föremålet bara ett: den långa dikten "Fragment" ur *The Double Dream of Spring*. Jag undersöker den, eller rättare sagt: den skrivpraktik dikten artikulerar mot bakgrund av Ashberys poetik och lyrikens betydelse och funktion i USA omkring 1960.

DEN MODERNA LYRIKENS VERK

Modernism, och i förlängningen därmed även postmodernism, har en särskild betydelse i den amerikanska konst- och poesihistorien. Skillnaden gentemot en europeisk historieskrivning och förståelse av modern konst och poesi kan belysas genom en jämförelse mellan exempelvis Hal Foster och Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* (1970) och mellan Cleanth Brooks och Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956). "Moderne", skriver Adorno, "ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete [...]"⁸ I det moderna samhället undgår ingenting den logik genom vilken sociala relationer reifieras; konsten är inte ett undantag. Genom att efterlikna denna logik och driva den till sin spets kan den åtminstone chocka sin mottagare eller åskådare till att bli medveten om sin egen tillvaros stympadhet.⁹ Foster ger den moderna konsten en mer positiv funktion när han i *The Return of the Real* (1996) upprättar en provisorisk distinktion mellan modernistisk och postmodernistisk (eller avantgardistisk) konst. Medan den modernistiska konsten verkar "to secure a transcendental conviction in art", ägnar sig den postmodernistiska åt "an immanent testing of its [konstens] discursive rules and institutional regulations".¹⁰ Modern är den konst, enligt

8. Adorno, 1996, s. 39: "Modern är konst genom mimesis av det förhårdnade och alienerade [...]"

9. Ibid., s. 363.

10. Foster, 1996, s. 58.

Foster, som undersöker sina transcendentala möjlighetsbetingelser; och postmodern den konst som undersöker sina historiska möjlighetsbetingelser. Adorno och Foster har uppenbarligen två helt olika historier och två olika begrepp om den moderna konsten för ögonen. Den moderna konstens karakteristika enligt Adorno har mer gemensamt med den postmoderna konsten enligt Foster.¹¹

De negativa kategorier som Friedrich använder för att beskriva den moderna lyrikens struktur har inte fått stå oemotsagda, men de utgör en signifikativ kontrast till vad den modernistiska poesin, eller helt enkelt poesin, kom att stå för vid 1900-talets mitt i USA.¹² Han menar att den moderna lyrikens signalement bara kan beskrivas med negativa termer såsom avhumanisering (*Enthumanisierung*), tom transcendens (*leere Transcendenz*), desorientering (*Desorientierung*), antipoetisk poesi (*entpoetisierte Poesie*) och så vidare. Den moderna dikten, skriver Friedrich i inledningen till sin studie, behandlar inte verkligheten med värme och förtrolighet, utan för den "ins Unvertraute, verfremdet sie, deformiert sie".¹³ Om man ställer en sådan beskrivning jämte Cleanth Brooks essäer i *The Well Wrought Urn* (1947) är det uppenbart att han och Friedrich har olika historier för ögonen. Det brott som Friedrich lokaliserar till 1800-talets mitt med publiceringen av Baudelaires *Les Fleurs du mal* (1857) har ingen betydelse för Brooks. Han talar visserligen inte direkt om modernistisk poesi i sin essäsamling, men han presenterar och förespråkar en idé om poesi och om vad den förmår som är oförenlig med Friedrichs historieskrivning. Han ser inga hinder för att avsluta "The Language of Paradox", samlingens inledande essä, med ett löfte eller en förhoppning om att poesin, från Shakespeare över Coleridge och vidare, kan skapa enhet där sådan saknas, mening och sammanhang där den förstörts. Alla 'bra' dikter är ett löfte om att livet, trots att det moderna

11. Som Sven-Olov Wallenstein påpekat är det möjligt att åtminstone på en nivå identifiera en likhet mellan Adorno och det begrepp om modernistisk konst som Foster tar spjörn mot. Clement Greenbergs formalism, som Foster indirekt syftar på, kan man se vissa likheter med, beroende på var man letar hos Adorno. Se Wallenstein, 1996, s. 120. Vad gäller just detta, att Adorno identifierar den moderna konstens kritiska funktion med en efterlikning eller mimesis av den logik som redan råder i samhället, finns dock ingen likhet.

12. Se, exempelvis, Paul de Man, "Lyric and Modernity", i *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, andra uppl. (London, 1996) för en kritik av Friedrich.

13. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart* (Hamburg, 1956), s. 11: in i det obekant, gör den främmande och deformerar den".

samhället gör det allt svårare, verkligen kan levas: "all [...] wellwrought urns contain the ashes of a Phoenix".¹⁴ Den funktion som Foster tillskriver den modernistiska konsten, tillskriver Brooks poesin. Den presenteras som ett tal som framtvingar övertygelse och uttrycker det väsentliga på ett mer effektivt sätt och med större precision än ordinärt eller vetenskapligt språkbruk.

Den positiva funktion som Brooks ger poesin i "The Language of Paradox" är avhängig en historisk process som Jackson och Yopie Prins kallar *lyrikiseringen* (*the lyricization*) av poesin. De företräder vad som i USA under 2000-talets första decennium blivit känt som *New Lyric Studies* och står för ett sätt att undersöka poesi från 1800-talet och 1900-talet med en dubbel optik: de försöker att utröna vad enskilda poeter historiskt har ägnat sig åt när de har skrivit poesi och samtidigt granska det sätt på vilket 1900-talets institutionaliserade läspraktiker har förvandlat dessa enskilda poeters skrivande.¹⁵ Lyrikisering är ett begrepp som myntades av Jackson i hennes *Dickinson's Misery* (2005) för att beskriva denna förvandling.¹⁶ I introduktionen till antologin *The Lyric Theory Reader* (2014) beskriver Jackson och Prins hur lyriken under 1900-talet transformerades från en genre bland andra till normen för poesi i allmänhet. Idealiserade begrepp om vad lyriken borde eller skulle kunna vara, som tog form under 1800-talet hos filosofer som Friedrich Hegel, Ralph Waldo Emerson och John Stuart Mill, förvandlades i händerna på 1900-talets professionella poesiläsare (och poeter) till normativa utsagor om vad lyrik och poesi är, och i någon mening alltid har varit: det tal genom vilket subjektet kommer till medvetande om sig själv (Hegel); ett uttryck för ett folk eller kollektivt medvetande (Emerson); och en utsaga som läsaren kan lyssna till, men som inte får lov att vara riktad till honom eller henne (Mill). Det hela kompliceras ytterligare av att lyrik inte betecknar en genre bland andra, utan tenderar att ersätta eller sammanfalla med begreppet om poesi, men också med litteratur i allmänhet. Lyriken står, framhåller Jackson och Prins, för det verkligt litterära i litteraturen.¹⁷

14. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, ny uppl. (Orlando, FL etc., 1975), s. 21.

15. Se sektionen "New Lyric Studies" i *PMLA*, vol 123, nr 1, 2008.

16. Virginia Jackson, *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading* (Princeton, NJ, 2005).

17. Virginia Jackson & Yopie Prins, "Introduction", i Virginia Jackson & Yopie Prins (red.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology* (Baltimore, MD, 2014), s. 1–5. Jackson och Prins hämtar stöd och inspiration bland annat från Gérard Genette, *The Architext. An Introduction*,

För att en dikt ska kunna läsas som lyrik behöver poeten inte ha haft för avsikt att skriva en lyrisk dikt. Bestämmande för diktens status som lyrik är i större utsträckning det sätt på vilket den i efterhand ramas in och den läspraktik i vilken den tolkas än dikten själv: "from the mid-nineteenth through the beginning of the twenty-first century", skriver Jackson i *Dickinson's Misery*, "to be lyric is to be read as lyric – and to be read as a lyric is to be printed and framed as lyric."¹⁸ Friedrichs historieskrivning är irrelevant för en sådan läsart eftersom det inte är den enskilda dikten som ger den dess funktion utan läsningen och inramningen av den. Lyrik är någonting som en dikt blir, inte någonting den är. Paradoxalt nog gör alltså Jackson och Prins gällande att det verkligt litterära i litteraturen kan uppstå först i efterhand. En lyrikiserad dikt är alltid redan en del av litteraturhistorien.

Jacksons huvudbevis är historien om hur Emily Dickinsons nedtecknade ord förvandlats till den *corpus* som idag utgör hennes samlade dikter. Dikt nummer två i Thomas H. Johnsons kritiska utgåva av poetens verk, utgiven 1955, härrör ursprungligen från ett brev som Dickinson skrev till sin bror. Här är den i Johnsons versifierade form:

There is another sky,
 Ever serene and fair,
 And there is another sunshine,
 Though it be darkness there;
 Never mind faded forests, Austin,
 Never mind silent fields –
Here is a little forest,
 Whose leaf is ever green;
 Here is a brighter garden,
 Where not a frost has been;
 In its unfading flowers
 I hear the bright bee hum;
 Prithee, my brother,
 Into *my* garden come!¹⁹

I sin filologiska kommentar redogör utgivaren klart och tydligt för radernas

övers. Jane E. Lewin (Berkeley, CA etc., 1992) där han diskuterar det märkliga förhållande att 1900-talets poetikforskare gång på gång påstår att indelningen av litteraturen i epik, dramatik och lyrik går tillbaka på antiken och Aristoteles. Det är märkligt, konstaterar Genette, eftersom Aristoteles själv inte gör någon sådan uppdelning.

18. Jackson, 2005, s. 6.

19. Emily Dickinson, *The Poems of Emily Dickinson*, vol. 1, utg. Thomas H. Johnson (Cambridge, MA, 1955), s. 2f.

härkomst och för att det är han själv, inte Dickinson, som "arbitrarily" versifierat dem.²⁰ Icke desto mindre: när orden en gång ställts upp och ut på detta vis gav de upphov till en lång rad tolkningar och omkring 1980 hade de under ungefär ett halvt sekel cirkulerat som "a love poem with a female speaker", vilket, som Jackson påpekar, betyder att de blivit lästa och tolkade i enlighet med en teori om lyrik som förutsätter att varje lyrisk dikt är ett tal yttrat av en fiktiv, men igenkännbar, persona.²¹ De rader med vilka Dickinson avslutade brevet till sin bror har blivit lyrikiserade. Om de en gång varit något annat, är raderna då, 1980, och än idag ovedersägligen lyrik: ett tal för vilkets betydelse och funktion varken den historiska situation i vilken det formulerades eller den intention med vilken de skrevs ner har någon betydelse.

Att en dikt inte är – inte kan vara – lyrik i kraft av sig själv är varken överraskande eller en nyhet. Rancière har, vilket vi noterade redan i inledningen, vid flera tillfällen lyft fram det som en konstitutiv motsägelser för konstens estetiska regim, som även råder över litteraturen, att konsten blir namnet på en autonom erfarenhetssfär samtidigt som vad som helst kan inrymmas i den.²² Det är inte föremålet som sådant som gör ett föremål till ett konstverk utan ett särskilt sätt för föremålet att erfaras och upplevas.²³ Jacksons ärende går emellertid inte, lika lite som Rancières, ut på att avmystifiera poesin genom att påvisa detta förhållande. *Dickinson's Misery* är en studie av hur poetens skrifter blev till lyrik och vad det var som stod på spel under denna transformation, men också ett försök att närma sig frågan om vad Dickinsons säregna skrivpraktik var och gjorde i det nätverk av sociala relationer inom vilket de författades. Vad var Dickinsons skrifter innan de blev till sinnebilden för den moderna idén om lyrik? Jacksons perspektiv öppnar för sådana frågor riktade till tiden före det att poesin lyrikiserades. Men det öppnar också för en ny fråga till tiden efter. Om Ashbery är efter något, så är han en poet verksam efter det att denna process börjat verka

20. Tilläggas kan att radbrytningen inte kan sägas vara helt och hållet godtycklig. Den följer åtminstone delvis konventioner som gäller för engelskspråkig vers, vilket Jimmie Svensson har gjort mig uppmärksam på.

21. Jackson, 2005, s. 4.

22. Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art* (Paris, 2011), s. 10. Se också idem, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (Paris: Hachette, 1998) för en diskussion som mer specifikt behandlar litteraturen.

23. Rancière, 2000, s. 31 / Rancière, 2006, s. 212.

och efter det att dess verkan börjat märkas. I detta avsnitt undersöker jag, med hjälp av Jackson, vad denna process har för betydelse för poesins funktion omkring 1960 i USA. Syftet är att utreda vad Ashberys poesi förhåller sig till när den förhåller sig till den västerländska lyriktraditionen.

För en kultur av kapabla lyrikläsare

För att klargöra vad som stod på spel i denna lyrikiseringsprocess finns det anledning att uppmärksamma hur det gick till när nykritiken tog plats på de amerikanska universiteten. Merparten av de litterära och filosofiska händelserna som ingår i den amerikanska litteratur- och kulturhistorien har ägt rum på östkusten, i New York och de små staterna norröver, Massachusetts, Vermont, New Hampshire och Maine. De utgör skådeplatsen för vad Francis O. Matthiessen kallar den amerikanska renässansen.²⁴ Transcendentalisterna, anförda av Emerson, levde och verkade där. Walt Whitman skrev och levde på Manhattan. En av förgrundsfigurerna i den amerikanska pragmatismen, William James, föddes i New Hampshire och arbetade på Harvard. Från och med 1900-talets mitt förändrades detta. Den grupp poeter som samlades kring tidskriften *L=A=N=G=U=A=G=E*, för att nämna ett exempel, är starkt förknippad med västkusten, särskilt San Francisco med omnejd. Men dessförinnan står nykritiken förhållandevis ensam i den amerikanska litteratur- och kulturhistorien om att ha sitt ursprung någon annanstans. Den går nämligen att spåra tillbaka till en grupp poeter och kritiker som träffades i Nashville, Tennessee på 1920-talet: John Crowe Ransom, Allen Tate och Robert Penn Warren.²⁵

Under 1920-talet utarbetade dessa tre grunddragen i den kulturkritik som resulterade i det sätt att läsa lyrik som senare skulle komma att kallas nykritik.²⁶ De förenades av ett intresse för den moderna poesin – T. S. Eliots poetik var central för utvecklingen av deras idéer om lyrik – och en negativ inställning till det USA som tog form med kapitalismens och

24. Francis O. Matthiessen, *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (New York, NY, 1949).

25. Mark Jancovich, "The Southern New Critics", i A. Walton Litz, Louis Menand & Lawrence S. Rainey (red.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 7: *Modernism and the New Criticism* (Cambridge, MA, 2000), s. 200f.

26. Namnet etablerades först 1941 med utgivningen av John Crowe Ransoms *The New Criticism*.

industrialiseringens utbredning i norr. I den amerikanska södern var processen inte lika långt kommen, vilket i deras ögon var gott. Eftersom den amerikanska södern ännu inte moderniserats, kunde man där, menade de, hitta lämningar efter och möjligheter till att återskapa ett sätt att leva som var på väg att gå förlorat. I ett brev till Tate kunde Ransom till exempel skriva: "Our fight is for survival; and it's got to be waged not so much against the Yankees as against the exponents of the New South. I see clearly that you are as unreconstructed and unmodernized as any of us."²⁷ Det nya, det vill säga det kapitalistiska norr, stod för ett sätt att leva som berövade människan hennes kultur. I bästa fall kunde den bli en fritidsaktivitet, en tillfällig verksamhet i en annars alltigenom moderniserad och rationaliserad tillvaro. De företrädare för "the New South" som Tate vill bekämpa, är de som ville förändra den amerikanska södern efter nordstaternas modell.

Deras svar på denna brist på kultur och rationalisering av tillvaron var ett visst sätt att läsa och förhålla sig till poesi. En grundläggande idé för dem var att poesin kunde underminera den rationalism som följde med kapitalismens utbredning och möjliggöra ett seende bortom den. Ransom igen: "Figures of speech twist accident away from the straight course, as if to intimate astonishing lapses of rationality beneath the smooth surfaces of discourse, inviting perceptual attention and weakening the tyranny of science over the senses."²⁸ Steget är inte långt till exempelvis den ryska formalismens främmandegöring. Men något väsentligen annorlunda står på spel. Nykritiken välkomnade den modernistiska poesins formella och tekniska innovationer, men de betraktade dem som nödvändiga för att bevara vad de uppfattade som traditionella och för människan fundamentala värden som var på väg att upplösas och försvinna i och med kapitalismens utbredning.²⁹ På 1920-talet arbetade gruppen flitigt och målmedvetet för att åter göra kultur till det mänskliga livets fundamentala element. De hade planer på att etablera ett sällskap eller en akademisk institution på plats i södern och publicerade sig målmedvetet i diverse tidskrifter för att sprida sina idéer. På 1930-talet ändrade de taktik och beslöt sig för att försöka

27. Ransom i ett brev till Tate, citerad ur Jancovich, s. 202.

28. Ransom citerad i *ibid.*, s. 205.

29. Jancovich, s. 214. Den konservativa kulturpolitik som nykritiken stod för är väl beforeskad. Se till exempel John Fekete, "The New Criticism: Ideological Evolution of the Right Opposition", *Telos*, nr. 20, 2–51 (1974) för en analys.

installera sig i centrum av det amerikanska universitetsväsendet. Efter att ha besökt en konferens arrangerad av den amerikanska organisationen för språk- och litteraturstudier, Modern Language Association, 1938 skrev Ransom i ett brev: "Shall we be independent Chinese war lords, or shall we come in and run the government? Another question of strategy. There's so much congenial revolutionary spirit in the MLA that there's really something there to capitalize."³⁰ Snart var deras regeringsställning ett faktum, delvis tack vare de förändrade villkor som expansionen av det amerikanska utbildningsväsendet genomgick, och deras regeringsförklaring enkel: att skapa en kultur av kapabla lyrikläsare.

Nykritiken konsoliderade den moderna poesins kulturella auktoritet – alltså deras sätt att läsa den – genom att installera den och sig själva på universitetens litteraturavdelningar. Därmed blev modernism ett namn på en poesi som förvisso tillät formell innovation men vars funktion var positiv, gemenskaps- och värdegrundande.³¹ Kombinerat med den redan nämnda expansionen av det amerikanska universitetsväsendet kunde en kritisk massa av läsare produceras. Som Vernon Shetley visar gav nykritikens intåg på de amerikanska lärosätena upphov till en hel publik av poesiläsare som var sympatiskt inställda till och förmögna att tillgodogöra sig modernistisk poesi i enlighet med nykritikens modell.³²

Vad Shetley pekar på skulle man kunna beskriva som en partiell invertering av Baudelaires situation enligt Walter Benjamin. Den franske poeten, skriver han, "hat mit Lesern gerechnet, die die Lektüre von Lyrik vor Schwierigkeiten stellt."³³ Möjligheten för Baudelaire att göra succé med sin lyrik

30. Ransom citerad i Jancovich, s. 209.

31. Shetley, s. 103. Se också Jancovich, s. 214: "Indeed, the New Critics' publications explicitly addressed the case of modern literature, defending its forms as a response to the social and cultural context of modern America, and so arguing that despite its use of non-traditional forms, modern literature remained traditional in its values – most specifically its opposition to the rationalism of modern society."

32. Shetley, s. 103f. Se också John Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago, IL, 1993), s. 175 som påpekar att effekten av nykritikernas intåg på de amerikanska universiteten inte riktigt var den önskade: "The effect of New Critical pedagogy was rather to produce a kind of recusant literary culture, at once faithful to the quasi-authority of literature, but paying tribute at the same time to the secular authority of derogated mass culture."

33. Benjamin, 1980, s. 607 / Benjamin, 1991, s. 113: "räknade med läsare för vilka läsningen av lyrik är förenad med svårigheter."

var betydligt sämre i jämförelse med de romantiska poeter (Lamartine och Victor Hugo till exempel) som var verksamma under första halvan av 1800-talet. Och det, menar Benjamin, hade inte så mycket med poesi som sådan att göra utan berodde på att läsarnas erfarenhetsstruktur förändrats så till den grad att den lyriska erfarenheten inte längre var tillgänglig för dem.³⁴ Här är omständigheterna de omvända. En poet verksam omkring 1960 möter en publik av ansevärd skara som efter en grundlig utbildning i nykritiska läspraktiker besitter förmågan att läsa även avancerad poesi, eller rättare sagt, som är kapabla att läsa vilken samling ord som helst som lyrik, givet att de distribueras genom och ramar in av de rätta institutionella kanalerna. En poet som Robert Lowell kunde ibland klaga på att den moderne poeten inte längre hade en publik av läsare, blott en av studenter, men det är svårt att bortse från denna strukturella förändrings betydelse för den succé han gjorde med diktboken *Life Studies* (1959).³⁵ Åtminstone tillfälligt lyckades man med föresatsen att etablera en grogrund för en kultur i vilken poesi var begriplig och lästes på ett visst sätt, begränsad dock av universitetsväsendets utbredning. Inverteringen är dock bara partiell: liksom Baudelaire enligt Benjamin, skriver en amerikansk poet verksam vid 1900-talets mitt till en publik som i sträng mening inte har någon användning för honom eller henne.

Brooks och Penn Warrens lärobok *Understanding Poetry* (1938) spelade en viktig roll för spridningen av nykritikernas syn på poesi. Jackson fäster uppmärksamheten vid en rekommendation som, tagen ur sitt sammanhang, framstår som tautologisk: vi undviker, skriver Brooks och Penn Warren, de svårigheter som det skulle innebära att tänka på dikten som en behållare för en sanning eller en ädel känsla, "by thinking of a poem as a piece of writing which gives us a certain effect in which, we discover, the 'poetry' inheres."³⁶ Den är tautologisk såtillvida att de föreskriver ett sätt att läsa dikter som syftar till att upptäcka vad i dikten det är som är poesi. I sitt sammanhang, påpekar Jackson, är den dock inte en tautologi: det finns en skillnad mellan dikten och den poesi som kräver sin läsare för att upptäckas.³⁷

34. Benjamin, 1980, s. 608.

35. Det var i tacktalet för ett pris Lowell fick för *Life Studies*, som Lowell erinrade om Randall Jarrels uttalande om den samtida poesins publik.

36. Brooks och Penn Warren citerade i Jackson, 2005, s. 97.

37. Jackson, 2005, s. 98.

I Penn Warrens och Brooks ögon finns ingen skarp skiljelinje mellan poesi och annat språkbruk: "Poetry, like all discourse, is a communication—the saying of something by one person to another person."³⁸ Och precis som i annat språkbruk har det varit brukligt att identifiera vad som sägs med information av något slag. Men, fortsätter de, det vardagliga språkbruket liksom det poetiska fyller också andra funktioner än att överföra information av praktiska skäl. Såväl poesis som det vardagliga språkbruket syftar också till att "communicate feelings, attitudes and interpretations", och de gör det med likartade medel, "that is, comparisons, associations with words, etc."³⁹ Det finns alltså en strukturell likhet mellan poesi och ordinärt språkbruk som gör det svårt att skilja dem från varandra.⁴⁰ Att det är svårt gör det emellertid inte omöjligt. Poesi må till det yttre vara som ett språkbruk vilket som helst, men det har sitt ursprung i "the most fundamental interests which human beings have".⁴¹ Det är dessa intressen, skriver Jackson, som *Understanding Poetry* försöker att rikta sina studenter mot: "The purpose of *Understanding Poetry* is to direct students' individual interests toward a common goal, a common culture of the class."⁴²

Understanding Poetry är med andra ord inte bara en lärobok i poesisläsning. Den är också en lärobok i subjektifiering. Brooks och Penn Warrens ideala lyrikläsare är, med Foucaults termer, kapabel till att på egen hand göra sig till ett subjekt av en viss kulturell gemenskap grundad på ett gemensamt ändamål och, inte minst, en gemensam litterär eller estetisk sensibilitet. För att över huvud taget kunna vara en del av gemenskapen, måste man lära sig hur man gör för att upptäcka poesis i poesis vilket är detsamma

38. Cleanth Brooks & Robert Penn Warren, *Understanding Poetry. An Anthology for College Students* (New York, NY, 1934), s. 1.

39. *Ibid.*, s. 8f.

40. Jfr Brooks, s. 10: "I have said that even the apparently simple and straightforward poet is forced into paradoxes by the nature of his instrument. Seeing this, we should not be surprised to find poets who consciously employ it to gain a compression and precision otherwise unobtainable. Such a method, like any other, carries with it its own perils. But the dangers are not overpowering; the poem is not predetermined to a shallow and glittering sophistry. The method is an extension of the normal language of poetry, not a perversion of it." Om det poetiska språkbruket är en förlängning av det normala finns ingen möjlighet att göra en rigorös åtskillnad mellan poesi och annat språkbruk; det är fråga om gradskillnad, inte väsensskillnad.

41. Brooks & Warren, 1934, s. 25.

42. Jackson, 2005, s. 98.

som att säga: den kapabla lyrikläsaren måste lära sig att i dikten erfara de för den mänskliga varelsen mest grundläggande intressena. Den nykritiska läspraktik som gör en sådan upptäckt möjlig, och som därmed gör det möjligt för läsaren att subjektifiera sig själv, är därför en modern, institutionaliserad, form av självteknologi. Detta innebär att Brooks och Penn Warrens lärobok kan beskrivas som en diskursiv intervention i konstens estetiska regim. Om det är en regim där konstverk, som Rancière skriver, identifieras med avseende på hur de erfars och upplevs, är läroboken en diskursiv intervention i denna regim därför att det är en reglering av hur en dikt, eller en samling ord vilka som helst, erfars och vad denna erfarenhet gör med det läsande subjekt som genomgår den. Genom att läsa och tillägna sig innehållet i *Understanding Poetry* kan en individ lära sig att göra den estetiska erfarenheten av en dikt till ett tillfälle att erkänna sig själv som ett subjekt av en viss ordning och klass. Läsakten är ett inträdesprov och den eventuella njutning som en eller annan kunde tänkas erfara under konsumtionen av poesi, underordnas ett högre ändamål: konstituerandet av en kulturell gemenskap.

Diktens verk är läsarens

Ambitionen att skapa en kultur i vilken lyrik är läsbar och begriplig förenar, framhåller Jackson, alla försök att teoretisera lyrikgenren under 1900-talet.⁴³ Även om den amerikanska poesin sedan andra världskriget i stor utsträckning har präglats av ett gräl mellan traditionalister och avantgardister, så tycks den grundläggande idé som nykritiken står för om poesin som ett gemensamt kulturellt meningsskapande projekt liksom ambitionen att lära ut ett visst sätt att läsa förena dessa sidor.⁴⁴ Perloff är ett tydligt exempel. *Radical Artifice* (1991) är, vid sidan av *The Poetics of Indeterminacy* (1981) och *The Dance of the Intellect* (1996), en av de studier med vilka hon lade grunden för förståelsen av den modernistiska dikten som förmedling av en på förhand given mening i en sluten form och den postmodernistiska diktens öppna form som en inbjudan till läsaren att aktivera sig själv i

43. Ibid., s. 71. Att det är en uppgift som amerikanska poesikritiker fortfarande tar sig an är Culler ett exempel på.

44. Se Blasing, s. 1–29 för en diskussion av detta gräl.

poesins meningsproduktion.⁴⁵ I en av sina senare artikelsamlingar har Perloff påpekat att den skarpa distinktion som hon tidigare etablerade mellan modernism och postmodernism förmodligen är mer skenbar än verklig.⁴⁶ Även hos en modernistisk poet som Eliot, som Perloff i *Poetics of Indeterminacy* framställer som den postmodernistiska poesins motsats, visar sig formen och innebörden vara, om än inte lika öppen och obestämd som i poesin från 1900-talets andra hälft, så åtminstone mera öppen och obestämd än slutet och bestämd.⁴⁷ Men då, på 1980-talet när det uppfattades som att någonting stod på spel i termen postmodernism, avfärdade hon utan vidare all den samtida poesi som åberopade sig på Eliots (och nykritikernas) auktoritet. Med en hänvisning till Jed Rasula, en annan förespråkare för den öppna formens inbjudan till läsaren, dömer hon ut den för att den låtit sig reduceras till en ren konsumtionsvara. Helt riktigt konstaterade hon, med Rasulas ord, att konsumtionen av poesi blivit en "ritual of 'sensitivity' and 'self-awareness'".⁴⁸ Precis som nykritiken avsåg, är poesi namnet på en ritualiserad praktik som disciplinerar och gör läsaren till ett subjekt av en viss sensibilitet och av en viss form av självmedvetande.

Den postmodernistiska poesi som Perloff i *Radical Artifice* och *Poetics of Indeterminacy* presenterar som ett alternativ föresätter sig att etablera en mer jämlik relation mellan poet, dikt och läsare. En anekdot som inleder förordet till *Radical Artifice* visar att även denna poesi kräver sin läsare. En av studenterna, berättar hon, frågade varför dessa poeter inte skriver som Kafka. Perloff översätter. Vad studenten menade var: varför är deras syntax bruten, deras språk dunkelt och deras form grundad på matematiska formler snarare än språkets musikalitet?⁴⁹ Även Perloff verkar således för en kultur av kapabla lyrikläsare, om än läsare med förmågan att uppskatta andra former av poesi än de som nykritiken förespråkade. Det är också för detta som Charles Bernstein, en av de Language-poeter vilkas poesi Perloff medverkade till att göra läsbar, hyllar henne:

45. Till dessa kan också läggas: Marjorie Perloff, *Frank O'Hara. Poet among Painters*, ny uppl. (Chicago, IL, 1998) och Marjorie Perloff, "'Transparent Selves': The Poetry of John Ashbery and Frank O'Hara", *The Yearbook of English Studies*, vol. 8, 171–196 (1978).

46. Marjorie Perloff, *21st-century Modernism. The "New" Poetics* (Malden, MA, 2002), s. 164.

47. *Ibid.*, s. 7f.

48. Perloff, 1991, s. 19.

49. *Ibid.*, s. xi.

While many poets and critics alike are happy to celebrate or denounce unfamiliar poems as uninterpretable or empty (or free) of meaning, Perloff has shown over and again that anything that can be read can be interpreted and that meaning isn't restricted to conventional forms or syntax, or to the conveyance of a preexisting message, but that, indeed, poetry can make its meanings by syncretizing unrecognized forms and syntaxes.⁵⁰

Som Jennifer Ashton visar i sin studie *From Modernism to Postmodernism* (2005) är emellertid skillnaden mindre än vad man tidigare har föreställt sig mellan nykritikernas sätt att läsa poesi och det sätt att läsa som Perloff och Bernstein förespråkar. Perloff har själv reviderat den skarpa distinktion mellan modernism och postmodernism som hon varit med och etablerat. Ashton menar dock att skälet till att distinktionen i efterhand framstår som skenbar är en direkt konsekvens av att den läsart som Perloff och Language-poeterna praktiserar och förespråkar väsentligen är densamma som nykritikens. I båda fallen är det fråga om en meningsproduktion som bildar grund för en gemenskap och upp till läsaren att se till att jobbet blir gjort.⁵¹

Brooks och Penn Warrens behandling av William Carlos Williams "Red Wheelbarrow" i den tredje utgåvan av *Understanding Poetry*, utgiven 1960, visar tydligt hur även nykritikerna praktiserade en läsart under vilken läsaren själv utan tvivel måste få äran för lyrikens verk. Williams är idag en klassisk modernistisk poet, och "Red Wheelbarrow" en av hans mest antologiserade dikter. I enlighet med sina ideal presenterar Brooks och Penn Warren dikten som en formell organisk enhet:

So much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens.⁵²

50. Charles Bernstein, "Ways of Reading: Marjorie Perloff and the Sublimity of Pragmatic Criticism", (<http://jacketz.org/article/ways-reading-marjorie-perloff-and-sublimity-pragmatic-criticism>, hämtat 2016-08-09).

51. Jennifer Ashton, *From Modernism to Postmodernism. American Poetry and Theory in the Twentieth Century* (Cambridge, MA, 2005), s. 10f.

52. William Carlos Williams citerad i Cleanth Brooks & Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, ny rev. utökad uppl. (New York, NY, 1960), s. 172.

Författarna använder dikten för att åskådliggöra hur flytande gränsen mellan poesi och prosa är. De framhåller att versbrytningarna i "Red Wheelbarrow" är så till den grad godtyckliga att det nästan inte går att tala om någon versform överhuvudtaget. Men Brooks och Penn Warren påpekar att dikten trots allt är satt i versifierad form på baksidan och därmed ändå gör anspråk på att bli läst som vers, vilket för dem betyder att varje versrad kräver att bli läst som en enhet även om någon sådan inte, med vanliga mått mätt, går att etablera. De konstaterar, intressant nog, att versernas komposition är så till den grad godtycklig, att "we have to see the poem in print before we have any notion that it is intended as a poem at all".⁵³ Givet den avgörande betydelse de fäster vid diktens typografiska utformning är det överraskande att "Red Wheelbarrow" formgetts på ett annat sätt i *Spring and All* (1923), den diktbok i vilken verserna ursprungligen publicerades:

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens⁵⁴

Även hos Williams är den versifierad, men den gör inte anspråk på den enhet med vilken Brooks och Penn Warren presenterar den. Tvärtom. Här finns varken titel, stor bokstav eller punkt; och den inleder en sektion titulerad "XXII" som sedan övergår i ett antal sidor fyllda med korta prosastycken där Williams reflekterar över skillnaden mellan prosa och poesi. Sett till sin helhet är *Spring and All* inte modernism i nykritikernas konservativa mening; dess signalement passar bättre in på Friedrichs negativa kategorier. Det är av allt att döma en kraftig underdrift att säga att Brooks och Penn Warren läser dikten på ett missvisande sätt om man skulle ta sin utgångspunkt i en undersökning av *Spring and All*. Det är tveksamt om det ens är möjligt att säga att dikten "Red Wheelbarrow", det vill säga den dikt som Brooks och Penn Warren diskuterar, i sträng mening finns i

53. Ibid., s. 173.

54. William Carlos Williams, *Spring and All*, ny uppl. (New York, NY, 2011), s. 74.

Williams diktbok. Den är förmodligen inte hämtad därifrån alls, utan från samlingsvolymen *The Earlier Collected Poems* (1951), där den visserligen är tryckt som en enskild dikt med titeln "Red Wheelbarrow". Men inte heller denna version motsvarar Brooks och Penn Warrens. I volymen finns utan tvekan en dikt med en sådan titel, och den avslutas med en punkt, men den inleds inte med stor bokstav.⁵⁵ Brooks och Penn Warren är under alla omständigheter ointresserade av dylika invändningar. De tycks också vara medvetna om vad som gör det möjligt för dem att läsa den som de gör. De måste, som citatet ovan låter berätta, se dikten i tryck, i deras tryck alltså, innan de kan vara säkra på att den är avsedd att läsas som en dikt, det vill säga innan de kan vara säkra på att det faktiskt är fråga om en dikt. Williams rader måste, precis som Dickinsons, först genomgå en lyrikisering. Lyriken är inte bara ett tal för vilkets betydelse varken författarens intention eller historiska situation har någon betydelse; det är också ett tal som kan få sin specifika betydelse och funktion bara försåvitt det bryts loss och abstraheras från de omständigheter i vilka den skrevs.

Att det förhåller sig så är nykritikerna inte omedvetna om. Det framgår av W. K. Wimsatts inledning till *Verbal Icon* (1954): "The poem conceived as a thing in between the poet and the audience is of course an abstraction. The poem is an act. The only substantive entities are the poet and the audience. But if we are to lay hold of the poetic act to comprehend and evaluate it, and if it is to pass current as a critical object, it must be hypostatized."⁵⁶ Att hypostasera den handling som dikten egentligen är betyder att göra dikten till ett självständigt väsen, en nödvändig abstraktion, enligt Wimsatt, för att över huvud taget kunna förstå och värdera den poetiska handlingen. I "Form and Intent in the American New Criticism" har de Man, vars inflytande på Jacksons studie av 1900-talets lyriska läspraktiker är påtagligt, visat på en sådan kritiks blindas fläckar och vilka faror det medför att reifiera en dikt till ett naturligt föremål. Man blir blind för det faktum att den litterära formen är en process snarare än en avslutad enhetlig struktur, och i mindre kapabla händer än Wimsatts, är risken överhängande att litteraturen som sådan görs till ett enda gigantiskt kadaver. De mindre kapabla händerna tillhör Nort-

55. Se William Carlos Williams, *The Earlier Collected Poems* (New York, NY, 1951), s. 277.

56. William K. Wimsatt & Monroe C. Beardsley, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, KY, 1954), s. xvii.

hrop Frye.⁵⁷ Om Brooks och Penn Warren med sin behandling av Williams på ett sätt gör hans rader till ett kadaver, är det emellertid bara för att i nästa stund låta dem återuppstå som ett användbart redskap för läsaren. "Red Wheelbarrow", menar de, kan skärpa vår uppmärksamhet och skänka ordinära bruksföremål, som en skottkärra, en "puzzling, and exciting, freshness that seems to hover on the verge of revelation".⁵⁸ En kapabel lyrikläsare kan göra kadavret meningsfullt; dikten utgör för såväl en nykritiker som för en postmodernist ett användbart redskap för en läsares meningsskapande verksamhet. Bernsteins omdöme om Perloff kunde lika gärna fällas om Brooks och Penn Warren. Även de besitter förmågan att tolka "allt som kan läsas" som vore det poesi. Gemensamt för de respektive läspraktikerna är att de homogeniserar enskilda skrivpraktiker genom att göra dem begripliga, meningsfulla och till medel för att konstituera subjekt av en viss ordning och sensibilitet. Skillnaden består i att det är fråga om subjekt av olika ordningar och sensibiliteter. Man kunde förstås också formulera det i mer positivt laddade termer: vad som förenar de respektive läspraktikerna är att de ger poesin en positiv gemenskapsgrundande funktion som de därefter förverkligar eller förstärker genom att med stor pedagogisk skicklighet förmedla ett sätt att läsa poesi till alla och envar som vill vara en del av denna gemenskap.

Den lyriska diktens subjekt är allas (som kan läsa lyrik)

Ett av de konstitutiva drag som karakteriserar den lyrikiserade diktens utsaga är att vem som helst kan identifiera sig med den. Vem som helst är dock inte alla. Det subjekt som talar i en dikt, när den läses som lyrik, är en abstrakt subjektivitet som överskrider tid och rum. En kapabel läsare är kapabel till att identifiera sig med diktens utsägelssubjekt och den belägenhet utifrån vilken det talar; han eller hon kan göra diktens utsaga till sin och lyrikens subjekt till sig. I Jacksons studie kan man hitta flera exempel på denna identifikatoriska läspraktik bland 1900-talets kritiker. Särskilt stor vikt fäster hon dock vid Yvor Winters essä "Emily Dickinson and the Limits of Judgment" och vid de Mans "Anthropomorphism and Trope in the Lyric".

57. Paul de Man, "Form and Intent in American New Criticism", i *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, andra uppl. (London, 1996), s. 25.

58. Brooks & Warren, 1960, s. 174.

Winters läser i sin essä en dikt av Dickinson som publicerades under titeln "My Cricket" 1891.⁵⁹ Han beskriver dess ämne som människans främlingskap inför universum. Den handlar om det i människans väsen, att hon är "the willing and freely moving entity", som skiljer henne från naturen och om den intensiva nostalgi som insikten om denna skillnads ofrånkomlighet resulterar i. En universell mänsklig erfarenhet således: en lyrikiserad dikt utsäger det som är för alla lika. Winters identifierar sig fullkomligt i sin läsning med diktens utsägelssubjekt. Och som Jackson påpekar värderar han dikten efter hur lite motstånd den gör mot en sådan identifikation. Ju mindre motstånd den bjuder och ju mera fullständigt läsaren kan identifiera sig med den belägenhet i vilken diktens subjekt befinner sig, desto starkare, det vill säga desto mer lyrik är dikten. I bästa fall ger dikten läsaren intrycket av att sedan länge ha levt i dess omedelbara närvaro.⁶⁰ Den lyriska läspraktikens struktur kan därmed delas upp i två moment: först känner läsaren igen sig i diktens subjekt, därefter erkänner läsaren för sig själv att dess belägenhet också är hennes egen. Denna aktiva identifikation som Jackson exemplifierar med Winters läsning av dikten känd som "My Cricket" är ett villkor för lyrikens subjektiverande funktion.

Denna identifikatoriska läsarts bevekelsegrunder har granskats och blottlagts av bland andra de Man i ovan nämnda essä. Han föresätter sig i den att dekonstruera den föreställning om lyrikens utsägelssubjekt som villkorar den nykritiska läspraktiken. Genom att närläsa två kanoniserade sonetter av Baudelaire, "Correspondances" och "Obsession", når han fram till slutsatsen att varken en lyrisk dikt eller en dikt av annat slag kan läsas som lyrik.⁶¹ "Obsession", menar de Man, känner vi omedelbart igen som lyrik genom dess expressiva diktformulerad i första person singularis. Den kan man därför utan problem läsa, det vill säga man kan utan svårigheter identifiera sig med diktens utsägelssubjekt. "Correspondances" medför emellertid vissa svårigheter; det finns inte längre någon term för det slag av poesi som den är. Man kan bara konstatera att den inte är lyrik,

59. För en redogörelse av det komplexa nätverk av sociala relationer inom vilket de rader som utgör dikten cirkulerade innan de konstituerades som en lyrisk dikt under titeln "My Cricket" se Jackson, 2005, s. 68–92.

60. Ibid., s. 94f.

61. Paul de Man, "Anthropomorphism and Trope in the Lyric", i *The Rhetoric of Romanticism* (New York, NY, 1984), s. 254.

eftersom den inte rymmer ett utsägelsessubjekt att identifiera sig med.⁶² I sin närläsning av de Mans dekonstruerande närläsning visar Jackson att han i praktiken demonstrerar att det inte alls förhåller sig så. I hans läsning av "Correspondances" in finner sig just det moment av identifikation med diktens utsägelsessubjekt som den inte borde tillåta eftersom den absolut inte, enligt honom, är lyrik.⁶³

Det subjekt, eller den abstrakta personifikation, som därmed framträder är utan tvekan av en annan ordning än det som framträder i Winters essä, men de Mans läspraktik har samma struktur, och samma resultat: "Rather than taking apart the expressive subject", skriver Jackson, "[de Man's] reading gives the genre a critically expressive subject."⁶⁴ Vad Winters gör med "My Cricket", gör de Man med "Correspondances", men med en skillnad: hos de Man står utsägelsessubjektet i ett kritiskt förhållande till sitt eget uttryck. Alltmedan han påstår att ingen lyrik kan läsas lyriskt, presenterar han, framhåller Jackson, en läsning som visar att det i själva verket förhåller sig tvärtom: att vad som helst i princip kan läsas som lyrik. Jag skulle vilja lägga till att hans essä också visar att det inte är givet vilken form av subjektivitet det är som läsaren identifierar sig med. Den abstrakta personifikation som talar i dikten, det lyriska subjektet, är inte alltid sig likt, men det tenderar att likna läsaren.

För Helen Vendler, författare till en lång rad monografier om kanoniserade engelskspråkiga poeter och redaktör för *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*, är denna likhet mellan läsaren och diktens subjekt ett

62. Ibid., s. 261.

63. Jackson, 2005, s. 108. I Culler, s. 83, kritiseras Virginia Jackson för vad Culler uppfattar som hennes i alltför hög grad historiserande studier. Bland annat vänder han sig emot hennes och Yopie Prins presentation av de Mans "Anthropomorphism and Trope in the Lyric" i *The Lyric Theory Reader*. De har, menar Culler, missförstått vad de Man menar med termen lyrisk läspraktik (*lyrical reading*). Jackson och Prins "argue that the category of lyric is an illicit imposition of modern criticism on various poems that we have, willy-nilly, made into lyrics through lyrical reading", sammanfattar Culler deras synpunkter och påpekar att de därmed har vänt på de Mans resonemang. Han menade ju, vilket vi har sett ovan, att en dikt som inte är lyrik inte kunde läsas lyriskt. Det är emellertid knappast en kritik, utan mera en förklaring, som Jackson själv redan har gett i *Dickinson's Misery*: I "Anthropomorphism and Trope in the Lyric", skriver Jackson, "[de Man] was making the argument of *Dickinson's Misery in reverse*." (s. 100). Till hennes och Prins försvar mot Cullers polemik kan det också tilläggas att de på inget sätt utesluter möjligheten att det fanns en annan lyrikgenre före det att den moderna idén om lyrik tog form.

64. Jackson, 2005, s. 104.

uttryckligt villkor för att det över huvud taget ska vara möjligt att läsa den som lyrik. Vendlers sätt att förhålla sig till detta villkor är anmärkningsvärt av flera skäl. Hennes ställning i den amerikanska poesiinstitutionen är ett av dem, men vad som framförallt gör det värt att dröja vid Vendler är att hon framhåller momentet av identifikation mellan läsarens subjekt och diktens "speaker" som ett nödvändigt moment för lyrikens gemenskapsgrundande funktion. Det visar sig i introduktionen till *The Art of Shakespeare's Sonnets* (1997), en av få texter där Vendler lägger ut den idé om lyrik i enlighet med vilken hon läser poesi. Där konstaterar hon att lyrisk poesi väsentligen är detsamma från Shakespeares elisabetanska England fram till idag: den är och förblir vad hon kallar mimesis av "the mind in solitary speech".⁶⁵ Det är en konventionell uppfattning om poesi som dock inte härrör från Shakespeares tid, utan som formulerades första gången av Mill i uppsatsen "Thoughts on Poetry and its Varieties" från 1833.⁶⁶ Vendler lånar dock sin formulering ("the mind in solitary speech") från sin (och de Mans) lärare Reuben Brower. Men till skillnad från hos Mill är dikten hos Vendler inte ett samtal som medvetandet för med sig själv, utan en mimesis av ett sådant tal. Och den är mimetisk på en formell nivå. Den återger inte vad ett medvetande i ensamhet säger till sig själv. Genom de rörelser som sker i diktens språkliga struktur efterliknas medvetandets rörelser:

The true 'actors' in lyric are words, not 'dramatic personas', and the drama of any lyric is constituted by the successive entrances of new sets of words, or new stylistic arrangements (grammatic, syntactical, phonetic) which are visibly in conflict with previous arrangements used with reference to the 'same' situation.⁶⁷

Vad Vendler här vänder sig emot är den idé om lyrik, som bland andra hen-

65. Helen Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets* (Cambridge, MA, 1997), s. 2.

66. Mills "Thoughts on Poetry and its Varieties" är en av de texter, framhåller Jackson och Prins i introduktionen till *The Lyric Theory Reader*, med vilka lyrikiseringen av poesi sattes igång. Det är slående hur många formuleringar som går att spåra från diskussionen kring poesi under 1900-talet i USA tillbaka till den. Jfr till exempel Vendlers resonemang med följande påstående (John Stuart Mill, "Thoughts on Poetry and its Varieties", i *Collected Works*, vol I: *Autobiography and Literary Essays*, utg. J.M. Robson (Toronto/London, 1981), s. 349): "All poetry is of the nature of soliloquy. It may be said that poetry which is printed on hot-pressed paper and sold at a bookseller's shop, is a soliloquy which is printed on hot-pressed paper and sold at a bookseller's shop, is a soliloquy in full dress, and on the stage."

67. Vendler, 1997, s. 3.

nes lärare Brower utvecklade, enligt vilken varje dikt utgörs av ett drama i miniatyr som utspelar sig i en viss situation vilken föranleder diktens fiktiva personas yttranden.⁶⁸ Den lyriska diktens funktion är inte, menar Vendler, att förmedla en mening, en visdom eller en gemenskapsgrundande erfarenhet, utan att tillhandahålla en bild av medvetandets struktur. Hennes resonemang utesluter inte att poeten också säger något med sin dikt. Shakespeares sonetter, påpekar Vendler, säger ofta saker som "I have insomnia because I am far away from you" eller "Even though nature wishes to prolong your life, Time will eventually demand that she render you to death", men dessa banaliteter är inte skäl nog till att hans sonetter förtjänar en läsares uppmärksamhet.⁶⁹ Lyriken, i Vendlers tappning, erbjuder inte sina läsare visdom eller mening, men en språklig utsaga, vars struktur mimar ett komplext medvetandes sensibilitet, att uppföra som vore den ens egen.

Läsaren är följaktligen inte bara delaktig, utan väsentlig för verkets framställning. I ett annat sammanhang, för att markera vad som skiljer hennes syn på kritikerns uppgift från en hermeneutisk uppfattning, jämför hon kritikerns förhållande till texten med pianistens eller dirigentens till ett musikstycke: "the critic is an interpreter not as the exegete of a sacred text is an interpreter but, rather, as a pianist or a conductor is an interpreter, holding up the work in a new and coherent manifestation, revealing it in one of its many possibilities, held together like a waterdrop by its own conflict and resolution of forces."⁷⁰ Att Vendler, som ju verkar i nykritikens efterföljd, kan formulera sig så är ytterligare en indikation på närheten mellan en postmodernistisk läspraktik och en nykritikers. Visserligen lägger Vendler till att varje enskild analys, liksom varje framförande av ett musikstycke, innebär att vissa val måste göras – "choices of emphasis and color" –, men hon utesluter inte möjligheten till ett nytt framförande med andra val: det skrivna är ett partitur.

En dikt är dock inte samma sak som ett musikstycke. Villkoret för att en läsare ska kunna framföra det tal som dikten bjuder henne att säga är

68. Att lyrik i allt väsentligt går att beskriva som en dramatisk monolog föreslog Barbara Herrnstein Smith och det har kommit att bli en inflytelserik lyrikteori i USA. Det är den som Jackson avser när hon talar om att Dickinsons jag plötsligt förvandlas till en fiktiv persona, och det är den som Vendler förhåller sig till här. För en kritisk redogörelse för denna vitt spridda modell för lyrikläsning, se Culler, s. 109–125.

69. Vendler, 1997, s. 13.

70. Vendler, 1988, s. 48.

att det framstår som trovärdigt: "if we are to be made to want to enter the lyric script, that the voice offered for our use be 'believable' to us, resembling a 'real voice' coming from a 'real mind' like our own."⁷¹ Likhet förutsätter skillnad, men det avstånd som skiljer den lyriska diktens röst och det medvetande som yttrar den får inte lov att vara för stort. Vendler går inte närmare in på vid vilket avstånd skillnaden blir för stor. Att döma av hennes omdömen om två poeters försök att skriva kritik om dikter i översättning från andra språk än läsarens modersmål, är det förmodligen ett krav att dikten tagit form i läsarens eget.⁷² Förmodligen finns ingen instans som kan fälla avgörandet i frågan om hur likt talet måste vara för att läsaren ska bli "made to want to enter"; det är *til syvende og sidst* ett estetiskt omdöme som har sin grund i upplevelsen av att den som talar i dikten är läsarens like.

Men när det estetiska omdömet tar en sådan form följer också konsekvenser. Som en del i Jacksons historia om lyrikiseringen av poesin står Vendler för en fullkomlig utträdning av möjligheten för den andra ("the other") att komma till tals i en lyrikiserad dikt.⁷³ Vem, eller vilken form av subjektivitet och sensibilitet, tar plats när det främmande raderats? I "Keats and the Use of Poetry" presenterar Vendler ett svar. Genom poetens arbete – och arbete är verkligen rätt ord även om Vendler själv inte använder det – processas och transformeras naturen till, så att säga, näring för människan. Om mjölnaren gör veten ätbar, är det i poetens fall det egna självet som transformeras till föda för läsaren att berika sig med.⁷⁴ Poetens själv är av ett bestämt slag. Det genomgår, liksom alla konstnärer och poeter "of substance", tre stadier. Det börjar med en "exquisite, almost painful, response to the beautiful, and an equal revulsion against the ugly"; därefter tränger sig den sociala verkligheten på och deras dikt (eller konstverk) "is forced into the world of human tragedy"; det tredje stadiet infinner sig bara på villkor att poeten är förmögen till att utföra det nödvändiga "work of internalization and symbolizing" som kan göra naturen till näring. Då upptäcker poeten "a virtual order, powerfully organized, through which the complex vision of tragic reality can express itself." Den som inte kan,

71. Vendler, 1997, s. 18.

72. Vendler, 1988, s. 23.

73. Jackson, 2005, s. 132.

74. Jfr avsnittet om Blanchot i kapitlet om Bonnefoy.

avslutar Vendler sin exposé, känna igen relationen mellan den komplexa visionen och verkligheten kan inte läsa konst ("read art").⁷⁵ Det är ett subjekt av en sådan tragisk sensibilitet som tar plats i Vendlers föreställning om den västerländska lyriska traditionen; och för att en dikt ska fungera som lyrik, för att det partitur som den erbjuder ska kunna framföras av en läsare, måste också läsaren erkänna sig som ett subjekt av en sådan sensibilitet.

*

Att Ashberys dikter ber om att bli lästa i förhållande till den lyriska traditionen innebär att de ber om att bli lästa i förhållande till en viss läspraktik och till ett visst sätt på vilket en samling ord vilka som helst, förmedlade och utställda på ett visst sätt, erfars av läsaren. Obrukbar lyrik är för denna praktik en oxymoron. En poesi som, likt Friedrichs moderna lyrik, bara kan beskrivas i negativa termer, är därför inte lyrik, men den kan bli och därmed göras användbar för den kapabla läsarens subjektivering. För att en samling tryckta ord ska bli ett lyriskt tal måste läsaren kunna känna igen sig i det. Genom en kritikers omsorg kan en sådan möjlighet erbjudas med allt vad det för med sig. Vendler har i sin essä "The Function of Criticism" med föredömlig klarhet pekat ut att just det är vad kritikern gör. Det är svårt att förklara, skriver hon, hur det kan komma sig att ett litterärt verk som vid första påseende tycks obegripligt – en kakofoni – efter en tid kan ljuda som sång. Men det är kritikerns uppgift att göra det obegripliga igenkännbart och begripligt: "No art work describes itself. Only by repeated casts of the critical imagination is the world around us, including the world of literature, finally described and thereby made known, familiar, and integral."⁷⁶ I mindre värdeladdade ordalag skulle man kunna formulera det som följer: den kritiska inbillningskraften ("the critical imagination") upprepar identifikationen med vad den inte känner igen tills detta inte längre skiljer sig från den bekanta, begripliga världen, utan i stället framträder som omedelbart igenkännbart.

Att 1900-talets institutionaliserade lyriska läspraktiker fungerar så torde inte väcka något som helst uppseende. De tog form inom ramen för en

75. Vendler, 1988, s. 127.

76. Ibid., s. 20f.

humanvetenskap och gemensamt för dessa vetenskaper är att de är instanser av det moderna tänkande som, med Foucaults drastiska formulering, "s'avance dans cette direction où l'Autre de l'homme doit devenir le Même que lui".⁷⁷ När ett litterärt verk, genom kritikerns omsorg, förvandlas från kakofoni till sång, är det en sådan förvandling som äger rum. Och det är inte alls svårt att förstå hur det kan komma sig att förvandlingen äger rum. Vendlers (och Perloffs) poesikritik är en lång rad demonstrationer av hur enkelt det är för en verkligt kapabel lyrikläsare att göra diktens tal till sitt.

UNDER MÅLANDET AV SJÄLEN I BILD

Om Ashberys ideal är en dikt, inför vilken läsaren står som inför ett tempel efter en sedan länge bortglömd civilisation eller en komplicerad samling verktyg utan instruktionsbok, varför då skriva dikter som kräver att bli lästa i förhållande till en lyrisk läsart vilken fungerar som medel för konstituerandet av en kulturell gemenskap här och nu? Vad Ashbery uppskattar hos Roussel framstår på flera punkter som en direkt negation av den form av tal till vilket lyrikiseringen förvandlar en dikt: medan det poetiska hos Brooks och Penn Warren står för en sista utpost för det verkligt mänskliga i det moderna samhällets genomrationaliserade tillvaro, kan läsaren av Roussels romaner bara beundra deras omänskliga skönhet; medan det hos Vendler är ett tal som bara fungerar mellan likar, är det just det att Roussels romaner framstår som en perfekt bevarad lämning efter en förlorad civilisation som Ashbery uppskattar. Även i förhållande till Perloffs idé om den öppna formens poesi som grundare av en språklig gemenskap där poeter och läsare på lika villkor kan ägna sig åt en icke-alienerad form av meningsskapande framstår idealet som en negation: det går inte att utverka mening ur Roussels romaner – det finns ingen bruksanvisning till dem, och det är grunden till Ashberys uppskattning av dem. Men varför då bjuda in till en läsning i förhållande till den lyriska traditionen? Även om Ashbery idealiserar den form av konst som Roussels romaner står för, måste det medges att hans dikter, på ett sätt som Roussels skrifter inte utan vidare gör, inbjuder till att åtminstone i ett första skede läsas som lyrik.

77. Foucault, 1966, s. 339: "tar sig fram i en riktning där människans Andra måste bli Samma som hon".

Det är emellertid en risk som skulle tillkomma Ashberys dikter med eller utan sådana erbjudanden. Vad en poet än gör, kan en kapabel lyrikläsare alltid göra dikten till lyrik. Ashberys konst- och litteraturkritiska essäer visar att poeten medvetet förhåller sig till detta problem, även om det formuleras med andra termer. Han talar i stället om den obevekliga rörelse genom vilken experimentell konst och poesi, det vill säga vad Ashbery avser med termerna konst och poesi, med tiden förvandlas till klassiker och blir en del av litteraturhistorien, och om hur denna rörelse under 1900-talet bara går fortare och fortare. Ett verk, om det är språkligt eller av annat slag, kan bara framträda i all sin omänskliga skönhet innan det har blivit en klassiker, det vill säga medan det ännu framträder som nytt i meningen oigenkännligt och obrukbart. Om poeten Marianne Moore, som Ashbery ägnat flera uppskattande essäer, skriver han till exempel att "her work will, I think, continue to be read as poetry when much of the major poetry of our time has become part of the history of literature."⁷⁸ Innan vi kan svara på frågan om vad det betyder att Ashbery skriver in sin poesi i den lyriska traditionen, vilket åtminstone delvis tycks motverka hans syften, finns det skäl att klargöra vad den poesi kan tänkas vara och göra som upphör att vara poesi i den stund den blir en del av litteraturhistorien.

Möjligheten finns att det inte är ett meningsfullt företag. Är det teoretiskt möjligt att föreställa sig en poesi som är poesi bara på villkor att den inte är en del av litteraturhistorien? Den modell för modernism- och avantgardiststudier som Hal Foster konstruerar genom sin kritik av Peter Bürger tycks döma ut frågan som illegitim. Om man, som Foster, ställer upp det psykoanalytiska subjektets temporala struktur som modell för historien, verkar konstverk med en viss fördröjning, *Nachträglichkeit*. De får sin betydelse, inte när de produceras eller ställs ut för första gången, utan först i efterhand när de har omkodats av senare händelser.⁷⁹ Om detta är en berättigad kritik av Bürgers heroisering av det historiska avantgardet och av hans negativa omdöme om 1950- och 1960-talens neoavantgarde är det också en modell för konsthistorien som för med sig vissa konsekvenser. Enskilda händelser och verk värderas med avseende på deras historiska betydelse och effektivitet. Modellen kan ge en mer komplex förståelse av

78. Ashbery, 2004, s. 109.

79. Foster, 1996, s. 29–32 / Foster, Det verkligas återkomst – avantgardet inför sekelslutet, s. 172f.

hur händelser och verk som inte omedelbart framträder som meningsfulla får sin betydelse och effektivitet, men därmed sätter den också dem i ett perspektiv ur vilket de bara kan framträda som just ännu inte meningsfulla eller på väg att bli det. Det avantgardistiska konstverket fungerar i denna modell som en traumatisk händelse, "a hole in the symbolic order of its time that is not prepared for it, that cannot receive it, at least not immediately, at least not without structural change".⁸⁰ Till modellens förtjänster hör att den gör det möjligt att analysera hur händelser och verk som utgör sådana hål med tiden får betydelse, men denna förtjänst utgör också dess blinda fläck. Verk av det slaget, och det avantgardistiska verket är av sådant slag, framträder som "failures to signify".⁸¹ Med Jean-François Lyotard skulle man kunna säga att Fosters teoretiska modell inte tar hänsyn till det dubbla nu som varje teori bör ta i beaktande: den teoretiska diskursens nu och nuet i ordinär bemärkelse, det vill säga den verklighet som den teoretiska diskursen söker bringa reda i.⁸² Fosters modell medger inte att det skulle kunna finnas andra verk av betydelse än de som får betydelse eller de som försöker, men i ett första skede misslyckas att betyda för att sedan vända åter med desto större kraft. Vad Ashbery kallar poesi får inte rum i en sådan modell annat än i negativa termer, som en poesi oförmögen att signifiera, men förutbestämd att efter tillbörlig fördröjning bli produktiv.

Ett första steg mot att bringa klarhet i vad idén om en extrahistorisk poetisk funktion betyder i Ashberys poetik kan tas via ytterligare en av de saker som Ashbery är berömd för: han förklarar ogärna sina dikter i offentliga sammanhang. År 1989, fjorton år efter sitt publika genombrott med *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975) gavs Ashbery den hedersamma uppgiften att hålla *The Charles Eliot Norton Lectures* vid Harvard. Året före hade de hållits av John Cage. Att dessa två representanter för 1960-talets experimentella poesi och musik erbjöds en så prestigefull uppgift – T. S. Eliot formulerade inom ramen för samma föreläsningsserie under läsåret 1932/33 de tankar om förhållandet mellan poesi och kritik som publicerades under titeln *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933) – är en tydlig indikation på att de förvandlats till klassiker. Ashberys föreläsningar blev också de så småningom publicerade, men inte förrän ett drygt decennium

80. Ibid., s. 29 / Ibid., s. 172

81. Ibid. / Ibid.

82. Se Jean-François Lyotard, *Dérives à partir de Marx et Freud*, ny uppl. (Paris, 1994), s. 35.

efter att han hållit dem. I den första essän, som handlar om 1800-talspoeten John Clare, berättar poeten att han inte var helt säker på varför han hade fått en så ärofylld uppgift eller vad man förväntade sig att han skulle tala om. Ashbery koketterar förstås; han visste precis vilka förväntningar han hade att förhålla sig till:

The first one that came to mind was that, since I am known as a writer of hermetic poetry, in the course of lecturing I might 'spill the beans,' so to speak: that is, I might inadvertently or not let slip the key to my poetry, resolving this vexed question once and for all. There seems to be a feeling in the academic world that there's something interesting about my poetry, though little agreement as to its ultimate worth and considerable confusion about what, if anything, it means.⁸³

Någon sådan nyckel vill han dock inte ge. I stället kommer en anekdot och, trots allt, en förklaring. Ashbery berättar att han en gång deltog i en frågestund tillsammans med några studenter till Richard Howard, en poet-kollega och vän till honom. Efter frågestunden, fortsätter han, sa Howard att hans studenter hade velat ha en nyckel till poesin, men att Ashbery i stället hade tillhandahållit "a new set of locks". Vilket, lägger Ashbery till, "sums up for me my feelings on the subject of 'unlocking' my poetry". Det finns ingenting att förklara eller låsa upp, eftersom poesi är en process som börjar och slutar "outside thought".⁸⁴ Hans motvilja till att förklara sina dikter hindrar honom således inte från att försöka klargöra för sin publik vad det att skriva poesi betyder för honom och vilken funktion han föreställer sig att en sådan aktivitet uppfyller. Det gäller att hålla isär dessa två saker. Vad Ashbery kallar poesi är möjligt att undersöka med utgångspunkt i intervjuer, konst- och litteraturkritiska essäer samt metapoetiska dikter, men det finns ingen anledning att förklara vad enskilda dikter handlar om. De låter sig inte läsas upp med mindre än att de upphör att vara poesi.

83. John Ashbery, *Other Traditions* (Cambridge, MA, 2000), s. 1. Om Ashberys förhållande till den akademiska och icke-akademiska kritik för vilken hans poesi har varit föremål, kan man läsa i bland annat Susan M. Schultz, "Returning to Bloom: John Ashbery's Critique of Harold Bloom", i *A Poetics of Impasse in Modern and Contemporary American Poetry* (Tuscaloosa, AL, 2005).

84. Ashbery, 2000, s. 2.

En ängel i spegeln

Givet Ashberys position i historien om 1900-talets amerikanska litteratur ligger det dessvärre nära till hands att anta att hans dikter sedan en tid tillbaka redan upphört att vara poesi. De har fått oräkneliga bruksanvisningar. Den långa dikten "Self-Portrait in a Convex Mirror" från 1975 är utan tvekan ett exempel på en sådan dikt. Även om poeten själv, som John Shoptaw noterar, menar att "Self-Portrait" i lika liten utsträckning som hans andra dikter behandlar ett ämne "in some recognizable way", har den sedan tidigt 1980-tal fungerat som ett av de grundläggande dokumenten för undersökningar av Ashberys syn på poesi.⁸⁵ Inte, alltså, som ett exempel på en process som börjar och slutar utanför tänkandet, utan som en metapoetisk dikt som handlar om vad det är att skriva poesi och om förhållandet mellan dikt, verklighet, poet och läsare. Robert Mueller är en av dem som gått längst; han kallar den helt enkelt för en essä på vers om att möta sig själv i konstens och poesins bilder.⁸⁶ Som en essä på vers kommer även jag att behandla den i det som följer. Det bör dock påpekas att även om dikten idag utan större problem går att läsa som en poetologisk essä, är det inte alltid uppenbart vilken av de hållningar till konst och poesi som presenteras i dikten som är Ashberys. Versraderna och meningarna hänger i högre grad samman på ett omedelbart meningsfullt sätt än i många andra av Ashberys dikter. En essä kan, å andra sidan, lika lite som dikter av mer hermetisk art garantera sin egen betydelse. För att bringa klarhet i vad dikten säger om Ashberys poetik är det nödvändigt att understundom hämta stöd från andra texter av hans hand och av andras.

Ashbery har lånat diktens titel från renässanskonstnären Parmigianinos (1503–1540) självporträtt med samma namn. En ansenlig del av diktens 557 versrader upptas av reflektioner över och beskrivningar av tavlan. Det finns deskriptiva passager av vad och hur Parmigianino gjorde när han

85. Ashbery citerad i John Shoptaw, *On the Outside Looking Out. John Ashbery's Poetry* (Cambridge, MA, 1994), s. 174.

86. Robert Mueller, "John Ashbery and the Poetry of Consciousness: 'Self-Portrait in a Convex Mirror'", *Centennial Review*, vol. 40, nr. 3 (1996), s. 561: "consciousness forms the basis for the grand explorations of the title poem of *Self-Portrait in a Convex Mirror*. The poem is an essay on self-confrontation, modeled upon the the painter Parmigianino's bold self-portrait in a distorting bubble of glass. The relation of artist's self to its image sharply focuses the poet's own internal deliberations. With increasing penetration, Ashbery exercises his consciousness of self, reflecting on the poetry without doing so solipsistically."

målade sitt självporträtt. Det finns reflekterande passager över hur målarens självbild förhåller sig till porträttet och över vad porträttet betyder för den åskådare som betraktar det på museum och i konsthistoriska verk fem sekel senare. Dessa partier bildar utgångspunkten för resonemang av mer allmän art om konsten och poesin och om konstnärlig verksamhet. I det följande är det vad poeten säger om det sistnämnda som ska redas ut.

Ämnet för diktens första stycke är vad Parmigianino gjorde under målandet av sitt självporträtt. Ashbery tar den italienske konsthistorikern Giorgio Vasari (1511–1574) till hjälp för redogörelsen av de mer tekniska aspekterna. Inledningsraderna lyder:

As Parmigianino did it, the right hand
 Bigger than the head, thrust at the viewer
 And swerving easily away, as though to protect
 What it advertises. A few leaded panes, old beams,
 Fur, pleated muslin, a coral ring run together
 In a movement supporting the face, which swims
 toward and away like the hand
 Except that it is in repose. It is what is
 Sequestered. Vasari says, 'Francesco one day set himself
 To take his own portrait, looking at himself for that purpose
 In a convex mirror, such as is used by barbers ...
 He accordingly caused a ball of wood to be made
 By a turner, and having divided it in half and
 Brought it to the size of the mirror, he set himself
 With great art to copy all that he saw in the glass,'
 Chiefly his reflection, of which the portrait
 Is the reflection once removed.⁸⁷

Dessa verser låter sig läsas som inledningen till en kritisk reflektion över till vilket pris konstnären representerar verkligheten och framställer sitt självporträtt med två påståenden: den färdiga bilden är "what is / Sequestered", men vad Parmigianino skiljer ut från världen genom att "copy all that he saw in the glass" föreställer inte honom själv direkt. Parmigianino kopierade inte sig själv utan sin spegelbild. Porträttet är i sin tur en reflektion av vad han såg reflekteras i spegeln, men med ytterligare en nivåskillnad. Självporträttet är en reflektion "once removed" av den bild av sig själv som Parmigianino betraktar i den konvexa spegeln. Vad denna

87. "Self-Portrait in a Convex Mirror" i *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975), här citerad ur ACP, s. 474. Hädanefter hänvisar jag till dikten ur denna utgåva med sidnummer i brödtexten.

skillnad gör är avgörande för reflektionen i dikten över vad man ägnar sig åt när man ägnar sig åt att framställa en bild av sig själv med ord eller med färger. Vad gör denna skillnad? I det som återstår av diktens första stycke ger Ashbery flera olika svar, och i takt med att de blir fler blir det också svårare att avgöra till vilket av dem han ansluter sig.

Det första svaret poeten ger i dikten är att "the soul establishes itself" (474) under det att målaren färdigställer sitt porträtt: skillnaden ger upphov till självmedvetandet. Det dras emellertid omedelbart tillbaka på grundval av de tekniska hjälpmedel som Parmigianino använde sig av: "The surface / Of the mirror being convex, the distance increases / Significantly." (Ibid.) Mellan vilka punkter avståndet ökar är inte givet av sammanhanget, men dess verkan råder inget tvivel om. Avståndet är tillräckligt stort "to make the point / That the soul is a captive, treated humanely, kept / In suspension, unable to advance much farther / Than your look as it intercepts the picture" (ibid.). Det krävs inte mycket tolkningsarbete för att utvinna en positiv utsaga om konst och poesi i allmänhet ur dessa verser. Den kunde formuleras i stil med: genom att måla en bild av sig själv, ett medium oförmöget att återge ett liv eller en själ i rörelse, kommer konstnären visserligen till medvetande om sig själv, men till priset av att låta innesluta sin själ och avbryta dess rörelser. Att framställa sig själv i bild är därmed också att ta livet av sig. I porträttets form stelnar själen. "The locking into place", heter det senare i dikten, "is 'death itself' [...]" (482) Vid tiden för diktens komposition måste en sådan hållning till representation betraktas som konventionell. Något led i diktens resonemang tycks dock en sådan tolkning bortse från. Vad gör inskottet, "treated humanely", där? Är det verkligen framställningen av själen i bild som håller den fången eller är det den mänskliga behandlingen av den som håller den "in suspension"? Dikten ger inget svar. I stället presenteras ytterligare ett perspektiv:

But there is in that gaze a combination
Of tenderness, amusement and regret, so powerful
In its restraint that one cannot look for long.
The secret is too plain. The pity of it smarts,
Makes hot tears spurt: that the soul is not a soul,
Has no secret, is small, and it fits
Its hollow perfectly: its room, our moment of attention. (475)

Vilken själ är det som inte är en själ? Den som fångats? Om så är fallet, vad har det då för betydelse att porträttet avskiljer den från världen och tvingar

den till stillhet? Ingen anledning att ropa vargen kommer: representationen dödar ju ingenting annat än en bild. Eller? Är det goda eller dåliga nyheter att själen i porträttet inte är en själ? Att den inte har någon hemlighet?

Dessa svårigheter till trots har en lång rad kritiker tolkat dikten som en sorts programdikt. Vissa gör med utgångspunkt i "Self-Portrait" gällande att Ashbery står för en kritik av en idealiserande form av representation – exemplifierad med Parmigianinos självporträtt – men, inte i syfte att överge representationen som sådan, utan för att utveckla en mer adekvat form av mimesis av medvetandets rörelser. Charles Altieri, författare till en av de första betydande kommentarerna till dikten, menar till exempel att "Ashbery, like most experimental writers, interprets his rejection of idealizing representation as a gesture toward a more complete form of mimesis".⁸⁸ Richard Stamelman förespråkar en likartad tolkning. Parmigianino står i hans läsning för den konst som fångslar det som är, både själv och värld, i en sluten orörlig form. Människan har emellertid gjort framsteg; Ashbery har insett detta och tar i sin poesi hänsyn till "the imperfectness and radical incompleteness of life by presenting a stream of random associations, thoughts, and impressions that point to the fundamental discontinuity of self".⁸⁹ Ashberys poesi representerar för dessa tolkningar ett framsteg i människans kritiska självförståelse. Ashbery har insett vad Parmigianino själv var blind inför: att hans självporträtt var en "Affirmation that doesn't affirm anything" (476).

En annan grupp kritiker menar att "Self-Portrait" visar att Ashbery skriver under på den öppna formens poetik.⁹⁰ Det senaste exemplet på en sådan

88. Charles Altieri, *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry* (Cambridge, MA, 1984), s. 137.

89. Richard Stamelman, "Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'." *New Literary History*, vol. 15, nr. 3, 607–630 (1984), s. 627.

90. Vid 1980-talets början kom flera sådana läsningar. Se t.ex. John W. Erwin, "The Reader Is the Medium: Ashbery and Ammons Ensphered", *Contemporary Literature*, vol. 21, nr. 4, 588–610 (1980), som med utgångspunkt i "Self-Portrait" gör gällande att "Ashbery defines poesis as a collaboration between artist and viewer that opens potentially generative dialogue between contrasting moments and persons." (s. 591) För kritikerns vidkommande betyder det att ett sådant medskapande är nödvändigt i förhållande till dikten om han eller hon vill öppna för "a productive discourse with [Ashbery's] text." (s. 592) Jag kan inte annat än hålla med: för att åstadkomma en produktiv, det vill säga meningsskapande, diskurs med en dikt av Ashberys hand är det absolut nödvändigt att inta ett sådant förhållande. Tilläggsas bör dock att detsamma förmodligen gäller alla andra skriftliga meddelanden.

läsning av dikten är Ashtons analys i *From Modernism to Postmodernism*. Även hon uppmärksammar hans kritik av representationens begränsningar. Poeten behandlar, framhåller Ashton, porträttet som en stillbild av något som egentligen alltid är i rörelse. Parmigianinos självporträtt utger sig för att återge ett specifikt ögonblick fastän det egentligen är resultatet av en mängd olika sittningar. Porträttet är helt enkelt falskt. Till skillnad från ovan nämnda kritiker är denna falskhet ur detta perspektiv inte ett problem för Ashbery. Vad tavlan var för målaren och vad han hade för avsikt att göra med den är frågor som det inte längre går att svara på, som förmodligen aldrig varit möjliga att svara på och som Ashbery under alla omständigheter inte är intresserad av att besvara. Upphovsmannens avsikter har ingenting med konstverkets betydelse att göra; det tillhör helt och fullt åskådarens upplevelse av det. Ashton hänvisar, bland annat, till följande rader som stöd för sin sak:

A whispered phrase passed around the room
Ends up as something completely different.
It is the principle that makes works of art so unlike
What the artist intended. (485)

Som Ashton läser detta är det alltså inte konstnären som gör så att verket skiljer sig från hans eller hennes avsikt, utan det sätt på vilket det förmedlas genom historien till åskådaren. Konsthistorien är som en visklek, eller snarare: viskleken transformerar meddelandet på ett mer eller mindre slumpmässigt sätt, givet att ingen av deltagarna bestämmer sig för att bryta mot reglerna (vilket, som alla vet, alltsom oftast händer), på vägen till den slutgiltiga avsändaren. Konsthistorien fungerar enligt Ashton på ett annat sätt för Ashbery. Hon sätter honom, och därmed även Perloff och Language-poeterna, i förbindelse med vad Michael Fried i sin klassiska sågning av minimalismen kallade bokstavlighetskonst (*literalist art*).⁹¹ Det finns skäl att återkomma till honom senare. Ashton menar att "Self-Portrait", precis som bokstavlighetskonsten enligt Fried, förespråkar ett sätt att uppleva och förhålla sig till konst och poesi som gör varje verk till "the 'self-portrait' of whoever beholds it".⁹² I viskleken som vi känner den har den slutgiltiga mottagaren till uppgift att förmedla vad han eller hon hört till alla lekens

91. Michael Fried, "Konst och objektikalitet", i Sven-Olov Wallenstein (red.), *Minimalism och postminimalism*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm, 2005) / Michael Fried, "Art and Objecthood", i *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago, IL, 1998).

92. Ashton, s. 19. Se Fried, 2005, s. 104, där Fried *à propos* minimalisterna skriver att även

deltagare, ett meddelande som alltmedan det vandrat från person till person – kodats, avkodats och kodats om och om igen – förändras. Den slutgiltiga mottagaren är underkastad denna process; i mötet med konstverket reglerar mottagaren i ensamt majestät.

Att Ashbery skulle vara så till den grad intresserad av att utveckla en mer adekvat form av mimesis eller ointresserad av vad konstnären gör till förmån för en läsar- eller mottagarorienterad estetik framstår emellertid som missvisande. Om man går till Ashberys recension av en utställning med Parmigianinos teckningar på Louvren i Paris 1964, kan man åtminstone konstatera att Parmigianino knappast representerar en bristfällig konst. Recensionen inleds med en definition av konst – lånad från en av Ashberys favoritkonstnärer: Giorgio de Chirico – enligt vilken ett lyckat konstverk "must completely transcend human limitations". Och när det lyckas närmar det sig "dreams and the spirit of childhood". Givet en sådan definition, fortsätter Ashbery sin recension:

then one must consider Parmigianino [...], as one of the greatest artists of all time. And even if one doesn't accept it, it is hard to remain unmoved by his craftsmanship at the service of a sense of the mystery behind physical appearances, which makes him a precursor of de Chirico himself.⁹³

En sådan villkorslös hyllning av Parmigianinos "craftsmanship" gör det nödvändigt att åtminstone ställa frågan en gång till om vad renässanskonstnären står för i "Self-Portrait". Har Ashberys uppfattning om honom ändrats så fullständigt att föregångaren till de Chirico tio år senare kan stå för en typ av konst som stänger in själen och världen i en enhetlig, orörlig form? Svaret på frågan är både ja och nej. Ashbery framställer i "Self-Portrait" Parmigianino både som ett exempel att låta sig inspireras av och som ett exempel på följderna av den obevekliga process genom vilken enskilda konstverk blir till klassiker eller till en del av konsthistorien: förbindelsen till vad poeten med de Chirico kallar "the spirit of childhood" klipps av.

Den kritiska reflektionen över till vilket pris konstnärer och poeter återger verkligheten är visserligen en del av Ashberys poetologiska resonemang i "Self-Portrait". Men det utgör enbart en del, eftersom det föreställande elementet i konsten också det bara utgör en del, eller kanske snarare ett mo-

om objektet eller konstverket står i centrum, så tillhör den situation i vilket mötet med verket uppstår betraktaren.

93. Ashbery, 1989, s. 32.

ment i konstens och poesins process. Mot slutet av dikten skriver Ashbery att:

[...] Aping naturalness may be the first step
Toward achieving an inner calm
But it is the first step only, and often
Remains a frozen gesture of welcome etched
On the air materializing behind it,
A convention. (487)

Konst, liksom poesi, betecknar en process som börjar och slutar utanför tänkandet; vad som står på spel i Parmigianinos självporträtt är således inte konsten som representation, utan vad som sker under arbetet med framställandet av själen i bild. Om ett lyckat konstverk är det som överskrider gränserna för det mänskliga tänkandet, är den konstnär, följaktligen, som inte behandlar sin själ "humanely". Under målandet av bilden av sig själv reflekterad i den konvexa spegeln *gjorde* Parmigianino, som Ashbery ser det, också något annat.

Efter att i diktens andra och tredje stycke ha diskuterat frågor om självets konstitution och det närvarandes motvilja att ge efter för centralperspektivets lagar (och andra representationstekniker), vänder Ashbery i det fjärde åter till Parmigianinos självporträtt. I förbigående kan det vara värt att påpeka att vad Ashbery säger om självets konstitution och omöjligheten att återge det närvarande i all sin komplexitet inte är anmärkningsvärt: självet är inte enhetligt och går inte tillbaka på någon oföränderlig kärna; det omedelbart närvarande låter sig naturligtvis aldrig återges som sådant, vare sig genom målarens eller poetens verksamhet. Det återgivna är per definition inte identiskt med det givna. När Ashbery vänder åter till porträttet beskriver han bilden av Parmigianinos själv som en stereotyp, men lägger till följande:

But it is an unfamiliar stereotype, the face
Riding at anchor, issued from hazards, soon
To accost others, 'rather angel than man' (Vasari).
Perhaps an angel looks like everything
We have forgotten, I mean forgotten
Things that don't seem familiar when
We meet them again, lost beyond telling,
Which were ours once. (479)

Vad som framträder i Parmigianinos självporträtt är med andra ord inte alls en människa, utan en ängel. En figur alltså, som markerar både gränsen mot

och förbindelsen mellan det mänskliga och det omänskliga, en budbärare. För Ashbery står emellertid ängeln för något mer prosaiskt, saker och ting som är glömda på ett sådant sätt att de "don't seem familiar when / We meet them again". Ashbery citerar en annan kritiker, konsthistorikern Sydney Freedberg, för att fastställa att Parmigianino med sitt självporträtt aldrig hade för avsikt att i vetenskaplig anda granska och undersöka "the subtleties of art [...]": he wished through them / To impart the sense of novelty and amazement to the spectator" (ibid.). För att beskriva hur målaren åstadkommer denna effekt fokuserar Ashbery målarens teknik (i recensionen var det också Parmigianinos "craftsmanship" som Ashbery hyllade): "What is novel is the extreme care in rendering / The velleities of the rounded reflecting surface / (It is the first mirror portrait)" (ibid.). Resultatet av konstnärens tekniska innovation är således inte en mer adekvat återgivning av verkligheten. I ett första skede åstadkommer den ett ögonblick av igenkänning, men bara för att i nästa göra den omöjlig. Parmigianinos innovation gör så att "you could be fooled for a moment / Before you realize the reflection / isn't yours" (ibid.). Parmigianino "has surprised us / As he works" (480).

Men inte bara oss åskådare, han har också överraskat sig själv. De verser som följer på de till vilka Ashton hänvisar för att grunda sin tolkning av "Self-Portrait", är en utläggning om den konstnärliga processen, och om det moment av överraskning som ingår i den:

A whispered phrase passed around the room
Ends up as something completely different.
It is the principle that makes works of art so unlike
What the artist intended. Often he finds
He has omitted the thing he started out to say
In the first place. Seduced by flowers,
Explicit pleasures, he blames himself (though
Secretly satisfied with the result), imagining
He had a say in the matter and exercised
An option of which he was hardly conscious,
Unaware that necessity circumvents such resolutions
So as to create something new
For itself, that there is no other way,
That the history of creation proceeds according to
Stringent laws, and that things
Do get done in this way, but never the things
We set out to accomplish and wanted so desperately
To see come into being. Parmigianino
Must have realized this as he worked at his
Life-obstructing task. (485)

Givetvis är det inte med nödvändighet så att dessa verser som följer på liknelsen med viskleken är de som förklarar den. Återigen: om man bara har dikten att utgå från finns det ingen möjlighet att med bestämdhet sluta sig till vad den säger om Ashberys poetik. Två i förhållande till dikten externa dokument kan åberopas till stöd för att Ashbery här trots allt beskriver någonting som är grundläggande för hans syn på vad som sker under framställandet av både konst och poesi. Det första dokumentet är en intervju från 1972 som publicerades i *The New York Quarterly*. Robert Losada och Janet Bloom, tidskriftens utsända, frågade poeten var han hittar inledningsmeningarna till sina dikter. Ashbery svarar att han "often begin writing a poem with a collection of odd notations that have come out of conversations, dreams, overheard remarks on the street [...]. Very often I throw out these beginning notes once I've finished the poem; but again they are devices which enable me to get at something I don't already know."⁹⁴ I verserna citerade ovan uttrycker han sig på ett likartat vis, när han skriver att konstnären ofta "finds / He has omitted the thing he started out to say".

Det andra dokumentet är en dikt av Ashberys vän Frank O'Hara, "Why I am not a painter" (1957). Deras respektive poesi skiljer sig i flera avseenden från varandra, men de förenas i det att de förespråkar en liknande idé om vad poeter och målare gör under arbetet med att färdigställa dikter och målningar. Dikten ifråga handlar om en strukturell likhet mellan målarens och poetens respektive verksamhet. O'Hara berättar om hur han en dag besökte en vän, Mike Goldberg, när denne stod i begrepp att påbörja ett nytt verk. I den andra strofen skriver O'Hara:

'Sit down and have a drink' he [Goldberg]
says. I drink; we drink. I look
up. 'You have SARDINES in it.'
'Yes, it needed something there.'
'Oh.' I go and the days go by
and I drop in again. The painting
is going on, and I go, and the days
go by. I drop in. The painting is
finished. 'Where's SARDINES?'
All that's left is just
letters, 'It was too much,' Mike says.⁹⁵

94. Janet Bloom & Robert Losada, "Craft Interview with John Ashbery", i William Packard (red.), *The Craft of Poetry. Interviews from the New York Quarterly* (New York, NY, 1974), s. 112.

95. Frank O'Hara, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ny uppl., utg. Donald Allen

Diktens avslutande tredje strof återger en liknande process under O'Haras eget arbete med diktsviten *Oranges* (1952). Skillnaden mellan målarens och poetens verksamhet är visserligen stor. De arbetar med olika material och olika medier, målaren med färger och poeten med ord, målaren med ett rumsligt medium och poeten med ett temporalt, men själva verksamheten har likväl en strukturell likhet. För båda är det, precis som i Ashberys "Self-Portrait", fråga om att gå till väga på ett sådant sätt att en skillnad uppstår mellan vad man föresatt sig att göra och hur det blev.⁹⁶ Med Marcel Duchamp kan vi kalla denna skillnad för *konstkoefficienten*, det vill säga skillnaden mellan vad konstnären "avait projeté de réaliser et ce qu'il a réalisé".⁹⁷ För Duchamp kunde konstnären mycket väl tänkas vara omedveten om att denna skillnad uppstår, vari den består och vad den har för betydelse, medan Ashbery ställer upp den som ett nödvändigt villkor. Om poesi verkligen ska vara ett sätt att komma åt något som man inte redan känner till och en process som börjar och slutar utanför tänkandet, måste det betraktas som ett misslyckande om slutprodukten motsvarar ett på förhand uttänkt projekt. Konstnären och poeten måste överraska sig själv för att kunna överraska den som möter verket.⁹⁸

Ett sätt att tala om vad som sker under målandet av själen i bild, denna process som börjar och slutar utanför tänkandet, är i termer av *avsubjektivering*. Man skulle då kunna analysera Ashberys idé om den poetiska verksamheten som ett sätt att (åtminstone för en tid) frånsäga sig och faktiskt lämna det tvångsmässiga privilegium som tillkommer det mänskliga subjektet: att av det som är skapa sig en värld och forma den efter sitt eget huvud, sitt förnuft och sin vilja. Ett sådant moment finns. Efter redogörelsen för den princip som gör varje konstverk så olikt vad konstnären avsåg att göra, ställer Ashbery en retorisk fråga:

(Berkeley etc., 1995), s. 261f.

96. Se Perloff, 1998, s. 111f. Perloff för där ett liknande resonemang om O'Haras syn på poesis. Förståelsen av poesi som i huvudsak en process, och inte som en statisk språklig artefakt, är central för hennes syn på postmodern eller bokstavlig poesi. Hon är dock i praktiken mer intresserad av läsarens meningsskapande process. Se också William Watkin, *In the Process of Poetry. The New York School and the Avant-garde* (Lewisburg, PA/London, 2001) för en diskussion av Ashbery och O'Hara med fokus på poesis som process.

97. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Suivi de Notes*, utg. Michel Sanouillet & Paul Matisse (Paris, 2008), s. 180: "hade föreställt sig förverkliga och vad han förverkligade". Resultatet, fortsätter Duchamp, är "le 'coefficient d'art' [...]".

98. Se också Bloom & Losada, s. 112: "I think every poem before it's written is something unknown and the poem that isn't wouldn't be worth writing."

Is there anything
 To be serious about beyond this otherness
 That gets included in the most ordinary
 Forms of daily activity, changing everything
 Slightly and profoundly, and tearing the matter
 Of creation, any creation, not just artistic creation
 Out of our hands, to install it on some monstrous, near
 Peak, too close to ignore, too far
 For one to intervene? (485f.)

”This otherness” hänvisar förmodligen – man kan i allmänhet inte med säkerhet slå fast till vilken term eller person pronomina refererar i Ashberys dikter – till den konstkoefficient som uppstår under målandet av bilden. Det är denna ”otherness”, inte poeten eller konstnären, som är det grammatiska subjektet till ”changing” och ”tearing”. Den gör förändring och gör så att ”one” reduceras till en passiv åskådare. Avsubjektivering är således ett moment i processen, men inte dess ände. En åskådare är trots allt fortfarande ett subjekt, om än inte ett som regisserar tillställningen: ”one” representerar ett subjekt utsatt för ett skeende, snarare än ett som driver det framåt; det ser, men utan att tolka vad det ser genom tidigare erfarenheter. Därom vittnar de verser som följer på den retoriska frågan:

This otherness, this
 'Not-being-us' is all there is to look at
 In the mirror, though no one can say
 How it came to be this way. (486)

Vad subjektet ser i konstens konvexa spegel är således någonting som bara kan definieras i negativa termer. Men denna alteritet bör inte förväxlas med idén att poesi skulle vara en aktivitet som gör subjektet främmande inför sig själv – för att i slutändan bara komma till djupare medvetande om sig själv. Det handlar heller inte om främmandegöring i konventionell mening, eftersom det inte är fråga om att genom ett konstnärligt grepp vrida det bekanta ur invanda tankemönster för att få det att framträda som det verkligen är, utan någonting väsentligen annorlunda som bringas till framträdande i det bekanta. Självporträttet i den konvexa spegeln reflekterar förvisso också Parmigianino själv, men det är som det heter i inledningen, en ”reflection once removed”, en reflektion i vilken det som ligger utanför människans erfarenhetssfär, änglar – dessa budbärare från andra sidan – och glömda ting, kan framträda utan att bli en del av den. Snarare än avsubjektivering bör man tala om processen som en omkoppling av de

relationer genom vilka världen framträder, en transformation alltså av subjektets struktur. Att skriva poesi och att göra konst är för Ashbery en praktik som syftar till att modifiera subjektets sätt att vara med sig själv och med vad det inte är.

I drömmarnas republik

Vilket fält av möjliga erfarenheter tillkommer det subjekt som bildas genom den poetiska verksamheten? Två av Ashberys konstkritiska texter, en anmälan av utställningen "Space and Dream" på The Knoedler Gallery i New York 1967 och en anmälan av en retrospektiv utställning av Joseph Cornells verk på Guggenheim samma år, är belysande. Genom dessa två recensioner kan det klargöras vilken form av subjektivitet som ska konstitueras genom den poetiska verksamheten. Recensionerna utgör också ett tillfälle att kontrastera Ashberys hållning gentemot andra föreställningar om vad konsten kunde och inte kunde göra som var aktuella på 1960-talet i New York.

Utställningen "Space and Dream" samlade en disparat grupp konstnärer verksamma under decennierna efter kubismen och före den abstrakta expressionismen. Gemensamt för dem – bland vilka Ashbery nämner Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Max Ernst och Arshile Gorky – är att rumsligheten i deras tavlor har något av drömmens logik över sig. I recensionen problematiserar Ashbery den historieskrivning som utställningen bygger på. Under 1900-talet, låter denna historia berätta, har konsten pendlat mellan ett analytiskt och ett expressivt modus. Kubismen representerar en analytisk konst som undersöker förhållandet mellan rummets dimensioner och bildkonstens konventioner för att återge det och varseblivningens struktur medan de konstnärer som finns representerade i "Space and Dream" står för en expressiv konst med ett mer metafysiskt och subjektivt innehåll. Vid 1960-talets mitt hade pendeln, med minimalismen, fallit tillbaka till en analytisk typ av konst.⁹⁹

Ashbery vänder sig emot den distinktion mellan olika typer av konst som en sådan historieskrivning förutsätter. Han tar ställning för en syn på konsten som skiljer sig både från Clement Greenbergs formalism, enligt vilken modernism betecknar det skede i konstarternas historia då de vänder sig till

99. Ashbery, 1989, s. 10.

sina egna respektive medium, och från minimalisternas (åtminstone Frank Stellas) program, enligt vilket ett konstverk bara ska vara vad åskådaren ser.¹⁰⁰

Utan att explicit gå i polemik med någon av dem slår poeten fast: "today we would like to eliminate from art everything that we consider 'extravisual', forgetting that art, like the universe (*the space of dreams?*), continues on its creepy way after we have stopped imagining its limits".¹⁰¹ Ashbery intar en position som på flera punkter liknar den som Rancière har utarbetat i sina studier av konst och litteratur i den estetiska regimen. Liksom Rancière (som explicit vänder sig mot Greenbergs modernismbegrepp) menar Ashbery att de enskilda konstverken rör sig bort från snarare än mot sig själva.¹⁰² Konstens rörelse är expansiv snarare än progressiv eller introspektiv. Rörelsen äger alltid rum i utkanten av vad Rancière kallar den estetiska regimen. Där kan saker och ting lyftas in vilka tidigare inte tillhört konsten och därigenom framträda på ett radikalt annorlunda vis, eller för att tala med Ashbery: som någonting annorlunda ("This otherness" i "Self-Portrait") och anonymt.

En kubist analyserade således ingenting: "They may have thought they were boring deep into the invisible structure of matter, but their speculation,

100. Se exempelvis Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch", i *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1: *Perceptions and Judgments, 1939–1944*, utg. John O'Brian (Chicago, IL, 1986), s. 9, där det heter att konstnären (och poeten) av idag "turns [his attention] in upon the medium of his own craft" eller Clement Greenberg, "Modernist Painting", i *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, utg. John O'Brian (Chicago, IL, 1993b), s. 87, där det heter att modernistiskt måleri "oriented itself to flatness", det vill säga mot det faktum att en målning är en plan yta, för att det är det enda drag som konstarten inte delar med någon annan; och vad gäller minimalismen se Bruce Glaser, "Frågor till Stella och Judd", i Sven-Olov Wallenstein (red.), *Minimalism och Postminimalism*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm, 2005), s. 44, där Stella säger att det enda han vill att någon ska få ut av hans målningar "är det faktum att man kan se hela idén utan någon förvirring ... Vad du ser är vad du ser."

101. Ashbery, 1989, s. 10.

102. Se Rancière, 2011, s. 12f, där han skriver att de fjorton händelser eller episoder som han undersöker i sin studie visar hur konstens estetiska regim bildas och ombildas genom att inkludera nya territorier och konstaterar att den estetiska regimen rörelse inte alls leder konstverken mot sig själva, utan tenderar att upplösa gränserna mellan dem. Rancières poäng är att detta inte alls är en process som satts igång på 1960-talet; den pågår i den stund den estetiska regimen tog form, det vill säga redan under 1700-talets andra hälft.

like Cézanne's, was fantasy."¹⁰³ Varken konsten eller poesin står hos Ashbery för en kunskapsprocess. Hans omdöme är därför inte negativt – tvärtom: kubisterna var också de verksamma inom vad han kallar den kollektiva drömmen konst eller med ett uttryck lånat från den franske surrealisten Louis Aragon: drömmarnas republik. Skillnaden mellan en kubists analys av förhållandet mellan rummets och varseblivningens struktur och de Chiricos metafysiska målningar ligger på en annan nivå. Rummet i drömmarnas republik kan helt enkelt vara platt, som hos en kubist, eller djupt, som hos de Chirico. Gemensamt för dem är att de, liksom Parmigianino, genom en teknisk innovation, ett nytt sätt att göra konst, "enlarge the artist's sphere of action".¹⁰⁴ I recensionen faller Ashbery samma omdöme om sin samtids analytiska konst, minimalismen. Liksom kubisten med eller mot sin vilja expanderade drömmarnas republik, är den samtida konstens dröm om att undfly drömmet också den en verksamhet som gör det möjligt för fler saker att få tillträde till republikens territorium och det särskilda sätt att framträda på som de därmed får rätt till.

Recensionen av Joseph Cornell-utställningen ger en bild av hur det subjekt ser som vistas i drömmarnas republik, det vill säga hur de föremål som framträder i denna republik erfars. Cornells collage, menar Ashbery, ställer betraktaren inför saker och ting med barndomens ögon, det vill säga med en blick på världen som ännu inte har fördunklats av erfarenhet. De bejakar "a romantic universe in which inexplicable events can and must occur."¹⁰⁵ När Ashbery i den tidigare nämnda *New York Quarterly*-intervjun påstår att alla hans dikter är "romantiska" dikter, är det förmodligen "romantisk" i denna mening som han avser.¹⁰⁶ Liksom i "Space and Dream" avfärdas föreställningen om att den samtida konsten skulle ha lämnat detta romantiska och drömlika universum för en mer vetenskaplig och analytisk verksamhet. "Minimal art, notwithstanding the cartesian disclaimers of some of the artists, draws its being from this charged, romantic atmosphere, which permits an anonymous slab or cube to force us to believe in it as something inevitable."¹⁰⁷ I det romantiska universum i vilket medborgarna

103. Ashbery, 1989, s. 10.

104. Ibid., s. 11.

105. Ibid., s. 17.

106. Bloom & Losada, s. 129: "all my stuff is romantic poetry, rather than metaphysical or surrealist."

107. Ashbery, 1989, s. 17f. Här är det uppenbart att Ashbery refererar till den tidigare nämnda

i drömmarnas republik befinner sig råder en relation mellan subjekt och objekt som inte är bestämt av vetandet. Där får saker och ting lov att vara anonyma, alltså vara utan vare sig namn eller betydelse; där inte bara kan, utan måste oförklarliga händelser inträffa. Drömmare är, skriver Ashbery i "Space and Dream", inte särskilt praktiska; de behöver inte förklara sig eller sina drömmar, därför att de inte är ute efter att använda de föremål som framträder i den. De ordnar inte världen efter sitt eget huvud. Ingen arbetar i drömmarnas republik.

Den anonyma kub som Ashbery skriver om avser konstföremål i stil med sådana för 1960-talet ikoniska verk som Tony Smiths *Die* (1962), en svart kub dimensionerad efter den mänskliga (manliga) kroppens mått: varje sida är 182,3 cm. Dess värde och betydelse var omdiskuterat då, och är det än idag.¹⁰⁸ En jämförelse med Frieds ovan nämnda essä "Art and Objecthood" (1967) är belysande. Essän är berömd för dess kompromisslösa nedgörelse av den minimalistiska konstens eller, som Fried föredrar att kalla den, *bokstavlighetskonstens* (*literalist art*) teori och praktik. Men det är inte bara för dess negativa omdöme om denna konst som essän fått stort inflytande. Frieds utläggning om bokstavlighetskonstens teori och praktik har också kommit att återopas av de som förespråkar en konst och en poesi för vilken åskådarens och läsarens aktiva deltagande har värderats positivt. Vad Fried avfärdar som förfall och nivellering, har andra alltså tagit som intäckt för ett öppnande av konsten. Essän har, som Sven-Olov Wallenstein påpekat, "uppfattats som en vattendelare i 1960-talets estetiska debatt".¹⁰⁹ Ashton placerar med sin tolkning av "Self-Portrait" Ashbery på den andra sidan, det vill säga på den där åskådarens och läsarens aktiva deltagande i konstens och poesins meningsproduktion värderas positivt. Men hans position är snarare vid sidan av eller på själva skiljelinjen.

En viktig distinktion i Frieds essä är den mellan konst och teater. De minimalistiska konstnärerna är, ur Frieds synvinkel, egentligen inte alls konstnärer; de gör inte konst, utan teater.¹¹⁰ Ett modernistiskt konstverk står och faller med i vilken grad det med övertygelse gör anspråk på att

intervjun med Frank Stella och Donald Judd (jfr Glaser s. 36f.)

108. Se Foster, 1996, s. 35f.

109. Sven-Olov Wallenstein, "Introduktion", i Sven-Olov Wallenstein (red.), *Minimalism och postminimalism* (Stockholm, 1995), s. 19..

110. Fried, 1998, s. 153 / Fried, 2005, s. 103.

vara just konst, vilket här betyder: ett oersättligt föremål som kan mäta sig med tidigare konstverk.¹¹¹ I bokstavlighetskonsten är emellertid verket av underordnad betydelse. Viktigare är i stället, enligt Fried, den situation i vilken verket möter sin åskådare. Och det är åskådaren som regerar över den situation i vilken han eller hon möter verket; konstverket är i den bemärkelsen hans eller hennes objekt.¹¹² Den modernistiska konstnären kämpar tvärtom för att hans eller hennes verk på inga villkor ska kunna reduceras till ett objekt för någon; ett verkligt konstverk tillhör inte betraktarens upplevelse.¹¹³ Därav den åtskiljande konjunktionen i essäns titel, "Art and Objecthood". En målning eller en skulptur är bara ett konstverk försåvitt det inte är ett objekt till vilket ett subjekt står i en bestämmande relation.

Fried för tillbaka dessa två olika förhållningssätt till publiken och till verket på två olika former av sensibilitet. Bokstavlighetskonsten förespråkar och grundar sig i en teatralisk sensibilitet för vilken närvaro (*presence*) alltid bara är en närvaroeffekt som utspelas på en scen, precis som i det sociala livet i allmänhet.¹¹⁴ Det är följaktligen inte alls en ny teaterform som utvecklas eller ett nytt steg i konstens historia som tas med minimalismen; den minimalistiska konsten är tvärtom ett exempel på hur det moderna samhällets logik erövrar konsten. "We are", skriver Fried, "literalists most or all of our lives."¹¹⁵ Den modernistiska konsten befriar oss från detta sätt att vara genom att göra anspråk på att i varje ögonblick vara fullkomligt närvarande. Ett konstverk känner man igen på att det existerar i "a continuous and perpetual *present*"; det existerar utanför historien.¹¹⁶ Och vi behöver sådana konstverk, avslutar han sin essä, därför att enbart "[p]resentness is grace".¹¹⁷ Konsten kan och bör befria den moderna människan från hennes vardagliga teatrala tillvaro.

Genom sin beskrivning av Cornells collage och sitt kritiska omdöme om minimalismen ger Ashbery uttryck för en syn på konsten som har både likheter och skillnader med Frieds. Poeten uppskattar de minimalistiska

111. Ibid., s. 165 / Ibid., s. 119.

112. Ibid., s. 154f / Ibid., s. 104f.

113. Ibid., s. 152ff / Ibid., s. 101f.

114. Ibid., s. 155 / Ibid., s. 105.

115. Ibid., s. 168 / Ibid., s. 123.

116. Ibid., s. 167 / Ibid., s. 122.

117. Ibid., s. 168 / Ibid., s. 123.

objekten, de anonyma färgklickarna och kuberna, därför att de framstår som nödvändiga; de tvingar oss, som han formulerar det, att tro på dem som om de vore oundvikliga, som om de inte kunde vara på något annat sätt utan att vi kan förklara varför. De står i samma relation till åskådaren som drömmaren till sin dröm. Liksom hos Fried gör konstverket anspråk på åskådaren och kräver att bli erkänt för vad det är, en anonym kub till exempel. Relationen mellan publik och konstverk, mellan subjekt och objekt, är även hos Ashbery en annan än teaterns i Frieds mening, eftersom subjektet inte står i ett bestämmande förhållande till konstverket. I det romantiska universum som både Cornells collage och Smiths anonyma kub framträder i och bejakar får saker och ting lov att vara utan att få sin mening bestämd eller sitt sätt att vara förklarad, vare sig av åskådaren eller konstnären själv.

Ashberys uppfattning skiljer sig emellertid från Frieds på två avgörande punkter: medan Fried skriver att ett konstverk, när det väl blivit ett sådant, existerar i ett oupphörligt nu, menar Ashbery att den ovisshet som omgärdar såväl Cornells collage och minimalisternas kuber som de konstnärer som ställdes ut på "Space and Dream" med tiden kommer att försvinna. Även konsten är utsatt för rörelsen, som det heter i "Self-Portrait", "Out of the dream into its codification" (479). Med tiden kommer även de mest anonyma verk att bli en del av historien och få en eller flera bestämda betydelser; de kommer att bli klassiker, och kodifieras. Den andra skillnaden består i hur Ashbery föreställer sig att rörelsen tillbaka ut i drömmen, ut i det romantiska universum där oförklarliga händelser både kan och måste äga rum, realiseras. Medan Fried talar om hur konstnären måste arbeta för att övertyga sig själv och åskådaren om att det färdiga verket är konst, talar Ashbery om hur konstnären måste arbeta sig fram till ett verk som inte omedelbart låter sig erkännas och kännas igen som någonting överhuvudtaget. Hos Fried vänder sig konsten, som hos Greenberg, till sig själv; hos Ashbery vänder den sig alltid bort från sig själv. Dessa två punkter står i förbindelse med varandra. Eftersom även konsten är utsatt för den rörelse genom vilken saker och ting kodifieras, kan inte konstnären, som Ashbery skriver i "Space and Dream", "leave art where he found it."¹¹⁸ Drömmarnas republik må ha utropats, men medborgarskap i den är inte givet.

118. Ashbery, 1989, s. 12.

Innovation efter expansionens slut

Ezra Pounds *dictum*, "Make it new", som har blivit en av de mest utnötta klichéer för att beskriva den moderna eller modernistiska konstens och litteraturens grundläggande princip är nödvändigt att aktualisera för en förståelse av Ashberys problematisering av den poetiska verksamheten.¹¹⁹ Poetens konst- och litteraturkritik, hans intervjuer och metapoetiska dikter där det trots allt formuleras positiva utsagor om vad den aktivitet är som han kallar poesi lämnar knappast något utrymme för tvivel: "there is" avslutar Ashbery sin recension av "Space and Dream", "no real alternative to innovation." Innovationen är ett nödvändigt inslag och det är genom den subjektet initieras till drömmarnas republik och konstitueras som ett subjekt som kan se utan att föra tillbaka det sedda på tidigare erfarenheter. Som vi kunde se i jämförelsen med Fried är den innovativa operationen förbunden med en rörelse bort från det som erkänns som konst. I Ashberys reflektioner över den avantgardistiska eller experimentella konstens möjlighetsbetingelser visar det sig emellertid vara en rörelse som blivit svår att sätta igång. I *Novelty* (2013) tecknar Michael North den problematik som omgav Pounds *dictum* omkring 1960. Han citerar Harold Rosenberg som i en monografi från 1959 (med den talande titeln *The Tradition of the New*), konstaterade att "[t]he famous modern 'break with tradition' has lasted long enough to have produced its own tradition [...]. The new cannot become a tradition without giving rise to unique contradictions, myths, absurdities – often, creative absurdities".¹²⁰ I ett annat sammanhang, den vänsterorienterade tidskriften *Partisan Review*, ställer sig Lionel Trilling frågan vad som händer med ett modernistiskt konstverks subversiva funktion när det genomgått den process som gjort att det blivit ett klassiskt verk.¹²¹ De två ställer visserligen frågan från olika håll, men som North påpekar utgår de från samma problem, nämligen: "how the new can persist in the arts without wearing out its welcome."¹²²

119. Se Michael North, *Novelty. A History of the New* (Chicago, IL, 2013), s. 144-171 för en redogörelse för hur begreppet nyhet (*novelty*) har använts av konstnärer, författare och kritiker i diskussionen av den moderna konsten och en utläggning om vilken betydelse det hade för Pound.

120. Harold Rosenberg citerad i *ibid.*, s. 172.

121. Trilling, refererad ur *ibid.*

122. North, s. 172.

En föreläsning om den samtida avantgardistiska konstens situation som Ashbery höll vid Yale Art School 1968 kan relateras till Rosenbergs och Trillings problematik. Föreläsningen publicerades i *ArtNews* samma år under titeln "The Invisible Avant-garde". Så här långt kan vi konstatera att den konstnärliga innovationens funktion kan beskrivas som följer: det är en operation som expanderar drömmarnas republik så att fler saker och kroppar får plats i den och som därigenom konstituerar ett subjekt som kan se utan att veta vad det betyder som det ser. Konstnären och poeten vet att innovationen har ägt rum när det framställda inbegriper den så kallade konstkoefficienten, en skillnad mellan vad konstnären eller poeten hade för avsikt att framställa och vad konstnären eller poeten framställt.

I föreläsningen berättar Ashbery om sina erfarenheter från 1950-talet. Han lämnade Harvard vid decenniets början och flyttade till New York, där han umgicks med bland andra poeterna Frank O'Hara, Kenneth Koch, Barbara Guest och James Schuyler – de poeter som kommit att bli kända under etiketten New York-skolan – och en grupp målare.¹²³ Ashbery berättar att han då tyckte att avantgardet var mycket spännande. Skälet till hans upphetsning är viktigt för hur han problematiserar den avantgardistiska konstens möjlighetsbetingelser: det fanns inget säkert bevis för dess existens. För den som ville göra avantgardistisk konst eller poesi var det nödvändigt att sätta sin identitet som konstnär eller poet på spel. Eftersom det inte var säkert att avantgardet existerade, fanns det ingenting som garanterade att vad man ägnade sig åt var konstnärlig verksamhet. Jackson Pollock är Ashberys exempel för att illustrera detta:

A painter like Pollock for instance was gambling everything on the fact that he was the greatest painter in America, for if he wasn't, he was nothing, and the drips would turn out to be random splashes from the brush of a careless housepainter. It must often have occurred to Pollock that there was just a

123. Vad gäller etiketten New York-skolan och huruvida poeterna som ingår i dess första generation faktiskt har något gemensamt eller inte går meningarna isär i den tidigare forskningen. Tidigt var det en etablerad etikett, så etablerad att både Bloom och Perloff redan på 1970-talet finner det mödan värt att konstatera att den inte har något förklaringsvärde (se Bloom och Perloff, 1978). Under 1990-talet och 2000-talet har emellertid etiketten återaktualiserats i en rad litteraturhistoriska studier. Se exempelvis Geoff Ward, *Statutes of Liberty. The New York School of Poets* (Basingstoke, 1993), David Lehman, *The Last Avant-garde. The Making of the New York School of Poets* (New York, NY, 1998), Watkin och Mark Silverberg, *The New York School Poets and the Neo-avant-garde. Between Radical Art and Radical Chic* (Farnham, 2010). Jag instämmer dock med Bloom och Perloff.

possibility that he wasn't an artist at all, that he had spent his life 'toiling up the wrong road to art' as Flaubert said of Zola. But this very real possibility is paradoxically what makes the tremendous excitement in his work.¹²⁴

För att ett konstverk ska fungera som konst är denna osäkerhet en nödvändig komponent. Ett konstverk är spännande när det inte är bestämt huruvida det är konst eller inte. Den innovativa operationens kännetecken är att det föremål den framställer inte omedelbart känns igen som ett estetiskt föremål. Den nyhet som Ashbery syftar på är ny i den specifika mening att det överskrider gränserna för vad som låter sig inkorporeras i erfarenhetens struktur och för vad som låter sig bedömas i enlighet med rådande smaknormer. Det finns vidare, som Ashbery påpekar, något hänsynslöst (*reckless*) över ett sådant överskridande.¹²⁵

Därefter går Ashbery över till att diskutera på vilket sätt den avantgardistiska konstnärens situation har förändrats från 1950-talet till 1960-talets slut. Om det var spännande att vara avantgarde på 1950-talet, eftersom det var osäkert huruvida man ägnade sig åt var konst eller inte, är det inte längre säkert att det fortfarande förhåller sig så när kalendern visar 1968. Ett år åtminstone givet: ingen kan längre tvivla på avantgardets existens. Det finns, och det är en fullt acceptabel position att inta. Kanske till och med den mest acceptabla: "In fact, the avant-garde has absorbed most of the army, or vice versa – in any case the result is that the avant-garde can now barely exist because of the immense amounts of attention and money that are focused on it."¹²⁶ För den enskilde konstnären innebär detta att tiden som oupptäckt, alltså tiden under vilken det är osäkert huruvida det han eller hon ägnar sig åt är konst eller inte, har reducerats till ingen tid alls. Det är inte längre möjligt för en avantgardistisk konstnär att på samma gång vara avantgarde och oupptäckt.¹²⁷

Och det är en förbannelse. Ashbery jämför med myten om kung Midas, som, lovad att få en önskan uppfylld, önskade sig att allt han rörde vid

124. Ashbery, 1989, s. 390f.

125. Se också den tidigare nämnda intervjun i *New York Quarterly*, s. 128.

126. Ashbery, 1989, s. 392.

127. Det är inte en originell tanke, tvärtom. I en intervju i *Tel Quel* (i vilken Ashbery medverkade med några dikter under sin vistelse i Paris) noterar Barthes till exempel att det är svårt att finna exempel på verk även av de mest förargelseväckande slag som inte accepteras. Se Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), s. 158 / Roland Barthes, *Kritiska essäer*, övers. Malou Höjer (Staffanstorp, 1967), s. 174.

skulle bli till guld. Snart gick det dock upp för honom att det var en förmåga som hotade hans överlevnad: han kunde ju inte längre vare sig äta eller dricka eftersom både vin och mat blev till guld i den stund han vidrörde det. Så är det också för konstnären på 1960-talet. Och Ashbery är inte ensam om denna insikt. Som Greenberg påpekar i "After Abstract Expressionism" är en utsträckt duk, 1962 när essän författades, redan en bild. Från Greenbergs perspektiv betyder detta att fler och fler aspekter av bildkonsten under modernismens sökande efter dess essens visat sig vara blotta konventioner; det betyder med andra ord att bildkonsten kommit närmare vad den verkligen är.¹²⁸ För Ashbery betyder det dock att det blir svårare och svårare för en konstnär att göra vad Pollock (enligt honom) gjorde: att måla en bild som inte omedelbart låter sig erkännas och kännas igen som konst. Om en duk erkänns som konst från den stund den sträcks ut, hur ska målaren då kunna utföra den operation som expanderar konstens territorium? Hur ska målaren kunna ta steget ut i drömmen igen när det inte längre finns någon skillnad mellan konst och icke-konst, när det som konstnären gör alltid redan är konst?

Jacksons undersökningar av lyrikiseringsprocessen visar att poesin är utsatt för en likartad reducering, vilket Greenberg för övrigt också gör gällande.¹²⁹ När Brooks och Penn Warren kommenterar Williams "Red Wheelbarrow", visar de inte i praktiken att det förhåller sig likadant med poesin som med bildkonsten? De konstaterade att man förmodligen måste se Williams rader i tryck för att kunna sluta sig till att "Red Wheelbarrow" är avsedd att läsas som lyrik. Det betyder i praktiken att det blotta utsträckandet, så att säga, av orden på baksidan på ett sätt som ser ut som vers är tillräckligt kriterium för att de ska framträda och fungera som lyrik. Ashbery har följaktligen inte något val. Hans dikter kommer, vare sig han vill eller inte, att läsas som lyrik, som ett tal i vilket alla kapabla lyrikläsare kommer att känna igen sig. För en poet som strävar efter att göra sina dikter till en spegel i vilket någonting radikalt annorlunda än 'vi' reflekteras framstår det som ett grymt öde. I "The Invisible Avant-Garde" kommer emellertid en överraskande vändning:

128. Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism", i *The Collected Essays and Criticism*, vol 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, utg. John O'Brian (Chicago, IL, 1993a), s. 131f.

129. Se exempelvis Greenberg, 1939.

The Midas-like position into which our present acceptance-world forces the avant-garde is actually a disguised blessing which previous artists have not been able to enjoy, because it points the way out of the predicament it sets up – that is, toward an attitude which neither accepts nor rejects acceptance but is independent of it.¹³⁰

Hur kan det visa sig vara en välsignelse? Att konstnären redan på förhand vet att vad han eller hon gör, oavsett vad det är, kommer att rendera honom eller henne ett visst mått av erkännande, medför också möjligheten att arbeta ostört och bortse från de gräl som präglar samtidens konstscen. Om man vet att vad man gör kommer att bli en del av traditionen, antingen den avantgardistiska eller den 'traditionella', så finns det ingen anledning att ägna sig åt att bryta med den. Mark Silverberg driver i den senaste studien som tagit ett samlat grepp om den första generationen poeter i den så kallade New York-skolan, tesen att denna attityd av likgiltighet är den gemensamma nämnaren. "The Invisible Avant-Garde" är ett av de dokument på vilka Silverberg grundar sin tes. Ashberys dödsruna över O'Hara från 1966 är ett annat. Där hyllar han sin vän och poetkollega för att han förmådde att göra poesi utan att vare sig skriva med eller mot det litterära etablissemangen; O'Hara ignorerade det helt enkelt.¹³¹ Han uppfattade sig leva och verka, som O'Hara skrev i en dikt som han läste upp på vännen Joan Mitchells bröllop 1957, i en tid som kunde beskrivas som "post-anti-aesthetic".¹³²

Vad gäller O'Hara är det en rimlig iakttagelse. Av den stora mängd dikter som Donald Allen samlat och givit ut i poetens *Collected Poems* (1971) publicerades bara ett fåtal under O'Haras levnad. Den absoluta merparten av dem tycks han ha komponerat med helt andra avsikter än att låta trycka dem. I manifestet "Personism", som O'Hara författade till antologin *New American Poetry* (1960) (men som publicerades först senare; Allen, antologins redaktör, refuserade det) tar han ner – eller upphöjer – sitt diktskrivande till samma nivå som ett telefonsamtal.¹³³ Det är svårt att föreställa sig ett mer effektivt sätt att göra sig oberoende av huruvida man blir accepterad eller inte än att helt enkelt strunta i att publicera sig. Vad gäller Ashbery själv är det emellertid inte lika uppenbart vad attityden av oberoende betyder i och

130. Ashbery, 1989, s. 393f.

131. Ashbery, 2004, s. 81.

132. O'Hara, s. 265.

133. Ibid., s. 498.

för den poetiska verksamheten. Klart är att den nya situationen utesluter möjligheten att röra sig ut ur konstens territorium, och tvingar poeten att göra nytt, det vill säga göra så att någonting radikalt annorlunda än 'vi' framträder, på ett annat sätt.

*

Så vad gör den poesi som inte längre fungerar som poesi när den blivit en del av historien? Vad den inte gör är lätt att sluta sig till. Den bidrar inte till att göra världen meningsfull och begriplig. Den grundar ingen kulturell gemenskap. Den fungerar inte som ett medel för människan att bli viss om de hemligheter som rör sig i hennes själsliga djup. Listan kunde göras längre. Dessa negativa beskrivningar tyder på att det på sätt och vis inte är ett meningsfullt företag att diskutera vad den poesi är som bara är poesi försåvitt den inte ännu har blivit en del av litteraturhistorien. Men bara ur ett visst historiskt perspektiv eller historiebruk, det som Foucault i *Vetandets arkeologi* kallar den globala historien, oupplösligt förbunden med en viss form av subjektivitet, det sig själv grundande och suveräna subjektet. Historien är för detta subjekt ett tillfälle att försäkra sig om sin egen existens, "la garantie que tout ce qui lui a échappé pourra lui être rendu; la certitude que le temps ne dispersera rien sans la restituer dans une unité recomposée".¹³⁴ För ett sådant subjekt är det utan tvivel inte ett meningsfullt företag.

Det betyder dock inte att poesins eller konstens funktion enligt Ashbery inte går att beskriva i positiva termer. Även om det inte utifrån den globala historien kan beskrivas som historiska verksamhetsformer, gör de ändå någonting. I "Self-Portrait" kunde vi se den poetiska verksamheten beskrivas som en praktik genom vilken ett subjekt konstitueras som står i ett annat förhållande till de skeenden som med eller utan dess inverkan äger rum i dess omgivning. I stället för att tvångsmässigt söka forma världen efter sitt eget huvud och sitt tekniska kunnande kunde det se skapelsens processer

134. Foucault, 1969, s. 22 / Michel Foucault, *Vetandets arkeologi*, C G Bjurström (Lund, 2002b), s. 27: "garantin för att allt det som undslupit det skall kunna återskänkas det; vissheten att tiden aldrig kommer att skingra någonting utan att återlämna det inom en återuppstånden enhet".

utvecklas inför sina ögon. Barthes karakterisering av haikuns funktion är adekvat även för Ashberys skrivpraktik. Det skrivande subjektet ger bifall åt det som är. Vi kunde också se vad i den poetiska verksamheten det var som åstadkom denna omkoppling av subjektets sätt att relatera till sig själv och till vad som sker i dess omvärld: det att framställa någonting så att en skillnad uppstår mellan det framställda och vad man hade för avsikt att framställa. En innovation måste utföras, eller rättare sagt inträffa. För det handlar inte om att finna nya metoder för att kunna realisera ett visst projekt. Det verk som innovationen resulterar i är någonting i grunden oigenkännligt eller anonymt. Såväl från den globala historiens perspektiv som från Fosters psykoanalytiska modell för historien är ett sådant verk ett misslyckande, en sådan praktik oförmögen att signifiera som det heter i *The Return of the Real*. Skillnaden dem emellan ligger i att misslyckandet ur Fosters perspektiv i efterhand kan förvandlas till någonting produktivt. Innovationens funktion i Ashberys poetik är emellertid inte produktiv i den meningen. Det är visserligen fråga om produktion, ett frambringande, men det är en produktion som inträffar utanför historien och tar med sig subjektet dit, till drömmarnas republik där ingen arbetar på historiens fortskridande.

Möjlighetsbetingelserna för en sådan verksamhet förändrades emellertid vid 1900-talets mitt. Med anledning av ett antal förändringar i vad man skulle kunna beskriva som konstens och poesins institutionella villkor, måste verksamheten utformas på ett annat vis. Om kännetecknet för den verkligt innovativa konsten en gång var att dess ontologiska status var osäker eftersom den tog steget utanför konstens territorium, står det nu klart att det inte längre finns någon utsida för konstnären att röra sig mot. Vad man än gör, kan man vara säker på att vad man gör alltid redan har identifierats som konst. Det gäller för poeten likaväl som för konstnären.

LYRIK PÅ ERKÄNNANDETS GRÄNS

Under 1960-talets andra hälft arbetade Ashbery med de dikter som skulle komma att publiceras i *The Double Dream of Spring* (1970), poetens fjärde diktsamling. Den markerar någonting nytt i hans författarskap. De montage- och collagetekniker som han experimenterade med i början av 1960-talet, övergavs till förmån för ett sätt att skriva som resulterade i vad John Shop-

taw kallar "a compacted, somber, abstract lyric discourse".¹³⁵ Vissa talar om hur Ashbery med denna stil gått in i en mer mogen fas i sitt författarskap. Bloom menar att poeten med *The Double Dream of Spring* och *Three Poems* (1972), hans nästa diktsamling, närmar sig "true greatness". Han identifierar två varandra motsägande frestelser i författarskapet, som han spårar tillbaka till Emerson: å ena sidan övertygelsen om att ens själv kan hittas i alla saker och överallt; å andra sidan insikten om att i mig finns bara jag. Frestelserna motsvaras av två olika retoriska strategier. Övertygelsen om att man kan hitta sitt själv överallt och i allt ger en inkluderande form av poesi i vilken allt får rum. Den retoriska strategin kan, till exempel, gå ut på att åter levandegöra språkliga klichéer. Den motsatta frestelsen ger en form av poesi vars grundläggande figur är ellipsen; i den ska allt bort förutom det som är jag.¹³⁶ I *The Double Dream of Spring* förlorar sig Ashbery inte i någon av frestelserna utan når fram till en enkelhet som Bloom sätter i förbindelse med Wallace Stevens.¹³⁷

"Fragment", samlingens avslutande och längsta dikt, betraktar Bloom som den mest stevenska av Ashberys fram tills dess publicerade dikter, med andra ord: den bästa. Han karakteriserar stilen i den som "a wholly Stevensian difficulty, neither elliptical nor obscure, but a ravishing simplicity that seems largely lacking in referential quality".¹³⁸ Storheten består i att Ashbery genom en sådan redan förbrukad stil förmår att säga något nytt. Om vad? Dikten handlar, säger Bloom, om sig själv, men som Vendler påpekar i en av sina essäer om poeten: metapoesi är i amerikansk poesikritik inte sällan ett kodord för frågor om vad det är att vara människa i världen.¹³⁹ Med *The Double Dream of Spring* inleds, menar kritiker som Bloom och Vendler, en ny fas i Ashberys författarskap; han finner ett nytt sätt att skriva reflekterande dikter över samma ämnen som lyriska poeter alltid ägnat sig åt: kärlek, tid, minne och så vidare.

Om man ställer *The Double Dream of Spring* jämte poetens andra diktbok

135. Shoptaw, s. 100.

136. Bloom, s. 172.

137. Ibid., s. 183. Vendlers och Perloffs respektive periodisering av författarskapet följer samma kurva. De betraktar, liksom Bloom, *The Tennis Court Oath* som en misslyckad bok, och de följande som en vidareutveckling från *Some Trees*. Jfr Vendler, 1988, s. 225 och Perloff, 1981, s. 263–269.

138. Bloom, s. 193.

139. Vendler, 1988, s. 224.

The Tennis Court Oath (1962) blir skillnaden tydlig. Ashbery skrev den under sin tid i Paris och den består till största delen av dikter som kommit till genom montage- och collageteknik. Man kan jämföra den första strofen i dikten "Plainness in Diversity" ur *The Double Dream of Spring* med den första strofen i "Leaving the Atocha Station" ur *The Tennis Court Oath*. Här är "Plainness in Diversity":

Silly girls your heads full of boys
 There is a last sample of talk on the outer side
 Your stand at last lifts to dumb evening
 It is reflected in the steep blue sides of the crater,
 So much water shall wash over these our breaths
 Shall remain unwashed at the end. The fine
 Branches of the fir tree catch at it, ebbing.
 Not on our planet is the destiny
 That can make you one.¹⁴⁰

Och här "Leaving the Atocha Station":

The arctic honey blabbed over the report causing darkness
 And pulling us out of there experiencing it
 he meanwhile . . . And the fried bats they sell there
 dropping from sticks, so that the menace of your prayer folds . . .
 Other people . . . flash
 the garden are you boning
 and defunct covering . . . Blind dog expressed royalties . . .
 comfort of your perfect tar grams nuclear world bank tulip
 Favorable to near the night pin
 loading formaldehyde. the table torn from you
 Suddenly and we are close
 Mouthing the root when you think
 generator homes enjoy leered¹⁴¹

Strofen i "Plainness in Diversity" gör det lätt för läsaren att åtminstone föreställa sig att dikten handlar om människans själv. Är hon ett enhetligt subjekt? Eller är hon dömd att vara kluven så länge hon befinner sig hitom döden? Diktens abstrakta lyriska språk ger också ett svar: nej, hon är inte ett enhetligt subjekt, och det finns inget hopp om att hon ska bli det i denna värld.

"Leaving the Atocha Station" tillhandahåller vid första påseendet inte ens möjligheten till något sådant visdomsord. Syntaxen är så pass uppbru-

140. ACP, s. 183.

141. Ibid., s. 63.

ten, orden så löst sammanfogade, att dikten framstår som rent nonsens. Language-poeter som Bruce Andrews och Ron Silliman har båda uttryckt sitt gillande. Den förre uppskattar dess kritik av klarhet och transparens, medan den senare konstaterat att det är Ashberys "one book / that's not too much in love with beauty".¹⁴² Kanske har de rätt, men kunde man inte också hävda att en dikt som "Leaving the Atocha Station" fungerar som en sorts illustration till den dom som "Plainness in Diversity" faller över människans själv? Att "Leaving the Atocha Station" är en illustration av att hon inte är ett enhetligt subjekt? Ashberys signatur är där; strömmen av ord är resultatet av hans hand; tillsammans med titeln – Atocha är en tågstation i Madrid och tågets hastiga rörelse är en konventionell symbol för vad det är att leva i moderniteten – kunde man föreställa sig dikten som en sorts dokument, eller ett fingerat dokument, över den ström av ord, tankar och bilder som far genom ett mänskligt medvetande på ett tåg som lämnar en europeisk storstad. Minnesglimtar från besöket flimrar förbi uppblandade med ord och fraser från andra tillfällen, andra människor, andra dikter. Det går för snabbt. Rummet har genomgått en transformation som inte motsvarats av en förändring i människans varseblivning; hon hänger inte med.¹⁴³ "Not on our planet is the destiny / That can make you one." Eller, som Ashbery skriver i "Self-Portrait", till slut måste man inse att "no part / remains that is surely you".¹⁴⁴ Skillnaden mellan den abstrakta lyriska diktionen i *The Double Dream of Spring* och klipp och klistra-dikterna i *The Tennis Court Oath* är påtaglig, men på vilket sätt är den avgörande? I båda fallen rör det sig om dikter som kan ge ett tillfälle till kritisk reflektion över vad det är att vara människa i, till exempel, ett senkapitalistiskt samhälle som stympar den mänskliga tillvaron. Och det är fullt möjligt att utverka samma svar ur dem.¹⁴⁵

Man skulle också kunna tolka Ashberys bruk av abstrakt lyrisk diktion som ett svar på innovationens förändrade villkor. Som Mutlu Konuk Blasing

142. Bruce Andrews refererad och Ron Silliman citerad ur Shoptaw, s. 42.

143. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (London, 1991), s. 38, där Jameson diskuterar subjektets status i ett senkapitalistiskt samhälle, och konstaterar just det att de människor som lever i det är oförmögna att erfara det.

144. ACP, s. 476.

145. Se exempelvis Jasper Bernes, "John Ashbery's Free Indirect Labor", *Modern Language Quarterly*, vol. 74, nr. 4 (2013), där Ashberys poesi, och i synnerhet *The Tennis Court Oath* tjänar som utgångspunkt och belysande material för en tveklöst fruktbar diskussion av arbetets omvandlingar vid 1900-talets mitt.

har visat är Ashbery från och med *The Double Dream of Spring* väl medveten om att "all avant-garde opposition is already co-opted".¹⁴⁶ Det finns ingen anledning, skriver Ashbery i en av dikterna i samlingen, att leta efter "imaginative new methods / Since all of them are in constant use".¹⁴⁷ Att Ashbery lånat samlingens titel från en tavla av de Chirico, den målare vars definition av konst han hänvisar till i recensionen av Parmigianino-utställningen i Paris några år tidigare, är dock en indikation på att det fortfarande är samma sak som står på spel, alltså poesin och konsten som en process som står och faller med i vilken grad den överskrider gränserna för det mänskliga tänkandet och närmar sig barndomens blick på världen; det vill säga i vilken grad den bereder utrymme för en process som börjar och slutar utanför tänkandet. Om *The Double Dream of Spring* innebär att poeten mognat, betyder inte det att han övergett sina tidigare idéer. Men när vad poeten gör, oavsett vad han eller hon än gör, alltid redan är en dikt, liksom tavlan alltid redan är en bild, är det inte längre en möjlig utväg att söka sig ut och bort från poesin genom att uppfinna nya metoder och skrivtekniker.

I en intervju från 1981 kommenterar Ashbery detta problem i förhållande till "Leaving the Atocha Station" och till hur det historiska avantgardet kommit att bli ett med traditionen, en samling klassiker bland andra:

[...] I think that the whole notion of Dadaist literature is inexact. It was supposed to do away with literature, but it has ended up becoming literature itself, and Dadaists are classics today. My own poetry faces this problem. The poem that I've just read ["Leaving the Atocha Station"], for instance, was a sort of throwaway when I was writing it. I didn't really know what I was doing, but now it's been printed in a book and I'm reading it for videotape and now we are discussing it as though it were some sort of document. That was the last thing that ever entered my mind when I was writing it.¹⁴⁸

Man kan bara spekulera i om det var med anledning av denna problematik som Ashbery lämnade den typ av montage- och collageteknik som han använde sig av i *The Tennis Court Oath*. Men vi har sett i "The Invisible Avantgarde" att poeten reflekterade över dylika problem. Klart står också att Ashbery med *The Double Dream of Spring* vänder sig till en mer

¹⁴⁶ Blasing, s. 137.

¹⁴⁷ "Definition of Blue", ACP, s. 211.

¹⁴⁸ Alfred A. Poulin Jr., "The Experience of Experience: A Conversation with John Ashbery", *Michigan quarterly review.*, vol. 20, nr. 3, 242–255 (1981), s. 249.

konventionell lyrisk form. Som Bloom påpekar gör han bruk av en redan förbrukad form. Han skriver dikter som inte 'behöver' lyrikiseras eftersom de redan är framställda i formen av ett lyriskt abstrakt tal; Ashbery har själv brutit dem lös från deras sammanhang. Trots detta är dikternas utsägelssubjekt, som Charles Berger har noterat, inte så lätt att identifiera sig med. Ashbery, påpekar Berger, har aldrig varit en dramatisk poet; hans dikter rymmer inte olika röster utan är alla olika "versions of an elusive but central speaker".¹⁴⁹ Med "Fragment" som exempel undersöker jag i detta avsnitt vad den skrivpraktik gör som erbjuder, och samtidigt motverkar, det moment av identifikation mellan läsare och utsägelssubjekt som utgör den lyrikiserade diktens kulmen.

Några fakta rörande "Fragment" och dess ämne

"Fragment" utgörs av 50 tioradiga strofer. De flesta av Ashberys diktsamlingar innehåller åtminstone en längre dikt. Det längre formatet tilltalar honom, har han låtit berätta, därför att sådana dikter tar längre tid att skriva och därmed påverkas av förändringar i poetens sinnesstämning som aldrig hade kunnat få rum i en dikt komponerad under kortare tid. De blir helt enkelt verkligare.¹⁵⁰ Shoptaw har redogjort för diktens tillkomsthistoria. Ashbery började arbeta med den under ett besök i Sodus, New York, med anledning av att hans avlidne far skulle begravas i december 1964 och avslutade den i Paris i mars 1965.¹⁵¹ Diktens form är ett lån från den franske renässanspoeten Maurice Scève's emblemdikt *Délie, ou la plus haulte vertue* (1544). Den består av 499 tioradiga strofer och en inledande åttaradning. Ashbery studerade dikten för första gången 1957 och berättar i en intervju att han uppskattade "the fruitful monotony of his [Scève's] form, as over and over again he says very much the same thing in the hundreds and hundreds of ten-line stanzas, constantly repeating the form and yet adding something a little new each time".¹⁵² Ashberys "Fragment" är emellertid inte fullt lika monoton till formen som *Délie*; alla 50 strofer består visserligen av tio versrader, men själva versformen är, om än inte fri i sträng mening,

149. Charles Berger, "Vision in the Form of a Task", i David Lehman (red.), *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery* (Ithaca, NY, 1980), s. 168.

150. Bloom & Losada, s. 127.

151. Shoptaw, s. 111.

152. Bloom & Losada, s. 125.

så åtminstone inte bunden med samma stränga disciplin som hos Scève.

Redan när Ashbery inledde arbetet med dikten hade han för avsikt att publicera den tillsammans med en serie illustrationer av målaren Alex Katz. Dikten publicerades dock först utan dessa i tidskriften *Poetry* 1966, vilket är talande. *Poetry* var vid denna tid inte en tidskrift för experimentell litteratur. 1968, i modemagasinet *Harper's Bazaar*, trycktes dikten (i vit text mot svart bakgrund) jämte Katz illustrationer. Där fick dock bara fem av totalt 25 illustrationer plats. 1969 gav det lilla förlaget Black Sparrow Press ut den med alla 25, två strofer och en illustration på vardera uppslag. Varför två strofer och en illustration per uppslag? Skälet är förhållandevis enkelt: när Ashbery väl hade bestämt sig för formen, beslöt han också att vid varje 'sittning' skriva två strofer, vilket har lämnat spår efter sig i dikten. Ibland förekommer till exempel en överklivning mellan två strofer. Men det är alltid mellan två som har skrivits vid samma sittning, som mellan strof 17 och 18: "The other pictures told in an infinity of tiny ways // Stories of the past: separate incidents" (234). Eller mellan strof 19 och 20: "Instantaneously extending your hesitation to an // Empire, back lands whose sparsely populated look is" (ibid.). Skrivprocessen som den tryckta dikten "Fragment" är resultatet av är med andra ord en ritualiserad praktik.

Den mer eller mindre fria versformen till trots ger "Fragment", liksom *Délie*, ett stillastående intryck. På en direkt fråga om innehållet i "Fragment" hänvisade Ashbery också till Scève. I båda fallen, menar han, är det fråga om en dikt som oupphörligen vänder åter till och utvecklar en situation som aldrig ges i dikten. Övergångarna mellan flera av stroferna ger intrycket av att det är fråga om en argumenterande dikt, men det är inte möjligt att, som i "Self-Portrait", utvinna något logiskt sammanhängande resonemang. Strof nummer 7 och 8 inleds till exempel båda med adverb som markerar ett logiskt samband där inget sådant finns:

Although beyond more reacting
To this cut-and-dried symposium way of seeing things
To outflank next mediocre condition
Of storms. The hollow thus produced
A kind of cave of the winds; distribution center
Of subordinate notions to which the stag
Returns to die: the suppressed lovers.
Then ghosts of the streets
Crowding, propagating the feeling into furious
Waves from the perfunctory and debilitated sunset.

Yet no one has time for its preoccupation.
 Our daily imaginings are swiftly tilted down to
 Death in its various forms. We cannot keep the peace
 At home, and at the same time be winning wars abroad.
 And the great flower of what we have been twists
 On its stem of earth, for not being
 What we are to become, fated to live in
 Intimidated solitude and isolation. No brother
 Bearing the notion of responsibility of self
 To the surrounding neighborhood lost out of being. (231)

Konjunktioner och anknytningsadverbial som "although" och "yet" anger att det finns en utveckling av en tankegång från den ena strofen till den andra. Det finns ingen tvekan i dessa strofer; dikten fortskrider med en påtaglig säkerhet. Men dröjer man vid vad som står i dem är det inte möjligt att utröna vare sig vilken tanke det är som utvecklas eller hur den utvecklas. Till vad refererar "its" i den andra strofen? Vad är det som ingen längre har tid för? Vissa av diktens strofer hänvisar till ett möte mellan två älskande (strof 16 till exempel), men ingenting garanterar att det är till just ett sådant möte "its" refererar. Om man efter detta strofpar går till nästa blir det än tydligare att diktens struktur snarare är cirkulär än linjär:

Slowly as from the center of some diamond
 You begin to take in the world as it moves
 In toward you, part of its own burden of thought, rather
 Idle musing, afternoons listing toward some sullen
 Unexpected end. Seen from inside all is
 Abruptness. As though to get out your eye
 Sharpens and sharpens these particulars; no
 Longer visible, they breathe in multicolored
 Parentheses, the way love in short periods
 Puts everything out of focus, coming and going.

Thus your only world is an inside one
 Ironically fashioned out of external phenomena
 Having no rhyme or reason, and yet neither
 An existence independent of foreboding and sly grief.
 Nothing anybody says can make a difference; inversely
 You are a victim of their lack of consequence
 Buffeted by invisible winds, or yet a flame yourself
 Without meaning, yet drawing satisfaction
 From the crevices of that wind, living
 In that flame's idealized shape and duration. (231f)

Liksom Scève i *Délie* enligt Ashbery, vänder poeten gång på gång tillbaka till en situation, som aldrig tillkännages, för att därefter låta dikten ta fart på nytt. Som Berger noterar kan strofernas ordning, förutom den första och sista, kastas om, utan att dikten egentligen förändras.¹⁵³ Den fortsätter efter upprepade läsningar, även för en så skicklig läsare som Bloom, att genom sin undflyende karaktär ”inspire our uneasiness”.¹⁵⁴ Man frestas att ansluta sig till Ashbery själv och de frågor som han ställer i en metakommentar till dikten i den avslutande strofens första versrader:

But what could I make of this? Glaze
Of many identical foreclosures wrested from
The operative hand, like a judgment but still
The atmosphere of seeing? (243)

Bland de av Ashberys dikter som gäller för poetens bästa, är ”Fragment” förmodligen den minst kommenterade. Men några förslag på vad Ashbery gör i dikten och vad han försöker säga med den har presenterats. Redan nämnda Bloom ligger bakom ett av de första. Trots att han medger att dikten även efter upprepade läsningar har kvar sin undflyende karaktär menar han sig ha funnit dess innebörd. ”Fragment” är, enligt Bloom, ”an elegy for the self of the imperfect solipsist, who wavered before the reality of another self, and then withdrew back into an interior world.”¹⁵⁵ Vändningen tillbaka till en inre värld betraktar Bloom som resultatet av en mödosam insikt om människans subjektivitet, hennes sårbarhet och konstitutiva ensamhet. På den ovan citerade frågan följer ett antal påståenden som skulle kunna tolkas som Ashberys svar:

That two people could
Collide in this dusk means that the time of
Shapelessly foraging had come undone: the space was
Magnificent and dry. One flat evening
In the months ahead, she would remember that that
Anomaly had spoken to her, words like disjointed beaches
Brown under the advancing signs of the air. (243)

Vi är alla anomalier som, även om vi kan tala med varandra, inte kan förstå någonting annat om varandra än just det att vi inte kan förstå varandra.¹⁵⁶

153. Berger, s. 207.

154. Bloom, s. 193.

155. Ibid.

156. Ibid., s. 200.

Shoptaw väljer att läsa dikten i förhållande till faderns bortgång. För det har han naturligtvis goda skäl; Ashbery påbörjade ju *de facto* dikten under en resa till New York med anledning av sin fars begravning. I marginalen till det första utkastet till den första strofen har poeten antecknat: "The more fathers" och "The stagnant enemy". Den första strofen innehåller en vers som direkt hänvisar till en begravning, "The sympathy of yellow flowers" (av hävd är gula blommor ett uttryck för sympati vid begravningar). Listan över exempel på passager som stödjer Shoptaws val kunde med lätthet göras längre. Vad som intresserar Ashbery i "Fragment", menar Shoptaw, är dock inte så mycket förlusten av fadern som sådan, utan det minnande och glömmande som följer efter den och förluster i allmänhet – en förlorad kärlek till exempel.¹⁵⁷ Dikten handlar alltså inte om Ashberys personliga förlust; han bekänner ingenting genom sin dikt.¹⁵⁸ Poetens verkliga ämne är något för alla lika.

I sitt bidrag till antologin *Beyond Amazement*, "Vision in the Form of a Task" ger Berger, vars iakttagelser vi redan har tagit hjälp av, ett mer positivt besked om diktens (och om den samling som den avslutar) funktion och betydelse. Som helhet betraktad menar han att *The Double Dream of Spring* har en terapeutisk funktion. Den fungerar som en "cure for angst", en ersättning för religionen och andra former av själavårdande aktiviteter.¹⁵⁹ Ashbery experimenterar i diktboken med olika "modes of self-presentation", och i "Fragment" verkställer han den strategi han till slut fastnar för. Utsälgelsesubjektets oupphörliga rörelse in mot och ut från sig själv mot världen och oviljan att resa upp ett monument över självet är de centrala aspekterna av den strategi som Berger identifierar i "Fragment".¹⁶⁰ Liksom Altieri gör med "Self-Portrait" utviner Berger ur *The Double Dream of Spring* olika modeller för subjektivitet.¹⁶¹ Ingenting förbjuder en sådan kritisk hand-

157. Shoptaw, s. 114f.

158. Ibid., s. 118.

159. Berger, s. 165.

160. Ibid., s. 201ff.

161. Se också Charles Altieri, "John Ashbery and the Challenge of Postmodernism in the Visual Arts", *Critical Inquiry*, vol. 14, nr. 4 (1988). I den säger Altieri klart och tydligt att såväl bildkonsten som poesin sedan 1960-talet är användbara som modeller för subjektivitet och strategier för att anpassa sig till nya historiska villkor. Han vill visa, skriver han "the continuing power of art to foster imaginative strategies enabling us to try out different schema enabling individuals to adapt themselves to historical changes." (s. 806.)

ling, men den utförs inte utan kostnad. Berger gör det visserligen möjligt för poesin att utföra ett progressivt kulturellt och historiskt arbete, men Berger måste överge sin inledande iakttagelse att diktens utsägelssubjekt inte går att nagla fast, att den är "elusive"; han måste göra "Fragment" till en del av litteraturhistorien och människans rörelse mot mer och bättre självkänedom. Resultatet av Ashberys skrivande, dikterna, blir därmed användbart. För en undersökning av vad det skrivande subjektet gör måste uppmärksamheten riktas mot en annan nivå. Precis som Ashbery i sin kommentar till Parmigianinos självporträtt, är det nödvändigt att vända sig till vad som sker under själva framställandet.

Under framställandet av en röst utan like

Alla tre nämnda uttolkare av "Fragment" ägnar större delen av sina respektive kommentarer åt Ashberys skrivteknik och de retoriska grepp som används. Den stil som denna teknik och dessa grepp resulterar i är, som Vendler påpekat, ett väl beforskat område. "There have been able descriptions of its fluid syntax, its insinuating momentum, its generality of reference, its incorporation of vocabulary from all the arts and all the sciences."¹⁶² Till dessa beskrivningar finns inte mycket att tillägga. Vendler själv ansåg då, på 1980-talet när hon skrev detta, att det var hög tid att tala om Ashberys ämnen. Jag vill emellertid svara på frågan om vad det skrivande Ashbery ägnar sig åt gör och betyder, inte i första hand för det estetiska föremål den resulterar i, utan för själva praktiken. Vad betyder det att "Fragment" i själva verket är en och samma dikt om två strofer à tio rader komponerade var och en för sig? Hur ska man förstå hans teknik? Om "Fragment" är poesi i den mening som Ashbery lägger i ordet, och som vi kom fram till i föregående avsnitt, borde tekniken rimligen syfta till att skriva på ett sådant sätt att en skillnad uppstår mellan det framställda och det projekterade, en konstkoefficient. Skulle vad Berger beskriver som utsägelssubjektets undflyende, men ändå påtagliga närvaro och enhetlighet, kunna vara ett tecken på denna skillnad?

Med en term lånad från Michael Frieds kritiska analyser av 1960-talets bildkonst skulle man kunna säga att vad som åstadkommer utsägelssubjektets enhet i "Fragment" är att dikten övertygar som form. Om målaren

162. Vendler, 1988, s. 224.

Frank Stella konstaterar Fried 1966 att hans senaste verk undersöker "the viability of shape as such", alltså i vilken utsträckning den blotta formen har kraften att övertyga om att vi har att göra med ett konstverk.¹⁶³ Om "Fragment" kan man konstatera att dess enhetliga och monotona form, trots frånvaron av narrativa eller logiska förbindelser, övertygar om att dess utsägelssubjekt är ett, om än ett abstrakt sådant.

Som vi kunde se hos Vendler utspelas lyrikens mimesis inte på språkets semantiska nivå, utan på en formell nivå. Det är genom stilistiska arrangemang, syntaktiska, grammatiska och fonetiska, som dikten efterliknar ett medvetande. Och på denna nivå är "Fragment" förhållandevis enhetlig. Först och främst har vi det uppenbara: upprepandet av 50 tioradiga strofer. Utöver det har vi den drömlogik som enligt Perloff strukturerar Ashberys dikter som helheter och ner på meningsuppbyggnadens nivå. Det är inte alls, påpekar hon, någonting slumpmässigt över den, tvärtom: "Ashbery's dream structure is highly formalized".¹⁶⁴ Hon tar inte upp "Fragment" som exempel, utan fokuserar på "The Other Tradition" ur *Houseboat Days*. Men hennes analys av hur Ashbery genom "purposely clumsy long sentences – sentences that spill over successive lines with their complicated subordinate clauses" ger dikten en struktur "of opening and closing, of revelation and re-veiling, of simultaneous disclosure and concealment" stämmer väl överens med "Fragments" struktur.¹⁶⁵ Bortsett från dess första mening utgörs diktens första strof av två sådana, "purposely clumsy", meningar:

The last block is closed in April. You
See the intrusions clouding over her face
As in the memory given you of older
Permissiveness which dies in the
Falling back toward recondite ends,
The sympathy of yellow flowers.
Never mentioned in the signs of the oblong day
The saw-toothed flames and point of other
Space not given, and yet not withdrawn
And never yet imagined: a moment's commandment. (229)

Den första meningen, som börjar med "You" i versrad ett och avslutas i versrad sex, är exemplarisk. Det är inte uppenbart vad huvudsatsen, "You

163. Fried, 1998, s. 77.

164. Perloff, 1981, s. 262.

165. Ibid., s. 257 och 262.

/ See the intrusions clouding over her face” betyder, vilket är helt i sin ordning; bisatsen från och med versrad tre utlovar en förklaring i formen av en liknelse. Fram till överklivningen mellan versrad 3 och 4 finns möjligheten kvar. Men med versrad fyra och fem har löftet om förklaring, liksom minnet som nämns, dött bort ”in the / Falling back toward recondite ends”. I det närmaste varje enskild strof innehåller åtminstone någon mening som liksom denna sträcker sig över minst fyra versrader och gör bruk av överklivningen mellan versraderna för att ge ett löfte om en mening som aldrig uppfylls. Här är en sådan mening i strof sex:

[...] In
This way new symptoms of interest having a common
Source could produce their own ingenious
Way of watering into the past with its religious
Messages and burials. (230)

Strof 10 utgörs i sin helhet av två sådana meningar:

Thus your only world is an inside one
Ironically fashioned out of external phenomena
Having no rhyme or reason, and yet neither
An existence independent of foreboding and sly grief.
Nothing anybody says can make a difference; inversely
You are a victim of their lack of consequence
Buffeted by invisible winds, or yet a flame yourself
Without meaning, yet drawing satisfaction
From the crevices of that wind, living
In that flame’s idealized shape and duration. (231f)

Det kanske mest extrema exemplet på denna struktur i Ashberys poesi över huvud taget infinner sig i ett av de strofpar som Ashbery bundit samman med en överklivning, strof 19–20:

But now the tidings are dark in the
Expected late afternoon suddenly dipping into
Reserves of anxiety and restlessness which dutifully
Puff out these late, lax sails, pennants;
The vertical black-and-white-striped weather indicator’s
One sign of triumph, a small one, to stand
For universal concessions, charters and deeds to
Wilderness or the forested sea, cord after cord
Equaling possession and possessiveness
Instantaneously extending your hesitation to an
Empire, back lands whose sparsely populated look is
Supreme dominion. (234)

Exemplen skulle kunna mångfaldigas, både från "Fragment", andra dikter ur *The Double Dream of Spring* och ur Ashberys andra diktböcker från 1960- och 1970-talen. Perloff sätter denna hårt formaliserade drömlogik i förbindelse med Roussels romaner och Duchamps enigmatiska *Le Grand verre* (1915–23). Hans konst och Ashberys poesi är båda, enligt Perloff, exempel på en typ av gåtor som hos läsaren och åskådaren väcker en längtan efter fullbordan och förståelse.¹⁶⁶ Hon citerar Roger Cardinal som menar att mottagaren av sådana konstverk "knows that a signal is being emitted, but his connection with the transmitter seems to be on a faulty line".¹⁶⁷ Man kan emellertid fråga sig i vilken grad den längtan efter fullbordan och förståelse som läsare av Ashberys poesi erfar har sitt ursprung i dikten som sådan – detsamma kunde för övrigt sägas om Duchamps *Le Grand verre*. Har den inte sitt ursprung snarare i den tvångsmässighet med vilken den kapabla lyrikläsaren utvinner mening även där ingen finns genom att identifiera sig med diktens utsägelsessubjekt oavsett om ett sådant finns eller inte? Längtan efter fullbordan och förståelse är given i den stund "Fragment" känns igen och erkänns som lyrik, och det kommer den med nödvändighet att göra eftersom Ashbery i egenskap av poet signerat den. Allt poeten rör vid blir till poesi eller lyrik, det vill säga till ett tillfälle för läsaren att få inträde till en kulturell gemenskap.

Denna högst formaliserade drömlogik är, som Perloff visar, frukten av Ashberys hantverksmässiga skicklighet. Det är svårt, för att tala med Vendler, att känna igen sig i det medvetandes rörelser som dikten efterliknar, men inte omöjligt. Tekniken som ligger till grund för den går att förklara.¹⁶⁸ Under skrivandet av "Fragment" använder sig Ashbery emellertid även av en annan teknik, som också är formaliserad, men på ett annat sätt. Shoptaw, som författat den första studien med hänsyn tagen till poetens manuskript, gör en rad intressanta iakttagelser med utgångspunkt i dessa. Han visar hur poeten i de flesta av sina diktböcker under skrivandet av sina dikter byter ut ett ord eller en fras i dikten mot ett annat baserat bara på ljudlighet. Det nya

166. Ibid., s. 262.

167. Roger Cardinal citerad i ibid., s. 262.

168. Se till exempel Vendler, 1988, s. 227f: "An eminent scholar once told me, more in sorrow than in anger, that he had read and reread the poem 'Houseboat Days' and still he could not understand it. This can happen, even as people read Ashbery with good will, because Ashbery has borrowed from Stevens a trick of working up obliquely to his subject, so that the subject itself makes a rather late appearance in the poem."

ordets semantiska innebörd får gärna vara främmande i kontexten. Själva processen kallar Shoptaw "cryptography", det utbytta ordet "crypt word" och det nya ordet "marker". Metoden, menar han, är central för Ashbery.¹⁶⁹

Det finns flera spår efter denna process i utkastet till "Fragment". Shoptaw kan till exempel visa på ett sådant spår i den sjätte versraden i strof 16:

The volcanic entrance to an antechamber
Was not what either of us meant.
More outside than before, but what is worse, outside
Within the periphery, we are confronted
With one another, and our meeting escapes through the dark
Like a well.
Our habits ask us for instructions.
The news is to return by stages
Of uncertainty, too early or too late. It is the invisible
Shapes, the bed's confusion and prattling. The late quiet. This is how it feels.
(233, [min kursivering])

I ett tidigare utkast löd versrad sex "Escaping through the one great wail." Detta ströks över och ersattes med "Like a yell.", innan Ashbery kom fram till den tryckta versionen. Ordet "well" äger en påtaglig ljudlighet med både "wail" och "yell", men på en semantisk nivå betyder det någonting väsentligen annorlunda. Medan "wail" och "yell" uttrycker utrop av olika slag (med tanke på att strofen anspelar på ett sexuellt möte mellan kroppar hade båda orden semantiskt passat bättre), betyder "well" antingen en brunn eller, arkaiskt, källa eller ett slutet rum i en byggnad. I det här sammanhanget är det förmodligen "well" i betydelsen brunn eller källa som avses. Det passar bättre med det första ledet i liknelsen, "our meeting escapes through the dark". Utöver detta uppmärksammar Shoptaw också att Ashbery i det maskinskrivna utkastet efter "Like a yell." med handskrift lagt till "This is how it feels.", som han därefter i den färdiga versionen flyttat till strofens sista vers, vilken därmed blir hela diktens längsta. Skillnaden i betydelse mellan utkastet vari hur det känns liknas vid ett utrop och den färdiga versionen där det i stället liknas vid "The late quiet" är anmärkningsvärd. Vilken funktion har denna kompositionsmetod?

Att använda språket på grundval av hur det låter – dess materialitet eller vad Émile Benveniste kallar språkets semiotiska dimension – i stället för på grundval av vad det betyder – dess begreppsliga innebörd eller

169. Shoptaw, s. 6ff.

vad Benveniste kallar språkets semantiska dimension – är naturligtvis ingenting unikt för Ashbery.¹⁷⁰ Tvärtom är det något som av exempelvis Roman Jakobson har upphöjts till det utmärkande kännetecknet för poesi i allmänhet. Enligt honom gör denna poetiska funktion att meddelandet i sig snarare än vad meddelandet meddelar om hamnar i fokus. Steget därifrån är inte långt till den idé om den postmodernistiska poesins metapoetiska funktion som McHale utvecklar med utgångspunkt i Ashbery, det vill säga en poesi som undersöker möjlighetsbetingelserna för meningsproducerande språkliga praktiker. Shoptaw tolkar emellertid Ashberys kryptografi på ett annorlunda vis. Den är på ett plan ett medel för poeten att ta sig bort från det givna, men den är också det primära greppet i vad han kallar Ashberys ”misrepresentative poetics”.¹⁷¹ De krypterade ord som Ashbery täcker över med andra ord finns som Shoptaw ser det kvar, om än dolda, i de färdiga dikterna. Greppet gör det möjligt att förmedla erfarenheter som bara kan förmedlas som hemligheter, indirekt.¹⁷²

Stöd för en sådan tolkning hämtar Shoptaw bland annat från poetens släktskap med Roussel. Han hänvisar till Ashberys egen essä om författaren och till Foucaults essä om densamme. Ashbery beskriver Roussels metod som följer (efter Roussels egen förklaring i *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [1935]):

Sometimes he [Roussel] would take a phrase containing two words, each of which had a double meaning, and use the least likely meanings as the nucleus of a story. Thus the phrase 'maison à espagnolettes' ('house with window latches') served as the nucleus for an episode in *Impressions d'Afrique* about a house (a royal family or house) descended from a pair of Spanish twin girls. Elsewhere, he would transform a common phrase, a book title or a line of poetry into a series of words with similar sounds.¹⁷³

Det finns uppenbarligen en likhet mellan Ashberys och Roussels tillvägagångssätt. Men när Shoptaw hävdar att denna kryptering fungerar som ett skydd för en hemlighet som läsaren likväl får sig till dels, begår han samma misstag som Ashbery menar att de franska surrealisterna begick i deras läsningar av Roussel: att gå på jakt efter den underliggande meningen.

170. Se Émile Benveniste, "La sémiologie de la langue", i *Problèmes de linguistique générale, II* (Paris, 1974), s. 63ff för en utläggning av distinktionen.

171. Shoptaw, s. 6.

172. Ibid., s. 7.

173. Ashbery, 2004, s. 42.

Ashberys fascination inför Roussels romaner ligger, som Shoptaw påpekar, i linje med Foucaults: även om det är möjligt, skriver denne, att ana att en mening döljer sig i Roussels texter, är det blott som en våg på textens yta, och eftersom den aldrig kommer till tals, frigörs "the whole brilliant and vibrant surface of words".¹⁷⁴ Vad Shoptaw kallar Roussels kryptografi har en positiv funktion enligt både Ashbery och Foucault, men den går inte ut på att bevara en dold mening. Den etablerar en annan relation till språket, en där orden inte längre står för någonting annat utan framträder som en vibrerande materialitet. Benvenistes distinktion mellan det semiotiska och det semantiska kan aktualiseras för att förklara skillnaden; det förra, skriver Benveniste, är det språkliga tecknet som sådant, vilket bara behöver kännas igen ("être RECONNU"), medan det senare avser språk i bruk, "le discours", som måste förstås ("être COMPRIS").¹⁷⁵ Vad Ashbery och Foucault uppskattar hos Roussel är att han låter språket framträda som språk, det vill säga som ett språk i bruk som likväl bara behöver kännas igen, inte förstås.

Vid 1960-talets mitt, när Ashbery skrev "Fragment", har emellertid krypteringen en annan funktion än när Roussel vid 1900-talets början i Frankrike skrev *Impressions d'Afrique*. I en artikel från 2012 tar Susan Rosenbaum hjälp av Duchamp för att klargöra på vilket sätt Ashberys kryptering skiljer sig från Roussels, med särskilt fokus på när det är språkliga klichéer, eller readymades, som förvrids under den konstnärliga eller poetiska verksamheten. Intressant nog visar hon att den senares *Impressions d'Afrique* har en direkt förbindelse med det verk av Duchamp med vilket Perloff jämför Ashberys poesi. Idén till *La mariée mise à nue par ses célibataires, même*, som Duchamp också kallade glasinstallationen *Le Grand verre*, hämtade han nämligen från Roussel.¹⁷⁶ Men om Roussels kryptografi, eller "punning method" som Rosenbaum kallar den, var ett sätt att använda klichéer "to generate melancholia for a lost aura", accepterade Ashbery och Duchamp denna förlust "as the grounds for new conceptions of feeling".¹⁷⁷

174. Foucault citerad i Shoptaw, s. 9 / Michel Foucault, *Raymond Roussel* (Paris, 1963), s. 47: "la surface brillante et vibratoire des mots".

175. Émile Benveniste, s. 65.

176. Susan Rosenbaum, "Mixed Feelings: Ashbery, Duchamp, Roussel, and the Animation of Cliche", *Genre*, vol. 45, nr. 1, 87–119 (2012), s. 99.

177. *Ibid.*, s. 113.

I en av sina anteckningar omkring *La mariée* ger Duchamp själv emellertid en mer precis beskrivning av vad det är som står på spel i hans konstnärliga verksamhet, en precisering som bör förstås mot bakgrund av den redan nämnda utläggningen om konstkoefficienten: "*La mariée mise à nue par ses célibataires, même*: pour écarter le tout fait, en série du tout trouvé. – L'écart est une opération."¹⁷⁸ Catherine Perret menar att denna operation, som går ut på att skilja ut det som är framställt från det som man finner sig stå inför, är kärnan i Duchamps konstnärliga praktik. Och den syftar till, skriver hon, "nous priver du pouvoir de '(re)garder' et par là de thésauriser le même, le reconnaissable, pour nous amener à la beauté indifférente de ce qui ne rappelle aucun goût et ne ressemble à rien."¹⁷⁹ Det är måhända värt att påpeka att han egentligen inte gjorde någon skillnad mellan målningar och industriellt framställda produkter. Han betraktade båda typerna av produkter som readymades.¹⁸⁰ Det framställda föremålet är således av underordnad betydelse, operationen allt: åtskiljandet av det framställda från det som är funnet.¹⁸¹

Ashberys kryptografi är en sådan operation. Men den har en specifik funktion i en dikt som utger sig för att vara lyrik. En sådan dikt, ett sådant tal, förutsätter ett utsäglessubjekt med vilket läsaren kan identifiera sig för att kunna fungera som lyrik. Allt är i sin ordning om det plötsligt i "Fragment" infinner sig ett moment där läsaren överraskas av en oväntad sammansättning, ord som kastar nytt ljus över någonting, en erfarenhet eller ett fenomen av något slag. Men om det i stället är fråga om ett ord som, likt Smiths anonyma kub, inte kastar nytt ljus över någonting utan även efter den initiala överraskningen fortsatt framstår som på samma gång oundvikligt och oförklarligt, bryts möjligheten till identifikation. Poeten finner sig då ha skrivit och läsaren läsa en dikt vars utsäglessubjekt inte längre går att känna igen, inte går att erkänna som ens like. Vad Ashbery skriver i "Self-Portrait" gällande Parmigianinos självporträtt, kunde lika gärna gälla för "Fragment":

178. Duchamp, s. 41.

179. Catherine Perret, *Les Porteurs d'ombre. Mimésis et modernité* (Paris, 2002), s. 150: "beröva oss förmågan att 'betrakta' och därigenom att berika oss med det samma, det igenkännbara, för att leda oss till den likgiltiga skönheten hos det som inte väcker någon smak och inte liknar någonting."

180. Duchamp, s. 191.

181. Perret, s. 276.

[...] you could be fooled for a moment
 Before you realize the reflection
 Isn't yours. (479f)

Berövandet av såväl läsarens som poetens egen reflektion skulle emellertid inte fungera om "Fragment" inte i ett första skede erbjöd möjligheten till identifikation, om den alltså inte också fungerade som ett partitur för läsaren att framföra som sitt eget. Under skrivandet av "Fragment" arbetar Ashbery på lyrikens gräns. I stället för att röra sig ut från konstens eller poesins territorium i syfte att framställa någonting som inte omedelbart går att känna igen som en dikt, opererar han in ett element som förblir anonymt, men icke desto mindre framstår som nödvändigt, i en dikt som utger sig för att vara lyrik och som går tillbaka på *ett* utsägelsessubjekt. Och han gör det om och om igen.

*

För en kapabel lyrikläsare är en dikt som "Fragment" inte fullkomligt obrukbar. Eller rättare sagt: för en kapabel lyrikläsare kan även en dikt som "Fragment" med tiden komma att utgöra ett tillfälle för denne läsare att konstituera sig själv som ett subjekt av en viss kulturell gemenskap. Förmodligen finns den möjligheten sedan en tid tillbaka. Men den skrivpraktik som dikten artikulerar för åtminstone med sig försvårande omständigheter. Om, som vi kunde se i kapitlets första avsnitt, identifikationen med diktens utsägelsessubjekt både är den kapabla lyrikläsarens mål och det varigenom den moderna lyrikens, det vill säga lyrikläsarens, verk fullbordas kan vi konstatera att Ashberys skrivpraktik på en gång utlovar och motverkar en sådan identifikation. Dikten går visserligen tillbaka på ett utsägelsessubjekt, men på ett subjekt som bara går att känna igen, inte att förstå. Det gör dikten dysfunktionell i den bemärkelsen att den inte erbjuder ett tillfälle att konstituera den form av kulturell gemenskap som grundar sig på identitet, gemensamma värderingar och en ömsesidig förståelse. Ett begrepp, eller rättare sagt: en operation som Agamben diskuterar och försöker utföra i en av sina undersökningar av de mekanismer som producerar människan, det antropologiska dispositivet, är belysande. Snarare än att uppfinna nya sätt att vara människa på, det vill säga nya antropologiska dispositiv, föresprå-

kar han ett tillvägagångssätt som gör maskinen *overksam* (*inoperosa*).¹⁸² Den subjektifiering som den kapabla lyrikläsaren genomgår och verkställer är en sådan mekanism; Ashberys poesi, en skrivpraktik som gör den *overksam*.

Det är emellertid inte det enda momentet i Ashberys skrivpraktik. Som vi kunde se i kapitlets andra del inbegriper den konstnärliga verksamheten ett moment av avsubjektivering, men också en föreställning om ett annat sätt för människan att vara med sig själv, med andra och med annat, som den konstnärliga verksamheten gör tillgängligt. Här finner vi alltså det första elementet av de två som ingår i en subjektifieringsprocess: det reflexiva moment under vilket subjektet bildar sig en föreställning om vad det är. Ashbery beskriver denna form av subjektivitet i termer av ett romantiskt universum och med uttryck lånade från Aragon respektive de Chirico: "the republic of dreams" eller "the spirit of childhood and dreams". Drömmare är, som poeten formulerar det, inte särskilt praktiska. Gemensamt för det sätt att vara som barnet och drömmaren representerar i hans texter är att de är utsatta för saker och ting som övergår deras förstånd utan att för det söka att göra dem begripliga. I det sätt att vara som de representerar finns ingen skillnad mellan vad som är och vad som borde vara; de är inte historiska subjekt som utarbetar projekt som de sedan söker realisera; de är utsatta för händelser, inte händelsernas regissörer.

Om vi nu frågar oss vad Ashbery, det vill säga det skrivande subjektet, ägnar sig åt under framställandet av "Fragment" får vi följande svar: under 25 sittningar upprepar Ashbery samma operation. Om och om igen för poeten in ett element i en dikt som han ovedersägligen är upphovsman till men som förblir anonymt också för honom. Att det är anonymt bör dock inte förväxlas med godtyckligt. Det är inte en öppen dikt i den bemärkelsen att elementet bjuder in läsaren till att göra bruk av diktens utsagor efter eget tycke och smak. Det anonyma elementet i dikten är formellt motiverat; det sluter snarare än öppnar dikten. Det ska framstå som oförklarligt men nödvändigt för såväl läsare som poet. Det subjekt inför vilket elementet framträder på ett sådant sätt har erhållit sitt medborgarskap i drömmarnas republik. Det har modifierat sitt sätt att vara, såväl i förhållande till sig själv som i förhållande till den värld i vilken det lever. Den skrivpraktik som "Fragment" artikulerar bildar ett subjekt som inte bara ger sitt bifall åt det som är, utan är ett bifall åt det som är och det som blir.

182. Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale* (Torino, 2002), s. 94.

I VÄNTAN PÅ DET SINNLIGA (BONNEFOY)

Lät ögat vandra öfver Jorden –
Hvem herrskar där? – Förgängelsen. –
– Erik Johan Stagnelius, ”En annan”.

Om man promenerar längs rue Descartes i Paris möter man på ett av husen en väggmålning av Pierre Alechinsky. Den föreställer ett träd, målat i blått mot en vit bakgrund.¹ Målningen, *L'Arbre bleu*, är märkt av storstadens föroreningar. Färgerna har förlorat sin lyster. Intill trädet står en titellös dikt av Yves Bonnefoy som likt ett epitafium vänder sig till den förbipasserande:

Passant,
regarde ce grand arbre
et à travers lui,
il peut suffire.

Car même déchiré, souillé,
l'arbre des rues
c'est toute la nature,
tout le ciel
l'oiseau s'y pose,
le vent y bouge le soleil
y dit le même espoir malgré
la mort.

Philosophe,

1. *L'Arbre bleu* uppförde Pierre Alechinsky inom ramen för ett projekt initierat av staden Paris, ”Murs peint de l'an 2000”.

as-tu chance d'avoir l'arbre
 dans ta rue,
 tes pensées seront moins ardues
 tes yeux plus libres,
 tes mains plus désireuses
 de moins de nuit.²

Dessa nitton rader framställer i komprimerad form Bonnefoys hela poetik. Här finns hyllningen till konsten. "Ce grand arbre", som dikten uppmanar den förbipasserande att betrakta, hänvisar till Alechinskys monumentala väggmålning. Här finns också hyllningen till en sak vilken som helst. Trädet på gatan må vara brutet, trasigt och nedsmutsat av stadens föroreningar, i Bonnefoys poetik kan det likväl, eller snarare i kraft av dylika märken efter tidens gång, vara just det som omkopplar sinnenas hierarki och ställer människan inför det verkliga. Trädets blotta närvaro där på gatan kan öppna den förbipasserandes sinnen mot det som är här och nu och som oupphörligen försvinner. En enkel operation och filosofens, eller den förbipasserandes, sinnen kan öppnas för andra intryck än synens, hans eller hennes händer kan också de fungera som kunskapens instrument. Och förvisso, den som i poetens efternamn inte kan undgå att höra uttrycket 'i god tro' (*de bonne foi*), har bara delvis fel.

Bonnefoy har goda avsikter. Han skriver poesi övertygad om att den är ett medel varigenom livet låter sig förändras och en annan form av samvaro kan förverkligas såväl mellan människor som mellan människor och andra saker och ting. En samvaro vars första princip Bonnefoy uttrycker i följande verser från *Du mouvement et de l'immobilité du Douve* (1953):

Que saisir sinon qui s'échappe,
 Que voir sinon qui s'obscurcit,
 Que désirer sinon qui meurt,
 Sinon qui parle et se déchire?³

2. Dikten finns tryckt under titeln "L'Arbre de la rue Descartes" i Yves Bonnefoy, *La longue chaîne de l'ancre* (Paris, 2008), s. 115: "Vandrare, / se på detta träd / och genom det, / det kan vara nog. // Ty om än brutet, smutsigt, / är gatornas träd / hela naturen / hela himmelen / fågeln sätter sig där, / vinden rör vid solen där / yttrar samma hopp trots / döden. // Filosof, / om du har turen att ha trädet / på din gata, / kommer dina tankar att bli mindre hårda / dina ögon friare, / dina händer att begära / mindre av natt."

3. Yves Bonnefoy, *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* (Paris, 1953), s. 34: "Vad gripa annat än det som drar sig undan, / vad se annat än det som fördunklas, / vad begära annat än det som dör, / annat än den som talar och river sig itu?"

En omöjlig form av samvaro således. För hur skulle en relation kunna etableras till det som drar sig undan? Det krävs ett mått av hopp. Poesi, sade Bonnefoy i ett föredrag som han höll vid Collège de philosophie i Paris 1959, är nästan detsamma som hopp ("je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir").⁴ Ett tiotal år senare avslutade han en föreläsning om diktens funktion med att slå fast att dikten är det tal som säkrar rösten ett mått av närvaro ("un contenu de présence").⁵ I sin installationsföreläsning vid Collège de France – han efterträdde Roland Barthes 1981 – drog sig Bonnefoy till minnes den hänförelse han erfor som ung poesiläsare. Under titeln "La présence et l'image" talade han om hur han då, till och med hos en poet som Stéphane Mallarmé, mötte ord som förde med sig en hel värld och ett löfte:

Les mots sont bien là, pour lui, il en perçoit les frémissements, qui l'incitent à d'autres mots, dans les labyrinthes du signifiant, mais il sait un signifié parmi eux, dépendant d'aucun et de tous, qui est l'intensité comme telle. Le lecteur de la poésie n'analyse pas, il fait le serment à l'auteur, son proche, de demeurer dans l'intense. Et aussi bien, il ferme vite le livre, impatient d'aller vivre cette promesse. Il a retrouvé un espoir.⁶

Bonnefoy slog emellertid inte reservationslöst ett slag för en sådan innerlig, naiv läspraktik i sin föreläsning. Det förhållande till litteraturen som den för med sig innebär att läsaren löper risken att förlora sig i illusioner, eller värre ändå: i något annat än *det som är*. Men han stod fast vid att en sådan läspraktik har ett värde som den franska litteraturkritiken i alltför stor utsträckning hade negligerat de senaste decennierna. Den innerliga och naiva läspraktikens förutsättningar måste därför granskas så att riskerna minimeras och subjektet inte riktas bort från, utan mot det verkliga, mot det som är här och nu.

4. "L'acte et le lieu de la poésie" i Yves Bonnefoy, *L'Improbable. Et autres essais*, ny rev. utökad uppl. (Paris, 1980), s. 105.

5. "Sur la fonction du poème" i Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, ny rev. uppl. (Paris, 1992), s. 302.

6. Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972–1990)*, ny utökad uppl. (Paris, 1990), s. 188: "Orden är utan tvekan där för honom. Han uppfattar deras skälvinningar, som leder honom mot andra ord i signifikantens labyrinter. Men han känner ett signifikat ibland dem, beroende av ingen och av dem alla: intensiteten som sådan. Poesiläsaren analyserar inte. Inför författaren, hans nästa, går han ed på att dröja kvar i det intensiva. Och snart slår han igen boken, otålig att ge sig ut för att leva upp till detta löfte. Han har återfunnit ett hopp."

Mot bakgrund av de idéer om språk och subjektivitet som tog form under 1960-talet i Frankrike, kunde man tänka sig att de föreställningar och förhoppningar som Bonnefoy genom åren har formulerat skulle bedömas som hopplöst godtrogna, för att inte säga överspelade. Medan Jacques Derrida, i en bisats och liksom i förbifarten, på 1960-talet kunde konstatera att det sanna livet alltid är frånvarande, hoppades Bonnefoy att poesin skulle förverkliga det.⁷ Medan Barthes i *Le Degré zéro de l'écriture* talar om den moderna poesin som en "poésie objective", en hänvisning till Rimbaud, och en destruktion av språkets förbindelser med naturen, och därigenom varje möjlighet till en erfarenhet av den som något helt, talade Bonnefoy om Rimbauts objektiva poesi som det varigenom poeten förmår att slå upp en öppning mot den obestämbara verkligheten som sluter sig och drar sig undan från den som griper efter den.⁸ Men Bonnefoy tilldelades professuren vid *Collège de France* i konkurrens med Gérard Genette och har en dikt inpräntad på rue Descartes. Han tycks inte alls stå för något överspelat; tvärtom är han förmodligen så nära man kan komma en republikens poet i efterkrigstidens Frankrike.

Jämte Philippe Jaccottet, Jacques Dupin och André du Bouchet står Bonnefoy för vad Jean-Marie Gleize kallar *poesin Poesin (la lapoesie)*, det vill säga den historiska totem som i efterkrigstidens Frankrike fortfarande står för en poesi i vilken det mänskliga livets tillstånd och villkor kan materialiseras i en harmonisk form.⁹ När Bonnefoy gav ut sin fjärde diktbok på ett större förlag, *Dans le leurre du seuil* (1974), välkomnades den följaktligen av dagspressen som en av de vackraste böcker som stod att läsa för tillfället. Dessutom, menade en kritiker, hade diktboken förtjänsten att "nous donner, à contre-courant de toutes les modes, un message de *confiance* en la vraie poésie."¹⁰ *Dans le leurre du seuil* kom med goda nyheter: misströsta inte, vi

7. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris, 1967b), s. 52.

8. Se Barthes, 1953, s. 71ff och Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même* (Paris, 1961), s. 54. Termen 'poésie objective' kommer från ett av Rimbauts berömda så kallade "Lettres au voyant", ett brev ställt till Georges Izambard 13 maj 1871, där Rimbaud skriver att han en dag hoppas åstadkomma en "poésie objective" och därigenom nå fram till det okända. Se Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, ny uppl., utg. André Guyaux & Aurélia Cervoni (Paris, 2009), s. 339f.

9. Jean-Marie Gleize, *Sorties* (Paris, 2014), s. 38.

10. Claude Bonnefoy citerad i Lançon, s. 469. "att på tvärs mot alla trender sända oss ett budskap om tillit till den sanna poesin."

kan lita på den sanna poesin.

Det är emellertid inte uppenbart vad det innebär att förlita sig på den sanna poesin, eftersom det inte är uppenbart vare sig vad som därmed åsyftas eller om någon ens har rätt att göra anspråk på att vara poet och skriva poesi.¹¹ Det vittnar inte minst Bonnefoys egna skrifter om. De tre volymer i vilka Bonnefoy har samlat sina poetologiska essäer, *L'Improbable* (1959), *Le nuage rouge* (1977) och *La vérité de parole* (1988), visar att poeten gång på gång har funnit det nödvändigt att ställa sig frågan om vad poesi är, vad den syftar till, och med vilken rätt en författare eller läsare ägnar sig åt den. Detsamma gäller för de skrifter som finns bevarade från Bonnefoys 1940-tal, då han rörde sig i Paris surrealistiska kretsar. Genom åren har Bonnefoy laddat termen poesi med olika betydelser. Från och med omkring 1980 föreställer sig Bonnefoy att poesi är namnet på en språklig verksamhet som grundlägger mänsklig gemenskap, om än på ett helt annat sätt än den lyriska läspraktik som diskuterades i föregående kapitel. Om det där var fråga om en subjektiverande läspraktik som grundade en kulturell gemenskap genom ett identifikatoriskt moment, talar Bonnefoy om hur dikten fungerar mellan två människor som ett valv mellan två väggar och bildar en plats där de kan vara tillsammans utan att berövas sin irreducibla skillnad: den förbinder utan att blanda dem samman, utan att tillintetgöra deras olikhet.¹²

I de poetologiska essäerna från 1950- och 1960-talen spelar denna mellanmänskliga dimension en mer nedtonad roll. I dessa talar han i stället ofta om poesin som en sorts initiationsrit, en "*réalisme initiatique*", genom vilken människan ställs inför det verkliga, inför vad Bonnefoy omväxlande kallar *den sanna orten* (*le vrai lieu*), *den sinnliga verkligheten* (*la réalité sensible*) eller helt enkelt *närvaron* (*la présence*).¹³ Denna förändring i angreppssätt och anspråk gör sig också påmind om man lägger poetens fyra

11. Poeten Denis Roche berömda ord från *Le mécrit* är exemplariska: "La poésie est inadmissible. D'ailleurs, elle n'existe pas." (Se Denis Roche, *Le Mécrit* (Paris, 1972), s. 61) Även om Roche med denna bok tog avsked av poesin för att i stället ägna sig åt fotografi, har Jean-Marie Gleize vänt just denna grundlöshet till poesins fördel. I Gleize, 2014, s. 26, skriver han (och det är ett positivt omdöme) att "la poésie est sans définition, et qu'elle n'est que de cette ignorance. Poésie comme métier d'ignorance, et d'abord, de ce qu'est la poésie. Épreuve, donc, ou exercice de l'ignorance."

12. Yves Bonnefoy, *Poésie et architecture* (Bordeaux, 2001), s. 17ff.

13. Bonnefoy, 1980, s. 130.

första diktböcker bredvid varandra. Från och med *Pierre écrite* (1965) kan man, som bland andra Daniel Lançon och Michèle Finck påpekat (i linje med Bonnefoys egen hållning), se hur de mellanmännsliga relationerna får allt större betydelse, även om det verkligas problematik består.¹⁴ Och från och med 1981, i samband med professuren vid Collège de France, finns det skäl att tala om en vändning i Bonnefoys författarskap.¹⁵ Om det i Bonnefoys 1950-tal var angeläget att "entièrement et aussitôt que possible, repenser le rapport de l'homme et de ces choses 'inertes' ou de ces êtres 'lointains' que la catastrophe divine risque toujours de nous faire prendre pour rien d'autre qu'un matériau"¹⁶ talar han på 1980-talet om nödvändigheten i att åter uppmärksamma "le désir à jamais humain d'être un sujet responsable".¹⁷

Min undersökning behandlar i första hand Bonnefoys tidiga författarskap: de två diktböckerna *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953) och *Hier régnant désert* (1958) samt essäsamlingen *L'Improbable* (1959), texter som i huvudsak kretsar kring relationen mellan människan och den värld som riskerar att reduceras till ingenting annat än ett material för henne att göra bruk av. Dedikationen som inleder essäsamlingen kan tjäna som utgångspunkt. Essäsamlingen är dedicerad till "l'improbable, c'est-à-dire à ce qui est".¹⁸ Franskans 'improbable' rymmer två olika innebörder som på svenska ungefärligen motsvaras av två olika uttryck: å ena sidan 'osannolikt' eller 'otroligt' och å andra sidan 'omöjligt att påvisa' eller 'bevisa'. Maurice Blanchot och Jean-Pierre Richard menar att det är den senare innebörden som är aktuell i Bonnefoys dedikation. Blanchot skriver att "[l]'improbable échappe à la preuve, non par le défaut temporaire d'une démonstration, mais parce que ne se levant jamais dans la région où il faut prouver".¹⁹ Richard å

14. Lançon, s. 176 och Michèle Finck, *Yves Bonnefoy. Le Simple et le sens* (Paris, 1989), s. 109ff.

15. Buchs, 2007, s. 75.

16. Bonnefoy, 1980, s. 120: "fullständigt och så snart som möjligt tänka om förhållandet mellan människan och dessa 'döda' ting eller dessa 'avlägsna' varelser som den gudomliga katastrofen alltid riskerar att få oss att behandla som ingenting mer än ett material".

17. "La présence et l'image" i Bonnefoy, 1990, s. 186: "det evigt mänskliga begäret efter att vara ett ansvarigt subjekt".

18. Bonnefoy, 1980, s. 9: "det opåvisbara, det vill säga det som är".

19. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris, 1969), s. 58: "[d]et opåvisbara låter sig inte prövas, inte på grund av att en demonstration tillfälligt saknas, utan därför att det aldrig lyfter sig upp till den region där prövningen är nödvändig."

sin sida skriver att termen avser "une qualité inqualifiable et improuvable de l'objet".²⁰ Problemet, ur Bonnefoys perspektiv, är att poetens medium, språket, inte utan vidare erbjuder den som talar eller skriver möjligheten att etablera en relation till denna kvalitet hos föremålen. I de flesta studier som ägnats poeten konstateras således att det finns ett uttalat dilemma, en motsägelse eller till och med en apori i Bonnefoys skrifter. Med Arnaud Buchs formulering: Bonnefoy försöker att med poesin, det vill säga med språket, nå fram till "l'objet tel qu'il est hors langage".²¹ Det är detta omöjliga företag som står i centrum för detta kapitel.

Bonnefoys tidiga författarskap har ofta behandlats som förarbeten till den mogne poetens verk, och det både i den tidigare forskningen och av poeten själv. Det var John E. Jackson, författaren till några av de första längre arbetena om poeten, som grundade denna syn på författarskapet.²² Fincks *Le simple et le sens* (1989) är delvis en fortsättning på detta spår. Hon tar sin utgångspunkt i den tidiga, men aldrig färdigställda berättelsen *L'Ordalie*. Från den hämtar hon den ambition som hon menar varit styrande för hela poetens författarskap: att skriva "des phrases les plus simples, mais chargées désormais de sens et mêlées aux choses réelles".²³ Finck visar hur de tre första diktböckerna är tre successiva men misslyckade försök att åstadkomma sådana fraser, misslyckanden som dock banar väg för *Dans le leurre du seuil* där det till slut lyckas.

Arnaud Buchs har dock med *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme* (2006) visat att en annan bild av dessa tidiga texter framträder om man, i

20. Jean-Pierre Richard, "Yves Bonnefoy", i *Onze études sur la poésie moderne* (Paris, 1964), s. 209: "en okvalificerbar och opåvisbar kvalitet hos objektet".

21. Buchs, 2007, s. 13: "föremålet såsom det är utanför språket".

22. Se t.ex. John E. Jackson, *Yves Bonnefoy* (Paris, 1976), s. 6 där följande kommentar fälls om Bonnefoys surrealistiska skrifter: "Textes surréalistes, au sens le plus étroit et le plus militant de ce terme, et qui ne laissent de masquer encore en profondeur la voix, virtuellement présente déjà, du vrai poète à venir." / "Surrealistiska texter, i strängaste och mest militanta bemärkelsen, vilka bara låter ana den sanna och kommande poetens virtuellt redan närvarande röst." Se även John E. Jackson, *La Question du sujet. Un Aspect de la modernité poétique européenne. T. S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy*, diss. Genève (Neuchâtel, 1978), s. 243f och Jacksons intervju med Bonnefoy, publicerad i Bonnefoy, 1990.

23. Bonnefoy citerad i Finck, s. 5: "de enklaste av fraser, men mättade med mening och uppblandade med de verkliga tingen". *L'Ordalie* är en berättelse (*récit*) som poeten arbetade med omkring 1950. Delar av *L'Ordalie* finns publicerad i Yves Bonnefoy, *Récits en rêve. Suivis d'Un rêve fait à Mantoue* (Paris, 1987). Citatet återfinns på s. 239f. Se Lançon, s. 381–384 för en redogörelse över textens tillkomsthistoria och omständigheterna kring utgivningen.

den mån det är möjligt, i stället för ett sådant efterhandsperspektiv försöker sätta dem i relation till andra samtida texter. Hans studie kastar också nytt ljus över Bonnefoys senare författarskap. Buchs visar att Bonnefoy, trots att han så många gånger och med sådan övertygelse proklamerar en kompromisslös tro på poesins förmåga, i sin egen poesi inte gör vad han säger att poesin kan göra. Det är inte möjligt, menar Buchs, att göra en rigorös åtskillnad mellan Bonnefoys poesi och hans poetologiska essäer.²⁴ Till skillnad från föregående kapitel om Ashbery, där allt tvärtom hänger på att det är möjligt att göra en sådan distinktion, har det därför inte varit möjligt att hålla fast vid planen att i detta kapitel i tur och ordning gå igenom den litteraturhistoriska kontexten, poetiken och praktiken. Kapitlet är fortfarande disponerat i tre avsnitt. I det första avhandlas det sätt på vilket poesin problematiseras i Frankrike när Bonnefoys skrivpraktik tar form, det vill säga under årtiondena efter andra världskriget. Surrealismen är en given referenspunkt, både för Bonnefoy och för poesin i allmänhet i Frankrike under efterkrigstiden. Det finns andra historier att berätta om dessa årtionden; här ska bara det tas upp som står i direkt förbindelse med Bonnefoys skrivpraktik. Det andra avsnittet behandlar poetens poetologiska skrifter från 1950- och 1960-talen. Viss hänsyn kommer att tas till senare texter. Detta avsnitt syftar till att klargöra på vilket sätt och under vilka betingelser språket kan tjäna som medel för att ställa subjektet inför det som är, eller inför den kvalitet hos objekten som inte kan påvisas. I det tredje avsnittet är det dock inte möjligt att enbart fokusera på diktböckerna. Den skrivpraktik som de artikulerar gör det nödvändigt att vända åter till de poetologiska skrifterna. Essäerna är inte enbart reflektioner över hur och under vilka betingelser ett subjekt som har ett språk kan ställas inför det verkliga, de är också nödvändiga moment i den skrivpraktik som syftar till att bilda ett subjekt som kan vara med och etablera en relation till det verkliga.

LITTERÄRT OCH POETISKT SPRÅKBRUK EFTER SURREALISMEN

Surrealismen blev historia 1945. Detta år publicerade Maurice Nadeau *Histoire du surréalisme*, den första framställningen med ambitionen att teckna

24. Buchs, 2007, s. 16.

rörelsen från dess början, över dess kulmen, till dess slut. Slutet daterade Nadeau till andra världskrigets utbrott; surrealismen hörde mellankrigstiden till. Det betydde emellertid inte för Nadeau att de frågor som surrealisterna ställde och arbetade utifrån skulle ha förlorat sin aktualitet.²⁵ 1949 kunde Maurice Blanchot, i "Réflexions sur le surréalisme", konstatera att knappt någon längre tillhörde rörelsen, men att varje skrivande person var präglad av "une vocation surréaliste".²⁶ Rörelsen fanns inte längre, men surrealismen, den var överallt.

Att surrealismen verkligen hade försvunnit som rörelse stämmer emellertid inte (förmodligen inte heller, naturligtvis, att det hos varje skrivande person fanns en surrealistisk kallelse).²⁷ I Paris, och på en del andra platser världen över, fortsatte konstnärlig och litterär verksamhet i surrealismens namn även efter andra världskrigets utbrott. André Breton, Paul Éluard och Louis Aragon var trots allt fortfarande verksamma författare. De två sistnämnda hade visserligen delvis lämnat surrealismen bakom sig för en mer uppbygglig poesi. Men 1946 kom Bretons två manifest ut i ny utgåva med nytt förord. I hans och Marcel Duchamps regi arrangerades surrealismens sjätte internationella utställning på Galerie Maeght i Paris 1947. Det författades ett nytt manifest, *Rupture inaugurale*, med vilket rörelsen bröt med stalinismen och det franska kommunistiska partiet.²⁸ Inte förrän 1969, tre år efter Bretons bortgång, tillkännagav slutligen Jean Schuster, i en artikel i *Le monde*, att gruppen skulle upplösas. Först då kan man verkligen säga att surrealismen som rörelse hade nått vägs ände.²⁹

Icke desto mindre: surrealismen betydde någonting annat efter andra världskriget än vad den hade betytt före. Breton återvände från sin exil i Karibien och USA med en förnyad och starkare övertygelse om esoterismens

25. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris, 1945), s. 179.

26. Maurice Blanchot, *La Part du feu* (Paris, 1949), s. 90: "en surrealistisk kallelse".

27. I en essä, som av en händelse utgiven i Marseille och inte i surrealisternas huvudstad Paris, kunde en kritiker till exempel konstatera att de unga poeterna av idag verkade efter andra principer än de som gällt för surrealisterna, att de vände åter till en poesi som kommenterar den yttre världen och deras egna själsliga tillstånd. Kritikern hette Léon-Gabriel Gros, här refererad ur Lançon, s. 20.

28. Se Adolphe Acker, Sarane Alexandrian & al., "Rupture inaugurale", i José Pierre (red.), *Tracts surréalistes*, Tome II: 1940–1969 (Paris, 1982), s. 30f.

29. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme* (Paris, 1984), s. 142. Se också Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme, 1939–1959* (Paris, 1961) för redogörelser av surrealisternas verksamhet efter andra världskriget.

och den så kallade ”primitiva” konstens kraft. I *Rupture inaugurale* talas det om behovet av att konstruera nya myter för den moderna människan på ett sätt som hade varit surrealismen främmande före kriget. Till detta kommer också att surrealismen, paradoxalt nog, hade vunnit. Den hade, som en kritiker påpekade i en artikel publicerad 1946 i *Le Figaro littéraire* om de så kallade ’neosurrealisterna’ som medverkade i tidskriften *La Révolution la Nuit*, blivit en del av tidens seder och bruk. Om surrealismen därmed hade stelnat till en kliché eller inte, som Breton fruktade, spelar mindre roll; att det var möjligt för en kritiker i *Le Figaro* att kalla den en kraftfull och fruktbar litterär verksamhet, måste för en renlärig surrealist framstå som ett lika stort, om inte större misslyckande.³⁰ Surrealisterna ville ju minst av allt skriva litteratur. Erkännandet av deras texter som ’bra litteratur’ var egentligen bara ett tecken på att de misslyckats. Med Peter Bürger kunde man säga att surrealismen hade förvandlats till sitt eget neoavantgarde, en farsartad repetition av sig själv.

Bakom tidskriften *La Révolution la Nuit* stod Bonnefoy och några av hans vänner. Och med anledning av arbetet med tidskriften och publikationen av några mindre skrifter under åren 1945 och 1946 blev Bonnefoy inbjuden att delta i den redan nämnda surrealistiska utställningen i Paris 1947. Han skrev en kort text till katalogen, ”Donner à vivre”, men avstod från att signera utställningens programförklaring, *Rupture inaugurale*, en första offentlig markering från Bonnefoys sida gentemot surrealismen och Breton. Gruppen omkring *La Révolution la nuit* var negativt inställd till den ockultism som Breton hade börjat intressera sig för under sin exil och trogna den ideologiska linje som lades ut i manifestet ”Pour un art révolutionnaire indépendant” från 1938.³¹ De uppfattade sig själva som renläriga och militanta på ett sätt som Bretons surrealism inte längre var. Några år senare, med essän ”Sur le concept de lierre. I Prolégomènes” (1951) publicerad i tidskriften *Troisième Convoi*, bröt Bonnefoy definitivt med Bretons surrealism.³² Huruvida han

30. Paul Guth i *Le Figaro littéraire* citerad efter Lançon, s. 43.

31. Lançon, s. 25. Se också gruppens programförklaring, Yves Bonnefoy, Eliane Catoni & al., ”La Révolution la Nuit”, i José Pierre (red.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922–1969*, vol. II: 1940–1969 (Paris, 1982).

32. Buchs, 2006, s. 341. Essän i fråga ingår inte i någon av Bonnefoys essäsamlingar, men är publicerad som appendix i Lançon, där man för övrigt också finner en text, ”L’Orangerie chimique”, som aldrig tidigare publicerats på franska. Den är översatt tillbaka till franska från Lasse Söderbergs översättning till svenska 1950 för tidskriften *Poesi*.

därmed bröt med surrealismen som sådan råder det delade meningar om; det beror på vad man föreställer sig att surrealismen var och i vilken grad man låter kretsen omkring Breton ha ensamrätt på dess definition.³³

Klart är emellertid att vissa grundläggande problem med den surrealistiska verksamheten och litteraturen i allmänhet blev synliga omkring 1950, problem som inte hade formulerats före kriget. Det betyder att problematiseringen av den poetiska verksamheten efter surrealismen inte bara kan analyseras som en reaktion på surrealismen som sådan. Snarare framträder en serie nya frågor eller nya sätt att ställa frågan om vad det innebär att ägna sig åt poesi eller skönlitterärt skrivande i allmänhet, frågor som inte kan förklaras som en reaktion på det som varit. Dessa sätter exempelvis surrealismen i ett nytt ljus som gör att den inte betyder samma sak efter kriget som den gjorde innan.

Om 1950- och 1960-talet i USA i stor utsträckning präglades av frågan om avantgardets möjlighet och dess förhållande till konsten som institution, så är det andra saker som spelar in i Frankrike. Att som Ashbery förhålla sig till och spela ut poesins diskursiva villkor mot varandra, uppträder inte som ett alternativ i Frankrike. Säkerligen hade det faktum att surrealismen blivit en del av seder och bruk, att deras texter blivit 'bra litteratur' betydelse. Men på ett annat sätt. Många franska poeter från 1900-talets andra hälft har varit filosofiskt skolade. Bonnefoy har en (avbruten) doktorsavhandling bakom sig (med Hegel- och Kierkegaardkännaren Jean Wahl som handledare) och *Ouvroir de littérature potentielle* (OuLiPo), en arbetsgrupp, som namnet gör gällande, för utarbetandet av nya former av litteratur, startades av skolade matematiker (Jacques Roubaud och François le Lionnais) för att nämna några exempel. Man bör heller inte bortse från att surrealismen också den, bland annat, tog sin utgångspunkt i de nya rön om universums och människans beskaffenhet som bland annat fysiken och Freuds psykoanalys blottlade under 1900-talets första decennier. Problematiseringen av den poetiska verksamheten i Frankrike efter andra världskriget skedde på en mer teoretisk grund än i USA.

33. Utöver redan nämnde Buchs har även Patrick Née ställt frågan på nytt. Han betonar poetens kritiska reflektion över bilden, den språkliga referensens upprättelse och det omedvetnas funktion. Dessa frågor behandlar han i tre stora arbeten, Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou Les travaux de Zeuxis* (Paris, 2006), Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy* (Paris, 2004) och Patrick Née, *Zeuxis auto-analyste. Inconscient et création chez Yves Bonnefoy* (Bruxelles, 2006).

Tre aspekter är av särskild betydelse för problematiseringen av poesin i Frankrike efter 1950: den poetiska eller litterära verksamhetens grundlöshet; den kritiska reflektionen över vad som låter sig göras och inte göras med språket; och avslutningsvis ett ifrågasättande av sökandet efter något bortom denna världen, som tar sig uttryck i en vilja till det verkliga. Den första kan beskrivas som uppmärksammandet av ett problem, den andra som en insikt eller en reflektion över vad detta problem och det faktum att poeten arbetar med språk innebär och den tredje som en målsättning eller ambition. Alla tre aspekter tar form i förhållande till surrealismen, utan att för det vara direkta reaktioner på den. Saker och ting händer som förändrar förståelsen av poesins funktion och poetens förmågor. Gemensamt för dem är också att de gör frågan om poesin och om litteraturen i allmänhet till en fråga om poetens eller författarens verksamhet, hans eller hennes (men oftast hans) arbete. Vad som står på spel är den relation som denna verksamhet utverkar mellan subjekt och objekt och mellan subjektet och subjektet självt. Med andra ord: poetens eller författarens verksamhet som en form av subjektbildning.

Ett omänskligt värv

Med poeten Emmanuel Hocquards ord kunde man säga att tiden för den *triumferande moderniteten* hade gått ut – åtminstone för poeterna. För Breton, Éluard och Aragon var det givet att människan, i kraft av sin förmåga till negation, kunde överskrida sitt av bourgeoisien stympade liv, och få tillgång till hela sin existens. Det gällde bara att använda denna förmåga på rätt sätt. Surrealismen, står det i det andra manifestet (1929), föresatte sig att finna och utföra den operation genom vilken medvetandet (*l'esprit*) skulle nå den punkt "d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement".³⁴ Existensen var, som det heter i Bretons första manifest, belägen någon annanstans, och den surrealistiska poesin

34. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, ny uppl. (Paris, 2014), s. 72f / André Breton, "Surrealismens andra manifest", i Gunnar Qvarnström (red.), *Moderna manifest, 2. Surrealism*, övers. Malou Höjer och Gunnar Qvarnström (Stockholm, 1973b), s. 80: "varifrån livet och döden, det verkliga och det fantiserade, det förflutna och det framtida, det överförbara och det hermetiska, det högsta och det lägsta, upphör att uppfattas som motsatser".

var vägen dit.³⁵ För Hocquard, och en lång rad andra poeter som publicerade sina första diktböcker under 1950- och 1960-talen var ett sådant förhållningssätt till den egna verksamheten otänkbart. I stället för surrealistens övertygelse om att det som *vi* gör är vägen framåt, identifierar sig Hocquard med vad han kallar den *negativa modernitetens* poesi, en typ av poesi som oupphörligen sätter sig själv och sina förutsättningar i fråga.³⁶ De drömmer inte, som surrealisterna, om att med sin poesi göra historia eller en gång för alla verkställa historiens slut, utan söker i stället olika sätt att göra poesi som innebär ett utträde ur eller avbrytande av historiens obönhörliga fortskridande eller utveckling.³⁷

Negativ modernitet ska inte förväxlas med postmodernism, en term som sällan används för att beskriva fransk poesi från 1900-talets andra hälft. Gleize har ägnat den negativa modernitetens poesi två monografier, *Poésie et figuration* (1983) och *A noir* (1992), vilka nyligen återutgivits i en gemensam volym under titeln *Littéralité* (2015). I *A noir* tar han upp Hocquards begrepp, men förskjuter och utvidgar dess betydelse. Hos Hocquard är antalet poeter som tillhör den negativa moderniteten förhållandevis litet. Han talar i huvudsak om de poeter som finns representerade på hans eget och målaren

35. Breton, 2014, s. 60 / André Breton, "Surrealismens manifest", i Gunnar Qvarnström (red.), *Moderna manifest, 2. Surrealism*, övers. Malou Höjer och Gunnar Qvarnström (Stockholm, 1973a), s. 38.

36. Emmanuel Hocquard, *ma haie* (Paris, 2001), s. 25 / Emmanuel Hocquard, *En privatdetektiv och grammatiker i Tanger*, övers. och urval Jonas (J) Magnusson (Stockholm, 2012), s. 61.

37. Glenn William Fetzer, *Emmanuel Hocquard and the Poetics of Negative Modernity* (Birmingham, 2004), s. 4. I denna ambition kan man se en förbindelse mellan dessa poeter och en del av den franska filosofin från 1900-talets andra hälft. I *Marx spöken* (2003) drar sig till exempel Derrida till minnes att en central problematik som han och flera andra sysselsatte sig med omkring 1960 hade att göra med slutet på historien. Men, lägger han till, den väsentliga frågan gäller kanske egentligen "slutet för ett visst historiebegrepp". Se Jacques Derrida, *Marx spöken. Skuldstaten, sorgearbetet och Den nya internationalen*, övers. Jonas (J) Magnusson (Göteborg, 2003), s. 48 och Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale* (Paris, 1993), s. 38. Derrida nämner Blanchot som exempel på andra som omkring 1960 sysselsatte sig med frågan om historiens slut. Man kan notera att Michel Foucaults *Vetandets arkeologi* är ett tydligt exempel på ett försök att göra slut på ett begrepp om historien. Vad gäller diskussionen som följer, kan också Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (Paris, 1962) nämnas för tillrättavisningen av Sartres idé om människan som en till sitt väsen historisk varelse; mycket talar för att det är en utsaga som gör en väsentlig mängd av de exemplar av arten *Homo sapiens* som levtt och verkat på jorden till någonting helt annat än människor.

Raquels lilla förlag *Orange Export Lmt.*, bland vilka Anne-Marie Albiach, André du Bouchet, Jean Daive, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud och Alain Veinstein kan nämnas.³⁸ Hos Gleize har begreppet en vidare betydelse och omfattar vad han kallar den "apofatiska" dimensionen i den moderna poesin, en poesi som i likhet med den negativa eller apofatiska teologins sätt att ifrågasätta människans förmåga att få kunskap om Gud, ställer sig tveksam till möjligheten att genom poesins traditionella grepp – metafor, bildspråk, rytm och så vidare – framställa och fänga in det verkliga.³⁹ Bland dem som enligt Gleize gör poesi på detta vis återfinns man såväl poeter som romanförfattare verksamma under 1800-talet och 1900-talet. Stendhal är hans första exempel; det sista har inte anlänt än. Stendhal är poet (även om han skriver prosa) därför att hans skrivpraktik går ut på att förstöra eller negera poesin för att öppna sig och språket för "l'écoute des intensités, à la rêverie par associations, à l'abandon aux multiples vérités concrètes de l'impression, de la sensation, de l'émotion".⁴⁰ Och denna negerande skrivpraktik, som genom sin negation av poesin öppnar sig för språkets utsida, det vill säga för allt det som inte får rum i den för människan fattbara världen, finns det fortfarande poeter som ägnar sig åt. Ibland är de, som Stendhal på 1800-talet, förklädda till något annat.⁴¹

Delar av Gleizes resonemang känns igen från en av Blanchots mest kända essäer, "La littérature et le droit à la mort" ur *La part du feu* (1949) där större delen av Blanchots litteraturkritik från åren 1945–1948 är samlad. Liksom Gleize talar Blanchot om författarens verksamhet som ett oupphörligt granskande och ifrågasättande av den egna verksamheten. Den moderna poesin, menar Gleize, tog sin början när den, poesin, inte längre kunde tas för given.⁴² "Admettons", skriver Blanchot, "que la littérature commence au moment où la littérature devient une question."⁴³ Det är den ena sidan

38. Hocquard, 2001, s. 26. Se Emmanuel Hocquard & Raquel (red.), *Orange Export Ltd., 1969–1986* (Paris, 1986) för ett urval av utgivningen. Flera av poeterna finns översatta till svenska och presenterade i Jonas (J) Magnusson & Helena Eriksson (red.), *Jag skriver i dina ord : 12+1 franska poeter* (Stockholm, 2000).

39. Gleize, 2015, s. 343.

40. Ibid., s. 364: "hörsammandet av intensiteter, för associativt drömmeri, för överlämnandet till intryckets, förnimmelsens och känslans mångfald av konkreta sanningar".

41. Ibid.

42. Ibid., s.16.

43. Blanchot, 1949, s. 293: "Låt oss medge att litteraturen börjar i den stund när litteraturen blir en fråga."

av saken, erkännandet av att litteraturen, eller den moderna poesin som Gleize kallar det, börjar när själva den språkliga verksamheten förlorar sin grund. Den andra förbindelsen mellan Gleize och Blanchot har att göra med idén om att skrivandet etablerar en relation till språkets utsida, och att det därigenom är en verksamhet av en annan art än den som driver historiens utveckling.

Blanchots betydelse för litteratur, poesi och filosofi i såväl Frankrike som på andra platser under 1900-talets andra hälft är påtaglig. Lançon tar upp just "La littérature et le droit à la mort" när han diskuterar Bonnefoys första diktbooks tillkomsthistoria.⁴⁴ Även om Bonnefoy senare kommit att stå för Blanchots motsats, har just hans första bok lästs som ett direkt svar på det program som presenteras i *La part du feu*.⁴⁵ Detta motiverar en längre kommentar till "La littérature et le droit à la mort", inte i syfte att utreda Blanchots litteratursyn som sådan, utan för att analysera en del av den process genom vilken den litterära och poetiska skrivpraktiken kom att framträda i ett annat ljus och få andra funktioner.

Det är just författarens verksamhet som står i centrum för essän. Hos Blanchot står "litteratur" för en särskild form av verksamhet, ett särskilt sätt att använda språket. När han talar om "verket", *l'œuvre*, är det inte i betydelsen ett eller annat enskilt litterärt verk eller en eller annan form av litteratur, utan den litterära skrivpraktiken som avses. Resultatet, texten efter att den producerats, kan se ut på en rad olika sätt; litteraturen enligt Blanchot låter sig inte reduceras till eller underkastas en samling formella yttre kännetecken. Däremot har det litterära verket, som verksamhet betraktad, en särskild struktur och en särskild form. Och även om Blanchot värjer sig mot varje positiv beskrivning av dess betydelse, har den också en positiv funktion. Det litterära verkets första princip må vara att det utförs utan vare sig grund eller ändamål – "à partir de rien et en vue de rien",

44. Lançon, s. 111.

45. Finck (s. 447) påpekar att Bonnefoy står för motsatsen till Blanchots idé om modern litteratur som i grunden nihilistisk. Mario Maurin, "On Bonnefoy's Poetry", *Yale French Studies*, nr. 21 (1968) har dock framfört starka skäl för att *Douve* kan läsas som en realisering av det program som Blanchot lägger fram i "La littérature et le droit à la mort". Blanchot själv har, som redan nämnts, ägnat Bonnefoy en essä, "Le grand refus", publicerad i *L'entretien infini* och Bonnefoy har i sin tur kommenterat Blanchot i den långa essän om Louis-René des Fôrets, "Une écriture de notre temps", publicerad i *La vérité de parole* (1988).

skriver Blanchot.⁴⁶ Författaren åstadkommer ändå något. Om människorna till vardags uppehåller sig med sin värld, det vill säga med de ting som de kan göra bruk av och som har en betydelse för dem, som utgör en del av deras livsvärld, så ställer författaren människan inför det som är minus denna värld, det vill säga inför det som är utan betydelse för henne; inför det som ännu inte har blivit bestämt av hennes göranden och låtanden.⁴⁷ Med Georges Poulet skulle man kunna säga att det litterära verket, enligt Blanchot, är en form av askes som går ut på att undanröja det som hindrar subjektet från att etablera en relation till denna nakna, opersonliga och meningslösa, existens.⁴⁸

Blanchot formulerar sin idé om det litterära verkets specificitet i förhållande till å ena sidan surrealismen och å andra sidan Sartres idé om *engagerad litteratur*; men också i förhållande till en viss Hegel och en viss Heidegger.⁴⁹ Surrealismen och Hegel nämner Blanchot explicit. Sartre avfärdar han utan namns nämnande. Heideggers närvaro visar sig om man lägger Blanchots text jämte *Konstverkets ursprung*.⁵⁰ Men för den grundläggande idén om det litterära verkets funktion var Emmanuel Levinas och dennes då nyligen utgivna *De l'existence à l'existant* (1947) avgörande. Det är med utgångspunkt i den som Blanchot påstår att litteraturen ställer människan inför den aspekt av det verkliga som bara existerar, men inte längre är i en värld, inför "l'existence privée de monde".⁵¹

Vad gäller diskussionen av det arbete, det verk, som författaren utför och på vilket sätt det kan ställa subjektet inför en existens utan värld är

46. Blanchot, 1949, s. 296.

47. Ibid., s. 322.

48. Georges Poulet, *La Conscience critique* (Paris, 1971), s. 231.

49. Se till exempel Dominique Janicaud, *Heidegger en France, I: Récit* (Paris, 2001) för en historisk undersökning av den särskilda betydelse som Heidegger haft i Frankrike och Judith Butler, *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, ny uppl. (New York, NY, 2012) eller Bruce Baugh, *French Hegel. From Surrealism to Postmodernism* (New York, NY, 2003) för redogörelser över Hegels betydelse.

50. Christophe Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible* (Seyssel, 1998), s. 247ff.

51. Blanchot, 1949, s. 322: "en existens utan värld". För en närmare diskussion av Levinas betydelse för Blanchot se till exempel Poulet, s. 229ff och Simon Critchley, *Very Little ... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature* (London, 1997), s. 64. Critchley visar också på vilket sätt Blanchot, trots att alltså flera passager ur *Konstverkets ursprung* återfinns i essän, framför en grundläggande kritik av Heideggers syn på människans förhållande till sin ändlighet.

det emellertid Hegel som har störst förklaringsvärde. Närmare bestämt är det fråga om den Hegel som introducerades i Frankrike genom Jean Hyppolites översättning av *Andens fenomenologi* från 1941 och exeges av densamma i *Genèse et structure* (1946) samt Alexandre Kojèves legendariska föreläsningar från 1930-talet, sammanställda och redigerade av Raymond Queneau, surrealist och en av de första medlemmarna i OuLiPo.⁵² Kojève och Hyppolite gjorde gällande, i polemik med tidigare franska tolkningar av Hegel, att hans filosofi bara var giltig försåvitt man begränsade hans ontologi till att gälla människan. Kojève resonerade så här: dialektiken förutsätter ett historiemedvetande. Och eftersom bara människan är en historisk varelse, eftersom bara hon är medveten om sin egen historicitet och förmögen till att realisera ett projekt, det vill säga att negera det närvarande i syfte att förverkliga någonting annat, är dialektiken bara giltig för henne och hennes historia.⁵³ *Andens fenomenologi* bedömde Kojève som förfalskad av Hegels monism, av hans övertygelse om en kontinuitet mellan människa och natur. Det gjorde det omöjligt för honom att se på vilket sätt människans vara skiljde sig från naturens.⁵⁴ Hegels filosofi måste befrias från denna föreställning, denna "préjugé", fördom, och det var vad Kojève föresatte sig att göra. Människans historia framträder då som ett förmänskligande, en humanisering, av naturen eller existensen. Denna process verkställer hon själv genom sitt arbete. Människans historia är historien om hur hon av det som inte är hon, av det som inte har någon mening, framställer en ändamålsenlig meningsfull värld.

Det är emellertid inte bara historien som står på spel i detta humaniserande arbete. I sin berömda kommenterade översättning av avsnittet om

52. Kojèves nästan mytiska status i historien om den franska Hegel-receptionen går tillbaka på, som Bruce Baugh påpekar, föreställningen om att han initierade en hel generation av franska intellektuella till Hegels filosofi. Särskild vikt i sammanhanget brukar tillskrivas hans kommenterade översättning av Herre-Slav-dialektiken, där Kojève betonar begärets funktion, och just föreläsningarna. Att hans betydelse, som Baugh skyndar sig att tillägga, förmodligen är överdriven, berövar inte föreläsningarna deras legendariska status. Se Baugh, s. 1.

53. Ibid., s. 26.

54. I Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, ny utökad uppl., utg. Raymond Queneau (Paris, 1968), s. 38, kan man läsa att fenomenologin hos Hegel är förvrängd av en fördom, "le préjugé moniste": övertygelsen om att människans vara, "l'être de l'homme", inte skiljer sig från naturens vara, "l'être de la nature". Se också not 1, s. 535f.

Herre-Slav-dialektiken i *Andens fenomenologi*, förklarar Kojève detta arbetes olika moment, det vill säga dess dialektiska struktur. Liksom djurens aktivitet, är människans aktivitet en negerande, förstörande, transformerande och assimilerande handling utförd på ett föremål i syfte att tillfredsställa henne själv. Ett begär är med andra ord nödvändigt.⁵⁵ Men till skillnad från djurens, är människans aktivitet inte enbart destruktiv. När människan utför en aktivitet för att tillfredsställa sitt begär skapar människan i det negerade föremålets ställe en subjektiv, alltså humaniserad, verklighet: en meningsfull värld. Människans förhållande till vad hon inte är, till naturen eller existensen, är bestämt av denna dubbla dialektiska rörelse: ett föremål negeras och av det bygger hon sig en begriplig och meningsfull värld. Men också hennes förhållande till sig själv. Det är först genom detta arbete, som människan blir vad hon är. Hennes arbete är, tillsammans med en särskild form av begär, nämligen begäret efter att erkännas som människa av en annan människa, *antropogent*.⁵⁶

Detaljerna i Kojèves resonemang är mindre viktiga i detta sammanhang, men arbetets struktur och dess betydelse för å ena sidan distinktionen mellan en existens utan värld och en existens som humaniserats och därmed blivit en för människan fattbar, meningsfull värld, och å andra sidan en viss föreställning om historiens rörelse och utveckling är avgörande. Ett åskådliggörande exempel, som Blanchot själv använder sig av i essän, är byggandet av en kamin. Föreställ er en människa som fryser. Ett begär efter värme infinner sig. Människan får en idé till en kamin, eller ett värmeelement vilket som helst. I ett första skede tar projektet form. Människan föresätter sig att förverkliga det. Det krävs ett material, järn till exempel. I ett andra skede utvinns och bearbetas materialet. Det utvinns ur en gruva, hämtas från sin obestämda existens där i jordens inre, för att lyftas upp till

55. Ibid., s. 11.

56. Ibid., s. 13. Denna idé om arbetet som antropogent, det vill säga som det varigenom människan blir människa, var centralt för Kojèves tolkning av Hegel. Till epigraf för sin kommenterade översättning av avsnittet om Herre-Slav-dialektiken i *Andens fenomenologi* valde han följande citat av Marx, hämtat från hans "Kritik der Hegelschen Dialektik und Philosophie überhaupt", i det tredje av hans så kallade *Ökonomisch-philosophische manuskripte* från 1844: "Hegel ... erfasst die Arbeit als das Wesen, als das sich bewährende Wesen des Menschen." För en kortfattad men kärnfull diskussion av hur arbetet kom att bli identiskt med människans väsen se Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, ny uppl. (Macerata, 2013), s. 118–127. Agamben kommenterar inte Kojèves tankar om hur djuret av arten *Homo sapiens* blir människa där, men gör det i *L'aperto*, s. 16–20.

människans värld, transformeras, och få en bestämd funktion: det värmer upp en människas rum. Med Kojèves hegelianska termer skulle man då säga att materialet negeras, transformeras, och upphävs till människans värld. Om man föreställer sig att detta var den första kaminen som någonsin konstruerats, kan man också säga att såväl människans värld som människan själv har förändrats. Hon är nu ett djur som kan värma sig, inte bara i kraft av de rent biologiska processer som är gemensamma för alla däggdjur, utan genom sitt arbete och sin föreställningsförmåga. Historien har utvecklats i kraft av människans förmåga att föreställa sig en annan verklighet (järnet transformerat till kamin), formera ett projekt, och sedan förverkliga det genom att negera den närvarande verkligheten (järnet som järn). Givet utgångspunkten att det är genom detta arbete som människan blir människa och historien utvecklas, vad händer då om en annan form av verksamhet utförs?

Enligt Blanchot är det litterära verket sett till struktur och funktion i grunden annorlunda. Ett moment är visserligen gemensamt för det antropogena arbetet och det litterära verket: negationen. För att visa det går han till de senaste trettio årens kompromisslösa rannsakan av konsten, utförd inom och av konsten själv. Han går till vad vi idag kallar för det historiska avantgardet: surrealismen från 1920- och 1930-talen. I deras verksamhet, skriver Blanchot, visar sig litteraturen som en kraftfull "mouvement négateur", men med en "ambition créatrice".⁵⁷ Men till skillnad från byggandet av kaminen, utförs det litterära verkets negation inte med utgångspunkt i något projekt; det utförs utan vare sig grund eller ändamål. Om, som Kojève säger, bara den varelse är historisk, ja, om bara den varelse är människa, som utövar sin förmåga att negera det närvarande i syfte att förverkliga en annan verklighet, då är det subjekt som utför det litterära verket inte en historisk varelse. Det deltar inte, som Blanchot formulerar det, i "la tâche qu'est le monde", det vill säga i det gemensamma projekt människorna engagerar sig i för att bygga en för dem själva fattbar och meningsfull värld i vilken de kan leva och dö. Till skillnad från det antropogena arbetet, i Kojèves mening, inrättar det litterära verket inte en ny subjektiv verklighet. I den bemärkelsen är det litterära verkets subjekt inte längre att betrakta som en människa.⁵⁸

57. Blanchot, 1949, s. 294.

58. Se Baugh, s. 74: "Without action – in [Kojève's] specific sense of deeds contributing to

Under alla omständigheter är det litterära verket i Blanchots framställning inte ett antropogent arbete. Det humaniserar inte den obestämda existensen för att av den framställa en bestämd, fattbar värld. Det utförs inte i kraft av det hos författaren som är mänskligt, utan i kraft av det hos den skrivande som är omänskligt, ofattbart och obestämt. Naturligtvis kan man inte dra slutsatsen att det litterära verkets subjekt inte skulle vara en människa. Det står emellertid klart att författaren, försåvitt han eller hon är en författare i Blanchots bemärkelse, inte gör historia, och att han eller hon etablerar en annan relation mellan subjekt och objekt och en relation till sig själv. Det litterära verket, som subjektbildning betraktad, bildar en annan form av subjektivitet än det antropogena arbetet. Blanchot skulle förmodligen hellre tala om vad som sker i termer av avsubjektivering eller *désœuvrement*. Men givet Foucaults mer historiska förståelse av termen subjekt, som namnet på en mer eller mindre oundviklig men i grunden föränderlig struktur genom vilken människorna förhåller sig till sig själva och till det som inte är dem själva, är det rimligare att beskriva det litterära verket som en subjektiverande praktik som etablerar ett fält för möjliga erfarenheter som inte är tillgängligt för den människa Kojève talar om.

Kritiken av språket

Den automatiska skriften utgör en viktig referenspunkt för problematiseringen av poesin omkring 1950 i Frankrike. För surrealismen var den automatiska skriften en så till den grad bestämmande praktik att definitionen av de två emellanåt sammanföll för Breton. I det första surrealistiska manifestet skriver han:

SURRÉALISME, n. m. Automatismes psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.⁵⁹

Den automatiska skriften är inte komplicerad i teorin. Det handlar om

world-transformation – human beings are no longer human.”

59. Breton, 2014, s. 36 / Breton, 1973a, s. 27”SURREALISM, subst.r.l.m., best. -en. Ren psykisk automatism genom vilken man avser att ge uttryck åt tankens verkliga beteende, antingen muntligen eller skriftligen eller på annat sätt. Tankens diktamen i frånvaro av all förnuftskontroll, utan allt vad estetik och moral heter.”

att skriva på ett sådant sätt att varken förnuftets, smakens eller moralens ordning tillåts intervensera, att skriva bortom alla regler. Alla? Inte riktigt. Det finns en lag: det skrivna måste uttrycka det sätt på vilket tänkandet verkligen fungerar. Den automatiska skriften är en konstnärlig praktik som föreskriver trohet gentemot hela människan. I den har inte bara en viss bestämd del av det mänskliga sin berättigade plats. Allt ska med, vilket för en surrealist inkluderar det hos människan som förnuftets, smakens och moralens ordning stöter bort. För att vara ett uttryck troget människan i sin helhet måste också hennes begär och drömmar – hur fula och våldsamma de än må vara – tas med. I det närmaste alla surrealisterna verksamma under 1920-talet använde sig av någon form av automatism i sin konstnärliga praktik.

I ett första skede framstår automatismen som påfallande lik det romantiska talet om inspiration. Men likheten är åtminstone i ett avseende bedräglig. Visserligen har automatismen kommit att stå för en idé om den konstnärliga verksamheten som det mänskliga värv som inte behöver förklara sig och inte följer några på förhand givna regler. Däri ligger likheten med romantikens inspirerade poeter. Men vid närmare påseende är det tydligt att den automatiska skriften är en högst reglerad och teoretiskt grundad verksamhet. Det var inte ett frikort för att skriva litteratur hur som helst.⁶⁰ Metoden syftade inte till att skapa litterära verk, utan till att låta tänkandet verkligen komma till tals, den hela, totala människans tankevärld.

En sådan skrivpraktik förutsätter två saker: dels att människans tänkande och språk *kan* sammanfalla, dels att de två inte sammanfaller med nödvändighet. Det är inte ett språk vilket som helst som är identiskt med tänkandet, utan ett språk som tar form genom en metodisk avreglering av förnuft, smak och moral. Men den automatiska skriften förutsätter, i teorin såväl som i praktiken, en punkt vid vilken tänkande och språk sammanfaller, en punkt vid vilken människan är sitt tal och talet människan utan att någonting går förlorat.⁶¹

60. Se till exempel den irritation som Louis Aragon uttrycker i *Traité du style* (1928) över vad han uppfattar som en vulgarisering av surrealismen, att den skulle betyda att man nu kan skriva litteratur utan hänsyn till regler och konventioner. Nadeau kommenterar (s. 162): "il [Aragon] ne veut pas que le surréalisme passe pour ce qu'il n'est pas: un affranchissement des règles littéraires, alors qu'il s'est placé en dehors de la littérature, qu'il n'a rien à voir avec elle." Ett urval ur Aragons *Traité du style* finns översatt i *Moderna manifest, 2. Surrealism*.

61. Jfr Chénieux-Gendron, s. 169.

Det är förmodligen väl starkt att hävda att en sådan skrivpraktik blev omöjlig att ens föreställa sig omkring 1950. Men den blev svår att försvara, kanske till och med obsolet, med anledning av att synen på språkets sätt att fungera förändrades. Återigen är det Kojèves Hegelföreläsningar som gör sig gällande, och närmare bestämt vad man skulle kunna kalla språkets negativa förhållande till sin utsida. Den strukturalistiska lingvistikern i Ferdinand de Saussures och Roman Jakobsons tappning har förvisso också den haft betydelse för såväl romanförfattare och poeter som för synen på litteratur, men egentligen först något senare och i förhållande till ett problem av en annan art. Det är mot bakgrund av Hegel, och närmare bestämt av en kritik av Kojèves Hegel, som idén att språk och representation i allmänhet innebär döden för det enskilda blir ett problem. Någonting av det subjektet ser och erfar går oundvikligen förlorat när det förmedlas genom ett språk eller en representation av annat slag. Kojèves "L'idée de la mort dans la philosophie de Hegel" är en viktig referens i sammanhanget. Där gör Kojève gällande att språket strukturellt fungerar på samma sätt som det antropogena arbetet. Liksom arbetet framställer en för människan fattbar värld till priset av en negation av existensen, negerar också språket det enskilda föremålet och gör det till en del av människans värld. Sakerna och ting blir fattbara, får mening, bara på villkor att de negeras.⁶² Här handlar det inte om tecknets arbiträra förhållande till verkligheten, referensen, utan om det att talhandlingen skapar mening till priset av en negation av den enskilda saken. Hos Kojèves Hegel är detta emellertid inte ett problem. Det är frihetens villkor. Om någonting då går förlorat, är det ett pris som måste betalas för historiens rörelse. Därför kan Hegel döma ut den sinnliga vissheten (vars föremål är det enskilda) som den fattigaste av sanningar, fastän den utger sig för att vara den rikaste.⁶³ En grupp filosofer och poeter som lät sig inspireras av Kierkegaards kritik av Hegel ställde sig emellertid kritiska till denna hållning. Redan 1932 frågade sig Jean Wahl, i förordet till *Vers le concret*, om det verkligen var nödvändigt att sluta sig till att den sinnliga verkligheten är fattig bara därför att den tillintetgörs och upphävs till något allmänt i den stund den talas om. Kunde det inte lika gärna vara en

62. Kojève, s. 542.

63. Friedrich Hegel, *Andens fenomenologi*, övers. Brian Manning Delaney & Sven-Olov Wallenstein (Stockholm, 2008), s. 113.

indikation på språkets bristfällighet?⁶⁴ Att det ställer sig i vägen för saken snarare än utgör ett moment på vägen till dess sanning? Att någonting som förtjänar uppmärksamhet faktiskt går förlorat på vägen till språket?

Dessa frågor är centrala för ett flertal franska poeter omkring 1950. Francis Ponge, som då ännu var en förhållandevis okänd poet, står för vad som kommit att bli ett exemplariskt sätt att hantera dem. Han ställde sig på tvären och vägrade med barnslig envishet att låta talets, diktens, negation av det enskilda fullbordas. I en svensk kontext är Ponge möjligen mest känd genom Göran Printz-Påhlsons och Jesper Svenbros förmedling av honom som metapoet. Ponge står i deras ögon för ett sätt att skriva dikt som ger läsaren ett tillfälle för kritisk reflektion över språket självt.⁶⁵ Man tänker då i huvudsak på *Le Parti pris des choses* (1942), som Svenbro översatte ett urval av 1977 med titeln *Ur tingens synpunkt*. ”Ostronet”, samlingens mest kända dikt, är det kanske tydligaste exemplet på hur *mimopoeia*, som Svenbro kallar den metapoetiska operationen, fungerar, en operation alltså som genom att betona och uppvisa den betydelseskapande processen blir ett tillfälle för läsaren att kritiskt reflektera över språkets gränser.⁶⁶ Med *La Rage de l'expression* (1952), en bok som samlar några mindre skrifter utgivna under 1940-talet och några nyutgivna, radikaliserar han emellertid sin skrivpraktik. Han inleder boken med en form av trosbekännelse där principerna för denna radikaliserings presenteras:

Que rien désormais ne me fasse revenir de ma détermination: ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos, ni à l'arrangement en poème de plusieurs de ces trouvailles.⁶⁷

Ponge har beslutat sig för att den enskilda saken, föremålet för hans ”studie”,

64. Jean Wahl, *Vers le concret* (Paris, 1932), s. 1.

65. Jesper Svenbro, *Fjärilslära. Antika, barocka och samtida figurer för det skrivna ordet och läsandet* (Stockholm, 2002), s. 18. Se också Göran Printz-Påhlson, *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism* (Stockholm, 1958), s. 33ff samt Karin Nykvist, *Poesi som poetik. Idéer om dikt Konst i Jesper Svenbros lyrik*, diss. Lund (Lund, 2002), s. 24–28 och Jimmie Svensson, *Versform och ikonicitet. Med exempel från svensk modernistisk lyrik*, diss. Lund (Lund, 2016), s. 142f för diskussioner av Svenbros metapoetiska metod.

66. Francis Ponge, *La Rage de l'expression*, ny uppl. (Paris, 1976), s. 43 Francis Ponge, *Ur tingens synpunkt*, övers. Jesper Svenbro (Stockholm, 1977b), s. 18.

67. Ponge, 1976, s. 9: ”Må ingenting härnäst rubba mig i min beslutsamhet: att aldrig offra föremålet för min studie, varken för värderingen av någon påhittad fras som jag gjort för dess skull, eller för arrangerandet av flera av dessa fraser i en dikt.”

under inga omständigheter får ersättas med ett språkligt uttryck. Med detta beslut vägrar Ponge att fullborda den meningsskapande handlingens negation. Sakens sanning, dess irreducibla skillnad, kan aldrig vara i diktens representation eftersom representationen blir till bara på bekostnad av föremålets negation. Likväl: Ponge skriver. Ja, och han fortsätter för att precisera vilken form av språkligt *arbete* (*travail*) som han föresätter sig att utföra i stället. Det gäller, skriver han, att oupphörligen vaka över det hos föremålet som skiljer sig från vad man just har skrivit om det, vända åter till det skrivna och korrigera det. Det handlar om att negera uttrycket snarare än saken. På det viset erkänns åtminstone det faktum att någonting går förlorat på vägen mot språket. Med du Bouchet kan man säga att Ponges metod går ut på att oupphörligen försöka att gripa tingen bara för att i den stund gripandet närmar sig, "avec une cruelle netteté", i stället peka ut det avstånd som skiljer honom från det.⁶⁸

Som Gleize och Bernard Veck påpekar, är Ponges skrivpraktik ett arbete som inte finaliseras i en produkt. Den är ett arbete utan slut, alltid möjligt att börja om på nytt eller fortsätta.⁶⁹ Efter *La rage de l'expression* går Ponge mot att publicera skrifter i alltmer ofullbordat skick. I *Comment une figure de paroles et pourquoi* (1977) presenterar han alla de skisser och omarbetningar, utkast och idéer, som skrevs i anslutning till "La figue", en dikt eller text som bland annat publicerades i det första numret av tidskriften *Tel Quel* 1960. Det är viktigt att understryka att det är själva skrivandets praktik som står på spel – därav intresset från *Tel Quel*-gruppen för Ponge –, och närmare bestämt den relation mellan subjekt och objekt som utverkas genom denna praktik. Det är inte fråga om att skapa, till exempel, nya former av uttryck, eller om att befria människan från de bojor av moral och smak som det moderna samhället slagit om henne. Michel Collot noterar att det handlar om att uppmärksamma den horisont som markerar den enskilda sakens irreducibla alteritet.⁷⁰ Till skillnad från den automatiska skriften, som förutsätter en punkt vid vilken människan och språket sammanfaller utan att någonting går förlorat, påminner Ponge läsaren och sig själv om just det att någonting alltid blir lämnat kvar när saken får mening.

Man skulle kunna beskriva det som att Ponge med *La rage de l'expression*

68. André du Bouchet, *Aveuglante ou banale* (Paris, 2011), s. 45: "med en grym skärpa".

69. Jean-Marie Gleize & Bernard Veck, *Francis Ponge. Actes ou textes* (Lille, 1984), s. 27.

70. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, ny uppl. (Paris, 2005), s. 17.

abdikerar från poetens privilegierade position. När han vägrar att offra saken för dikten frångår han sig makten att i dikten säga vad saker och ting är, att i kraft av sitt poetiska ämbete och till priset av en negation av det enskilda föremålet förlåna tillvaron mening. Ponges abdikation bör emellertid inte enbart förstås som en avantgardistisk gest eller metapoetisk operation med syfte att manifestera poesins diskursiva eller institutionella villkor. Det löfte om våld som finns i bokens titel är i huvudsak riktat mot det egna skrivandet. Det är det som med en "cruelle netteté" måste negeras, inte poesin som sådan. Genom att på detta vis förskjuta maktförhållandet mellan orden och tingen, verkställer Ponge också en omkoppling av förhållandet mellan subjekt och objekt. Mot varje upphöjande av människans position i förhållande till tingen, ställer han en skrivpraktik som sätter människan på plats i nivå med tingen eller till och med under dem.⁷¹ En sådan skrift och ett sådant tal skiljer sig väsentligen från det tal som i Kojèves Hegelföreläsningar framställer människans värld.

Detta är den ena sidan av Ponges kritik av språket. Det handlar inte så mycket om språkets bristfällighet, som om att uppmärksamma till vilket pris saker och ting får en bestämd mening. Men hans sätt att lösa problemet, att uppfinna en annan skrivpraktik som inte sätter punkt utan oupphörligen negerar sig själv, skulle vara obegripligt om det inte var för en annan aspekt av problematiseringen av språket i den franska poesin. Jag tänker på vad det franska 1960-talet kommit att bli berömt för: undersökningar av det sätt på vilket språket, vare sig man vill eller inte, strukturerar människans varseblivning, tänkande och begär. Att placera sig utanför denna struktur framstår som en alltmer komplicerad operation.⁷² Poeterna och författarna knutna till de två tidskrifterna *Tel Quel* (1960–1982) och *Change* (1968–1983) skriver under på denna (bland annat) i den strukturalistiska lingvistik

71. Gleize, 2015, s. 169. Se också Michel Collot, *La Matière-émotion* (Paris, 1997), s. 40 samt Jacques Derrida, *Signéponge / Signponge* (New York, NY, 1984), s. 13f, där Derrida framhåller att diskussionen om Ponges eventuella antropomorfism missar eller förnekar följande: "la chose pour lui [Ponge], ce n'est pas quelque chose qu'il faut décrire, connaître, exprimer, etc., en fouillant en elle *ou* en nous, selon l'alternative circulaire du manège. [- - -] D'abord la chose est l'autre, le tout autre qui dicte ou qui écrit la loi, une loi qui n'est pas simplement naturelle (*lex naturae rerum* mais une injonction infiniment, insatiabement impérieuse à laquelle je dois m'assujettir, quitte à tenter de m'acquitter ensuite, en fin de duel, après lui avoir offert, avec ma vie et mon désir, quelque chose comme ma signature."

72. Se dekonstruktionen av Rousseaus skrifter i Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris, 1967a).

grundade förståelse av språket. Men även om det var först på 1960-talet som en sådan förståelse av språket kom att slå igenom på bred front, gjorde den sig gällande för poeterna redan omkring 1950.

Att människan på detta vis är underkastad språket betyder emellertid inte att likhetstecken går att sätta mellan de två, vilket var en förutsättning för den automatiska skriften. Språket är inte vad som gör människan till människa. Det står, som Blanchot noterade i "La littérature et le droit à la mort", i förbindelse med den existens som ännu inte förmänskligats.⁷³ Om man följer en tanke som Evelyn Grossman prövat, är just detta kanske den mest avgörande tanken för 1900-talets franska filosofi och litteratur: att språket inte är människans väsen och det som skiljer henne från djuren, utan tvärtom "l'essence inhumaine de l'homme". Grossman menar att detta är avgörande för såväl Derrida, Deleuze, Lacan och Lyotard som för författare av så vitt skilda slag som Artaud, Beckett, Blanchot och Michaux.⁷⁴ Hennes iakttagelse är giltig även för Ponge. I en anteckning publicerad i *Comment une figure de paroles et pourquoi*, daterad till 1 september 1958, talar han om språket i dess materialitet, i dess "profondeur concrète, à la fois déshabillé, dénudé et pénétré: pétri, etc."⁷⁵

Agamben drog detta resonemang till sin spets redan 1978, i *Infanzia e storia*, när han konstaterade att "[c]ontrariamente a quanto affermato da un'antica tradizione, l'uomo non è, da questo punto di vista, 'l'animale che ha il linguaggio', ma, piuttosto, l'animale che ne è privo e deve, perciò, ricerverlo dal di fuori".⁷⁶ Människans språk är externt i förhållande till henne. Detta öppnar andra möjligheter för de poeter som söker en relation till den existens som inte ännu har blivit förmänskligad, eftersom språket självt är externt i förhållande till människan. Under alla omständigheter är den automatiska skriften omöjlig utifrån detta förhållande till språket. Om

73. Blanchot, 1949, s. 327, men också s. 330.

74. Evelyn Grossman, "Modernes déhumanités", *Revista Alea*, vol. 12, nr. 1, 47–57 (2010), s. 50: "människans omänskliga väsen". Se också Evelyn Grossman, *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux* (Paris, 2004), där Grossman undersöker på vilket sätt Artaud, Beckett och Michaux skrivpraktik förhåller sig till denna idé.

75. Francis Ponge, *Comment une figure de paroles et pourquoi* (Paris, 1977a), s. 46: "konkreta djup, på en och samma gång avklätt, naket och genomborrat: knådat, osv."

76. Agamben, 2001, s. 60: "tvärtemot vad en antik tradition gjort gällande, är människan inte, ur denna synvinkel, 'djuret som har språk', utan snarare det djur som har berövats det och därför måste motta det utifrån."

människan inte är det djur som talar, utan det djur som berövats språket och måste ta emot det utifrån, finns ingen skärningspunkt vid vilken språk och människa skulle kunna sammanfalla. På motsvarande vis är det nödvändigt att språket är externt i förhållande till människan för att det ska vara möjligt, som Ponge fortsätter i anteckningen från *Comment une figue*, att genom en kärlekshandling ”s’abandonner à lui et de l’obliger à s’abandonner à nous”.⁷⁷ Med kritiken av språket och begreppets arbete öppnar sig andra sätt att använda det.

Till det verkliga

Vid sidan av de två stora och såväl inom som utanför Frankrikes gränser mest kända tidskrifterna från 1960-talet, *Tel Quel* och *Change*, samlades en annan grupp poeter omkring tidskriften *L’Éphémère* (1967–1972). Det finns förbindelser och likheter mellan dem och den negativa modernitetens poesi, både i Hocquards mer specifika och i Gleizes mer generella bemärkelse. Det finns emellertid också avgörande skillnader. Gleize framhåller att poeterna omkring *L’Éphémère* trodde på poesin, medan den negativa modernitetens poeter skrev med större tveksamhet.⁷⁸ Tidskriftens redaktion utgjordes av Bonnefoy, André du Bouchet, Louis-René des Fôrets samt konst- och litteraturhistorikern Gaëtan Picon, men flera andra poeter hade anknytningar till tidskriften (till exempel Paul Celan, Jean Daive, Jacques Dupin och Philippe Jaccottet). Även om denna samling poeter ingalunda konstituerade sig som en grupp i avantgardistisk bemärkelse, publicerades en programförklaring i tidskriftens första nummer. *L’Éphémère* skulle vara en tidskrift i vilken varje form av kritik var förbjuden (ett implicit avståndstagande från *Tel Quel*). Konstverk och litterära verk skulle granskas och utfrågas, men inte genom en kritikers perspektiv, vare sig i dess deskriptiva eller analytiska bemärkelse, utan i namn av ”cette instauration d’absolu où l’extériorité se

77. Ponge, 1977a, s. 47: ”överlåta sig själv till det och kräva av det att det ska överge sig åt oss”.

78. Jean-Marie Gleize, ”Où vont les chiens?”, *Littérature*, nr. 110 (1998), s. 74. Historien om dessa förbindelser, likheter och skillnader, var när Gleize skrev artikeln, och är fortfarande oskriven.

résorbe”.⁷⁹ Att de inte ville ha kritik i traditionell bemärkelse var ett sätt att ta sig ur det i deras ögon alltför vetenskapliga sättet att angripa konst och litteratur som till exempel strukturalistiskt inspirerade kritiker stod för, ett sätt att närma sig konst och litteratur som misskänner konstens och litteraturens egentliga funktion: ett medel för att (åtminstone) öppna dörren till det verkliga på glänt.⁸⁰

Flera av poeterna omkring tidskriften publicerade sina första diktböcker omkring 1950, det vill säga under de år när ifrågasättandet och granskandet av surrealismens utgångspunkter, ambitioner och metoder, var i full gång.⁸¹ Det faller sig därför naturligt att analysera deras förståelse av konsten som vägen framför andra till det verkliga i förhållande till surrealismen.⁸² Därmed inte sagt att den poetiska realism som de stod för enbart kan analyseras som en reaktion på surrealismen. Andra möjligheter fanns, som bekant, att tillgå för en poet verksam under denna tid (*Tel Quel* och *Change* representerar två mer teoretiskt och språkligt orienterade möjligheter och Sartres engagerade litteratur en tredje). Därtill kommer att surrealismen mycket väl också den skulle kunna beskrivas som en form av realism. En av få regler som ställdes upp för den automatiska skriften var att det skrivna skulle motsvara tänkandet såsom det verkligen fungerar. Och *Nadja*, Bretons mest kända roman, skrevs efter den motsägelsefulla principen att det verkliga skulle nedtecknas oförmedlat. Men den realism som poeterna omkring *L'Éphémère* stod för var av en annan art än Bretons; den verklighet de vände sig till var inte, som för surrealisterna, den totala människans. En snabb blick på några av diktböckernas titlar ger en aning om vad det är fråga om: du Bouchets *Qui n'est pas tourné vers nous* (1972), Dupins *Dehors* (1975) eller Jaccottets *Paysage avec figures absentes* (1970). Det är en realism vars föremål är den verklighet som inte är vänd till människan, utan till det

79. Programförklaringen till tidskriften, osignerad, citerad ur Jean-Marie Gleize, "Parnasses contemporains", i Daniel Guillaume (red.), *Poétiques et poésies contemporaines* (Lyon, 2002): "detta absoluta grundande där det yttre suggs upp".

80. Ibid.

81. André du Bouchet publicerade sin första bok, *Air* 1951; Jacques Dupin sin *Cendrier du voyage* 1950 och Louis-René des Fôrets sin första bok, romanen *Les Mendiants*, 1943.

82. Enligt Gleize, till exempel, var dessa poeters arbeten en väsentlig del av den process genom vilken den franska poesin kunde göra sig av med surrealismens prefix. I Gleize, 1998, s. 74, menar han att de stod för en "effort essentiel dans le vaste processus de liquidation du 'sur-réalisme'".

som är utanför hennes värld (i fenomenologisk bemärkelse). Och vad som är utanför hennes värld är det som ännu inte humaniserats.

Jaccottets efterord till den volym, *L'Entretien des muses* (1967), som samlar de essäer om och anmälningar av poesi som han skrev mellan 1955 och 1967 är klargörande. Han frågar sig i efterordet om det händelsevis var något som förenade den mångfald av poesi som han hade skrivit om. Man bör ta honom på orden när han skriver mångfald. Bland de poeter som han behandlar återfinns så vitt skilda poeter som Bonnefoy, Breton, Paul Claudel, Michel Deguy, Pierre Reverdy, Jean Tortel med flera. Jaccottet menar att vad som förenar dessa poeter och vad han därmed uppfattar som karaktäristiskt för den franskspråkiga (den schweiziska poesin är med på ett hörn) 1900-talspoesin, är att aldrig förr hade poesin "accueilli dans la parole une ampleur, une diversité, une intensité, une profondeur pareilles de *réalité*".⁸³ Den som vill övertygas, fortsätter Jaccottet, om att poesi inte har någonting med verklighetsflykt att göra, har bara att öppna någon av de diktböcker som han har skrivit om för att konstatera att poeternas blick "est l'un des plus attentifs et des plus aigus qui soient".⁸⁴ 1900-talets poesi representerar enligt Jaccottet en språklig verksamhet som river ner de masker och tankemönster genom vilka världen filtreras och återger oss, om så bara för ett ögonblick, det verkliga ("le réel"), och därmed: en chans att leva.⁸⁵

Det verkliga eller verkligheten är, liksom realism, komplicerade termer. Frågan är å ena sidan vad det verkliga eller verkligheten betyder och å den andra vilka praktiska problem poeten eller författaren möter. Hos vissa av de poeter som Jaccottet berör i sina essäer är det svårt att svara på den frågan med begrepp som gör dem rättvisa av det enkla skälet att det verkliga för dem ofta hänvisar till det som blir lämnat kvar när det begreppsliggörs eller objektiveras. Det gäller såväl Blanchot, vars asketiska realism diskuteras ovan, som du Bouchet, som vi ska snart ska vända oss till. Även för Jaccottet hänvisar det verkliga till något som inte får plats i ett begrepp. I sin framställning söker han icke desto mindre ett sätt att tala om det i positiva termer:

83. Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses* (Paris, 1967), s. 300: "i språket välkomnat en sådan vidd, mångfald, intensitet och djup av *verklighet*".

84. Ibid., s. 301: "är en av de mest uppmärksamma och skarpa som finns".

85. Ibid.

Ces poètes [Caudel, Char, Guillevic, Ponge, Grosjean, Bonnefoy, Dupin, du Bouchet, Oster, Deguy] ennemis de toute idéologie, étrangers à tout dogme, ont visiblement le souci d'*opposer* à la fragile prolifération des idées la relative solidité, la constance, l'immobilité des choses élémentaires; le souci de ne pas rompre le lien avec ce qui est, non seulement un sol sous nos pieds, mais le fonds, l'héritage, mais, en arrière de nous, en amont de nous, la *source*.⁸⁶

Vi bortser från att man mycket väl kan ställa sig tveksam till en sådan beskrivning av dessa poeter. Att de alla skulle intressera sig för vad Jaccottet kallar "choses élémentaires" och "*la source*" är inte så enkelt att fastställa. I stället vill jag understryka två saker: att det till vilket poesin enligt Jaccottet söker att etablera en relation är någonting som på samma gång ligger utanför och utgör grunden för människans värld såväl bakåt som framåt i tiden, och att det ger sig till känna i de enklaste av ting.⁸⁷ En tredje sak att anmärka på i Jaccottets reflektioner över det franska 1900-talets poesi, är den uttalade öppenheten för att det finns flera olika möjliga sätt att etablera en relation till det verkliga. Den mångfald av poeter som representerar vändningen till det verkliga skriver poesi på olika sätt. Det är som om alla medel skulle vara tillåtna, bara de leder till det verkliga. Frågan om hur en dikt ska skrivas är underordnad frågan om hur det som står i vägen för det verkliga ska rivas ner. Denna öppenhet är naturligtvis på en nivå ett sätt att ta avstånd från den dogmatism som var rådande i Bretons surrealism, men den har också att göra med att det i sträng mening inte är i kraft av poetens förmåga (hans eller hennes konstnärliga skicklighet till exempel) som det verkliga visar sig: "[R]ien ne justifierait le pouvoir, sauvegardé à travers le temps et les formes, de toute poésie, hors cette lumière, serait-elle même illusion."⁸⁸ Därför är det så, förmodar Jaccottet, att man inte tjänar på att söka efter källan eller det verkliga. Den eller det måste själv ge sig till

86. Ibid., s. 302: "För dessa poeter [Caudel, Char, Guillevic, Ponge, Grosjean, Bonnefoy, Dupin, du Bouchet, Oster, Deguy], vilka är motståndare till alla ideologier, främmande för varje dogm, är det uppenbarligen viktigt att mot den sköra spridningen av idéer sätta den relativa fastheten och orörligheten i de bestående elementära tingen, att inte bryta förbindelsen med det som är, inte bara marken under våra fötter, utan grunden, arvet, *källan* som är såväl bakom som framför oss."

87. Jaccottets sätt att beskriva det verkliga vittnar om ett inflytande från den tyska och franska fenomenologin. Om förbindelserna mellan fenomenologi och fransk modern och samtida poesi se till exempel Colot, 2005 och Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine* (Paris, 1998).

88. Jaccottet, s. 305: "Ingenting skulle berättiga all poesis förmåga, bevarad genom såväl

känna. Och därför är en av de största riskerna som poeten har att hantera, hans eller hennes egen tekniska skicklighet. Alltför mycket konstfullhet drar uppmärksamheten till dikten på bekostnad av det verkliga.

Hos Jaccottet är det verkliga, källan, varat eller vilket namn man nu vill ge det, någonting varmt och härligt, en möjlighet till liv eller en fast grund att stå på. du Bouchet, som var närmare knuten till *L'Éphémère* än Jaccottet, föreställde sig i stället det verkliga med ett påtagligt obehag. I en flitigt citerad passage ur du Bouchets anteckningsböcker från 1950-talet, kan man läsa följande notering: "Quand les mots collent de trop près à la réalité, ils font peur."⁸⁹ Vad är det för en verklighet som ter sig så hotfull? Det är, skriver du Bouchet i en annan anteckning, "cette irréductible réalité matérielle / qui existe sans moi".⁹⁰ Vad som gör den hotfull är att den inte (ännu) är avhängig vad fenomenologen skulle kalla subjektets livsvärld och därför ligger utom subjektets kontroll. Det betyder emellertid inte, och detta är fullkomligt avgörande, att den skulle befinna sig någon annanstans. Verkligheten, den irreducibla materiella verkligheten, är här och nu oberoende av var subjektet befinner sig eller riktar sin uppmärksamhet. På inga villkor får den sökas någon annanstans.

Två essäer av du Bouchet från 1950-talet vittnar om hur denna vändning till det verkliga förhöll sig till surrealismen. Den första som jag vill kommentera är en hyllning till Reverdy, som ju inte var surrealist i sträng mening men som var viktig bland annat för idén om den surrealistiska bilden. du Bouchet menar emellertid att bilden hos Reverdy i praktiken, det vill säga i hans dikter, skiljer sig på ett avgörande sätt från den surrealistiska (liksom från den dekorativa) bilden. Isolerade kan de visserligen, det medger du Bouchet, framstå som överraskande och uppseendeväckande, men när man läser dem som en del av Reverdys dikter framstår de tvärtom som på samma gång unika och bekanta.⁹¹ Till skillnad från den surrealistiska bilden syftar Reverdys inte till att överraska eller att förvirra, men helt enkelt till att:

poser des jalons, à jeter une rampe dans un désordre assez bouleversant pour qu'on ressente la nécessité urgente de se ressaisir; elle ne cherche pas à

tiden som formerna, förutom detta ljus, om det så vore en illusion."

89. André du Bouchet, *Carnets 1952–1956*, utg. Michel Collot (Paris, 1990), s. 24: "När orden smiter åt alltför tätt om verkligheten, blir de hotfulla."

90. "Essais et ébauches écrits entre 1951 et 1959" i Bouchet, 2011, s. 142: "denna irreducibla materiella verklighet / som finns utan mig".

91. "Envergure de Reverdy" (1951), i *ibid.*, s. 55.

désarticuler un monde banal et terne, mais au contraire à ramener à portée humaine, à portée de bras un monde inouï qui déborde l'homme de toutes parts.⁹²

För du Bouchet representerar Reverdy en poesi som aldrig upphör att skrivas mot bakgrund av en förlust av verklighet som aldrig övervinns. Varje dikt är perfekt, och ändå börjar Reverdy om med nästa dikt utifrån ”un désespoir et un vide toujours neuf, comme s'il n'avait jamais écrit de sa vie”.⁹³ Det verkliga kan inte bli en del av subjektets livsvärld, och därför måste skrivandet fortgå. Fastän, som han noterade i en av sina anteckningsböcker, allt redan har sagts, är det nödvändigt att ”sans cesse le répéter”.⁹⁴ Poesi av den art som Reverdy skriver, är inte framställd för eftervärlden. Bestämmande för hans poesi är försvinna tillsammans med den verklighet som har snuddats vid. Därefter börjar det hela om igen.

Föremålet för essä nummer två är René Char, som före andra världskriget var medlem i den surrealistiska rörelsen, men som efter kriget ägnade sig åt en annan form av poesi. du Bouchet tar Char som exempel på en betydande förändring i litteraturens historia, en vändning till det här- och nuvarande: ”Le présent ne s'esquive plus dans le brouillard des mots puisque tout maintenant porte sur lui [...]”.⁹⁵ Och vad som står på spel i denna vändning är en helt annan rörelse än den som karakteriserar en surrealistisk praktik. Liksom den representerar Char en poesi som kräver en omedelbar verkan, men till skillnad från surrealismen står den inte för en negativ operation. du Bouchet tycker sig se hur poeterna av idag, för första gången på länge, bygger upp i stället för att riva ner. Surrealisternas ”mots inutiles” har blivit till ”des mots arables”.⁹⁶ Poesin har, som det heter i programförklaringen till tidskriften *L'Éphémère*, blivit ett sätt att göra sinnena levande så att en

92. Ibid., s. 56: ”ta de första stegen, till att göra en gång i en ordning som är tillräckligt ta de första stegen, till att göra en passage i en ordning som är tillräckligt omskakande för att man ska erfara det som nödvändigt och angeläget att samla sig; den söker inte desartikulera en banal och fattig värld, utan tvärtom söker den att närma sig en ohörd värld, som gränsar till människan från alla håll”.

93. Ibid., s. 47: ”en alltid ny förtvivlan och tomhet, som om han aldrig förut i sitt hade skrivit”.

94. ”Cahier de 1951, pages transcrites par l'auteur”, ibid., s. 133: ”oupphörligen upprepa det”.

95. ”René Char, *Fureur et mystère*”, i ibid. s. 37: ”Det närvarande drar sig inte undan längre i ordens dimma eftersom allt nu vilar på det [...]”.

96. Ibid., s. 40.

relation till det som är – här och nu – kan etableras. Inte hur som helst, utan på ett sådant sätt att det befrias från sin historiska nödvändighet, sitt öde.⁹⁷

*

Gemensamt för dessa tre delar av problematiseringen av poesin efter surrealismen är att de, förvisso på olika vis, handlar om förhållandet mellan mänskligt och omänskligt. Hos Blanchot kunde vi se hur han med anmärkningsvärd kompromisslöshet vägrar att betrakta den skrivandes verksamhet som ett antropogent, världsskapande arbete. Författaren gör helt enkelt inte historia, men ställer subjektet inför en existens som inte ännu blivit bestämd, som inte ännu börjat betyda. Vad gäller reflektionen över språket, här exemplifierat med Ponge, kunde vi se å ena sidan en grundläggande kritik av den negativa relation till objekt av olika slag som språket verkställer, och å andra sidan en öppning för att tänka sig språket som någonting i sig omänskligt, som en materialitet i sig. Avslutningsvis kunde vi hos den grupp poeter som samlades omkring tidskriften *L'Éphémère* se hur det utvecklades en syn på konsten och poesin som ett medel för att etablera en relation till det verkliga, en relation som av olika skäl uppfattas som frånvarande. Och det verkliga som dessa poeter söker är inte en del av människans värld, även om det på ett eller annat sätt är konstitutivt för den. Men om relationen till det verkliga uppfattas som frånvarande, betyder det inte på något vis att det verkliga självt skulle vara frånvarande. Om det verkliga upplevs som förlorat, är det inte för att människan blivit förvisad från det, utan därför att hon genom sitt arbete glömt det och vänt sitt ansikte från det.

DET VERKLIGAS PROBLEMATIK HOS BONNEFOY

I efterkrigstidens Frankrike var Bonnefoy inte på något vis ensam om att identifiera det verkliga som poesins huvudsakliga angelägenhet. Som medlem i redaktionen för och en av de drivande krafterna bakom *L'Éphémère* var han en av de poeter som utarbetade en ny form av realistisk poesi och

⁹⁷. Ibid., s. 39.

opererade bort surrealismens prefix. Som vi kunde se i Jaccottets reflektion över denna vändning till det verkliga i den franska poesin är det viktigt att poängtera att den har olika innebörd hos olika poeter. De skriver på olika sätt och gör bruk av olika former, men deras poesi vänder sig också till olika verkligheter. Därmed följer att de också förhåller sig till olika problem. Vad gäller Bonnefoy står den motsättning klar som strukturerar det verkligas problematik redan i essän "Les Tombeaux de Ravenne" från 1953, en av de första som poeten publicerade och den som inleder den serie essäer som utgör hans poetologiska författarskap: å ena sidan "un règne éternel", "un demeure logique", där bara det har vistelserätt som har negerats och vars identitet fastslagits, en värld uppförd i kraft av människornas benägenhet att utföra begreppets negerande arbete; och å andra sidan "le vrai lieu", en ort där allt som är, inklusive "l'improbable", har rätt att framträda och försvinna.⁹⁸ Ett sätt att beskriva hur dessa två "hemvister" eller "orter" skiljer sig åt från varandra är med avseende på de relationer genom vilka människorna förhåller sig till den värld i vilken de lever och verkar; de rymmer olika fält av möjliga erfarenheter och olika former av subjektivitet. Det råder inga tvivel om att Bonnefoy påstår att det tillkommer poesin, eller med Jean Starobinskis formulering, en viss språklig praktik, "pratique de la parole", som Bonnefoy kallar poesi, att göra passagen från det ena fältet till det andra möjlig, "d'inventer un nouveau rapport au monde".⁹⁹ Poeten kommer verkligen med goda nyheter. Men förhållandet mellan denna praktik och den sanna orten är tvetydigt. "Il n'y a pas de méthode pour revenir au vrai lieu," skriver poeten i "L'Acte et le lieu de la poésie" (1959). Den är alltid, fortsätter han, "donné par hasard".¹⁰⁰ Om det inte finns någon metod för att ta sig till den sanna orten och om den alltid ges av en slump, vad återstår då att göra? Ingenting framstår som det uppenbara svaret. Men om det skrivande subjektet inte kan göra någonting för att ta sig till den

98. Bonnefoy, 1980, s. 12: "ett evigt rike"; "en logisk hemvist"; "den sanna orten"; "det opåvisbara".

99. Jean Starobinski, "Yves Bonnefoy: la poésie, entre deux mondes", *Critique*, nr. 385–386 (1979), s. 512: "uppfinna en ny relation till världen".

100. Bonnefoy, 1980, s. 128: "Det finns ingen metod för att återvända till den sanna orten"; "den ges alltid av en tillfällighet". Se också Daniel Acke, *Yves Bonnefoy essayiste. Modernité et présence* (Amsterdam/Atlanta, GA, 1999), s. 65, där det noteras att Bonnefoy å ena sidan noterar att någonting måste göras för att närvaron ska infinna sig och å andra sidan betraktar närvaron som en gåva, vilket förutsätter att subjektet är passivt.

sanna orten, vad skiljer det då ifrån det? För så mycket står klart: det är inte där när det börjar skriva.

Här och nu – där och då

Plats och litteratur är ett undersökningsområde i egen rätt, såväl inom som utom Frankrikes gränser. I historien om fransk 1900-talspoesi betecknar platsens poesi eller poetik emellertid en bestämd grupp poeter som på något namn när sammanfaller med gruppen omkring tidskriften *L'Éphémère*: Bonnefoy, du Bouchet, Jaccottet och Dupin. Det finns också andra perspektiv och andra saker som står på spel hos dessa poeter, men som platsens poeter representerar de en idé om att poesi är namnet på den verksamhet varigenom människorna kan återvinna eller för första gången bygga en plats att bebo och där livet verkligen kan levas i stället för att bara förbrukas, ett rum där något likt en religiös erfarenhet som inte är avhängig Gud kan äga rum.¹⁰¹

Antoine Compagnon, som ägnar dessa poeter ett avsnitt i sin historia om 1900-talets franska litteratur och låter Bonnefoy vara deras representant, sätter dem i förbindelse med Heideggers essäer och föreläsningar om Hölderlin, som översattes till franska 1962, och särskilt med en fras av Hölderlin som Heidegger 1951 ägnade ett föredrag, "dichterisch wohnet der Mensch".¹⁰² Hos Compagnon betyder frasen (i förhållande till ovan nämnda poeter) att poesi är hemvistens möjlighetsbetingelse vilket i förlängningen betyder: det mänskliga livets över huvud taget. Jean-Claude Pinson är en av dem som prövat denna tankegång. I *Habiter en poète* (1995) analyserar han, som titeln indikerar, den franska samtida poesins situation med utgångspunkt i Heideggers essäer. Utöver Bonnefoy är Ponge, Deguy, Jaccottet och Jacques Réda studiens föremål. För att höja oss över det blotta livet, skriver Pinson, behöver vi böcker och bokstäver. Men inte vilka som helst. De fem poeter som han tar upp är för Pinson exempel på den typ av böcker och bokstäver som lyfter människan ur de enkla cykliska livsprocesserna, det vill säga naturen, till en värld som varar och ett liv som är något mer,

101. Antoine Compagnon, "XXe siècle", i Jean-Yves Tadié (red.), *La Littérature française. Dynamique et histoire II* (Paris, 2007), s. 743. Se också Pinson, s. 16.

102. Se Martin Heidegger, "...dichterisch wohnet der Mensch ...", i Friedrich-Wilhelm von Herrmann (red.), *Gesamtausgabe*, bd. 7: *Vorträge und Aufsätze* (Frankfurt am Main, 2000).

en mänsklig värld och existens helt enkelt.¹⁰³ Huruvida Heidegger själv stod för en sådan föreställning får andra avgöra, och vissa har reserverat sig.¹⁰⁴ Bonnefoys tal om slumpen eller tillfälligheten som det varigenom den sanna orten infinner sig gör emellertid att en sådan beskrivning av poetens verksamhet delvis missar målet. Som vi ska se i det som följer har den sanna orten inte direkt med människan att göra, alltså med den form av subjektivitet som höjer sig över de elementära livsprocesserna och i samma rörelse negerar det närvarande för att bygga sig en värld. Snarare är det, för att göra den sanna orten möjlig eller tillgänglig, nödvändigt att avbryta denna aktivitet för att konstituera sig som ett subjekt av en annan ordning.

Vad gäller frågor om plats och poesi eller plats och konst över huvud taget ligger det nära till hands att aktualisera termer som fosterland, patriotism, nationalidentiteter och idealiseringar av landsbygd och natur. Det gäller också för historien om fransk poesi och litteratur. I *La question du lieu* (2006) visar Christine Dupouy hur landsbygden hos Char representerar en hemvist för "anciens Communards" och revolutionärer, medan Jaccottet låter landsbygden, i synnerhet en karg och torftig sådan, stå som garant för den religiösa erfarenheten i Guds ställe.¹⁰⁵ Ett sådant framhävande av en specifik plats, eller typ av plats, på bekostnad av andra är emellertid främmande i Bonnefoys poetologiska skrifter. Han skiljer sig från de flesta andra i Dupouys studie av platsens betydelse i den franska 1900-talpoesin såtillvida att han inte direkt fäller något negativt omdöme om den moderna teknologins eller storstadens betydelse för den sanna ortens möjlighetsbetingelser.¹⁰⁶

L'Arrière-pays (1972), en prosatext av Bonnefoy som på samma gång är en reseskildring, konstkritik och självframställning, visar att den sanna ortens problematik i huvudsak kretsar kring hur människorna förhåller sig till

103. Pinson, s. 16.

104. Se till exempel Reiner Schürmann, *Le Principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir* (Paris, 1982), s. 22. Det säger sig självt, konstaterar Schürmann, att när Heidegger talar om *Dichtung* har det ingenting att göra med vad vi kallar poesi, inte ens med det mänskliga språket.

105. Christine Dupouy, *La Question du lieu en poésie. Du Surréalisme jusqu'à nos jours* (Amsterdam/New York, NY, 2006), s. 154 om Char och s. 123ff om Jaccottet och landsbygden.

106. Se också Daniel Acke, "Bonnefoy et l'expérience poétique de la ville", i Jean-Paul Avice & Odile Bombarde (red.), *L'Herne. Yves Bonnefoy* (Paris, 2010), s. 19, som konstaterar att Bonnefoys reflektion över människans ort inte gör skillnad på stad och land. "Nulle trace chez lui," skriver han, "d'une précellence absolue accordée à la campagne et à la nature".

de platser de befinner sig på, och hur detta förhållande är bestämt av en viss begärsstruktur som aldrig upphör att negera den här- och nuvarande platsen till förmån för någonting kommande eller förlorat. Iakttagelsen är inte originell. I föregående avsnitt kunde vi se hur det i surrealismens kölvatten bildades en mängd olika försök att komma bort från dialektikens – om det är Hegels, Marx eller surrealismens egen variant spelar mindre roll i sammanhanget – oupphörliga negation av det som är. Det är således inte anmärkningsvärt att platsens problematik hos Bonnefoy kan beskrivas som en spänning mellan ett *här* och *nu* där slumpen, döden och tiden oupphörligen fortskrider och ett *annorstädes* dit subjektet längtar, en annan plats eller region där slumpen döden och tiden upphävs, där ingenting går förlorat och det goda livet slutligen kan realiseras.

Redan på de första sidorna i *L'Arrière-pays* framställer Bonnefoy en bild av hur det begär fungerar som negerar det närvarande till förmån för något frånvarande:

J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours. Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque: là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrirait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu.¹⁰⁷

Bilden illustrerar ett sätt att förhålla sig till en plats. På livets väg står man emellanåt inför ett vägskal, och Bonnefoy berättar att dessa vägskal ofta ger honom känslan av att det är den andra vägen som leder till det goda, högre livets plats. Men när valet en gång fallit på *denna* väg, där man är, så avlägsnar sig obönhörligen den *andra* vägen. Den är förlorad, vilket bara tycks förstärka längtan dit. Dess frånvaro ter sig på sätt och vis vara villkoret för idealiseringen av den, en idealisering som i sin tur utgör längtans möjlighetsbetingelse. Utan svårigheter kan det begär som strukturerar denna längtan abstraheras: här är aldrig platsen för begärets föremål. Det befinner sig alltid därborta, förlorat i den stund subjektet blir medvetet om det. Denna längtan bort, fortsätter Bonnefoy, tilltalar honom inte: "Ce n'est pas mon goût de rêver de couleurs ou de formes inconnues,

107. Bonnefoy, 1987, s. 9: "Jag har ofta erfarit en känsla av oro vid vägskal. I sådana stunder har jag intrycket av att här på denna plats eller nästan: där, en bit bort på den väg som jag inte tog och från vilken jag redan avlägsnar mig. Ja, där öppnar sig en land av en högre art, där jag hade kunnat leva men som jag i denna stund förlorat."

ni d'un dépassement de la beauté de ce monde."¹⁰⁸ Den form av subjektivitet vars begär har en sådan struktur, och som tvångsmässigt söker sig någon annanstans, är *inte* på den sanna orten.

Efter att ha konstaterat att det inte faller honom i smaken att drömma sig bort till den andra orten, "l'ailleurs", kommer en kärleksförklaring och trosbekännelse riktad till denna värld, "l'ici", och dess obestridliga skönhet. Dessvärre är det i sådana ögonblick, fortsätter Bonnefoy, som idén om den andra världen griper tag i honom med störst kraft: "c'est quand j'en suis venu à cette sorte de foi que l'idée de l'autre pays vient s'emparer de moi le plus violemment et me priver de tout bonheur de terre."¹⁰⁹ Fastän han tror sig veta att denna världens skönhet är mer än tillräcklig, griper längtan bort tag i honom. Bilden av korsningen och Bonnefoys kommentar till den åskådliggör att det verkligas problematik handlar om de relationer genom vilka subjektet förhåller sig till saker och ting i dess omgivning. Om det är Paris förorter, eller de till turisterna anpassade och förpackade latinkvarteren, den franska landsbygden eller Alpernas sluttningar är av underordnad betydelse. Det finns ingen anledning att privilegiera en specifik plats. Den sanna orten kan infinna sig var som helst – och när som helst, men alltid här och alltid nu.

Det finns utan tvekan någonting paradoxalt i att Bonnefoy på detta vis med sådan envishet söker göra sig fri från den begärsstruktur som väcker längtan efter en annan plats eller ett annat land, och samtidigt talar om den "sanna orten" som en ort poesin initierar till. Det ter sig motsägelsefullt att ställa sig kritisk till föreställningen om en frälsning i en annan värld och samtidigt tala om nödvändigheten att återvända till en sann ort. Så kunde Jaccottet, i en essä om poetkollegan, fråga sig om det inte är allt detta tal om den sanna orten som utgör det egentliga hindret:

Chercher le 'vrai lieu', changer ce monde en un 'vrai lieu', quelle tâche!
Quelle espèce de folie! Au fond, on se demande quelquefois si ce n'est pas en
le cherchant qu'on en perd le chemin. [- - -] Il se pourrait qu'il [Bonnefoy]
dût encore détruire en lui la pensée même du 'vrai lieu'.¹¹⁰

108. Ibid.: "det faller mig inte i smaken att drömma om okända färger och former, inte heller om att överskrida denna världens skönhet."

109. Ibid.: "det är när jag har formulerat en sådan form av tro som idén om det andra landet griper tag i mig med mest våldsamt och berövar mig varje världslig lycka."

110. "Vers le vrai lieu" i Jaccottet, s. 257: "Att söka efter den 'sanna orten', omvandla denna värld till en 'sann ort', vilken uppgift! Vilket vansinne! Man frågar sig ibland om det inte är

Jaccottet identifierar en central aspekt av Bonnefoys poetik. Ett vanvett, "une espèce de folie", kallar han det, att försöka omvandla den här världen till en "sann ort". I den mån vanvett, med Foucaults formulering i förordet till *Folie et déraison* (1962), fattas som "l'absence d'œuvre", verkets frånvaro, är det en viktig iakttagelse.¹¹¹ Här måste verkets frånvaro sättas i relation till den tidigare diskussionen av den antropogena verksamhet som Kojève gjorde till såväl historiens som den mänskliga världens ursprung och i motsats till vilken Blanchot utarbetar sin idé om den litterära skrivpraktiken, som tvärtom ställer människan inför den ännu inte förmänskligade existensen. I den bemärkelsen är den skrivpraktik Blanchot förespråkar fullkomligt vettlös, liksom Bonnefoys. Eller rättare sagt: den sanna orten är där verket är frånvarande, och där subjektet inte vill utföra det.

I "Les Tombeaux de Ravenne" liknas följaktligen den rörelse som initierar till den vid en omvändelse: "Le vrai lieu est celui d'une conversion profonde."¹¹² Den sanna orten är inte en plats som man kan anlända till efter tids resa (varken bildligt eller bokstavligt talat), inte heller en plats att bygga, utan en ort där subjektet alltid redan befinner sig: "Ici (le vrai lieu est toujours un ici), ici la réalité muette ou distante et mon existence se rejoignent, se convertissent, s'exaltent dans la suffisance de l'être. Beauté d'un lieu de cette sorte, mais extrême, où je ne m'appartiendrais plus, gouverné, assumé par sa parfaite ordonnance."¹¹³ I stället för att med språket eller andra material

genom att söka efter den som man går miste om vägen till den. [- - -] Det är möjligt att han [Bonnefoy] måste förstöra själva tanken på den 'sanna orten' i sig själv."

111. Det är i förordet till den första utgåvan av *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, då med titeln *Folie et déraison. L'histoire de la folie à l'âge classique* (1962), och borttaget från dess senare utgåvor som Foucault skriver: "Qu'est-ce que donc que la folie, dans sa forme la plus générale, mais la plus concrète, pour qui récuse d'entrée de jeu toutes les prises sur elle du savoir? Rien d'autre, sans doute, que *l'absence d'œuvre*." Förordet finns återutgivet i Michel Foucault, "Préface", nr. 14 i *Dits et écrits*, vol I: 1954–1975, utg. Daniel Defert, François Ewald & Jacques Lagrange (Paris, 2001a), s. 187–95, citatet är från s. 190. Intressant nog citerar Foucault själv några rader ur Bonnefoys *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* för att illustrera sin idé om vansinnet som "absence d'œuvre". Se Stefano Agosti, "Douve et Michel Foucault", i Michèle Finck & Patrick Werly (red.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*. (Strasbourg, 2013) för en kort reflektion kring Foucaults bruk av Bonnefoys dikt i förordet.

112. Bonnefoy, 1980, s. 19: "Den sanna orten är en djup omvändelses ort."

113. Ibid., s. 20: "Här (den sanna platsen är alltid ett här), här förenas den stumma eller avlägsna verkligheten med min existens, de omvänds, och upphöjer sig i varats tillräcklighet. Skönheten hos en ort av detta slag, men extrem, där jag inte längre skulle tillhöra mig själv, regerad, upptagen av dess perfekta ordning."

bygga en mänsklig värld av det som är, framställs den sanna orten som en omvändelse tillbaka till någonting som redan är givet; i stället för en rörelse som lyfter människorna ur det elementära livet till en gemensam bestående värld, förespråkar Bonnefoy en rörelse som leder nedåt. I den sanna orten står subjektet på samma nivå, eller till och med under den värld i vilken det lever och verkar. Att vara i den sanna orten är att vara underkastad och sammanvävd med den stumma, sinnliga verkligheten. Men också, märk väl, en plats som är sig själv nog, där skillnaden mellan vad som är och vad som borde vara inte längre gör sig gällande. Det är på en ort av det slaget som närvaron kan hända. Detta innebär att den sanna orten inte bör förstås som en funktion av den poetiska verksamheten, åtminstone inte i den meningen att poeten, i kraft av sin förmåga instiftar den. Närvaron är "indestructible, éternelle", heter det i "Les tombeaux de Ravenne".¹¹⁴ Därför måste den betraktas som oavhängig det mänskliga subjektets inverkan och därför behöver den inte instiftas.

Språkets bruk och begärets föremål

Vad som skiljer subjektet från den sanna orten är således en viss begärsstruktur som står i förbindelse med ett visst sätt att verka på världen, en begärsstruktur som ger en negativ relation mellan subjektet och det som är. Hos Bonnefoy, liksom hos många andra författare och poeter verksamma under samma tid, är denna begärsstruktur avhängig språket. I en intervju med John E. Jackson från 1976, där Bonnefoy erinrar sig om hur det gick till när han lämnade surrealismen, gör Bonnefoy klart att bristen på insikt om språkets betydelse för denna negativa relation mellan subjekt och objekt var det huvudsakliga problemet med Bretons skrivpraktik. Han talar om Bretons och andra surrealisternas ofrivilliga gnosticism: den surrealistiska bilden tenderade att ersätta det verkliga och gälla för hela verkligheten.¹¹⁵ Enligt Bonnefoy är det en risk som inte bara tillkommer en surrealistisk skrivpraktik; varje språklig verksamhet har att förhålla sig till den. Bretons roman *Nadja* är Bonnefoys exempel i intervjun på vad en ofrivillig gnostisk attityd kan innebära: "Breton est tout dans cette souveraineté illusoire où Nadja, qu'il croit reconnaître pourtant comme une présence libre, n'a pas

¹¹⁴. Ibid., s. 27: "oförstörbar, evig".

¹¹⁵. Bonnefoy, 1990, s. 81.

droit pour autant à sa vérité, qui est trop simple, trop ordinaire: il faut qu'elle soit une fée sinon on la rejettera parmi les millions d'êtres méprisable."¹¹⁶ Breton säger inte, enligt Bonnefoy, vad han menar med sin roman. Breton påstår att han erkänner Nadja som en fri närvaro, men i praktiken, i utsägandet av detta berövas hon rätten att vara vad hon är. Hennes närvaro i romanen är liksom villkorad av det att hon måste vara på ett visst sätt. Framställandet av henne i romanens form, berövar henne hennes alteritet, fastän meningen var den motsatta.

På 1970-talet står, som Bonnefoys kritiska kommentar till Bretons *Nadja* visar, mellanmännsliga relationer i centrum. I 1950-talets essäer och poesi drar han, som vi konstaterade i kapitlets inledning, delvis andra slutsatser av språkets negativitet. Snarare än de mellanmännsliga relationerna är det människornas förhållande till allt annat som poeten uppmärksammar. I "Les Tombeaux de Ravenne" spårar han problemet med detta förhållande till begreppet, *le concept*, och dess förödande inverkan på det som är. Det är inte, även om det kunde framstå så, direkt Hegels begrepp om begreppet som är föremål för Bonnefoys kritik. Som Blanchot påpekar i en essä om poeten står begreppet i Bonnefoys skrifter för språk i allmänhet, det vill säga ett medel för människorna att bygga en värld i vilken de kan bortse från vad det varande är dömt att sluta i: intet.¹¹⁷ Det är viktigt att betona att

116. Ibid.: "Breton befinner sig helt och hållet i denna illusoriska kontroll i vilken Nadja, som han tror sig erkänna som en fri närvaro, icke desto mindre förlorat rätten till sin sanning, som är alltför enkel, alltför ordinär: hon måste vara en fe för att inte förskjutas tillsammans med alla de miljoner andra föraktliga varelserna."

Bonnefoy är inte den första att tala om en förbindelse mellan gnostiker och surrealist. 1945 publicerade Jules Monnerot *La Poésie moderne et le sacré* där han bland annat menade på att surrealisterna var gnostiker i samma mening som Rimbaud, det vill säga de hade förmågan att se något annat än det som är. Breton själv läste Monnerots bok noggrant, och höll av allt att döma med. Även om han, liksom Monnerot, förmodligen drog andra slutsatser än Bonnefoy och värderade det gnostiska som något positivt. Se Née, 2004, s. 47.

Bonnefoys iakttagelser kan sättas i förbindelse med vad Rosalind Krauss har skrivit om surrealisternas fotokonst och med Susan Suleimans kommentar till hennes analys. Kvinnan är, slår Krauss fast, surrealismens tvångsmässiga motiv, men på ett sådant sätt att könsskillnaden blir suddig (Rosalind Krauss, "Corpus Delicti", *October*, vol. 33 (1985), s. 71). Visserligen, kontrar Suleiman, men kvinnokroppen hade en rent instrumentell funktion; den surrealistiska konstnären behövde inte se den för att göra bruk av den i sin konst (Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-garde* (Cambridge, MA, 1990), s. 16 och 24.)

117. Blanchot, 1969, s. 47f.

Bonnefoy inte reser några invändningar mot att enskilda begrepp har ett sanningsvärde; tvärtom medger han att ett begreppsligt språkbruk utvinner vad som består över tid av det enskilda föremål som det betecknar, dess väsen. Hans kritik har inte med det begreppsliga tänkandets epistemologiska grund att göra. Det handlar inte om huruvida det begreppsliga tänkandet gör vad det föresätter sig att göra eller inte, utan om vad som, givet att det gör vad det ska, går förlorat. För att bygga en värld där bara det räknas som förblir identiskt med sig självt, måste människorna göra sig blinda inför och konstituera sig som subjekt vilkas objekt bara inbegriper aspekter av det verkliga. Bonnefoy skriver: "Ce n'est pas seulement de la mort qu'il [begreppet] se sépare, c'est de tout ce qui a visage, de tout ce qui a chair, pulsation, immanence et qui est ainsi, il est vrai, pour sa secrète avarice, le danger le plus insidieux."¹¹⁸ I den begreppets ekonomi som Bonnefoy tecknar konturerna till i "Les Tombeaux de Ravenne" finns inte utrymme för något annat ansikte än det vetande subjektets eget. I den är allt jag och jag allt, och det andra följaktligen ingenting. Döden och livet är den begreppsliga ekonomins utsida.

Någon enkel dikotomi mellan begreppslik diskurs och poetisk diskurs etablerar Bonnefoy dock inte. Visserligen identifierar han i "Les Tombeaux de Ravenne" poesi med sökandet efter det döende liv som begreppet förvisar. Men av andra sammanhang framgår att den negativa relation till det verkliga som begreppet utverkar, också kan och har utverkats av poeters arbete med språket. Det gäller till exempel en viss typ av kärlekslyrik. En lyrik som när ett kärt föremål av något slag eller en person, går förlorat, gör bruk av språkets resurser för att till varje pris bevara det förlorade: "Ainsi Dante qui l'a perdu va-t-il *nommer* Béatrice. Il appelle en ce seul mot son idée et demande aux rythmes, aux rimes, à tous les moyens de solennité du langage de dresser pour elle une terrasse, de construire pour elle un château, d'immortalité, de retour."¹¹⁹ En sådan poesi kan skrivas med de bästa avsikter – "pour mieux saisir ce qu'elle [poesin] aime" –,

118. Bonnefoy, 1980, s. 18: "Det är inte bara döden som det [begreppet] håller sig från, utan från allt som har ett ansikte, från allt som har kött, puls, immanens och som således, verkligen, utgör den värsta av faror för dess hemliga snålhet."

119. Ibid., s. 105. "Det gäller Dante som benämner den som han har förlorat Béatrice. Han framkallar genom detta enda ord hennes idé, kräver av rytmen, rimmen, av alla de medel till högtidlighet språket kan uppbåda, att bygga en terrass för henne, ett slott av närvaro, av odödlighet."

och den skänker en viss form av lycka. Men den lycka som en sådan poesi erbjuder kommer till samma kostnad som framställningen av begreppets rike: begäret riktas bort från det verkliga där allt som är också förgår och mot det föremål som poeten framställt med språket. Det är fullt möjligt, konstaterar Bonnefoy, att vara tillfreds med en sådan ordning – givet att det finns gudar som garanterar att det som dör "à sa place dans le sacré".¹²⁰

Men i en situation där någon sådan garanti inte längre ges uppstår problem. När det inte längre finns en himmel som kan sanktionera "la transmutation poétique", uppstår följande frågor: "à quoi sommes-nous intéressés? A quoi vraiment tenons-nous? Est-ce à nous refuser à l'infection de ce qui se perd, et à nous enfermer dans le château de parole, comme le roi dans le récit d'Edgar Poe, loin du pays de la peste? Ou aimions-nous pour lui-même l'objet perdu, voulons-nous à tout prix le ressaisir?"¹²¹ Om man bestämmer sig för att hellre söka en samvaro med det som faktiskt går förlorat, är det nödvändigt att välja en annan väg och ställa sig frågan om vad som låter sig göras med ord. Och vad gäller den lämnar "L'Acte et le lieu de la poésie" inte mycket att hoppas på, åtminstone inte för poeterna. "La parole", skriver Bonnefoy, "est déjà l'oubli, il se peut bien qu'elle ait été notre chute, [...] ne faut-il pas condamner, une fois de plus, la prétention de la poésie?"¹²² Liksom mot bättre vetande är Bonnefoys svar naturligtvis nej. Det är i "L'Acte et le lieu de la poésie" som poesin identifieras med hoppet, om än av ett särskilt slag. Innan undersökningen kan vända sig till vari hoppet består finns det skäl att dröja vid en passage där Bonnefoy kommenterar den samtida poesin och litteraturen.

Efter en utläggning om Baudelaire och Rimbaud, vilka exemplifierar poesins hopp, vänder han sig till de poeter som i stället valt att följa vissa tendenser i Mallarmés författarskap. Hans omdöme är negativt, inte om Mallarmé, men om de som gör anspråk på att gå i hans fotspår.¹²³ Givet en

120. Ibid., s. 106: "har en plats i det heliga".

121. Ibid., s. 107: "vad intresserar oss? Vad är vi verkligen fästa vid? Att våga låta det infektera oss som går förlorat och att stänga in oss i talets slott, likt kungen i Edgar Poes berättelse, långt från pestens land? Älskar vi det förlorade föremålet för dess egen skull, vill vi till varje pris gripa det igen?"

122. Ibid., s. 124: "Talet är redan glömskan och det är fullt möjligt att den var vårt fall, [...] måste vi inte då, än en gång, fördöma poesins anspråk?"

123. I Bonnefoys essäer om Mallarmé framträder en bild av honom som delvis skiljer sig från den gängse. Mallarmés intresse för "le travail de l'écriture" tog enligt Bonnefoy form

situation där det verkliga, med anledning av gudarnas frånfälle, framträder som ren materialitet, *pure matière*, och ren slump, *pur hasard*, har en anse- nlig mängd av 1900-talets franska poeter och författare, menar Bonnefoy, utarbetat "une discipline pour se retirer de ce qui est".¹²⁴ Återigen kan man konstatera att det perspektiv genom vilket Bonnefoy fäller sitt omdöme, har att göra med vilka relationer som etableras till det verkliga, alltså med det fält av möjliga erfarenheter som konstitueras genom författarnas skrivprak- tik. Valéry, Claudel, men också och framförallt den nya romanens författare, avfärdar han för att de genom sitt språkbruk i stället för att rikta om begäret från en värld bortom denna till det som är här och nu, antingen riktar det enbart mot sig själva (som i fallet Valéry) eller också befriar sig från det helt och hållet (som den nya romanens utövare). Begäret är visserligen ett grundläggande problem för Bonnefoy, men snarare än att befria sig från det, tycks det vara fråga om att avleda dess kraft i en specifik riktning.¹²⁵

En påfallande negativ essä om Valéry från 1963 är belysande. Liksom i "Les Tombeaux de Ravenne" är det tydligt att Bonnefoy inte vänder sig mot begreppet eller Valérys poesi på epistemologiska grunder. Den negativa relation till det sinnliga, till det enskilda föremålet vilket som helst, som den begreppsliga människan, exemplifierad med Valéry och hans poesi, för med sig en etisk problematik. Tankar från "Les Tombeaux de Ravenne" och "L'Acte et le lieu de la poésie" återkommer – Bonnefoy upprepar sig ofta – men de dras här till sin spets, delvis med anledning av prosaiska skäl. Efter sina två första diktsamlingar menade ett flertal recensenter att Bonnefoy var en poet som arbetade direkt i Valérys efterföljd, en position som han ville markera sitt avstånd från.¹²⁶

Bonnefoy diskuterar den form av sensibilitet som organiserar subjektets erfarenhet i det land som Valéry bebor i sin poesi. Inledningsvis framställer han detta land som ett där "la sensation est si facile, si élémentaire, si pure, qu'elle semble conduire au cœur des choses, à une mer éternelle, au soleil, au vent. Où la lumière ne voile pas, ne se voile pas."¹²⁷ Det är lätt att se

mot bakgrund av att detta arbete, även om det kan se ut att enbart gälla språket självt, var nödvändigt för att vända åter till "les choses telles que la nature [...] semble les avoir déjà définies". Se Bonnefoy, 1992, s. 205f.

124. Bonnefoy, 1980, s. 118: "ett sätt för att dra sig undan från det som är".

125. Ibid., s. 119.

126. Lançon, s. 131.

127. Bonnefoy, 1980, s. 97: "förmimmelsen är så lätt, så grundläggande, så ren, att den tycks

vari frestelsen består i ett sådant sätt att vara. Sanningen är förhånden varhelst och närhelst man önskar och ingenting av värde – av det sanna alltså – går förlorat. Förnimmelsen leder raka vägen dit, till synes utan minsta ansträngning. Men, fortsätter Bonnefoy, Valéry's land är också ett där "le regard prétend à la connaissance et impose à l'esprit son mode de connaissance, où l'olivier sur les marges de pierraille ou de l'eau est, bien sûr, l'archétype de l'olivier."¹²⁸ Seendet reglerar således den form av sensibilitet som Valéry representerar här. Synen har ju länge varit ett privilegierat sinne i den västerländska historien. Det har varit högst därför att det utgör en omedelbar kanal till tingens väsen. Av samma skäl vänder sig Bonnefoy emot denna regim. Den som bara ser kommer aldrig i kontakt med vad han kallar "cette chose extraordinaire" som är "aussi informe et noir qu'il puisse être, un être qui est né, que le temps emporte et qui va mourir. Un être dans ce lieu-ci. Cet olivier, aussi bien cet olivier, mais dans sa différence profonde, son existence *hic et nunc*, son être qui sous la hâche ou l'incendie se perdra."¹²⁹ Olivträdet som något enskilt och helt annat än alla andra olivträd är seendets blinda fläck. Blicken ser bara dess form.¹³⁰

Vad som är intressant för denna undersökning med Bonnefoys kommentar till Valéry är att den ger ytterligare en indikation på vad som skiljer subjektet från den sanna orten. Det har visat sig hur en viss begärsstruktur riktar subjektet bort från den och det verkliga, en begärsstruktur som i sin tur kunde förstärkas och bevaras av vissa språkbruk, och här visar det sig att detta begär är förbundet med en viss form av sensibilitet. Det subjekt som relaterar till sig och till sin omvärld genom en sensibilitet där seendet

leda rakt in i tingens hjärta, till ett evigt hav, till solen, till vinden. Där ljuset inte beslöjar, inte beslöjas."

128. Ibid.: "blicken gör anspråk på kunskapen och tvingar på medvetandet dess kunskapsform, i vilken olivträdet bland småstenarna eller vid havet självfallet är ett arketypiskt olivträd."

129. Ibid., s. 98: "denna extraordinära sak" som är "så formlös och svart som man kan tänka sig, en varelse som fötts, som tiden bär med sig och som skall dö. En varelse på denna ort här. Detta olivträd, även detta detta olivträd, men i sin djupa skillnad, har sin existens *hic et nunc*, sitt vara som under yxan eller i branden går förlorat."

130. Bonnefoy är inte den enda i Frankrike som står för en sådan analys. Kritiken av blicken eller seendets regim är ett genomgående tema i franskt 1900-tal. Se Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley/Los Angeles, CA, 1993) för en historisk redogörelse av denna kritik i dess olika former. Bonnefoy är inte nämnd.

regerar, kan inte se att döden inte är ett exklusivt mänskligt predikament. Också olivträdet föds och dör, och måste således erkännas som en döende och singular varelse. I landet som Valéry bygger med sin poesi är subjektet blint för detta, men också för denna blindhet.

Valéry's förhållande till det sinnliga liknas i essän vid Narcissus blick på vattenytan. Visserligen finns det, konstaterar Bonnefoy, en njutning och en lycka i Valéry's poetiska former. Liksom Narcissus, betraktar en sådan konstnär eller poet naturen, "mais il n'en voit pas la matière, il ne s'exalte pas de l'énigme de la présence de l'eau, il n'y retrouve que son image laurée et l'autre énigme plus pauvre de son existence."¹³¹ En orättvis bild av Valéry? Det må vara hänt att Bonnefoy framställer den i syfte att distansera sig. Självklart finns andra aspekter av poeten att uppmärksamma som skulle leda till helt andra slutsatser.¹³² Men vad gäller den estetiska erfarenhetens struktur hos Valéry kan man notera att fenomenologen Renaud Barbaras gör liknande iakttagelser. Två saker, menar han, skiljer den estetiska njutningen från tillfredsställelsen av till exempel hungern enligt Valéry. I den estetiska njutningen finns ingen tillfredsställelse och begäret väcks av själva förnimmelsen, den estetiska erfarenheten själv: "la perception engendre sa propre attente, c'est-à-dire une action qui tend non pas à l'annuler, mais à la renouveler, voire à l'intensifier, de sorte que la sensation se nourrit d'elle-même".¹³³ Problemet för Bonnefoy med en sådan njutning är att den inte tillåter någon relation till något annat än subjektet själv. En sådan erfarenhetsstruktur rymmer ingen öppning mot det sinnliga, stumma verkligheten, och inte heller något intresse för den. Med Barbaras formulering: "le plaisir esthétique [enligt Valéry] consiste dans le désir lui-même et dans son intensification".¹³⁴ Det är en form av ren självaffektion, det vill säga en form av njutning där subjektet njuter av sig själv, av sitt eget begär.

131. Bonnefoy, 1980, s. 100.

132. Man kunde till exempel vända sig till vad han skriver i "Propos sur la poésie" om den poetiska varseblivningen. Där föreställer han sig att en förnimmelse av universum – "une sensation d'univers" – är karaktäristisk för poesin, något som mycket väl skulle kunna sättas i förbindelse med Bonnefoy. Se Paul Valéry, "Propos sur la poésie", i *Œuvres*, vol. 1, ny uppl., utg. Jean Hytier (Paris, 1980), s. 1363.

133. Renaud Barbaras, "Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique", i *Phénoménologie & Esthétique* (Paris, 1998), s. 27: "varseblivningen ger upphov till sin egen förväntan, det vill säga till en handling som inte tenderar att avbryta den, utan till att förnya den, till och med att intensifiera den, i så måtto att förnimmelsen lever av sig själv".

134. Ibid., s. 28: "den estetiska njutningen [enligt Valéry] utgörs av begäret självt och av dess intensifiering".

Exemplet Baudelaire: dödens uppfinnare

Hittills har uppmärksamheten riktats mot de essäer i vilka Bonnefoy diskuterar den poetiska och filosofiska verksamhet som skiljer subjektet från det verkliga, det vill säga det som hindrar subjektet från att etablera en relation till ett föremål utanför språket. Men Bonnefoy skulle inte komma med goda nyheter om han inte också visade hur en sådan relation kan etableras. Exemplet framför andra i hans texter från 1950- och 1960-talet är Baudelaire. *Les Fleurs du mal* är för Bonnefoy "le maître-livre de notre poésie". Att han vänder sig till just Baudelaire kan te sig överraskande. Är inte Baudelaire den poet som ryggar för existensen, som Sartre gör gällande, den som väljer döden framför livet, det förflutna framför såväl nuet som framtiden?¹³⁵ Den poet som, med Hugo Friedrichs ord, deformerade och förde bort från verkligheten till en tom transcendens? Icke desto mindre, i Bonnefoys essä representerar poeten Baudelaire ett exemplariskt liv, "une vie exemplaire", och *Les Fleurs du mal* en samling poesi där det inte längre finns någon skillnad mellan det som är och det som borde vara och han tar uttryckligen avstånd från Sartres syn på poeten.¹³⁶ På vad grundar Bonnefoy sitt omdöme?

En första punkt att anmärka på, är att det inte handlar om en formell innovation. Vad som gör Baudelaire till en exemplarisk poet för Bonnefoy är inte att han utarbetat ett nytt sätt att skriva poesi som skulle vara mer adekvat för att gripa eller återge, exempelvis, den sinnliga verkligheten eller närvaron som sådan. Det visar följande passage, som är betydelsefull i flera avseenden:

Pour l'essentiel de leur forme, *Les Fleurs du mal* appartiennent au discours. Descriptions accusées, pensées logiques, sentiments dits avec précision, c'est un enchaînement conceptuel, aussi peu soucieux que possible de ce qui passe les mots. Qu'a inventé Baudelaire, dans l'art, qui le distingue de Hugo? Ici ou là c'est le même instrument, si la conscience mise en œuvre et si les fins poursuivies sont sans commune mesure.¹³⁷

135. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* (Paris, 1947), s. 219f och passim.

136. Bonnefoy, 1980, s. 30.

137. Ibid., s. 31: "Sett till deras form hör *Det ondas blommor* i allt väsentligt till diskursen. Precisa beskrivningar, logiska tankar, känslor formulerade med precision, det rör sig om en begreppslig sammanlänkning, som bekymrar sig så lite som möjligt om det som går orden förbi. Vad har Baudelaire uppfunnit, i konsten, som skiljer honom från Hugo? Här som där är det samma instrument, om än det medvetande som är i verket och om än ändamålen är

Att *Les Fleurs du Mal* till sin form hör till "le discours" betyder att de ur ett perspektiv fungerar på samma sätt som det språk som diskuterades ovan. Sett till hur Baudelaires dikter säger vad de säger, skiljer de sig således inte från det språkbruk som negerar det verkliga och inte heller från den romantiska poesin. Grunden för Bonnefoys omdöme finns på en annan nivå.

Detta är betydelsefullt därför att det visar att Bonnefoy, här i sina tidiga skrifter, arbetar utifrån en föreställning om poesins funktion som utesluter möjligheten för en form att i kraft av sig själv vara den giltiga. Som vi kunde se i föregående kapitel var detta ett problem även för Ashbery. I Bonnefoys fall har det emellertid mindre att göra med konstinstitutionen eller den litterära institutionen och mera med språkets negativitet. Här måste det än en gång påpekas att en grundläggande, och uttalad, motsägelse strukturerar Bonnefoys skrivpraktik. Finck framhåller att han till varje pris vill identifiera poesi med den privilegierade vägen till det verkliga – eller med "le sens" helt enkelt – och samtidigt gör klart att "toute parole pour laquelle cette identification ne serait pas problématique" måste ifrågasättas.¹³⁸

Vilken innovation är det då för att återkomma till Bonnefoys fråga, som gör Baudelaire till en exemplarisk poet som skiljer sig radikalt från Hugo? Vad är det som gör att motsättningen mellan *det som är* och *det som borde vara* inte längre är i verket? Det enkla svaret är att Baudelaire är den poet som har uppfunnit döden. Och detta är en tanke som återkommer i flera av essäerna i *L'Improbable* – Bonnefoy upprepar sig ofta. Vad det betyder att Baudelaire uppfunnit döden är svaret på frågan om den sanna ortens möjlighetsbetingelser. Följande passage förtjänar därför att citeras i sin helhet:

Le concept cache la mort. Et le discours est menteur parce qu'il ôte du monde une chose: la mort, et qu'ainsi il annule tout. Rien n'est que par la mort. Et rien n'est vrai qui ne se prouve par la mort.

S'il n'y a pas de poésie sans discours – et Mallarmé lui-même l'avoue – comment, donc, en sauver la vérité, la grandeur sinon par un appel à la mort? Par l'exigence têtue que la mort soit dite; ou mieux encore, qu'elle parle? Mais pour cela il faut d'abord dénoncer joies et souffrances reconnues. Puis, que celui qui parle s'identifie à la mort.

Baudelaire a fait ce pas improbable.¹³⁹

inkommensurabla."

138. Finck, s. 16: "varje tal för vilket denna identifikation inte är problematisk".

139. Bonnefoy, 1980, s. 32: "Begreppet döljer döden. Och diskursen [le discours] är en

Det instrument, eller det medel, som står poeten till buds är bristfälligt – av skäl som vi redan har redogjort för. Det finns hopp om räddning, men den består inte i att uppfinna en annan form utan i att använda det på ett annat sätt eller rättare sagt: utifrån en annan utsägelseposition. Det skrivande subjektet måste göra något med sig själv så att döden kan tala i dess ställe. Den aktivitet som förbereder detta steg (förnekelsen av ”erkända” glädjeämnen och lidanden respektive identifikationen med döden) kallar Bonnefoy för en ”exercice spirituel”, en andlig övning. Viktigt här är inte bara att det är just döden som poeten måste möta. Bonnefoys resonemang villkorar poetens förmåga eller rätten att skriva poesi över huvud taget med en modifikation av subjektets sätt att vara. Poeten måste ta sig själv till föremål för en övning, en praktik, som transformerar det. Vad som ska transformeras är subjektets begärsstruktur och det är ”le goût du néant”, som det heter i en av Baudelairens dikter, som utgör den operativa mekanismen.¹⁴⁰ Den har som Bonnefoy ser det vad vi med Foucaults terminologi skulle kunna kalla en ethopoetisk funktion i den bemärkelsen att den syftar till att konstituera ett subjekt vars begärsstruktur är riktad till den värld som är. Den som talar i Baudelairens dikter, skriver Bonnefoy, har börjat älska ”ce monde vide”.¹⁴¹ Smaken för intet är konstitutiv för det subjekt som har smak för *nuet*.

Häri ligger ytterligare en skenbar motsägelse. Varför fäster Bonnefoy sådan vikt vid vad han kallar Baudelairens identifikation med döden i en essäsamling uttryckligen dedikerad till det som är? Och varför vänder han sig i ”Les Tombeaux de Ravenne” till just gravar för att formulera sin idé om den sanna orten där närvaron kan infinna sig? Motsägelsen är bara skenbar därför att den löses upp i en av de ovan citerade fraserna: ”Rien n’est que par la mort.” Om Baudelairens uppfinnande av döden har en ethopoetisk funktion och i Bonnefoys essä framställs som det varigenom ett subjekt

lögnare därför att den tar bort någonting från världen: döden. Och därmed annullerar allt. Ingenting är annat än genom döden. Och ingenting är sant som inte visas genom döden.

Om det inte finns någon poesi utan diskurs – och Mallarmé själv medger det – hur kan dess sanning, dess storhet, då räddas annat än genom en vädjan till döden? Genom ett envetet krav på att döden ska sägas; eller bättre ändå, att den ska tala? Men för det måste först erkända glädjeämnen och lidanden förnekas. Därefter, måste den som talar identifiera sig med döden.

Baudelaire har tagit detta opåvisbara steg.”

140. Se Baudelaire, s. 72.

141. Bonnefoy, 1980, s. 37.

med smak för nuet, kapabelt att älska det som är, kan konstitueras är det för att ingenting *är* som inte kommer att försvinna. Gravarna i Ravenna är visserligen uppställda efter att någon har dött, men Bonnefoy lägger tonvikten vid att de är uppförda till minnet av att någon har levt. Det är denna förskjutning av tonvikten som bildar hoppet enligt Bonnefoy: om ingenting är annat än genom döden, är gravstenarna ett tecken på att någonting trots allt har varit och därmed på att någonting, eventuellt, kan komma att vara igen. I det avslutande avsnittet i "L'Acte et le lieu de la poésie" skriver han att:

l'événement passé, cette preuve apparente de la mort, n'est qu'un acte ébauché, ou voilé, qui possède son corps de gloire dans un profond avenir. Et qu'il est ainsi notre épreuve. Car son néant n'est définitif que si nous trahissons notre espoir. Par respect je dis sèchement ce qui exaltent, dans ces hauts moments de la poésie. Car il est vrai que le passé et la mort, aussi évidents soient-ils et aigument médités, n'accablent plus alors l'amant des choses perdues. Il peut en regarder les vestiges. Et d'eux qui ne sont rien, n'ayant pas sauvé la présence, ne sachant pas réunir, pour notre inerte mémoire, l'essence désagregée, il comprendra pourquoi si jalousement il les garde, comme la clef préservée d'un avenir inconnu.¹⁴²

Vi ser här hur Bonnefoy omkopplar dödens och förgängelsens betydelse på ett sätt som får konsekvenser för den poetiska verksamhetens temporalitet: "l'événement passé" presenteras inte som definitivt försvunnet, eftersom det utgör ett löfte om en kommande framtid; och poeten, "l'amant des choses perdues", försöker inte längre rädda de förlorade tingens närvaro eller utvinna deras väsen. I stället bevarar han dem i egenskap av "la clef préservée d'un avenir inconnu". Det förlorade och det förflutna tjänar som tecken på att någonting har skett och som tecken på att någonting därmed också kan komma att ske. För den poetiska verksamheten innebär detta att den, även när den uppehåller sig med det som varit, gör det i syfte att göra det skrivande subjektet öppet för det som är när det kommer igen.

142. Ibid., s. 127: "en förfluten händelse, denna med döden besläktade prövning, är blott en ansats till eller en beslöjad handling, som äger sin härlighetskropp i en djup framtid. Och därmed är den vår prövning. Ty dess intighet är definitiv bara om vi förråder vårt hopp. Av respekt säger jag torrt: det som hänför i dessa poesins höga ögonblick. Ty det är sant att det förflutna och döden, hur självklara och grundligt genomtänkta de än är, inte längre tynger de förlorade tingens älskare. Han kan se deras lämningar. Och av dem, som inte är någonting eftersom han inte förmått rädda deras närvaro, eftersom han inte vet hur man för vårt stela minne kan förena en förvittrad essens, förstår han varför han är så mån och att bevara dem, som en bevarad nyckel till en obekant framtid."

Och det gäller inte bara poesin ("le voyage, l'amour, l'architecture, toutes les tentatives de l'homme, ne sont que des cérémonies pour accueillir la présence"¹⁴³) även om det i sista hand är den som får störst betydelse: "Elle opère", skriver Bonnefoy, "la transmutation de l'abouti en possible, du souvenir en attente, de l'espace désert en cheminement, en espoir."¹⁴⁴ Att poesin tillskrivs störst betydelse innebär dock inte heller denna gång att det är fråga om en instiftande operation. Den gör någonting möjligt, grundar ett hopp, men den sanna orten är alltid "donné par hasard" och den "transmutation" som poesin verkställer gör ingenting annat än att konstituera ett subjekt som kan invänta den.

*

Det verkligas problematik kan sammanfattas som följer: subjektet är med det verkliga när de relationer som det har till sig själv och till objekt av olika slag, mänskliga likaväl som icke-mänskliga, låter allt som är vara vad det är. På den sanna orten har till och med olivträdet rätt att vara och dö utan att få sin identitet och funktion bestämd av ett mänskligt subjekts verksamhet. Även om den sanna orten varken kan eller behöver instiftas måste någonting likväl göras, eftersom det finns någonting i människan som står i vägen för den. Bonnefoy identifierar två saker, två former av mänsklig verksamhet som måste upphöra eller åtminstone tillfälligt avbrytas: det begreppsliga arbetet, genom vilket subjektet negerar varje saks enskildhet för att ur dem utvinna deras bestående sanning och med denna bygga sig en värld där ingenting är, eftersom ingenting är som inte också försvinner; de konstnärliga praktiker som, ibland med de bästa avsikter, avleder subjektets begär från det verkliga till en fantastisk värld av idel vackerheter. Båda dessa verksamheter har det gemensamt att de realiserar en förmåga. Det ligger dem emellertid i fatet, eftersom den sanna orten inte uppförs i kraft av ett subjekts förmågor. Därför kan vi säga att Bonnefoy utarbetar en idé om poesins funktion som gör det till någonting positivt att den inte gör

143. Ibid.: "resandet, kärleken, arkitektur, alla mänskliga försök, är ingenting annat än ceremonier för att ta emot närvaron".

144. Ibid., s. 130: "Den omvandlar det avslutade till möjlighet, minnet till väntan, den öde platsen till vandring, till hopp."

någonting, det vill säga ingenting annat än att modifiera subjektets sätt att vara i syfte att ge det tillgång till ett specifikt fält av möjliga erfarenheter: poesi är namnet på ett språkbruk som gör subjektet oförmöget att bygga eller instifta en värld för att i stället invänta omvändelsen till den sanna orten och närvarons ankomst eller det sinnligas beröring eller vilket namn man nu vill ge den opåvisbara kvaliteten hos det som är.

MED POESIN MOT POESIN FÖR DET SINNLIGA

Hur ser den skrivpraktik ut som fungerar så, som bildar ett subjekt som inväntar omvändelsen till den sanna orten? Med tanke på den kompromisslösa kritik som Bonnefoy riktar mot begreppet och mot all form av konst som leder bort från det verkliga kan vi konstatera att han arbetat förvånansvärt mycket inom ramen för ett begreppsligt språkbruk. Hans essäistiska författarskap är långt mer omfattande än hans poetiska. Därtill rymmer hans diktböcker en mängd passager som även de i stor utsträckning befinner sig inom en sådan ram. De verser ur *Douve* som citerades i kapitlets inledning är ett exempel: "Que saisir sinon qui s'échappe, / Que voir sinon qui s'obscurcit, / Que désirer sinon qui meurt, / Sinon qui parle et se déchire?"¹⁴⁵ Dessa fyra verser säger någonting om vad poeten vill göra med sin poesi; det enda som förtjänar att gripas är det som inte låter sig gripas, och så vidare. Verserna ger uttryck för en poetik, som vi känner igen från essäerna. Detsamma kan konstateras om den ofta citerade dikten "L'Imperfection est la cime" ur *Hier régnant désert*:

Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire,
Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.

Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
Marteler toute forme toute beauté.

Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte,

145. Bonnefoy, 1953, s. 34: "Vad gripa annat än det som drar sig undan, / vad se annat än det som fördunklas, / vad begära annat än det som dör, / annat än den som talar och river sig itu?"

L'imperfection est la cime.¹⁴⁶

Dessa verser är naturligtvis poesi i en bemärkelse, men det är knappast uppenbart hur eller ens om de leder någon till det verkliga. Snarare beskriver de ett av de moment som måste utföras för att nå dit. Det finns andra, mindre entydiga exempel. Man kan anföra det angrepp på den surrealistiska bilden som formuleras i en av de första dikterna i *Douve*: "La mer intérieure éclairée d'aigles tournants, / Ceci est une image, / Je te détiens froide à une profondeur où les images ne prennent plus."¹⁴⁷ I stället för att skriva en dikt på ett sådant sätt att du:et hålls på behörigt avstånd från bildernas grepp, berättas i dikten att det är vad diktjaget gör. Huruvida det är så eller inte är inte så lätt att avgöra. Som Jean-Pierre Richard skriver är detta dikter vilka "nous racontent [...] la présence, nous disent ce qu'elle est et comment la chercher, mais ne nous engagent pas, concrètement, dans cette quête".¹⁴⁸ Richard ställer högre krav än så på poeten. Han kräver att poeten ska leva upp till sin kompromisslösa kritik av språkets negativitet. I diktböckerna vill Richard se prov på en poesi som inte tillintetgör det som är, som visar på den sinnliga verklighetens opåvisbara existens och som tar med oss, läsare, dit.¹⁴⁹

Poetens oförmåga

Även om kravet kan framstå som berättigat är det delvis missriktat; det kan åtminstone inte ställas utan en rad reservationer. Med Finck konstaterade vi att Bonnefoy på samma gång identifierar poesin med det språkbruk som leder till det verkliga och ifrågasätter varje språkbruk för vilket denna identifikation inte är problematisk. Denna ambivalenta hållning gör det svårt att skilja Bonnefoys poesi från hans poetik. Det är varken, som vi med Buchs konstaterade i kapitlets inledning, med poesin eller med den

146. Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert* (Paris, 1958), s. 117: "Det var nödvändigt att förstöra och förstöra och förstöra, / Det var det nödvändiga priset för frälsningen. // Fördärva det nakna anlete som stiger upp i marmorn, / Hamra ut varje form varje skönhet. // Älska perfektionen för att den är tröskeln, // Men förneka den i den stund den ger sig till känna, glömma den död, / Imperfektionen är krönet."

147. Bonnefoy, 1953, s. 23: "Ett inre hav upplyst av cirklande örnar, / Detta är en bild, / Jag håller fast dig kyld på ett djup där bilderna inte längre får fäste."

148. Se också Richard, s. 211: "berättar om närvaron för oss, säger oss vad den är och hur den ska sökas, utan att konkret ta oss med på denna strävan efter den."

149. Ibid., s. 212.

poetologiska essän som den sanna orten, närvaron eller det ögonblick under vilket det som är utanför och oförmedlat av språket infinner sig. Det omöjliga företaget att med språket gripa ett föremål utanför språket genomförs aldrig direkt. Enligt Buchs visar sig detta i hur Bonnefoy oupphörligen växlar mellan en diskurs i verket, "le discours à l'œuvre", som sträcker sig efter någonting utanför språket, och en diskurs om verket, "discours sur l'œuvre". Diskursen i verket går hela tiden över till en diskurs om verket som reflekterar över diskursen i verket och det gäller för såväl dikterna som för essäerna.¹⁵⁰ Och det är, menar Buchs, i den skillnad som uppstår mellan dessa två former av diskurs, kallad det poetiska (*le poétique*), som närvaron infinner sig. Bonnefoy blir således i Buchs arbeten en slags metapoet. Genom att med språket försöka gripa det verkliga utanför språket (diskursen i verket) och i samma stund eller nästan reflektera över detta företag (diskursen om verket) slås paradoxalt nog en öppning upp mot det som är.¹⁵¹

150. Buchs, 2007, s. 16 och s. 44. Se också Dominique Combe, "'Une écriture unique'. Yves Bonnefoy ou la genèse des genres", *Nu(e)*, nr. 11 (2000), som Buchs stöder sig på. Här kan också Finck nämnas som noterar att (s. 27) Bonnefoy inte sällan komponerar sina mest pregnanta formuleringar i essäerna i form av alexandriner.

151. Buchs, 2007, s. 37. Se också Buchs, 2006, s. 248f, där han finner ett exempel på samma strategi i Bonnefoys surrealistiska 1940-tal.

Patrick Née har en helt annan syn på saken. Han gör gällande att den sanna orten alltid och med nödvändighet är språklig och möjliggörs genom det särskilda språkbruk som poesi enligt Bonnefoy är. I *Rhétorique profonde* (2004) systematiserar han poetens över ett halvt sekel spridda reflektioner över språket och dess relation till det verkliga. Han gör gällande Bonnefoy, såväl teoretiskt som praktiskt, återupprättar språkets referentiella funktion såtillvida att poeten utarbetat ett sätt att göra bruk av språkets tecken på ett sätt som etablerar en direkt förbindelse mellan tecknet och vad det hänvisar till utan att passera signifikatet (*signifié*) (s. 18). Poesi enligt är, menar Née, ett språkbruk där den strukturalistiska lingvistikens teckenteori är satt ur spel. Enligt den senare består ett tecken med nödvändighet av två sidor, en signifikant (*signifiant*) och ett signifikat. När dessa tecken används kan de hänvisa till olika föremål, men signifikatet är alltid inblandat. I sin poesi använder Bonnefoy tecknen på ett sådant sätt att signifikatet – tecknets begreppsliga innebörd – avskaffas helt eller åtminstone delvis (s. 22). Poeten frikopplar så att säga signifikanten (*signifiant*) från dess signifikat och etablerar en direkt relation till referenten.

Ur ett strukturalistiskt-lingvistiskt perspektiv är detta teoretiskt omöjligt. Saussure gjorde visserligen gällande att relationen mellan signifikant och signifikat var arbiträr i bemärkelsen omotiverad (och således öppen för förhandling och möjlig att bryta). Benveniste har dock visat att relationen, givet Saussures egen definition av tecknet, måste ses som nödvändig. Det är relationen mellan tecknet och referenten, inte den mellan signifikanten och signifikatet som är godtycklig (Émile Benveniste, "Nature du signe linguistique", i

”Théâtre”, den första av *Douves* fem delar, kan åskådliggöra Buchs resonemang. Titeln gör klart att det är ett skådespel som uppförs, vilket svarar väl mot vad Bonnefoy skriver i ”L’Acte et le lieu de la poésie”. Där beskriver han vad poesin borde vara på följande sätt: ”un théâtre où l’être et l’essence, la forme et le non-formel se combattent durement”.¹⁵² I denna första del av *Douve* består skådespelet av en svit om nitton dikter där ett jag återger sina intryck av ett du som kämpar för sitt liv:

Je te voyais courir sur des terrasses,
Je te voyais lutter contre le vent,
Le froid saignait sur tes lèvres.

Et je t’ai vue te rompre et jouer d’être morte ô plus belle
Que la foudre, quand elle tache les vitres blanches de ton sang.¹⁵³

Det visar sig senare att du:et avser Douve, ett egennamn vars referens är i grunden obestämbar, en vakant signifikant eller ett ord öppet för vilken referens som helst som Lançon formulerar det.¹⁵⁴ I den näst sista dikten utropar diktens jag att det nu vågar och kan möta henne:

Présence exacte qu’aucune flamme désormais ne saurait restreindre;
convoyeuse du froid secret; vivante, de ce sang qui renaît et s’accroît où se déchire le poème,

Il fallait qu’ainsi tu parusses aux limites sourdes, et d’un site funèbre où
ta lumière empire, que tu subisses l’épreuve.

Problèmes de linguistique générale (Paris, 1966), s. 51).

Née har med sina många arbeten om Bonnefoy visat att mycket talar för att poeten utvecklar en teoretisk grund för ett sådant språkbruk där det tvetydiga i förhållandet mellan dikten och det verkliga blir entydigt och den grundläggande motsägelse som enligt bland andra Finck och Buchs strukturerar hans poetik försvinnar. Det är emellertid min uppfattning att en sådan försonande läsning av författarskapet bortser från vad som har visat sig centralt i Bonnefoys 1950-tal och 1960-tal: att den sanna orten där det verkliga, närvaron eller det sinnliga kan beröra, alltid ges av en slump och inte kan byggas i kraft av det skrivande subjektets förmågor.

152. Bonnefoy, 1980, s. 124: ”en teater där vara och väsen, formen och det icke-formella ska kämpa hårt mot varandra”.

153. Bonnefoy, 1953, s. 11 / Yves Bonnefoy, *Dikter*, övers. Östen Sjöstrand (Stockholm, 1971), s. 9: ”Jag såg dig springa längs terrasser, / Jag såg dig kämpa mot vinden, / Kölden blödde på dina läppar. // Och jag såg dig brytas itu och glädjas åt att ha dött, å vackrare / Än blixten när den befläckar de vita fönstren i ditt blod.” Översättningen modifierad.

154. Lançon, s. 124.

O plus belle et la mort infuse dans ton rire! J'ose à présent te rencontrer,
je soutiens l'éclat de tes gestes.¹⁵⁵

Om ingenting är annat än genom döden, förefaller det rimligt att diktjaget här har sett och kommit i kontakt med någonting som är. Diktens du, "Douve", har framträtt för diktens jag i relief mot döden. Det var nödvändigt att Douve framträdde från en "site funèbre", en gravlik plats. Signifikativt nog följs detta upp av en av få fraser i "Théâtre" där verbet står i presens indikativ. Men skådespelet slutar inte med detta extatiska utrop. Liksom för Baudelaire står inte heller för Bonnefoy några andra medel till buds än det språk, *le discours*, som tillintetgör det som är. Efter denna dikt, svitens näst sista, där diktjaget säger sig kunna och våga möta Douve, skiftar poeten register. Den sista dikten är en reflektion och ett omdöme över de föregående dikterna och över vad de åstadkommer. Omdömet är negativt:

Au premier jour du froid notre tête s'évade
Comme une prisonnier fuit dans l'ozone majeur,
Mais Douve d'un instant cette flèche retombe
Et brise sur le sol les palmes de sa tête.

Ainsi avions-nous cru réincarner nos gestes,
Mais la tête niée nous buvons une eau froide,
Et des liasses de mort pavoisent ton sourire,
Ouverture tentée dans l'épaisseur du monde.¹⁵⁶

Om de föregående dikterna var ett försök att slå upp en öppning i "l'épaisseur du monde", en diskurs i verket, och om poeten med dem trodde sig kunna "réincarner nos gestes", konstateras här att försöket misslyckats. Buchs resonemang går ut på att visa att detta misslyckande, kombinerat med reflektionen över det, likväl har ett positivt resultat. Den diskurs om verket som formuleras i svitens sista dikt markerar den gräns som ska passeras

155. Bonnefoy, 1953, s. 28: "Exakta närvaro som ingen flamma hädanefter kan betvinga; den kalla hemlighetens ledsagare; levande, av detta blod som återföds och växer där dikten rivs sönder, // Det var nödvändigt att du framträdde sålunda vid de stumma gränserna, och från en plats där ditt ljus blir svagare, att du genomled prövningen. // O vackrare och döden ingjuten i ditt skratt! Jag vågar möta dig nu, jag uthärdar dina gesters glans."

156. Ibid., s. 29: På kylans första dag flyr vårt huvud bort / Som en fånge tar sin tillflykt till ozonlagret, / Men Douve på ett ögonblick faller denna pil åter ner / Och slår sönder sitt huvuds palmbud mot marken. // Sålunda hade vi trott att vi reinkarnerade våra gester, / Men med huvudet negerat dricker vi ur ett kyligt vatten, / Och buntar av död draperar ditt leende, / Ett försök till en öppning i världens täthet."

men oupphörligen flyttar sig längre bort när någon försöker sig på att passera den.¹⁵⁷ Genom att på detta vis låta gränsen markeras, ska alltså, menar Buchs, ett rum för språkets utsida bli till i språket. Buchs analys gäller visserligen tre texter som Bonnefoy skrev och publicerade på omkring 1990, nämligen *Les Raisins de Zeuxis* (1987), *Encore les Raisins de Zeuxis* (1990) och *Derniers Raisins de Zeuxis* (1993), men han generaliserar sina slutsatser till att gälla författarskapet i sin helhet. Till detta resonemang måste dock en aspekt läggas som har visat sig vara central i essäerna från 1950-talet: att det inte är i kraft av poetens förmåga som den sanna orten infinner sig. Ingenting som poeten kan göra, ingen reflektion, ingen form, ingen bild kan få omvändelsen till den sanna orten att äga rum.

De två moment som Bonnefoy beskriver i "L'Imperfection est la cime" förstärker denna slutsats ytterligare: "Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil, / Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte".¹⁵⁸ Denna dubbla rörelse kan relateras till en passage i "L'Acte et le lieu de la poésie" som kommenterar 1600-talets franska orangerier. Ett sådant orangeri är en inhägnad park, strukturerad efter siffrans lag. Det är en plats, skriver Bonnefoy, från vilken alla skuggor har drivits ut med förnuftets kalkyler. Den fjärde delen av *Douve* har titeln "L'Orangerie" och där beskrivs en sådan plats också som en viloplats: "L'orangerie, / nécessaire repos", där "l'effort se perdra".¹⁵⁹ I orangeriet är subjektet inte direkt arbetslöst, men det har ingenting att göra. Det är en plats, fortsätter Bonnefoy i essän, av så fullkomlig frid och balans att natten, "ou le souvenir de la nuit", tränger sig på.¹⁶⁰ Där ingenting är dolt för subjektets blick, där har viljan att veta ingenting att göra, ingen utsida att bemäktiga sig, och i denna överksamhet kan närvaron av det som är ge sig till känna utan att tillintetgöras av begreppets klagande och förödande arbete.

Richard fäster stor vikt vid Bonnefoys reflektioner över arkitekturen och vid poetens hatkärlek till den perfekta formen. Det leder honom så småningom till att ta tillbaka det krav han inledningsvis ställer på poeten.¹⁶¹ För Bonnefoy, menar Richard, tjänar den kalkylerade formens lag, *le nombre*,

157. Buchs, 2007, s. 40f.

158. "Älska perfektionen för att den är tröskeln, / Men förneka den så snart den blivit känd, glömma den död."

159. Bonnefoy, 1953, s. 67 och 76: "Orangeriet, / nödvändig vila"; "mödan går förlorad".

160. Bonnefoy, 1980, s. 112.

161. Se Richard, s. 228.

och det vetbara, *le connaissable*, som skydd för det formlösa och det opåvisbara, *l'improbable*.¹⁶² Han vänder sig till poetens bildspråk för att visa hur detta abstrakta resonemang fungerar i praktiken. Det kännetecknas till en början av "une rêverie de l'à travers".¹⁶³ Många av dikterna föreställer bilder bestående av krön, trösklar, portar, vågors skum, strandbädden på andra sidan floden. Det finns mängder av gränser och hinder av olika slag som bjuder in till en passage i *Douve* och *Hier régnant désert*. Det är knappast förvånande med tanke på att Bonnefoy talar om poesi som en "réalisme initiatique". Men desto mer överraskande är det att gränserna och hindren i Bonnefoys bildspråk tenderar att resa sig och omöjliggöra varje passage. Exemplarisk i detta avseende är "Aux arbres", placerad först i "Derniers gestes" och efter de inledande nitton dikterna i "Théâtre" där diktjaget har gjort ett misslyckat försök att ta sig över en gräns. Med "Aux arbres" sluter sig öppningen definitivt:

Vous qui vous êtes effacés sur son passage,
Qui avez refermé sur elle vos chemins,
Impassible garants que Douve même morte
Sera lumière encore n'étant rien.

Vous fibreuse matière et densité,
Arbres, proches de moi quand elle s'est jetée
Dans la barque des morts et la bouche serrée
Sur l'obole de faim, de froid et de silence.

J'entends à travers vous quel dialogue elle tente
Avec les chiens, avec l'informe nautonier,
Et je vous appartiens par son cheminement
A travers tant de nuit et malgré tout ce fleuve.

Le tonnerre profond qui roule sur vos branches,
Les fêtes qu'il enflamme au sommet de l'été
Signifient qu'elle lie sa fortune à la mienne
Dans la médiation de votre austérité.¹⁶⁴

162. Ibid., s. 210f.

163. Ibid., s. 228.

164. Bonnefoy, 1953, s. 33: "Ni som drog er undan för hennes passage, / Som stängt igen efter henne era vägar, / Impassibla garanter för att Douve även som död / Än kommer att vara ljus när hon ingenting är. // Ni trädig materia och densitet, / Träd, som stod mig när när hon kastade sig / I de dödas båt med slutet mun / Om obolen av hunger, kyla och tystnad. // Jag hör genom er dialogen hon för / Med hundarna, med den formlöse skepparen, / Och jag tillhör er med hennes vandring / Genom så mycket natt och trots all denna flod."

De träd som poeten apostroferar har låtit Douve passera och därefter slutit sig. De har blivit till "Impassible garants", "fibreuse matière et densité". Diktjaget hör visserligen, i den tredje strofen, någonting från andra sidan men utan att träden förlorar sin ogenomträngliga karaktär och utan att diktjaget försöker ta sig igenom för att få ett möte till stånd. Träden bildar vad Richard kallar en dekor.

En dekor har inte samma funktion som en bild. Den kan i och för sig föreställa någonting (ett antal träd exempelvis) men den syftar inte till att förmedla vad den föreställer eller till att återge vad någonting verkligen är: "fabriquer un décor, transformer l'opacité en un décor", skriver Richard, det är att resa en vägg som "au lieu de nous induire à la vaine poursuite d'un dehors, nous dirigera heureusement vers un dedans".¹⁶⁵ Detta innebär att det skrivande subjektet står i ett särskilt förhållande till en dekor. Man skulle kunna säga att det passiviserar, eller, för att tala i termer som ligger Richards perspektiv närmare: dekoren ändrar riktning på poetens drömmier. Den avbryter poetens "rêverie de l'à travers" och försätter poeten i ett tillstånd av väntan hitom dekoren. Dekoren gör Bonnefoys poesi till en sådan värld inuti världen, konstruerad efter poetens eget huvud, där subjektet kan vistas men dit det som är inte har tillträde; samtidigt utger sig en dekor inte för att vara någonting annat än just en sådan värld. Den riskerar inte att tas för det verkliga. Likväl stänger den det ute och avbryter den rörelse genom vilken det skrivande subjektet försöker att nå fram till det. Richard jämför med Reverdy för att klargöra vad detta innebär. Hos dem båda är bilder av hinder och passager frekventa, men till skillnad från Reverdy fullföljer Bonnefoy aldrig den rörelse som de utlovar. Ponges metapoetiska operation, såsom Svenbro förstår den, är en kanske än mer klargörande jämförelse. Om den går ut på att hindra det poetiska uttrycket från att täcka över saken genom att påminna om, betona och uppvisa själva övertäckandet, lämnar dekoren saken åt sitt öde. Dekoren passiviserar det skrivande subjektet i så måtto att det inte längre ägnar sig åt att gripa efter, ge uttryck för eller frambesvärja någonting utanför dikten.

Diktböckernas övergripande struktur och de enskilda dikternas versifikation hindrar dock dekoren från att slutas. Vad gäller den övergripande nivån kan man notera att de fem delarna av *Douve* nästan är strukturerade

165. Richard, s. 229: "i stället för att ta oss med på en fäfang jakt efter ett utanför lyckosamt för oss till ett innanför."

i enlighet med skapelsens sju-tal: de tre mittendelarna, "Derniers gestes", "Douve parle" och "L'orangerie" innehåller fjorton dikter vardera; den sista, "Vrai lieu" sju dikter; det är bara den första "Théâtre" som avviker med sina nitton dikter. Mario Maurin spekulerar i om de två dikter som saknas i "Théâtre" för att diktboken i sin helhet skulle vara strukturerad efter talet sju inte måste ses som ett misstag.¹⁶⁶ Dikternas versifikation talar dock för att bristen snarare bör ses som avsiktlig, en "imperfection volontaire", skriver Richard Vernier. Genom en metrisk analys av Bonnefoys första diktböcker visar han nämligen att merparten av verserna tenderar mot en regelbunden traditionell form: alexandrinen. Precis som den övergripande arkitekturen ger detta diktböckerna ett intryck av att vara avslutade helheter.¹⁶⁷ Detta intryck motverkas emellertid i så måtto att alexandrinen oupphörligen saboteras. Vernier tar den första dikten, utan titel, som inleder "Vrai lieu" som exempel. Dess tio versrader utgörs av nio alexandriner och en tiostavig versrad:

Qu'une place soit faite à celui qui approche,
Personnage ayant froid et privé de maison.

Personnage tenté par le bruit d'une lampe,
Par le seuil éclairé d'une seule maison.

Et s'il reste recru d'angoisse et de fatigue,
Qu'on redise pour lui les mots de guérison.

Que faut-il à ce cœur qui n'était que silence,
Sinon des mots qui soient le signe et l'oraison,

Et comme un peu de feu /c/ soudain la nuit,
Et la table entrevue d'une pauvre maison?¹⁶⁸

Det är i och för sig ingenting anmärkningsvärt över en vers om tio stavelser i fransk poesi. Men i Bonnefoys tiostaviga vers infaller cesuren inte,

166. Maurin, s. 65.

167. Richard Vernier, *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel* (Paris, 1985), s. 89f. För en mer omfattande analys av Bonnefoys versifikation, se Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy* (Paris, 1983).

168. Bonnefoy, 1953, s. 81: "Må en plats vara förberedd för den som närmar sig, / en person som fryser och utan hus. // En person som blivit lockad av lampans ljud, / av ett ensligt hus upplysta tröskel. // Om hon förblir utmattad av ångest och trötthet, / må man åter säga de tröstande orden för honom. // Vad behöver detta hjärta som var blott tystnad, / om inte ord som är ett tecken och en bön, // och som lite eld plötsligt om natten, / och bordet skymtat i det arma huset."

som traditionen bjuder, mellan den fjärde och femte stavelsen, utan, som indikerat, mellan den sjätte och sjunde. Den klassiska alexandrin består av två metriska enheter om sex stavelser vardera, åtskilda av en cesur. Den klassiska tiostaviga versen i sin tur utgörs av två enheter om fyra respektive sex stavelser, vilket gör att den ger en illusion av att sluta som en alexandrin. I denna dikt är ordningen dock den omvända (6+4 i stället för 4+6). Den börjar, så att säga, som en alexandrin och avbryts därmed innan den nått sitt slut. På samma sätt som det saknas två dikter i "Théâtre" för att sju-talet ska vara bestämmande för hela diktboken, saknas det här, påpekar Vernier, två stavelser.¹⁶⁹ Jacques Roubauds kommentar till Bonnefoys versifikation uttrycker detta på ett kärnfullt sätt: "la symétrie du grand vers y est constamment [...] niée après avoir été présente".¹⁷⁰

Dessa små sabotage av versens symmetri kan inte ses som konventionsbrott. Åtminstone sedan 1800-talets andra hälft finns det ingenting som hindrar en poet från att bryta mot den klassiska versens ordning.¹⁷¹ Vernier söker därför ett annat sätt att förstå dessa avsiktliga brister. Han menar att de snarare än som konventionsbrott bör ses som inskriptioner av en tystnad i dikten. Bonnefoy hade kunnat skriva fri vers, men i stället arbetar han med en ofullbordad klassisk versform. Där de två stavelser saknas som behövs för att alexandrin skulle nå fram till sitt slut finns bokstavligen ingenting; därmed är språkets gräns, skillnaden mellan tystnad och tal, markerad i dikten.¹⁷² En sådan tolkning låter emellertid på ett missvisande sätt Bonnefoys poesi exemplifiera Blanchots idéer om litteratur.¹⁷³ Samtidigt är dessa avsiktliga brister så pass frekventa i *Douve* och *Hier régnant désert* att de inte kan bortses från.

De avsiktliga bristerna gäller inte bara versens symmetri. Det finns också ett fåtal påfallande illaljudande men fullständiga alexandrin. Här två exempel ur *Douve*: "De mon démon secret jamais enseveli"; "Et la nuit que

169. Vernier, s. 90.

170. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français* (Paris, 1978), s. 160f: "efter att den stora versens symmetri anats förnekas den oupphörligen."

171. Även om ingenting hindrar en poet från att bryta mot denna ordning, kan man inte, som Roubaud visar, säga att den franska poesin frigjort sig från alexandrin vid 1900-talets mitt. Se *ibid.* s. 15.

172. Vernier, s. 94.

173. Lançon, s. 124f.

je sais qui viendra quand retombent".¹⁷⁴ I dessa verser saknas ingenting. Alexandrinens alla tolv stavelser är inräknade och de är fördelade på två grupper om sex åtskilda av en cesur. Däremot är deras klang dissonant. De är på sätt och vis dålig poesi. I den första versen med anledning av upprepningen av nästan samma stavelser i de tre första orden och i den andra i och med upprepningen av fonemet /k/ i de tre orden "que", "qui" och "quand". Finck går så långt att hon hävdar att dessa dåliga verser är ett attentat mot språket med språket.¹⁷⁵

Detta är emellertid ett attentat av ett annat slag än den kritik som poeten i sina essäer riktar mot begreppet och mot den poesi som erbjuder en värld av fasta harmoniska former som kan gälla i stället för den som är. Attacken riktas visserligen mot dessa former, men den genomförs inte, som i hans essäer och i dikter som "L'Imperfection est la cime", i form av en diskurs om verket. De avsiktliga bristerna är snarare att betrakta som operationer som faktiskt utför den poetologiska instruktion som "L'Imperfection est la cime" ger: i stället för att ersätta gamla, förbrukade former med nya sköna, mer 'tidsenliga' former som är bättre avpassade för att fånga den moderna människans tillvaro; i stället för att göra anspråk på den relativa frihet det innebär att skriva fri vers, arbetar Bonnefoy med den franska poesins klassiska, perfekta, versifikation. Men de små knappt märkbara brotten förnekar densamma, gör den ofullbordad och hindrar den från att slutföra sin uppgift. Det skrivande subjektet avstår således från att använda ett av de medel som kan användas för att bygga en värld som kan gälla i stället för det verkliga.

Givet att den sinnliga verkligheten inte kan gripas i kraft av poetens förmågor eller med hjälp av något av de medel som står honom eller henne till buds, framstår dessa negativa operationer som nödvändiga. Med framställningen av dekorer avstår det skrivande subjektet från att använda ett av dessa medel och med de avsiktliga bristerna ett annat utan att ersätta dem med andra medel. Poeten avstår på sätt och vis från att skriva poesi.

174. Bonnefoy, 1953, s. 84 och 59.

175. Se Finck, s. 71.

Upprepade vittnesmål för det opåvisbaras räkning

De negativa operationerna utförs inom ramen för de skådespel som uppförs i *Douve* och i *Hier régissant désert*. Dessa har en likartad temporal struktur. De börjar med någonting som varit. I diktböckernas första delar är de dominerande tempusformerna *passé simple*, *passé composé* och imperfekt; i de avslutande futurum. Vad som driver på denna rörelse är den mångfald av i olika grad identifierade och artikulerade röster som gör entré på scenen. I *Douve* finns dikter i vilka ett jag talar, dikter attribuerade till "Douve" själv – vem eller vad det nu är – men också ett antal dikter med titlar som "Une voix", "Une autre voix", "Voix basses et Phénix". *Hier régissant désert* inleds med en svit dikter, "Menaces du témoin", yttrade av en förebrående stämma som uppmanar diktens jag till självrannsakan. Återigen förekommer dikter med titeln "Une voix". Och så en lång rad dikter där en fågel omväxlande ger uttryck för ett rop eller en sång. Om konstruktionen av dekoren och införandet av de avsiktliga bristerna passiviserar subjektet, vilken funktion har dessa röster?

Med tanke på att det skrivande subjektet, så att säga, har avväpnat sig och avstår från att använda både det medel med vilket det skulle kunna söka sig till det verkliga (bilden) och det medel med vilket det skulle kunna framställa en värld som kan gälla i dess ställe (formen), tycks det passande att *Douve* och *Hier régissant désert* är skådespel i melankolins tecken. Karaktäristiskt för det melankoliska tillståndet är ju, konstaterar Freud i "Sorg och melankoli", att jagets aktivitet är hämmad.¹⁷⁶ Allra tydligast är detta i *Hier régissant désert*, karakteriserad av Lançon som ett försök att arbeta sig igenom och ur en "deuil psychologique".¹⁷⁷ Men hämtas begreppet om melankoli från Lyotard i stället för från psykoanalysen kan även *Douve* beskrivas som ett sådant försök. I "Survivant" beskriver han, med utgångspunkt hos Freud förvisso, melankolin som ett tillstånd i vilket sorgearbetet har blivit omöjligt. Detta tillstånd, fortsätter Lyotard, riskerar dock inte bara att leda till en fixering vid ett förlorat föremål, det riskerar också att göra så att "ce qui est présent maintenant peut être senti comme étant déjà voué à n'être plus là".¹⁷⁸ Den

176. Sigmund Freud, "Sorg och melankoli", i Bengt Warren (red.), *Samlade skrifter*, 9, *Metapsykologi* (Stockholm, 2008), s. 215f.

177. Lançon, s. 149: "psykologisk sorg".

178. Jean-François Lyotard, "Survivant", i *Lectures d'enfance* (Paris, 1991), s. 62f / Jean-François Lyotard, "Den överlevande", *Subaltern*, nr. 1 (2015), övers. Alfred Sjödin, s. 20:

inledande dialog som förs i de första dikterna i *Hier régnant désert*, ”Menaces du témoin”, svarar väl mot detta begrepp om melankolin. Den första dikten lyder:

Que voulais-tu dresser sur cette table,
Sinon le double feu de notre mort?
J'ai eu peur, j'ai détruit dans ce monde la table
Rougeâtre et nue, où se déclare le vent mort.

Puis j'ai vieilli. Dehors, vérité de parole
Et vérité de vent ont cessé leur combat.
Le feu s'est retiré, qui était mon église,
Je n'ai même plus peur, je ne dors pas.¹⁷⁹

På skådespelets scen gör alltså ett diktjag entré som påstår sig ha åldrats och dragit sig tillbaka. I de resterande fyra dikterna i sviten anklagas det av en oidentifierad röst för att ha slutat förlora sig, för att det går i en ändlös natt där ingenting händer, kort sagt för att det varken har ögon att se med eller öron att höra med.

I *Douve* är denna melankoli kanske inte lika påtaglig, åtminstone inte förrän i och med den reflexiva vändningen i den sista dikten i ”Théâtre”. Det negativa omdöme som faller där över diktjagets försök i de föregående dikterna att gå ”Douve” till mötes, gör klart att det som är alltid redan har dragit sig undan och att poeten ingenting kan göra för att motverka dess försvinnande. Men allteftersom skådespelen i *Douve* och *Hier régnant désert* fortskrider framträder olika röster vilka på en och samma gång både bejakar melankolins tillstånd och trotsar det. ”Une voix”, exempelvis, gör entré på scenen i ”Douve parle” och säger:

J'ai porté ma parole en vous comme une flamme,
Ténèbres plus ardues qu'aux flammes sont les vents.
Et rien ne m'a soumise en si profonde lutte,
Nulle étoile mauvaise et nul égarement.
Ainsi ai-je vécu, mais forte d'une flamme,
Qu'ai-je d'autre connu que son recourbement

”det som nu är närvarande [kan] upplevas som om det redan vore bestämt att inte längre finnas till”.

179. Bonnefoy, 1958, s. 11 / Bonnefoy, 1971, s. 13: ”Vad ville du ställa fram på detta bord, / Om inte den dubbla elden av vår död? / Jag var rädd, jag slog sönder det röda, osmyckade bordet / I denna värld, där den döda vinden bryter fram. // Sen åldrades jag. Utanför har ordets sanning / Och vindens sanning upphört med sin kamp. / Elden har dragit sig tillbaka, den som var min kyrka, / Jag är inte ens längre rädd, jag sover inte.”

Et la nuit que je sais qui viendra quand retombent
 Les vitres sans destin de son élanement.
 Je ne suis que parole intentée à l'absence,
 L'absence détruira tout mon ressassement.
 Oui, c'est bientôt périr de n'être que parole,
 Et c'est tâche fatale et vain couronnement.¹⁸⁰

I förbigående kan det påpekas att det är ur denna dikt som en av de ovan omtalade illaljudande versraderna hämtats. Och ser man till dikten som helhet finns det fler aspekter som gör att man kan beskriva den som ett angrepp på den franska versens regler (exempelvis att så många verser som slutar med stavelsen "-ent"). Vad som intresserar oss här är emellertid hur den röst som kommer till tals på en och samma gång bejakar och trotsar melankolin. Den säger att den inte är någonting annat än ord, en "parole intentée à l'absence". Men det "Oui" som inleder diktens sista mening lägger till en dimension. Den förskjuter tonvikten. Som Lyotard påpekar i "Den överlevande" har alla varelser, allt som är, två relationer till intet: en gång när den kommer till och en gång när den försvinner. Melankolikern ser bara den senare relationen och bortser från det faktum att det som försvinner också en gång har kommit till, "l'énigme de l'apparition".¹⁸¹ Om den röst som talar i "Une voix" på melankolikerns vis konstaterar att den redan är förutbestämd att försvinna, bejakar de två sista verserna detta predikament. Även om den snart försvinner och därtill inte lämnar någonting efter sig har den dock framträtt. Den enkla interjektionen "Oui" är en påminnelse om det.

En lång rad dikter i *Douve* och *Hier régnant désert* kan sägas fungera som sådana påminnelser om att det i världen, trots att förgängelsen härskar där, har funnits, finns och kommer att finnas någonting. Denna dikt om tre strofer, utan titel, ur *Douve* är ett exempel:

Le lieu était désert, le sol sonore et vacant,
 La clé, facile dans la porte.

180. Bonnefoy, 1953, s. 59: "Jag har talat i er som en flamma / Skuggor som ger mer möda än vindarna åt flammorna. / Och ingenting har tvingat mig till så grundlig kamp / Ingen dålig stjärna och ingen villfarelse. / Så levde jag, men stärkt av en flamma, / Vad annat har jag känt än dess kurvatur / Och den natt jag vet ska komma när glasrutorna / Utan öde faller ner igen av dess framstörtande / Jag är blott ord avsedda åt frånvaro, / Frånvaron kommer att förstöra allt mitt prat. / Ja, det är att snart förgås att vara blott ord, / Och det är ett nödvändigt ont och en fåfång kröning."

181. Lyotard, 1991, s. 63 / Lyotard, 2015, s. 21: "framträdandets gåta".

Sous les arbres du parc,
Qui allait vivre en telle brume chancelait.

L'orangerie,
Nécessaire repos qu'il rejoignait,
Parut, un peu de pierre dans les branches.

O terre d'un destin! Une première salle
Criait de feuille morte et d'abandon.
Sur la seconde et la plus grande, la lumière
S'étendait, nappe rouge et grise, vrai bonheur.¹⁸²

Dessa verser, utan titel, ur *Hier régissant désert* är ett annat:

Tu entendras
Un grave cri d'oiseau comme une épée
Sur la paroi de l'inquiète montagne,
Et tu sauras qu'un signe fut gravé
Sur la garde, au lieu d'espérance et de lumière.
Tu paraîtras
Tu paraîtras
Sur le parvis du cri de l'oiseau chancelant,
C'est ici que prend fin l'attente, comprends-tu,
Ici dans l'herbe ancienne tu verras
Briller le glaive nu qu'il te faudra saisir.¹⁸³

"Delphes du second jour" ur samma diktbok är en annan dikt som fyller samma funktion:

Ici l'inquiète voix consent d'aimer
La pierre simple,
Les dalles que le temps asservit et délivre,
L'olivier dont la force a goût de sèche pierre.

Le pas dans son vrai lieu. L'inquiète voix
Heureuse sous les roches du silence,

182. Bonnefoy, 1953, s. 67: "Orten var övergiven, marken sonor och vakant, / Nyckeln, lätt i porten. / Under parkens träd / Den som kom att leva i sådan dimma sviktade. // Orangeriet, / Nödvändig vila som han återförenade sig med / Framträdde, lite sten bland grenarna. // O ett ödes jord! En första sal / Skrek av döda blad och av övergivenhet. / Över det andra och större, spred sig ljuset / ett rött och grått täcke, sann lycka."

183. Bonnefoy, 1958, s. 56: "Du kommer att höra / Ett djupt fågelskri som ett svärd / På den oroliga bergväggen, / Och du kommer att få veta att ett tecken har graverats / På parerstången, vid hoppets och ljusets plats. / Du kommer att framträda / Du kommer att framträda / På det sviktande fågelskriets öppna plats, / Det är här som väntan tar slut, förstår du / Här i det gamla gräsets kommer du att se / Den nakna klinga glänsa som du måste gripa."

Et l'infini, l'indéfini répons
Des sonnailles, rivage ou mort. De nul effroi
Était ton gouffre clair, Delphes du second jour.¹⁸⁴

Och ett sista exempel, återigen från *Douve*, som kanske är den mest emfatiska påminnelsen. Tvåradningen som avslutar "L'Orangerie":

Tu as pris une lampe et tu ouvres la porte,
Que faire d'une lampe, il pleut, le jour se lève.¹⁸⁵

Vad poeten menar eller vilka innebörder en tolkning av dessa dikter skulle kunna utvinna saknar i detta sammanhang relevans. Det är vad de gör i egenskap av talhandlingar som är av intresse. De kan knappast förstås som illokutionära talhandlingar i J. L. Austins bemärkelse, det vill säga talhandlingar som gör något i det att de säger någonting ("in saying something") – som prästen när denne viger ett par till äkta makar.¹⁸⁶ När Bonnefoy skriver "Tu paraitras" är det inte en besvärjelse som gör så att du:et framträder, inte heller enbart ett konstaterande; när han skriver "Ici l'inquiète voix consent d'aimer / La pierre simple" är det inte en order som får den oroliga rösten att göra som han säger. Och när han skriver att "le jour se lève" resulterar det naturligtvis inte i att natten övergår till dag. Richards uttryck framstår som det mest passande för att beskriva vad dessa dikter gör: de berättar. De berättar om en erfarenhet av att någonting framträtt (det första exemplet) och att det var en "vrai bonheur"; att någonting kommer att framträda och att väntan då kommer att vara över (det andra exemplet); att det finns en plats där, så att säga, "l'inquiète voix", som sannolikt kan sägas stå för poeten eller en människa kort och gott, kan vara utan att vilja vara någon annanstans, där skillnaden mellan vad som är och vad som borde vara inte strukturerar erfarenheten; och att det inte finns något behov av lampor när dagen gryr.

Kan man tala om en performativ kraft i dessa talhandlingar är det således den mer svårgripbara *perlokutionära*, det vill säga den kraft som tillkom-

184. Ibid., s. 71 / Bonnefoy, 1971, s. 21: "Här samtycker den oroliga rösten till att älska / Den enkla stenen, / Stenplattorna som tiden underkuvar och befriar, / Olivträdet vars styrka har torr stensmak. // Steget på dess sanna ort. Den oroliga rösten / Lycklig under tystnadens klippstycken, / Och det oändliga, ej avgränsade svaret / Av koskällor, kust eller död. Ingen fasa / Fanns i din ljusa avgrund, Delfi på den andra dagen."

185. Bonnefoy, 1953, s. 78: "Du tog en lampa och du öppnar porten, / Vad göra med en lampa, det regnar, dagen gryr."

186. Se J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, ny uppl. (Oxford, 1980), s. 110.

mer de talhandlingar som gör någonting genom vad de säger ("by saying something"). Denna är mer svärgripbar för att en perlokutionär talhandling inte är konventionell och följaktligen inte går att formalisera (och av det skälet bortser Austin från den).¹⁸⁷ Givet att alla nödvändiga och tillräckliga betingelser är uppfyllda gör den som viger två personer till äkta makar givet att en viss utsaga formuleras. Den perlokutionära talhandlingen har inga sådana garantier. Men vad dessa dikter ska göra, deras funktion inom ramen för skådespelen och mot bakgrund av den melankoli de börjar i, framstår som tämligen klar. Även om Blanchot i flera avseenden kan ses som Bonnefoys motpol, har han i sin essä formulerat den kanske mest träffande beskrivningen av vilket slags bruk han, i egenskap av poet, gör av språket. Det är ett tal, skriver Blanchot, "où s'affirme l'attente impatiente de l'inconnu et l'espoir désirant de la présence".¹⁸⁸ Det syftar till att rikta det skrivande subjektets uppmärksamhet och begär. Genom att gång på gång upprepa att det som försvinner en gång blivit till; att det finns en plats där omvändelsen till den sanna orten kan äga rum; och att närvaron inte upphör att ges, trotsar de melankolikernas nihilism. Betraktade som moment i en skrivpraktik som syftar till att bilda ett subjekt som kan bli berört av, men inte själv gripa, den sinnliga verkligheten, ska de göra dess improduktiva väntan hoppfull.

Om vi vänder åter till dikten på husväggen i Paris, kan vi mot bakgrund av detta konstatera att den inte bara ger uttryck för en poetik. Den är också en affirmativ talhandling som, likt dikterna i *Douve* och *Hier régissant désert* som berättar om närvaron, trotsar melankolikernas nihilism. Den vänder sig, som ett epitafium, till den förbipasserande och räknar upp ett antal företeelser vilka, "malgré la mort", ger uttryck för samma hopp. Vilket hopp? Förhoppningen om att de företeelser som räknas upp och – trots döden – finns är tillräckligt. Dikten kan visserligen användas för att lägga ut grunderna i Bonnefoys poetik: idén att poesi och konst kan verkställa en omkoppling av sinnenas hierarki och rikta filosofens, sinnebildens för den begreppsliga människan, begär mot det som är här och nu. Den identifierar

187. Se *ibid.*, s. 119f; och Stanley Cavell, "Performative and Passionate Utterance", i *Philosophy the Day After Tomorrow* (Cambridge, MA, 2005) för en utläggning av Austins ovilja till att befatta sig med perlokutionära talhandlingar.

188. Blanchot, 1969, s. 69: "där den otåliga väntan på det okända och det hopp som begär närvaro bejakas".

konsten, "ce grand arbre", med hoppet om att omvändelsen till det som är här och nu kan inträffa. Men kanske gör den inte ens det. För raderna glider över från hänvisningen till Alechinskys väggmålning i den första strofen till att hänvisa till ett träd på gatan, fågeln som sätter sig i trädet, vinden, och så vidare. Behövs ens konsten för att ställa subjektet inför det som är? Räcker det inte att bara att öppna ögonen? De avslutande raderna i "L'Acte et le lieu de la poésie" föranleder samma fråga:

Mais la chance de la poésie à venir, en tant au moins que bonheur (et je puis bien, maintenant, consentir à ce bonheur), est qu'elle est au point de connaître, dans son durable exil, ce que peut ouvrir la *présence*. Après tant d'heures d'angoisse. Était-ce donc si difficile? Ne suffisait-il pas d'apercevoir, au flanc de quelque montagne, une vitre au soleil du soir?¹⁸⁹

Som avslutning på en poetologisk essä som, trots att den här och där framlägger vissa kritiska synpunkter på vad poesin gör med människornas förhållande till det som är, måste beskrivas som en enda lång hyllning till poesin, är det en överraskande vändning att Bonnefoy ställer frågan om poesin verkligen är nödvändig. Men om hänsyn tas till vad poeten gör i den skrivpraktik som artikuleras i de två diktböckerna från 1950-talet och till vad detta görande gör med det skrivande subjektet är frågan helt i sin ordning. Snarare föranleder det en omtolkning av förhållandet mellan Bonnefoys essäistik och hans poesi. Tillgången till den sanna orten är villkorad av att subjektet upphör med att göra bruk av sina förmågor för att instifta den i syfte att bereda utrymme för den slump varigenom omvändelsen till den kan inträffa. Bonnefoys poesi kan således inte sägas gå ut på att leda någon, vare sig det skrivande subjektet eller en läsare, till det verkligas opåvisbara kvalitet. Den kan dock, eller ska, göra hoppet om att bli berörd av den sinnliga verkligheten, av det som är, till subjektets *ethos*. Detta arbete, som det skrivande subjektet utför på sig självt, utförs inte enbart i den poetiska verksamheten. I lika stor utsträckning utförs det i de poetologiska essäerna.

189. Bonnefoy, 1980, s. 131: "Men den kommande poesins tur, åtminstone som lycka (och nu kan jag mycket väl samtycka till denna lycka), är att den är på väg att lära känna, i sin långa exil, det som *närvaron* kan öppna till. Efter så många timmar av ångest. Var det då så svårt? Räckte det inte att få syn på en glastruta på en bergssluttning i skymningssolen?"

En av slutsatserna vi kan dra av detta är att problematiseringen av poesin i Bonnefoys skrifter flyttar frågan om diktens relation till sitt föremål till ett annat fält än den vanligen ställs i. Den flyttas från ett fält där relationen ses som spatial, det vill säga som en relation mellan dikten och någonting som ligger utanför den, och placeras i ett där relationen i stället är temporal. Det handlar inte om huruvida och i vilken mån en dikt förmår att återge eller referera till det verkliga, utan om de krafter och förmågor som tillkommer det skrivande subjektet. Dikten framställs inte i syfte att stå i stället för eller leda någon till det sinnliga; under framställandet av den ska ett subjekt bildas som tålmodigt, men förhoppningsfullt, inväntar det sinnligas beröring.

Foucaults analys av representationens kris, en kris som sammanfaller med bildandet av det moderna subjektet, är intressant att jämföra med. Det är som vi har sett en utgångspunkt för Bonnefoys problematisering av poesin att språket är otjänligt för den som söker den opåvisbara kvaliteten hos det som är, det sinnliga föremålet. Med Foucault kan vi konstatera att detta kritiska förhållningssätt till språket går tillbaka på ett brott som kan avläsas i ett antal vetenskaper som bildades under 1700-talets slut. Då försköts "le rapport de la représentation à ce qui est donné en elle".¹⁹⁰ Den försköts med anledning av att ingenting längre kunde garantera förbindelsen mellan representation och vad som representeras vilket resulterade i att tingens väsen hädanefter "va tomber hors de la représentation elle-même".¹⁹¹ Denna förskjutning är självfallet vad som gör det möjligt att över huvud taget tala om den opåvisbara kvaliteten hos det som är.

De konsekvenser som Foucault menar följde på detta är välkända: hädanefter måste varje närmande av tingens väsen ta omvägen via människan, eftersom det är i kraft av hennes förmåga och begränsningar i egenskap av ändlig varelse som tingen trots allt framträder. Den första frågan som måste ställas, innan närmandet av tingens väsen kan påbörjas, är en fråga som gäller det vetande subjektet. Det är emellertid en omväg som aldrig tar slut, eftersom man aldrig kommer att finna sig stå inför "quelque chose qui serait

190. Foucault, 1966, s. 251: relationen mellan representationen och vad som ges i den".

191. Ibid., s. 252: "faller utanför själva representationen".

l'homme".¹⁹² Bonnefoys problematisering av det verkliga och av poesin tar också denna omväg. Men utöver reflektionen över människan och hennes ändlighet villkoras det verkligas framträdande eller det sinnligas beröring av en modifikation av subjektet självt. Det finns ett moment av en självets hermeneutik i Bonnefoys skrifter. Men de demoner som lokaliseras under denna självrannsakan, förmågan att med begreppet tillintetgöra och vända sig bort från det som är och förmågan att med bilder eller konst i allmänhet konstruera en ersättningsvärld, är inte bara föremål för tolkning. De ska inte bara ställas ut till allmän beskådan utan måste också drivas ut för att ge utrymme för den tillfälliga tillfällighet som ger den sanna orten.

192. Foucault, 1980, s. 894.

EN SKRIFT FÖR VÄRLDENS BRUK (CHRISTENSEN)

CHAOS = complete disorder. Which is to say, a
fantasm of the disciplined mind, a contrary
image created for purposes of orientation,
something to justify the excessive demand for
clarity.

– Keith Waldrop, *Haunt*

Legenden om hur Inger Christensens *det* (1969) kom till låter berätta att poeten ville att förlaget, Gyldendal, skulle binda samman direkta fotografiska kopior av hennes manuskript. Huruvida det blev så eller inte förtäljer inte historien.¹ Originalutgåvan av boken är en övertygande imitation, men knappast direkta fotografiska kopior av manuskriptet. Formatet är visserligen inte A4-papprets, utan mer kvadratisk, men den är formgiven på ett sätt som gör att bokstäverna på bokens sidor framträder som spår, indexikala tecken, efter en författares arbete med en skrivmaskin. Den första sidan i diktokens första del, "PROLOGOS", är täckt av lika långa, tätt satta rader (se figur 4.1). Marginalen mellan sidkant och textblock är knapp. En räkning av antalet tecken och mellanslag ger vid handen att raderna inte bara ser ut att vara lika långa: var och en av dem utgörs av exakt 66 nedslag på skrivmaskinens tangenter. Fortsätter man räkna visar det sig att det

1. Thomas Bredsdorff, "Inger Christensen var enestående i dansk litteratur", *Politiken* (5 jan. 2009), (<http://politiken.dk/kultur/boger/ECE623031/nekrolog-ingger-christensen-var-enestaaende-i-dansk-litteratur/>), hämtat 2016-10-27).

Det. Det var det. Så er det begyndt. Det er. Det bliver ved. Bevæger sig. Videre. Bliver til. Bliver til det og det og det. Går videre end det. Bliver andet. Bliver mere. Kombinerer andet med mere og bliver ved med at blive andet og mere. Går videre end det. Bliver andet end andet og mere. Bliver noget. Noget nyt. Noget stadig mere nyt. Bliver i næste nu så nyt som det nu kan blive. Fører sig frem. Flanerer. Berører, berøres. Indfanger løst materiale. Vokser sig større og større. Øger sin sikkerhed ved at eksistere som mere end sig selv, får vægt, får fart på, får fat på mere i farten, går frem for andet, ud over andet, som opsamles, opsluges, hurtigt belastet med det som kom først, så tilfældigt begyndte. Det var det. Så anderledes nu det er begyndt. Så forandret. Allerede forskel på det og det, eftersom ingenting er, hvad det var. Allerede tid mellem det og det, mellem her og der, mellem før og nu. Allerede rummets udstrækning fra det til det andet, til mere, til noget, noget nyt, som nu, i dette nu, var, som i næste nu er og bliver ved. Bevæger sig. Fylder. Er allerede nok i sig selv til at skelne mellem ydre og indre. Spiller, changerer, hvirvler. I det ydre. Og tætnes i det indre. Får kerne, substans. Får overflade, brydninger, overgange, undergange, pirring mellem enkelte dele, fri turbulens. Tager en vending, en helt anden vending. Vender og drejer, vendes og drejes. Og følger en udvikling op. Søger en form. Griber tilbage i tiden. Drejning efter drejning får en anden drejning. Tages op til fornyet behandling. Vending efter vending turneres. Får struktur i ustandselig søgen efter struktur. Variationer i det indre tilføjes stof fra det ydre. Ændrer karakter. Lokaliserer behov, fordeler igangværende funktioner på nye funktioner. Fungerer for at fungere. Fungerer for at andet kan fungere og fordi noget andet fungerer. I hver funktion et behov for nye funktioner i nye variationer. Demaskering af endnu omkringfarende løst materiale som katalysator for alt det allerede alt for faste, det som har fundet sin egen inertie og mistet sin tilbøjelighed for frie forbindelser. Behov for fremmed energi til de sluttede dele. Uudtømmelig energi. Fremmed elan. Det var det der skulle til. Skal til. Det der får det andet til at gøre noget andet, noget uforbeholdent. Tvinger til uhemmet opbrud. Tvinger det træge til fart. Tvinger det hele til at ske. Det sker. Det ville aldrig være sket uden det fremmede. Det ville aldrig være kommet nogen vegne uden det fjendtlige. Det og det og det ville fungere perfekt, men uden spænding, uden kraft, uden at sætte sine enkelte dele, sine regler på spil. Uden fremstød. Uden forvirring. Uden fejl og sidespring, fælder og muligheder. Det, der fik væren,

9

Figur 4.1: Inger Christensen, *det* (Gyldendal: København, 1969), s. 9.

första blocket text, som sträcker sig över till nästa sida, är 66 rader långt. Hade boken varit en exakt fotografisk kopia av en maskinskriven text hade detta block förmodligen rymts på bokens första sida. 66 rader är nämligen exakt det antal rader som får plats på ett maskinskrivet papper i formatet A4.² Nästa avsnitt består i sin tur av två block om vardera 33 rader och nästa igen av tre block om vardera 22 rader och så vidare fram till det sista avsnittet som är uppdelat i 66 enkelrader. Den strukturerande principen kan åskådliggöras med en tabell:

Avsnitt	Stycken per avsnitt	Rader per stycke	Nedslag per rad
1	1	66	66
2	2	33	66
3	3	22	66
4	6	11	66
5	11	6	66
6	22	3	66
7	33	2	66
8	66	1	66

Det är inte ordens stavelsers materialitet som bestämmer textens ordning i "PROLOGOS", utan en matematisk formel, en formel som därtill av allt att döma kom till med anledning av att det ryms exakt 66 rader på ett maskinskrivet A4-papper. Och vad som ordnas är i sträng mening inte språket, utan nedslagen på skrivmaskinens tangenter: såväl bokstäver som skiljetecken och mellanslag räknas. Form och typografi pekar hän mot skrivandet som process och mot dess materiella villkor. Vad pågår under denna process? Givet utgångspunkten hos Foucault kan vi vara förvissade om att den, i likhet med alla andra former av språkbruk, resulterar i en subjektbildning. En reflexiv passage som står att finna mot slutet av bokens andra del, "LOGOS", gör det nödvändigt att ställa frågan om vilken form av subjektbildning det rör sig om på ett mer grundläggande vis:

Jeg ser at jeg sidder og skriver
 Ser det skrives Ser det skrevne
 Læser og ser det læste

2. Se Charlie Järpvall, *Pappersarbete. Formandet av och föreställningar om kontorspapper som medium*, diss. Lund (Lund, 2016), s. 144f. för en diskussion av manualen med det passande namnet *Systematisk maskinskrivning*. Av diskussionen framgår att 66 rader får plats på en välfylld, men ändå läsbar maskinskriven sida.

Ser igen stilheden foran
 Ser den stille ind på min skrift
 Forsvinde i det skrivende skrevne
 Læse sig selv
 Begynde at råbe til sig selv³

Om det skrivande subjektet ser "det skrives" kan vi inte utgå från att det under processen är fråga om ett subjekt som gör bruk av språket i syfte att skriva en dikt. Lis Wedell Pape gör till exempel gällande att systemen i Christensens diktböcker "frisætter [...] en verden, der så at sige benævner sig selv og gør sig fortrolig for os".⁴ Pape åsyftar visserligen i huvudsak *alfabet* (1981), poetens tredje diktbok strukturerad, bland annat, efter en matematisk formel, men hon generaliserar sina slutsatser till att också gälla *det*. Med diktböcker av denna typ, skriver Pape i en annan artikel, är ett subjekt i verket som inte direkt framställer dikter om en värld som är utanför det, utan ett "subjekt, der er indlejret i sin omverden".⁵ I *alfabet* och *det* är det världen själv som kommer till tals. Papes slutsatser ligger i linje med den syn på poesi som Christensen formulerar i poetologiska texter av olika slag. I en föreläsning som hon gav på Schule für Dichtung i Wien 1992, och som sedermera gavs ut som en essä med titeln "Hemmelighedstilstanden" i samlingen med samma namn, redogörs för hur man, i egenskap av poet, vet när man har skrivit en bra dikt:

Det findes ingen sikre metoder til at afgøre, om et digt er smukt eller banalt, godt eller dårligt. Det bedste man kan gøre i praksis, er at læse de mængder af digte, der er skrevet af andre; men også virkelig at læse de digte, man selv skriver, d.v.s. imens man skriver dem, hele tiden skrive dem om, indtil de til sidst kaster et eller andet lys tilbage, en eller anden indsigt, som om de var skrevet af andre, af en anden.⁶

Christensen ställer upp samma villkor för poesis som Ashbery gör i "Self-Portrait" när han liknar konstnärlig verksamhet med viskleken. Vad vi med Duchamp kallade för konstkoefficienten, det vill säga den skillnad som uppstår mellan vad en konstnär avser att framställa och vad han eller hon

3. CSD, s. 324. Hädanefter hänvisar jag till Christensens dikter med sidhänvisning till denna utgåva i brödtexen.

4. Lis Wedell Pape, "Fortælleligheder: om tal og tale som system i Inger Christensens *det* og *alfabet*", *Spring*, vol. 18 (2002), s. 136.

5. Lis Wedell Pape, "Hjemkomst i det fremmede", *Edda*, nr. 3 (2006), s. 270.

6. Inger Christensen, *Hemmelighedstilstanden*, ny uppl. (Köpenhamn, 2009), s. 38f.

framställer, är ett konstitutivt element även i Christensens idé om poesi. För att en dikt ska vara en (bra) dikt måste det skrivande subjektet stå inför den som vore det en produkt av någon annans arbete. Men om detta något i Ashberys fall ska framträda som någonting radikalt oigenkännligt och anonymt, syftar processen i sista hand för Christensen till att kasta ett "lys" eller en "indsigt" tillbaka. Några rader längre fram i essän tillkommer ytterligare ett element som inte förekommer hos Ashbery. Poetens problem, säger Christensen uttryckligen, består i att få "form og indhold til at leve og vokse frem i og med hinanden, ligesom det f.eks. er tilfældet med planternes vækst i naturen".⁷ Dessa tre saker tycks stå i förbindelse med varandra: att en dikt är bra först när den framstår som om den inte var skriven av poeten själv, att den då ger upphov till en insikt av något slag, och att den ska växa fram på samma sätt som blommor växer i naturen. Det är detta på samma gång tidsenliga och otidsenliga företag som står i centrum för detta kapitel.

Christensens formulering minner om ett från romantiken bekant topos. I ett av sina brev skriver John Keats att den poesi som inte kommer "as naturally as the Leaves to a tree [...] had better not come at all."⁸ Och i Hölderlins "Brot und Wein" heter det att "Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn".⁹ Liknande formuleringar förekommer också i andra av Christensens essäer. I "I begyndelsen var kødet", som publicerades första gången 1970 i *Berlingske Aftenavis* och handlar om hur *det* kom till, berättar poeten om hur bara kännedomen om "principperne for" Chomskys idéer om en medfödd språkförmåga ingav henne en "ubeviselig vished om, at sproget er en direkte forlængelse af naturen" och om att hon "havde samme 'ret' til at tale, som træet til at sætte blade."¹⁰ Om det således kan sägas vara ett från romantiken bekant topos att poetens dikter uppstår som blommor eller växer fram som löven på ett träd, sätter Christensen detta i förbindelse med samtida vetenskapliga rön.

Anne Gry Haugland har undersökt förhållandet mellan Christensens författarskap och 1900-talets vetenskap med fokus på naturvetenskap och

7. Ibid., s. 39.

8. John Keats till John Taylor, 27 februari 1818, i John Keats, *The Letters of John Keats*, vol. I, 1814–1818, ny uppl., utg. Hayler Edward Rollins (Cambridge, 2011), s. 238f.

9. Friedrich Hölderlin, "Bröd och vin", i Arne Melberg, *Några vändningar hos Hölderlin*, övers. Arne Melberg (Stockholm/Stehag, 1995), opaginerad appendix för både det tyska originalet och översättningen: "Nu, nu måste, som blommor, ord växa fram" .

10. Inger Christensen, *Del af labyrinten*, ny uppl. (Köpenhamn, 1992), s. 29.

i synnerhet biosemiotik.¹¹ I sin avhandling, *Naturen i ånden* (2012), visar hon att de föreställningar om världens beskaffenhet som kommer till uttryck i Christensens texter i stora drag sammanfaller med den naturfilosofi som kommer till uttryck i 1900-talets naturvetenskap. I de flesta av Christensens texter – det gäller alla genrer – är denna förbindelse uppenbar. Skapelseberättelsen som framställs i *det* är ett tydligt exempel. ”PROLOGOS” uppvisar såväl tematiska som formella förbindelser till Big bang-teorin om universums uppkomst, men också med vissa teorier om livets uppkomst i evolutionsbiologin.¹² Henning Fjærtøft framhåller att det också kan noteras att Christensen i *det* aktualiserar vetenskapliga rön som då, när diktboken skrevs, ännu var kontroversiella. Det var först 1965 som det fanns tillräckliga observationer för att Big bang-teorin skulle kunna hållas för riktig. Än mer anmärkningsvärt är det att Christensen i ”PROLOGOS” sätter landmassor och berg i rörelse. Idag är det ett faktum att planeten Jorden är en dynamisk storhet och att till synes fasta ting som berg och kontinenter är i oupphörlig rörelse. När Christensen författade *det* var teorin om hur kontinentalplattorna flyter omkring ännu en omstridd fråga.¹³

Relationen mellan poesi och vetenskap i Christensens författarskap finns det emellertid anledning att tänka igenom en gång till. Det råder ingen tvekan om att det finns idémässiga likheter mellan den syn på förhållandet mellan värld, språk och människor som kommer till uttryck i Christensens texter och 1900-talets naturvetenskapliga rön. Men denna idémässiga likhet är bara en aspekt. Väl värt att notera är att det i kommentaren till Chomskys språkteorier står att den givit en ”*ubevisbar vished*”. En sådan formulering

11. Anne Gry Haugland, *Naturen i ånden. Naturfilosofien i Inger Christensens forfatterskab*, otryckt diss. Köpenhamn (2012). Man kan lägga till att det också finns kopplingar mellan Christensens syn på naturen och den tyska romantikens, se Silje Svare, *Det umuliges kunst. Tidligromantisk aktualisering i Inger Christensens lyrikk*, otryckt diss. Oslo (2014a) och Klaus Müller-Wille, ”Dispersion, Countersymbols, and Mutual Representation”, *Romantik*, vol. 3 (2014). Se också Lis Wedell Pape, ”Tilstande. Inger Christensens essayistik”, i Lis Wedell Pape (red.), *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab* (Århus, 1995a), där Christensens föreställningar om världens beskaffenhet spåras tillbaka till försokratiska filosofer.

12. Søren Baggesen, *Seks sonderinger i den panerotiske linje i danske lyrik* (Odense, 1997), s. 197ff. Biologen som Baggesen nämner är William Day och dennes *Genesis on planet Earth. The Search for Life's Beginning* (1986).

13. Henning Fjærtøft, *Jordsanger, økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*, diss. Trondheim (Trondheim, 2011), s. 65.

ger en antydning om att det trots den idémässiga likhet som råder mellan den naturfilosofi som Christensen ger uttryck för och den som ligger till grund för modern naturvetenskap är fråga om olika former av kunskap. Att dikten ger upphov till en insikt först när den framträder som vore den skriven av en annan än poeten själv ger mer än en antydning. Om det är riktigt, som Pape hävdar, att världen själv kommer till tals och benämner sig själv genom Christensens diktböcker, då råder inga tvivel om att det är fråga om en specifik form av kunskap. Med det teoretiska perspektiv som Foucaults arbeten om subjektets historia möjliggör kan denna form av kunskap undersökas på ett sätt som inte tidigare gjorts. Frågan riktas inte mot vilka idéer som uttrycks, utan mot det sätt på vilket det skrivande subjektet är bundet till och vad som villkorar dess tillgång till den insikt eller kunskap som uppstår när dikten framstår som skriven av en annan eller när den uppstår som en blomma. Frågan som riktar undersökningen i detta kapitel kan formuleras som följer: vad måste poeten, det skrivande subjektet, göra för att dikten ska uppstå som en blomma?

Om det för att undersöka Ashberys och Bonnefoys skrivpraktik var nödvändigt att ta en specifik amerikansk respektive fransk problematik i beaktande, förhåller det sig annorlunda här. Visserligen finns i Danmark, som bland Anne Borup visat i sin avhandling, en process som uppvisar påfallande likheter med den lyrikiseringsprocess som diskuterades i kapitlet om Ashbery, men den har ett begränsat förklaringsvärde för Christensens problematisering av poesin.¹⁴ Och om Bonnefoy oupphörligen vänder sig till den franska poesihistorien och förhåller sig till det sätt på vilket poesin görs till ett problem i Frankrike efter surrealismen, är gränserna mer otydliga hos Christensen. I essäsamlingen *Hemmelighedstilstanden* (2000) hänvisas ofta till den tyska romantiken (Hölderlin, Novalis); vid enstaka tillfällen till en samtida fransk kontext (poeten Bernard Noël, filosofen Jean-François Lyotard och biologen Jacques Monod); en essä handlar om den antika kinesiska poeten och poetologen Liu Chi, en annan om William Blake. Och denna internationella bredd är i och för sig inte överraskande. Dels författades flera av texterna med avsikten att publiceras i tyska tidningar

14. Jag avser vad som i Anne Borup, *Opbruddet fra modernismen. En litteraturhistorisk og tekstanalytisk undersøgelse af opbrudstendenser i dansk poesi fra 1965 til 1998*, otryckt diss. Odense (2000), diskuteras i termer av "den danske modernismkonstruktionen", se särskilt s. 20.

eller som föredrag vid olika tyska kulturinstitutioner, dels var hela 1960-talet i Danmark präglad av enskilda författares intresse för vad som ägde rum utanför landets gränser. Christensen är tveklöst en av dem.

Därför vänder sig undersökningen i det första avsnittet direkt till Christensens problematisering av poesin utifrån ett antal centrala essäer ur samlingarna *Del af labyrinten* (1982) och *Hemmelighedstilstanden*. I fokus står den förbindelse som Christensen uttryckligen, i ovan nämnda föreläsning i Wien, etablerar mellan poetens verksamhet och naturvetenskapsmannens. I kapitlets andra avsnitt behandlas diktboken *det* och närmare bestämt den praktik till vilken boken hänvisar med sin form och typografi.

FÖRNUFTETS OCH VÄRLDENS ORDNING

Det finns en mängd passager i *Hemmelighedstilstanden* där Christensen sätter likhetstecken mellan poesi och vetenskap. Big bang-teorin kallar hon på ett ställe för en dikt.¹⁵ Och poesi, skriver hon på ett annat, är en bland många andra mänskliga ”erkendelsesformer”.¹⁶ Ett likhetstecken verkar alltid åt två håll. Christensens syn på förhållandet mellan poesi och vetenskap förutsätter ingen åtskillnad dem emellan: en naturvetenskaplig teori *är* en dikt och poesi *är* en form av vetenskap. Men denna likhet formuleras mot bakgrund av en särskild idé om hur det går till när kunskap produceras. I ”Hemmelighedstilstanden”, föredraget som hon gav i Wien, skriver hon:

[J]eg ved fra både meteorologer og andre videnskabsfolk, jeg har mødt, at de kender hemmelighedstilstanden. De siger måske ikke, at ordene pludselig tager over, men de siger, at problemet pludselig løser sig selv; de siger ikke, at digtet skriver sig selv, nej, de siger ligefrem, at tingene *siger* sig selv.¹⁷

Detta är en idé som på samma gång är enkel och svår att relatera till. Den är enkel, eftersom den inte kräver någon avancerad epistemologisk förklaringsmodell. För att lösa ett problem tycks vetenskapsmannen inte behöva sitt förnuft i lika stor, utan i lika liten utsträckning som poeten: problemet löser sig själv och dikten skriver sig själv. Varken vetenskapsmannen eller

15. ”Den naive læser” (1991) i Christensen, 2009a, s. 16.

16. ”Hemmelighedstilstanden” i *ibid.*, s. 44.

17. *Ibid.*, s. 45.

poeten tycks behöva göra någonting över huvud taget. Snarare än som tänkande, aktiva, subjekt, framställer Christensen dem som media genom vilka tingen och språket kommer till tals. Mer komplicerat än så är det inte. Men eftersom Christensen inte tillhandahåller någon förklaringsmodell utan åberopar vad som måste kallas för anekdotisk bevisföring, blir den svår att relatera till. Den som inte själv har upplevt hur ett problem löser sig själv eller en dikt skriver sig själv ställs inför två alternativ: att lita på Christensens eget vittnesmål och på hennes återgivning av vetenskapsmännens eller inte.

Låt oss välja att lita till hennes ord. Vilka frågor infinner sig då? Först och främst: innebär det att varken vetenskapsmannen eller poeten behöver göra någonting? Nej, ett mödosamt arbete föregår det tillfälle vid vilket problemet löser sig eller när "tingene *siger sig selv*" och Christensen har bildat en neologism för detta arbete: "afrealisering". En undersökning av Christensens skrivpraktik måste klargöra vad denna neologism avser. Den presenteras för första gången i en artikel publicerad 1979 i skriftserien *Krise og utopi*, för vilken Christensen var en av redaktörerna, och sedan återutgiven i *Del af labyrinten*. Där presenteras den mot bakgrund av en kritik av en viss form av vetenskaplig blick på världen och av en viss form av arbete. I båda fallen handlar det om vad man skulle kunna kalla förnuftets bruk eller människans bruk av sitt förnuft och det sätt att vara som detta bruk är förbundet med. Jag vänder mig först till denna kritik för att därefter vända åter till frågan om vad det innebär att avrealisera sig.

Förnuftets bländande ljus

Ämnet för den första essän i *Hemmelighedstilstanden*, "Sandhedens skygge" (1992) är en etsning av William Blake som föreställer mannen bakom en av den moderna vetenskapens revolutionerande upptäckter, Isaac Newton. Bilden framställer Newton i skepnaden av en antik hjälte, naken och muskulös, sittande på en klippa med böjd rygg. Med ena handen håller hjälten upp en papyrus- eller pergamentrulle på vilken en modell från en av Newtons böcker om optik är avbildad. Med den andra mäter han ett avstånd med en passare mellan två punkter i modellen. Bakgrunden är mörk, men klippan bakom hjälten rygg är färgsprakande och full av liv. Det ljussken som lyser upp modellen tycks härröra från hjälten eget huvud. Med utgångspunkt i detta porträtt utvecklar Christensen en kritik av den vetenskapliga

blicken på världen. Porträttet av Newton tjänar som symbolisk bild för en vetenskapsman som inte har ögon för världen.

Christensen konstaterar att porträttet vid en första anblick ligger nära ”den fuldkomne heltedyrkelse, Newton som det nøgne udsatte menneske, der gennemskuer altings sammenhæng”.¹⁸ Av uppenbara skäl vänder sig Christensen mot en sådan tolkning. Varför befinner sig hjälten i mörker och inte ljus? Varför sitter han med ryggen mot den färgsprakande klippan? Porträttet är i själva verket inte alls en ”heltedyrkelse”. Det är en dom över en vetenskapsman som ”er offer for sin egen illusion”.¹⁹ Fler fakta i målet presenteras därefter. Den böjda rygg och den muskelstruktur som Blake använder i sitt porträtt, visar sig härröra från en figur i en av Michelangelos fresker i Sixtinska kapellet. Den föreställer i sin tur den judiske kungen Abias, som bland annat är känd för att från en hög klippa ha eldat på sina soldater inför ett slag i ett krig som han ärvt från sin far. Blakes Newton, sluter sig Christensen till, är således offer för en illusion, som han har ärvt och tillsammans med den ett krig som tvingat honom till ”krampagtigt at vende ryggen til hele den brogede verden for at vinde denne krig.”²⁰ Passaren visar sig också den vara ett bevis, eftersom den förekommer i en annan etsning av Blake med bildtexten ”Application. He who sees the Infinite in all things sees God. He who sees the Ratio only, sees himself only”.²¹ Vad Newton ser när han ser på sina modeller, är blott en förlängning av honom själv.

Om Blakes Newton således inte har sig själv att skylla – eftersom han har ärvt ett krig, som han visserligen har vunnit – är det likväl upp till den segrande att påminna sig om följande:

Ganske vist er der altså en krig der vindes, en indsigt der findes, og en menneskehed der forbliver heltemodig, idet den i Newtons skikkelse finder sandheden; men i samme øjeblik sandheden findes, viser den sin begrænsning. For nok er den fundne sandhed for altid sand, hvad enten det drejer sig om Newtons love eller andre af videnskabens absolutter, men samtidig med at sandheden kommer for dagens lys, kommer også fejltagelsen frem. Fejltagelsen er så at sige sandhedens skygge. Jo mere sandheden vokser i omfang, jo mere vokser sandhedens skygge.²²

18. ”Sandhedens skugge” i Christensen, 2009, s. 9.

19. Ibid., s. 10.

20. Ibid.

21. William Blake citerad i ibid.

22. Ibid., s. 10f.

En större, mer heltäckande eller allomfattande sanning ökar också felmarginalen, ”sandhedens skygge”. Med en upptäckt som Newtons, som kom att revolutionera naturvetenskapen är skuggan enorm. Notera att det *inte* är fråga om en relativisering av sanningshalten i Newtons modell: sanningen växer i omfång och för med sig en skugga som är lika stor, men det gör inte sanningen mindre sann. Och det har naturligtvis inte direkt med Newtons person att göra. Han fungerar blott som en representant, förmedlad genom Blakes porträtt, för ett sätt att producera kunskap eller sanning – för att använda Christensens egen term – och ett sätt att förhålla sig till den sanning som bringas till framträdande. Och Christensens dom är hård över det förhållande till sanning som hon läser ut ur Blakes porträtt. Christensen liknar i det avslutande stycket hjälten Newton vid Prometheus, men en Prometheus som till skillnad från i den antika myten inte är utsatt för gudarnas vrede:

Ganske vist er Newtons hjerte, køn og lever kun skjult til stede, for øvrigt nøjagtig i billedets centrum, så ingen ørn kan sønderhakke hans lever om dagen, og ingen Zeus lade den vokse ud om natten. Men det virker som om han, i al sin nøgne oskyld, har stjålet ilden fra guderne, og som om han til straf for sin oprørskhed er lænket til klippen, udsat ikke på hjertets, men på hjernens bjerge, så at sige inde i sit eget kranium. Et billede af en menneskeligt storslået magtesløshed, hvor Newtons passer, med den umådelige vingefang, er forvandlet til ørnen, hvormed han martrer sig selv. Dag efter dag samme rørende forsøg på at pine sandheden ud af livet og få forstanden til at røbe Guds tilholdssted.²³

Bilden av människan som sin egen plågoande, av människan som den som förvisat sig själv från paradiset, inte för att hon brutit mot något Guds ord utan för att hon är på ett visst sätt i förhållande till sig själv och till den värld hon lever och verkar i återkommer ofta i Christensens essäistik. I denna bild plågar hon sig själv såtillvida att hon stängt in sig själv i sitt eget kranium, förnuftets plats.

Det är värt att understryka att varken sanningshalten i den kunskap som vetenskapen producerar eller i vilken mån modellerna är en adekvat återgivning av faktiska förhållanden. Det är inte ett kunskapsteoretiskt problem som diskuteras i essän; inte en brist som konsten eller poesin skulle kunna komma till undsättning för att kompensera. Blakes porträtt fungerar snarare som ett varnande exempel på vilken form av liv som ges åt den

23. Ibid., s. 11.

som blir så till den grad begeistrad över sitt eget verk att han eller hon inte har ögon för något annat än det, precis som Valéry eller den begreppsliga människan hos Bonnefoy. Om det är en vetenskaplig modell, en målning eller en dikt har, liksom hos Bonnefoy, ingen betydelse.

Vad betyder då talet om sanningens skugga – att med ett vetenskapligt framsteg växer också den region om vilken vi ingenting vet? Varför nämner Christensen detta, om hon inte ifrågasätter sanningshalten i de modeller som människan gör av världen? I en intervju från ungefär samma tid som den aktuella essän återkommer en liknande formulering. Christensen säger att ”jo mere vi ved, jo mere er der, vi ikke ved. Det kan lyde banalt, men den viden, vi har, får en anden værdi ved at blive holdt op imod det, vi ikke ved.”²⁴ Påminnelsen om sanningens skugga presenteras som ett sätt att förändra relationen mellan den som vet och de modeller som åskådliggör detta vetande, som ett sätt att modifiera subjektets sätt att vara så att det inte bländas eller förförs av sin egen förmåga till att bringa klarhet i hur världen är beskaffad. Det är en påminnelse som återkommer i andra av Christensens skrifter. Romanen *Azorno* (1967), med dess intrikata lek med sanning och lögn, fakta och fiktion, pekar oupphörligen på vad som inte ryms i berättelsens framställning; *det* gör det på flera olika sätt, genom uppmärksammandet av författarens arbete med skrivmaskinen, men också i många av de metapoetiska passager som förekommer i verket; *alfabet* (1981) gör det genom att det system enligt vilket diktverkets versrader inledningsvis utvecklar sig under vägen faller samman. Man skulle kunna se dessa påminnelser som ett tillfälle för en kritisk reflektion över språkets eller representationens gränser; ingenting står i vägen för ett sådant bruk av verken.²⁵ Med hänsyn tagen till hur Christensen problematiserar det

24. Pape, 1994, s. 157.

25. Om, i vilken mån och på vilket sätt Christensen med sina diktböcker och romaner representerar eller efterbildar naturen, verkligheten eller människans plats i världen, är frågor som diskuterats mycket. Att Christensens verk uppmärksammar det faktum att de är resultatet av en praktik, ett görande, att de helt enkelt är fiktioner, har tolkats som ett framsteg i litteraturens historia i den meningen att författaren därigenom på ett bättre, mer adekvat sätt kan tala om världen och därmed kan ses som en mer adekvat form av mimesis (Erik Skyum-Nielsen, *Modsprogets proces. Poesi, fiktion, psyke, samfund: essays og interviews om moderne dansk litteratur* (Viborg, 1982), s. 28f). Haugland och Niels Lyngsø har i sina respektive arbeten föreslagit att Christensens författarskap, sett i ljuset av naturvetenskapliga rön och den moderna naturvetenskapens naturfilosofi, gör det nödvändigt att helt tänka om mimesisbegreppet. Till deras förslag återkommer jag senare i kapitlet.

sätt på vilket människan skaffar sig kunskap om världen ger sig en annan dimension till känna. Idén om sanningens skugga har en ontologisk snarare än epistemologisk grund.

När det talas om hur sanningens begränsning uppstår i samma stund som den visar sig, associerar man kanske i första hand till att det vetande subjektet, eftersom människorna är ändliga varelser, inte kan veta vad saker och ting verkligen är – tinget i sig är förbjuden mark. Essäerna ”Tilfældighedens ordnende virkning” (1994), från *Hemmelighedstilstanden*, och ”Terningens syvtal” (1977), från *Del af labyrinten*, visar emellertid att sanningens begränsning, inte härrör från begränsningar hos det vetande subjektet, utan från hur världen är beskaffad.²⁶ I ”Tilfældighedens ordnende virkning” ställer Christensen två frågor: ”Er tilfældigheden nødvendig?” och ”Er det tilfældigheden der råder?” Svaret på dem båda är ja, och hon hänvisar till den franske biologen Jacques Monods *Le hasard et la nécessité* (1970) till stöd för sitt svar. Han skriver där om hur sannolikheten för att en viss händelse bland alla möjliga ska inträffa i universum är nästan lika med noll, varav slutsatsen följer att sannolikheten för att livet på jorden skulle uppstå också den är nästan lika med noll. Att det har uppstått förändrar inte detta. Christensen drar slutsatsen att det är tillfälligheten som råder, om än på så vis att den skapar en ordning som vi kan se och känna till.²⁷ I ”Terningens syvtal”, där Christensen också talar om hur tillfälligheten råder i universum och därmed över människans tillvaro, finns ett träffande uttryck för vad som ger upphov till sanningens begränsning: ”det principiellt ulæselige”.²⁸ Resonemanget kan sammanfattas som följer: världen är ordnad på ett sådant sätt att den alltid kan kodifieras och göras läsbar, men eftersom ordningen uppkommit av en tillfällighet, och eftersom den även fortsättningsvis är underkastad tillfällighetens ordnande verkan, är den också alltid principiellt oläslig.

26. För en avvikande åsikt, se Haugland, 2012, s. 78, som gör gällande att världens gåtfullhet i Christensens texter har sin grund i att ”menneskets evne til at læse verden som helhed er begrænset”.

27. Christensen, 2009a, s. 61–63.

28. Christensen, 1992, s. 119.

Människornas förverkligande av sig själva

I förbindelse med Christensens postulat om tillfällighetens nödvändighet och oomkullrunkeliga suveränitet står en annan central aspekt av hennes problematisering av poesin: att människan relaterar till sig själv och sin verksamhet som en ordnande kraft i en ordnad värld. I essän "Silken, rummet, sproget, hjertet" (1992), heter det att "[d]en orden, vi prøver at ordne os til, findes i forvejen. Den modsætning, vi opstiller mellem kaos og orden, er selvopfundet. Vi opfinder en bestemt måde at se på, som ordner tingene for os, men uden at forstå, at denne måde at se på allerede er en orden."²⁹ Ordningen är alltid redan där och föreställningen om kaos är ingenting mer än en föreställning. Den mest radikala utläggningen av vilka konsekvenser denna föreställning har för människornas sätt att vara i världen återfinns i essän "Afrealisering" där neologismen presenteras för första gången. I den är perspektivet vidare. Det handlar inte bara om hur människan förhåller sig till sitt vetande om världen utan också om vilket bruk hon genom sitt arbete gör av detta vetande och vad detta bruk har för konsekvenser för hennes tillvaro.

Christensens neologism är ett alternativ till den moderna människans tvångsmässiga försök att förverkliga sig själv. Att det är fråga om en direkt motsättning är tydligare på danska: mot det att "realisere sig selv" står det att "afrealisere sig selv".³⁰ Det handlar emellertid inte bara om den enskilda individens självförverkligande. Uttrycket är också bildat i polemik mot en viss politisk strategi: den som utgår från att den rådande ordningen är bristfällig och söker avhjälpa dess brister genom att förverkliga ett bättre, mer rättvist eller helt enkelt godare samhälle. Mellan den individuella nivån och den samhälleliga råder en strukturell likhet. Även om avrealiseringen bara kan äga rum på den enskildes nivå, är den ett alternativ till båda.

Vad betyder det då att förverkliga sig själv? Christensen inleder med att konstatera: "Jeg ved, hvad det vil sige at realisere noget. Jeg realiserer mine drømme, mine tanker og ideer. Jeg kan realisere mit indbo, og jeg kan realisere mig selv."³¹ I den rådande samhällsordningen måste detta förverkligande, fortsätter artikeln, ske enligt ett visst mönster givet av kapitalismen. Att förverkliga sig själv i en kapitalistisk ekonomi kan bara

29. Christensen, 2009a, s. 32.

30. Christensen, 1992, s. 129.

31. Ibid.

ske på ett sätt: genom att omsätta ting eller natur till kontanter; genom att omsätta det som är till den "kontante virkelighet". Det är ett första villkor som måste uppfyllas för att den enskilde överhuvudtaget ska kunna fundera på att förverkliga sina drömmar, tankar eller idéer. Christensen lägger till att den känsla av trygghet som omsättningen av ting eller natur till en kontant verklighet för med sig, är en inlärdd känsla, utan att därmed sätta dess realitet i fråga. Självförverkligandet kan därför sammanfattas i en enkel mening: "Jeg realiserer mig selv i mit arbejde."³² Och arbete avser i det här sammanhanget den aktivitet som gör om eller transformerar det som är för handen till en synlig kontant verklighet. Den som arbetar framställer ett objekt av ett särskilt slag, ett objekt som har ett ekonomiskt värde, en valör. Det är emellertid inte bara för det material på vilket arbetet utförs som detta har konsekvenser. Med det arbete som framställer objekt av ekonomiskt värde följer en viss form av subjektivitet, ett visst sätt att vara i förhållande till sig själv, till andra och till världen. Christensen använder i artikeln ord som människan och mänskligheten, men de fungerar som namn på ett visst sätt att vara människa på. Med förslag från Pape kan vi kalla detta subjekt för *det självförverkligande subjektet (det selvrealiserende subjekt)*.³³

Det finns självfallet aspekter av detta resonemang som påminner om andra analyser av vad kapitalismen gör med människorna, antingen genom att Christensen ansluter sig till dem eller tar avstånd från dem.³⁴ Pape visar också, genom att lägga "Afrealisering" jämte Derrida, Heidegger och Kristeva, att den kan läsas som en dekonstruktion av den "klassisk-moderne" synen på relationen mellan subjekt och objekt.³⁵ Jag vill emellertid koncentrera mig på hur det självförverkligande subjektet problematiseras i Christensens text. Det framställs som ett väsentligen praktiskt problem i den bemärkelsen att det handlar om människornas aktivitet. Tre aspekter är särskilt viktiga för denna undersökning. Den första har att göra med makt. Det självförverkligande subjektet har förvisso makt, men dess makt är villkorad. Eftersom det realiserar sig självt genom sitt arbete och måste ordna sin tillvaro efter den kontanta verklighetens princip, får det makt

32. Ibid., s. 130.

33. Pape, 1995a, s. 225.

34. Se exempelvis Johansson som i sin genomgång av samtida former av subjektivitet lägger viss vikt vid idén om självförverkligande, särsk. s. 138–141.

35. Pape, 1994, s. 155–178.

över tingen. Men dess makt är begränsad i så måtto att den enbart gäller tingen. Inför och över sig självt står det maktlöst: "Ved at realisere mig selv i mit arbejde får jeg for mit eget vedkommende magt over tingene, men ved selve denne handling er jeg bragt til at bekræfte, at det det drejer sig om er at have magt over tingene."³⁶ Konsekvensen av att det har makt enbart över ting, är att det bara kan härska över sig självt och andra genom att göra sig självt och dem till ting. Eftersom det bara kan förverkliga sig självt genom att arbeta med det som är utanför det självt, kan det bara fortbestå på villkor att det förtingligar mer och mer av det som är för handen.

Den andra aspekten utgörs av det moment av tro som Christensen identifierar i självförverkligandet. Hon talar om en apoteos av själva arbetet, en apoteos således av det självförverkligande subjektets konstitutiva element:

Ved at overføre den religiøse energi til mere praktiske formål og udnytte den i den materielle produktion af en menneskeskabt verden, sker der en guddommeliggørelse af selve transformationen, af fremskridtet, udviklingen, den økonomiske vækst; Gud transponeres, overflyttes fra sin status som uforklarligt ordnende princip til sin nuværende position som underordnet forklaring på menneskehedens enestående bevægelse bort fra en uorden.³⁷

Vad Christensen gör med denna analys är anmärkningsvärt. Det är apoteosen av arbetet, och den "transponering" av Gud eller "den religiøse energi" som därmed följer, som gör så att människan relaterar till sig själv som världens ordnande princip. Konsekvensen är som Christensen ser det tudelad. Det subjekt som relaterar till sig självt som tillvarons ordnande princip slår in en kil mellan det och sin omgivning på ett sådant sätt att det varande får sitt värde bara i den mån människan ordnar det genom sitt arbete. Kilen ger det självförverkligande subjektet ett intryck av att leva i en överklig värld som det är "ude af stand til at genkende". Det måste göra någonting med världen innan det kan "se at det forestiller noget."³⁸ Av samma skäl blir döden ett problem:

Vi lever i dødsudskydelsen. Vi ser bort fra at vi skal dø. Eftersom vi på forhånd har sat, at jorden er noget ufærdigt roderi, kan vi heller ikke, når vi dør, vende tilbage til den i sindsro og orden.

Ved disse omposteringer på det guddomelige regnskab har vi frtaget os selv vort sidste hvilested.³⁹

36. Christensen, 1992, s. 130.

37. Ibid.

38. Ibid., s. 132.

39. Ibid., s. 130.

Så länge det självförverkligande subjektet förhåller sig till sin egen verksamhet som ett ordnande av ett "ofærdigt roderi" kan det inte dö med sinnesro.

Den tredje aspekten har att göra med det självförverkligande subjektets strategi för att komma till rätta med sig självt och med den rådande ordningen. Visserligen, medger Christensen, kan det självförverkligande subjektet bli medvetet om sin situation. Det kan genomskåda hur omsättningen av det varande till ekonomiskt värde reproducerar den rådande ordningen och hur människan med allt högre grad av effektivitet deltar i denna reproduktion. Likväl är det, eller har visat sig vara, oförmöget att svara på sin situation på något annat sätt än genom att föreställa sig en annan, bättre verklighet, som det sedan försöker att förverkliga i den rådande situationens ställe. Christensen skriver:

Men selv vores kritik af omsætningen bliver en del af denne omsætning. Vi kritiserer den virkelighed vi har skabt med mere virkelighed, med bedre virkelighed, men i princippet med virkelighed af samme skuffe, nemlig den der skal realiseres. [...] [D]et ser ud til, at vi selv med vores mest intense, kritiske anfægtelser af den kontante virkelighed bliver ved med at bekræfte netop realiseringen.⁴⁰

De två andra aspekterna, den till tingen begränsade makten och apoteosen av själva det arbete som verkställer förverkligandet, spelar in båda två i denna tredje. Eftersom det självförverkligande subjektet bara har makt att göra om den verklighet som hon förverkligat till en annan, är det oförmöget att göra någonting annat än mer verklighet av samma slag. Och övertygelsen om att det är upp till människorna att ställa det som är fel till rätta, att ordna upp det oordnade, är en garanti för att de likväl tror sig kunna göra det. "På bunden er vi gode," säger det självförverkligande subjektet till sig självt, "vi har bare endnu ikke realiseret vores egentlige selv."⁴¹ Dessa oupphörliga, och som Christensen framställer det, tvångsmässiga försök att råda bot på maktlösheten och överklighetskänslan har inte avsedd effekt. Det självförverkligande subjektet kan inte göra någonting annat än att reproducera sig självt.

Ett mer passande namn, således, för det självförverkligande subjektet är *det självförverkande subjektet*. Vad det ägnar sig åt är inte att förverkliga,

40. Ibid., s. 131.

41. Ibid.

utan att *förverka* såväl sig självt som den värld i vilken det lever. Uppfinnandet av massförstörelsevapen lägger Christensen fram som det yttersta beviset. När atombomben har introducerats har vi kommit till vägs ände: den punkt i Christensens resonemang från vilken vägen framåt visat sig leda till mer och mer förödelse, i större och större skala. Det blir nödvändigt att utarbeta en annan form av aktivitet: avrealisering.

Underkastad världens ordning

Vad innebär det då att avrealisera sig själv? Vilken form av aktivitet är det som avses och vad händer med det subjekt som avrealiserar sig? Något definitivt svar ger Christensen inte i "Afrealisering", men uttrycket återkommer i flera andra essäer och intervjuer.⁴² Vi vet att det senare, i "Hemmelighedstilsanden", avser det mödosamma arbete som krävs för att vetenskapsmannens problem ska lösa sig själv och för att poetens dikt ska skriva sig själv. I "Afrealisering" antyds också att aktiviteten står i förbindelse med en särskild form av liv, ett särskilt sätt att vara människa på. För att åskådliggöra vilken form av liv utgår Christensen från begreppsparet subjekt-objekt. Hon konstaterar att denna dikotomi har bragts i rörelse och komplicerats, men lägger till att det kanske "snarare er på tide vi lærer at leve med" den. Dikotomin diskuteras i egenskap av praktiskt problem:

At være subjekt vil bogstaveligt sige at være underkastet; at være objekt vil sige at være forankastet, opkastet, henkastet, som det der ligger for og kan betragtes og derefter kendes og vides.

Men efterhånden som dette objektive, denne opkastede verden (som vi selv har lavet, så vi kan se hvad den forestiller) blev større, blev subjektet stadig mere bundet til betragtningen af denne forestillingsverden, blev underkastet sit eget udkast.⁴³

Om det finns en invarians hos människan enligt Christensen, är det just detta att hon är ett djur som relaterar till saker och ting genom att göra dem till objekt. Notera att det i citatet inte handlar om i vilken grad "denne opkastede verden", subjektets objekt, svarar mot vad den föreställer, utan om den maktrelation som råder mellan subjektet och det objekt som det har

42. Se till exempel Iben Holk, "Fra labyrinten", i Iben Holk (red.), *Tegnverden* (Köpenhamn, 1983b), s. 210 och särsk. 233f; Lis Wedell Pape, "En slags genoptræning i forvandling", *Spring*, nr. 4 (1993), s. 156.

43. Christensen, 2009a, s. 133.

framställt. Det finns en risk, och vi känner igen den från essän om Blakes porträtt av Newton: subjektet kan fångslas av sin egen föreställningsvärld. I stället för att kritiskt reflektera över förhållandet mellan subjekt och objekt lägger Christensen till ytterligare en nivå av underkastelse. Det subjekt, som med tiden har blivit den objektiva världens, är nämligen underkastat på en mer grundläggande nivå:

Det hænger sammen med at 'jeg', som sætningens subjekt, er et stedfortrædende ord, en stedfortrædende funktion, mens det objekt, 'jeg' sætter (i bogstaveligste forstand: sæt nu f.eks. verden), er en stedfortrædende realitet.

Ordet 'jeg' kan på dette niveau kun opleves som stedfortrædende for den givne verden som helhed (og universet om man vil, naturen, det biologiske rum) og det eneste sted vi kan begynde at forstå, hvad en slags fælles selvopholdelsesdrift er, er i forundring over og tillid til, at vi er underkastet denne stedfortrædende funktion.

Det biologiske rum har ladet en del af sit formeringsprogram (mennesket) ledsage af den særlige sindstilstand, der hedder 'jeg'.

Dette jeg er det samme som ordet 'jeg' i poesien, eller i en hvilken som helst anden kunstart, og det er ikke personen 'jeg', der taler, men det biologiske rum, verden, der bruger ordet 'jeg' for at kende sig selv.⁴⁴

Ska detta läsas bokstavligt? Vad innebär det egentligen att det i poesin, liksom i andra konstarter, är världen eller "det biologiske rum" som använder ordet "jag" för att känna sig själv? Vad det skrivande subjektet i en diktbok eller ett litterärt verk ägnar sig åt ur ett sådant perspektiv skulle kunna beskrivas som att det upplåter sig åt världens bruk på det att den genom det ska lära känna sig själv. I "Afrealisering" lämnas inget utrymme för tvivel: "Det er", skriver Christensen, "et liv i denne stedfortrædende funktion jeg antyder, når jeg siger, at jeg afrealiserer mig selv."⁴⁵ Klart står således att det är fråga om en aktivitet utarbetad mot bakgrund av en idé om ett specifikt sätt att vara och med syfte att göra detta sätt att vara till subjektets *ethos*. Termen avrealisering avser så sett en aktivitet med en *ethopoietisk* funktion.⁴⁶ Vad som står på spel är, som Christine Seedorff passande formulerar det, förmågan att "færdes rigtigt i labyrinten" – och

44. Ibid.

45. Christensen, 1992, s. 133f.

46. Termen 'ethopoietisk' har Foucault lånat från Plutarchos. Dess innebörd förklaras närmare i Michel Foucault, "L'Écriture de soi", nr. 329 i DEII (1983a), s. 1237 och Foucault, 1984a, s. 21 / Foucault, 2002a, s. 15.

labyrinten är hos poeten ett annat namn för världens ordning.⁴⁷ ”Det drejer sig om” säger Christensen i en intervju med Pape, ”at holde viden åben, ikke om at realisere sig som et jeg, et subjekt, men altså om at afrealisere sig i en lytten til ’ledsægefenomenet’ verden.”⁴⁸

Som för att överbrygga avståndet mellan det kosmiska perspektivet i de ovan citerade styckena och den enskilda människans liv, tar Christensen hjälp av vad hon kallar barnets ”disposition for verden”. Det får i essäns avslutande stycke tjäna både som en klargörande bild för det avrealiserade livet och som en indikation på att ett sådant liv inte är frånvarande och således inte behöver förverkligas. Barnet representerar ett sätt att vara med och erfara världen ”på én gang som den er og uophørligt finder sted, og som den ikke har fundet sted”.⁴⁹ Det liv som Christensen ”antyder” ovan innebär inte att motsättningen subjekt-objekt upphävs eller tillintetgörs. Även barnet förhåller sig till världen genom objekt, men det är inte fixerat vid den värld av objekt som det sätter upp för sig utan har förmågan att både se världen för vad den är och för vad den är på väg att bli.⁵⁰

Christensen är inte den första poeten att tänka i dessa banor. Hennes antydning om vad det avrealiserade livet skulle kunna vara kan jämföras med en passage ur det brev där Mallarmé bekänner för sin vän Henri Cazalis att han måste se sig i en spegel för att inte förvandlas till Intet, ”le Néant”. Mallarmé berättar för sin vän att han har genomgått en formidabel transformation: ”je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu’a l’Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.”⁵¹ Likheten med Christensens formuleringar ovan är frapperande, men det finns skillnader. Medan Christensen talar i termer av ”det biologiske rum” talar Mallarmé i termer av ”l’Univers Spirituel”.⁵²

47. Christine Seedorff, ”Utopi og dementi: Inger Christensens poetik i spændingsfeltet mellem skabelse og opløsning af betydning”, *Spring*, vol. 18 (2002), s. 119.

48. Pape, 1994, s. 156.

49. Christensen, 1992, s. 134.

50. Lis Wedell Pape, ”Mellemord”, i Lis Wedell Pape (red.), *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab* (Århus, 1995b), s. 18 för en kort utläggning om barnet som utopisk figur hos Christensen.

51. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, vol. 1, utg. Bertrand Marchal (Paris, 1998), s. 714: ”jag är nu opersonlig, och inte längre den Stéphane som du kände – utan en benägenhet som tillkommer det Andliga Universumet för att se sig och utveckla sig genom det som var jag.”

52. Se Klaus P. Mortensen, *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigting* (Köpenhamn,

Den avgörande skillnaden ligger emellertid inte så mycket i att Christensen skulle vara mer materialistiskt orienterad medan Mallarmé mer idalistiskt som i vad det innebär att hon formulerar dessa utsagor. Medan Mallarmé återger sin andliga utveckling för en vän, experimenterar Christensen med det mänskliga livets form. Skillnaden blir än tydligare i essän ”Terningens syvtal” där poeten skriver:

Jeg må forestille mig, at universets kemi ligesom er snublet over sig selv og har udskilt biologien som et særligt forsøgsfelt, der inkluderer menneskets bevidsthed. Det er i denne midlertidige biosfære vi går rundt som universets forsøgsdyr. Vi ved det, vi ved, og det er uerstatteligt og livsvigtigt for os, men egentlig må jeg tro, at det er flintrende ligegyldigt, og at det, det drejer sig om, er, at universets kemi gennemprøver sig selv i menneskets bevidsthed for at ’vide’ sig selv.⁵³

Vad betyder det att Christensen skriver att detta är något som hon ”må forestille” sig? Formuleringen kan förstås mot bakgrund av någonting som ständigt återkommer i Christensens essäer. Hon utgår från ett problem, som i grunden har att göra med hur människan förhåller sig till sig själv och till sin värld, för att i nästa ge ett exempel på en praktisk övning för att avhjälpa vad hon finner problematiskt. Det kan vara ett tankeexperiment som detta, en princip eller en maxim att hålla i minnet. Att hålla upp ”sandhedens skygge” mot sanningen för att undvika förnuftets bländande sken är en sådan övning. Efter att, i ”Tilfældighedens ordnende virkning”, ha diskuterat människans föreställningar om och längtan efter paradiset, föreslår hon en annan övning för att få ”paradis til at skifte adresse”. Återigen är den banal: det italienska ordet för paradiset är *paradiso*, och av det kan man göra anagrammet diaspora. Övningen går därefter ut på att varje gång man läser ordet ”paradis” ska man i stället läsa ordet ”diaspora”.⁵⁴ När hon skriver att hon ”må forestille” sig att människans medvetande är resultatet av att ”universets kemi ligesom er snublet over sig selv” och att människan är universums försök att ”’vide’ sig selv” är det också en sådan övning. Senare i ”Terningens syvtal” finns ytterligare ett exempel. I och med, skriver hon, att människan kan göra sitt eget liv läsbart, har hon också ansvar för ”det principiellt ulæselige”; att människan, eftersom hon ger enskilda saker

1993), s. 269–274 för en intressant jämförelse mellan denna idé hos Christensen och den danska religionsfilosofen K. E. Løgstrup.

53. Christensen, 1992, s. 115.

54. Christensen, 2009a, s. 75.

bestämda betydelser, också har ansvar "for helhedens mangetydighed". Därefter introduceras olika exempel på små, enkla övningar som man kan utföra för att inte glömma sitt ansvar. När man sitter på ett tåg, kan man föreställa sig att resan är oändligt lång med ett mål som inte är på förhand givet. Ett annat exempel hämtar hon från Samuel Beckett. I en av hans böcker, berättar Christensen, står det "Så gik jeg tilbage til huset og skrev: 'Det er midnat. Regnen pisker mod ruderne' Det var ikke midnat. Det regnede ikke." Också det är ett sätt att påbörja ingången till ett "mangetydigt liv".⁵⁵ Dessa övningar har precis som aktiviteten att avrealisera sig en ethopoietisk funktion.

Idén om avrealisering och det avrealiserade livet är förbunden med en tanke om en strukturell likhet mellan hur olika naturfenomen uppstår och hur en dikt uppstår och därigenom med poesins status som kunskapsform. Christensen konstaterar i "Tilfældighedens ordnende virkning" att den som skriver – och ingen skillnad görs på poeter och romanförfattare – inte sällan börjar skriva av en tillfällighet för att efter en tid uppleva skrivandet som nödvändigt såtillvida att det framstår som ett sätt att ge form och struktur åt ens tillvaro. En sådan författare relaterar till sig själv och sin verksamhet i egenskap av ordnande princip. Christensen söker dock en form av skrivande som uppstår när "forfatterens på én gang medfødte og møjsommeligt opbyggede orden må vige, fordi tilfældigheden sætter en så anderledes orden igennem".⁵⁶ Det är denna omkastning som står på spel för den som avrealiserar sig. Det skrivande subjektets funktion ska modifieras så att det inte längre är det som ordnar, utan det som är underkastat en ordning som inte är dess egen, ja, en ordning som råder över livet över huvud taget. När man skriver en dikt, säger Christensen i en intervju, hörsammar man språkliga strukturer vilka härrör från "en eller anden måske menneskefremmed verden".⁵⁷ Man inträder, som det heter i "Tilfældighedens ordnende virkning" i ett tillstånd "hvor sproget bliver levende og selvproducerende, i samme forstand som solsikkekernen bliver til en solsikke".⁵⁸ Den som avrealiserar sig lever och verkar således *i enlighet med naturen*, det vill säga i enlighet med principer som inte gör skillnad

55. Christensen, 1992, s. 120.

56. Christensen, 2009a, s. 66f.

57. Holk, 1983b, s. 235.

58. Christensen, 2000, s. 69.

på mänskligt och icke-mänskligt liv. I enlighet med naturen betyder ingenting mindre och ingenting mer än i enlighet med tillfällighetens ordnande verkan.

Om det är lätt att se på vilket sätt kompositionen av en dikt utgör en aktivitet under vilken det skrivande subjektet följer en ordning eller en struktur som inte är dess egen är det inte uppenbart på vilken grund det också kan, inte bara betraktas som, utan faktiskt vara ett sätt att verka i enlighet med naturen. Är inte sonettkransen, som Christensen gör bruk av i *Sommerfugledalen*, i högsta grad en historisk litterär konvention snarare än en form som också förekommer i naturen? Har vi inte lärt oss att romantikerns dröm om en dikt vars ord kommer lika naturligt som löven till ett träd eller uppstår som blommor är just en dröm och inget mer? Niels Lyngsø och Anne Gry Haugland är två som har tagit påståendet om en strukturell likhet mellan diktens och blommans tillblivelse på allvar och dragit det till sin spets. Om, framhåller de, det är riktigt att en samling ord formas till en dikt på samma sätt som solrosen tar form har detta konsekvenser för hur man ska förstå frågan om mimesis. Med *Sommerfugledalen*, som är föremålet för Lyngsøs reflektion, formulerar Christensen en poetik enligt vilken vad som sker under framställandet av en dikt också sker när, exempelvis, en fjärilslarv förvandlar sig till en fjäril eller när ett sinnesintryck formas till en bild i medvetandet. Eftersom diktens ”*tilblivelseproces ikke adskiller sig fra andre tilblivelseprocesser*” är poesin i grunden mimetisk.⁵⁹ Poetik är därför en slags ontologi; frågan om diktens tillblivelse gäller också andra tillblivelser. Och frågan om mimesis gäller därför inte ”om, hvordan og i hvilket omfang litteraturen efterligner virkeligheden” utan ”*hvorfor*”.⁶⁰ Haugland påpekar att det handlar om en mimesis på en specifik nivå, vilket förtjänar att understrykas. Det är inte dikten i egenskap av språklig artefakt som efterliknar naturen utan själva processen under vilken dikten tar form som kan kännas igen i andra processer; det råder en strukturell likhet, en isomorfi, dem emellan. Men hon radikaliserar också Lyngsøs slutsats. Det är inte bara så att Christensen gör gällande att mimesis är möjlig; det är omöjligt, menar Haugland, att skriva en dikt som inte är mimetisk i denna bemärkelse.⁶¹ Vad som hos en romantiker kunde uppträda i formen av en

59. Niels Lyngsø, ”Mimesis: mimicry, mise-en-abîme”, *Kritik*, nr. 155/156 (2002), s. 96.

60. *Ibid.*, s. 97.

61. Haugland, 2012, s. 160.

önskan eller ett begär, är ur Lyngsøs och Hauglands perspektiv ett faktum lika orubbligt som tillfällighetens suveränitet.

Lilian Munk Rösing vänder sig i sin essä "Hvad nu hvis sommerfuglen er en ekshibitionist?" (2008) emot en sådan syn på Christensens författarskap. Medan Haugland och Lyngsø behandlar poeten ur ett perspektiv som gör gällande att människans verk och språk oundvikligen är natur, ställer Rösing frågan om poeten och naturen ur ett psykoanalytiskt. Hon medger att Christensen själv ger uttryck för samma föreställning om människornas intima förbindelse med naturen som Lyngsø och Haugland, men hon tolkar den både hos poeten och hos poetens uttolkare som ett symptomatiskt tecken på en önskan eller ett behov hos människan snarare än som en utsaga om ett faktiskt förhållande.⁶² Till skillnad från sina uttolkare är dock Christensen, menar Rösing, medveten om detta. Hon hämtar stöd bland annat ur sonett nummer "XIII" ur *Sommerfugledalen*, som lyder:

Det er døden som med egne øjne
vil se sig selv i mig, som er naiv,
en indfødt, som er bundet til den nøgne
selvindsigt i det der kaldes liv.

Jeg leger derfor gerne skovhvidvinge
og sammensmelter ord og fænomen,
jeg leger perlemåler for at bringe
alverdens leveformer ind i én.

Så jeg kan svare døden, når den kommer:
jeg leger sandrandøje, tør jeg håbe,
at jeg er billedet på evig sommer?

Jeg hører godt, du kalder mig for ingen,
men det er mig, der svøbt i kejserkåbe
ser dig an fra sommerfuglevingen. (483)

Utifrån Lyngsøs och Hauglands resonemang smälter Christensen faktiskt samman ord och fenomen, eftersom den process genom vilken poetens ord

62. Lilian Munk Rösing, "Hvad nu hvis sommerfuglen er ekshibitionist?" *Spring*, nr. 26 (2008), s. 80. Märk väl att Rösing gör såväl Christensen som Haugland och Lyngsø till föremål för sin psykoanalytiska tolkning av deras försök att etablera en korrespondens mellan människans medvetande och naturen: "Hele det projekt der ønsker at finde de samme formprincipper i den menneskelige bevidsthed som i naturen, kan for så vidt regnes for et udslag af et behov, som netop ligger i den menneskelige bevidsthed og ikke i naturen: behovet for billeder, behovet for korrespondancer, behovet for gestalter."

blir till en dikt är lik den process genom vilken material blir till ett föremål. Sonettkransen som sådan har således ingen motsvarighet i naturen, men processen har det. Rösing fäster uppmärksamheten vid leken, att Christensen i sonetten skriver ”Jeg leger derfor gerne skovhvidvinge”; det är en lek att smälta samman ord och fenomen, som därtill misslyckas.⁶³ Detta tyder, enligt henne, på att poeten på åtminstone en nivå har skrivit in skillnaden mellan natur och kultur, djur och människa, som ett grundläggande och oöverstigligt villkor. På det följer emellertid inte att de bilder som människan gör sig av naturen och av hennes eventuella plats i den skulle vara illusioner som hon borde frigöra sig från. När människan föreställer sig en korrespondens eller oupplöslig förbindelse mellan sin egen tillvaro och naturen är det ett sätt att hantera ångesten inför den död som väntar henne vid livets ände. ”Vi har”, skriver hon, ”brug for at lege at vi sammensmelter ord og fænomen.”⁶⁴

Rösings i psykoanalysen grundade korrigering av Lyngsøs och Hauglands slutsatser finns det skäl att bygga vidare på. Inte för den slutsats det leder till hos henne, utan för att korrigeringen av Lyngsøs och Hauglands slutsatser pekar i riktning mot vad som står på spel i den aktivitet genom vilken det skrivande subjektet avrealiserar sig.⁶⁵ I det avrealiserade livet finns ingen skillnad mellan natur och kultur. Lyngsø och Haugland redogör för att det finns en vetenskaplig grund för detta. Men de tar inte med i beräkningen att Christensen, som vi har sett, gör skillnad mellan olika sätt att vara människa på. Det subjekt, exempelvis, som relaterar till sig självt och sin verksamhet som en ordnande kraft i en värld av oordning, slår in en kil mellan henne och världen. Även om kultur, som Lyngsø konstaterar, ur ett perspektiv enbart är en ”særlig afart af natur” är kilen verklig försåvitt den utgör ett konstitutivt element i det självförverkande subjektet.

Den distinktion som Foucault prövar ut i *L'Herméneutique du sujet* mellan två olika typer av relationer mellan subjekt och sanning är belysande. På ena sidan finns det moderna vetandets subjekt. Av det krävs ingenting

63. Ibid., s. 78.

64. Ibid., s. 80.

65. Rösing formulerar sin slutsats som följer (s. 90): ”Mennesket og dets begær konstitueres ikke af naturen, men af sproget. Selvom digteren hævder at mennesket er 'naturens sidste selvoptagne spring' (VIII), så viser hendes digte os at det er et spring hen over en afgrund, den afgrund der skiller mennesket fra dyret, den drømmende, tvivlende og sproglige bevidsthed fra naturen, ordet fra fænomenet, begæret fra instinktet.”

annat än att det lär sig att göra bruk av sitt förnuft i enlighet med vissa på förhand givna regler. Filosofen, eller vem det än är som söker efter och gör anspråk på att få tillgång till ett sant vetande, "est capable de reconnaître, en lui-même et par ses seuls actes de connaissance, la vérité et peut avoir accès à elle".⁶⁶ Det vetande subjektet kan alltså i detta fall nå fram till ett sant vetande i kraft av sin egen förmåga. Visserligen kan det behöva lära sig att göra bruk av sina förmågor på rätt sätt, men det behöver inte göra något med sig självt, med sitt sätt att vara, för att kunna sluta sig till om ett visst påstående är riktigt eller inte. På den andra sidan finns vad Foucault kallar det andliga subjektet eller andlighetens sanning.⁶⁷ I detta fall är subjektet inte, såsom det är givet, kapabelt att känna igen sanningen. "[I]l n'est pas", menar Foucault, "capable de vérité sauf s'il opère, s'il effectue un certain nombre d'opérations, un certain nombre de transformations et de modifications qui le rendront capable de vérité."⁶⁸ Dessa operationer eller den praktik som syftar till att genomföra transformationen av subjektet kallar Foucault "askes" efter grekiskans *askēsis*, en term som har en annan innebörd än den vi lägger i asketism idag. I *L'Usage des plaisirs* motsvaras termen av vad han där kallar "des partiques réfléchies et volontaires", de tekniker som syftar till att modifiera subjektets sätt att vara i förhållande till en viss modell.⁶⁹ Skillnaden mellan dessa två typer av relationer mellan subjekt och sanning består i det pris som måste betalas av subjektet för att få tillgång till sanningen. I det ena fallet är priset den möda det innebär att lära sig ett visst vetenskapligt hantverk eller en metod, i det andra är priset subjektet självt.

När Haugland sluter sig till att poesi av ontologiska skäl inte kan undgå att vara mimetisk, kan vi konstatera att hon också placerar sig och Christensen i en extrem form av den relation mellan subjekt och sanning som Foucault menar karakteriserar det moderna vetandet. Det skrivande subjektet behöver bara sätta samman orden till en dikt för att efterlikna naturen. Men när Christensen i "Tilfældighedens ordnende virkning" talar om det

66. Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, utg. Frédéric Gros (Paris, 2001c), s. 19: "[F]ilosofen (eller den lärde eller helt enkelt den som söker efter sanningen) är kapabel att enbart genom sina egna kunskapshandlingar, känna igen sanningen och kan få tillgång till den.

67. Ibid., s. 20, och s. 182f. Se också McGushin, s. xxii.

68. Foucault, 2001c, s. 182.

69. Foucault, 1984a, s. 18 / Foucault, 2002a, s. 13.

lyckliga ögonblick vid vilket dikten genererar sig själv liksom en solros utvecklar sig ur ett solrosfrö, eller när hon i "Hemmelighedstilstanden" talar om hur dikten skriver sig själv genom poeten såsom problemet löser sig själv genom vetenskapsmannen, talar hon också om ett arbete som måste utföras. Författaren, skriver hon, "slider med at overliste sig selv til ikke at stå i vejen for, at denne tilstand kan opstå".⁷⁰ Det är med andra ord fråga om en slags askes i Foucaults mening, eftersom det är på det skrivande subjektet självt som arbetet, eller slitet som Christensen formulerar det, utförs. Först därefter kan romantikerns dröm bli verklighet och orden formas till dikter såsom solrosen växer upp ur sitt frö. Det innebär att den mimesis som enligt Haugland är omöjlig att undgå är villkorad av ett arbete utfört av det skrivande subjektet på det skrivande subjektet för att modifiera det. När detta arbete utförts och subjektet inträtt i det avrealiserade livet kan hennes och Lyngsøs slutsatser dock komma tillbaka. Då är det verkligen en passande beskrivning att det skrivande subjektet inte kan undgå att efterlikna naturen, eftersom det då lever och verkar i enlighet med naturen.

Det är i förhållande till detta som jag menar att Christensens bruk av komplexa system måste förstås. De fungerar som ett hjälpmedel för att komma fram till den punkt vid vilken dikten skriver sig själv, ett instrument som författaren kan göra bruk av under sitt slit "med at overliste sig selv". Ur en läsares perspektiv kan dessa system självklart få andra innebörder.⁷¹ Som Tue Andersen Nexø framhåller angående *alfabet* är det i det närmaste en regel att formen i Christensens systematiska verk läses allegoriskt.⁷² Nexø själv noterar att Christensen i intervjuer och essäer för det mesta förklarar sitt bruk av system som hjälpmedel på vägen mot den punkt vid vilken dikterna skriver sig själva, men han nöjer sig inte därvid. Hans slutsatser pekar i riktning mot Viktor Sklovskijs främmandegöring; på läsaren har systemen den effekten att de "afrealisera[r]" hans eller hennes "traditionelle, fortolkende tilgang til teksten for at lade ham føle de processer, der ifølge *alfabet* styrer verdens fremdrift."⁷³ Det finns ingen anledning och ingen

70. Christensen, 2009a, s. 69.

71. Jfr exempelvis Iben Holk, "Det egentlige/Det usigelige", i Iben Holk (red.), *Tegnverden. En bog om Inger Christensens forfatterskab* (Köpenhamn, 1983a), s. 82ff, Skyum-Nielsen, s. 28f.

72. Tue Andersen Nexø, "Vækstprincipper: Systemernes betydning i Inger Christensens *alfabet*", *Passage*, nr. 30 (1998), s. 84.

73. Ibid., s. 84.

grund för att ifrågasätta att systemen har eller kan ha en sådan funktion i en läsares möte med diktböcker som *det* eller *alfabet*. Men för en undersökning av Christensens skrivpraktik har detta ett begränsat förklaringsvärde. Deras funktion under framställandet av diktböckerna är inte i första hand kommunikativ, utan ett redskap med vars hjälp det skrivande subjektet kan modifiera det sätt på vilket det förhåller sig till sig själv, till språket och till det varande. Modifikationen sker genom att det skrivande subjektet både föreställer sig vara underkastad en ordning som inte är dess egen och i praktiken underkastar sitt skrivande en sådan. För ett sådant bruk av språkets former skulle man kunna bilda begreppet *formens askes*. Askes, därför att praktiken syftar till att modifiera subjektets sätt att vara, och formens, därför att det är genom det att underkasta skrivandet en ordning eller struktur som modifikationen kan verkställas.

*

Att lämna distinktionen mellan natur och kultur, mellan mänskligt liv och icke-mänskligt liv åt sidan för att i stället kartlägga korrespondenser är knappast kontroversiellt idag. Att arten *Homo sapiens* har blivit en geologisk kraft vars existens har skickat planeten Jorden in i en ny geologisk epok, antropocenen, kan ses som den yttersta indikationen på att människans kulturella verksamhet, som Lyngsø konstaterar, är en slags "afart av natur".⁷⁴ Det är ett påstående som förvisso kan ifrågasättas men som likväl låter sig formuleras och som sedan en tid tillbaka kan, så att säga, vara i det sanna. Mer uppseendeväckande, eller åtminstone på ett större avstånd från ett påstående som kan sägas vara i det sanna, blir det när vi vänder oss till de ställen där Christensen drar dessa tankar till sin spets. Att den instans som säger "jag" i poesin egentligen, som Christensen gör gällande, blott är en ställföreträdande funktion i en process genom vilken universum lär känna sig själv, innebär att det inte finns, aldrig har funnits och aldrig kommer att finnas några sentimentala poeter. En poet skriver alltid i enlighet med naturen.

74. Se till exempel Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge/Malden, MA, 2013), s. 5ff för en diskussion av "antropocenen".

Det innebär emellertid också att vi måste medge att alla de utsagor, tryckta eller framförda, som kallas poesi inte med nödvändighet är poesi i den bemärkelsen. Vi har sett att för att dikten eller ett litterärt verk av något slag ska skriva sig själv, för att poeten ska skriva i enlighet med naturen, måste det skrivande subjektet avrealisera sig. Dikten kan således bara bli till som en blomma på villkor av att det skrivande subjektet modifierar sitt sätt att vara och slutar upp med att använda språket för att bringa ordning i tillvaron. Christensens problematisering av poesis föranleder inte enbart en ny förståelse av förhållandet mellan natur och kultur. Den gör det också till ett villkor för diktens uppkomst att distinktionen som sådan, teoretiskt men framför allt i praktiken, överges.

DET: FÖR ETT LIV EFTER NATUREN

Om kriteriet för att bestämma huruvida en dikt kommit till som en blomma är att poeten vid ett eller annat tillfälle finner sig vara i ett tillstånd där språket liksom genererar sig själv i enlighet med en ordning som inte går tillbaka på poetens vilja, då är det inte möjligt att, utifrån den färdigställda diktboken *det*, fälla ett sådant avgörande. Kriteriet avser en struktur som reglerar framställandet av poesis, inte den framställda diktboken. Blanchots kommentar till Bonnefoys "improbable" tycks passande även här: huruvida dikten blir till som en blomma eller inte är i grunden obestämbart, inte med anledning av en tillfällig brist på bevis, utan för att frågan gäller en form av visshet som aldrig lyfts upp till den nivå där beviset råder. Vad vi i det föregående avsnittet har kunnat göra är att beskriva de betingelser som måste uppfyllas för att det över huvud taget ska vara möjligt för en dikt att uppstå som en blomma: det skrivande subjektet måste modifiera sig självt så att det kan låta sitt skrivande ordnas i enlighet med naturen. Kanske hände det under framställandet av *det*, kanske inte.

Om man vänder sig till *det* kan dock så mycket konstateras att poeten där, liksom i de essäer som behandlas i föregående avsnitt, både reflekterar över den form av liv människorna lever och prövar olika metoder genom vilka människorna kan omvandla sig själva i förhållande till en viss modell. I detta avseende skiljer sig *det* från Christensens senare diktböcker. Oavsett om diktboken rymmer passager som är bra poesi enligt ovan angivna kriterium eller inte, kan den ses som ett slags experimentellt laboratorium

där en rad olika metoder provas ut vilka alla syftar till att aktualisera ett liv i enlighet med naturen, det vill säga ett liv där poesi kan bli till. Boken är visserligen den första i vilken Christensen gör bruk av komplexa system för att strukturera skrivandet, men det är möjligt att identifiera ett flertal andra metoder för att modifiera den struktur av relationer genom vilka subjektet förhåller sig till sig självt och till andra saker och ting. *det* låter sig därmed kanske bäst beskrivas med det utskälda namnet självhjälpsbok: en bok som, med en parafra på Foucaults förord till den engelska översättningen av *Anti-Oedipus* (1972), är en introduktion till det avrealiserade livet.⁷⁵ Jag vill titta närmare på tre moment i denna självhjälp. För det första vad som skulle kunna kallas naturstudiet i *det*. Att studera naturstudiet i egenskap av moment i en självhjälpsbok innebär att det inte undersöks i syfte att utröna vad Christensen i *det* säger om världens beskaffenhet, utan i syfte att analysera naturstudiets funktion som aktivitet. Det andra momentet är en tråd som Bernhard Glienke uppmärksammade helt kort i en artikel från 1975, nämligen att delar av boken framstår som ett slags disciplinering av subjektets sensibilitet.⁷⁶ Det tredje momentet leder till ett klassiskt existentialfilosofiskt tema: ångest och rädsla. Ångesten eller rädslan framstår som ett av de kanske största hindren för ett liv i enlighet med naturen, men också som, givet att man lär sig ängslas på rätt sätt, kan vara det som gör det avrealiserade livet möjligt.

Naturstudiets funktion i "PROLOGOS"

Pape skriver i en av sina studier av Christensens författarskap, att hennes poesi är ett försök att förstå och begripa tillblivelsens principer.⁷⁷ I det avseendet skiljer sig hennes synpunkter inte från Hauglands och Lyngsøs. Men där Christensens poesi för Haugland utgör ett tillfälle att tänka igenom de epistemologiska och ontologiska konsekvenserna av delar av det sena

75. Foucault presenterar i sitt förord till den engelska översättningen av *L'Anti-Œdipe* Gilles Deleuze och Félix Guattaris bok som en manual eller guide för det vardagliga livet, en "*Introduction à la vie non fasciste*". Michel Foucault, "Préface", nr. 189 i DELEUZE, övers. Fabienne Durand-Bogaert (1977), s. 135.

76. Bernhard Glienke, "Themen in Systemen", *Skandinavistik*, nr. 5 (1975), s. 110.

77. Lis Wedell Pape, "Mellem græs og skrift: om helhed, delthed, og nogle kvindelige positioner i forhold til 'det moderne'", *Transit*, nr. 2, 27–37 (1988), s. 31: "[ldots] det projekt der var Inger Christensens centrale: 'forståelsen, be-gribelsen af tilblivelsen.'"

1900-talets naturvetenskap, är viljan att förstå och begripa hos poeten enligt Pape ett medel. Poetens huvudsakliga intention och omsorg är inte undersökningen av tillblivelsens principer, utan ”selve skabelsen af en anden virkelighed og selvforståelse.”⁷⁸ Poetens försök att förstå hur saker och ting blir till – hur materia ordnas i olika former för att tala med Lyngsø – är inget självändamål. Papes synpunkt skulle jag dock vilja justera och precisera: snarare än att skapa en annan verklighet handlar det i Christensens praktik, menar jag, om att vända åter till en som redan är given och fortsätter att ges, med eller utan människans närvaro och medverkan.

Den första av diktverkets tre delar, ”PROLOGOS”, kan åskådliggöra detta. Tematiskt är den en skapelseberättelse som går från alltings början via uppkomsten av enklare livsformer till den moderna människans liv i metropoler. Men det är också, om vi tar Hauglands syn på Christensens arbete med språkets former med i beräkningen, en faktisk undersökning av hur saker och ting blir till. Såsom i språket, så ock i naturen. Från essäerna vet vi redan resultaten av dem. Vad som gör ”PROLOGOS” till ett illustrativt exempel på att naturstudiet inte är ett självändamål, är att Christensen fogar en etisk dimension till sin framställning av principerna för alltings uppkomst. Det går att utläsa vad Søren Baggesen kallar ett ”etiskt krav” och ”eksistentielt vilkår” ur de biologiska processerna: ingenting hade blivit till om det inte var för skillnaden mellan olika former av liv och för de slumpmässiga förbindelserna däremellan.⁷⁹ Hans ärende är ett annat – den erotiska dimensionen i Christensens skapelseberättelse – och stannar vid att påpeka att en etisk dimension finns. I det här sammanhanget finns det skäl att dröja vid den. Vad innebär det att Christensens framställning av det levandes möjlighetsbetingelser ställer ett etiskt krav? Besjälarna naturen? Eller är det naturen som reser ett etiskt krav?

De flesta av de senaste årens analyser av *det* har mer eller mindre uttryckligen valt att tona ner vad de kallar den tidstypiska samhällskritiken i *det*.⁸⁰ Men för att klargöra naturstudiets funktion framstår den samhällskritiska dimensionen av ”PROLOGOS” som central. Den levereras nämligen mer eller

78. Ibid., s. 37.

79. Baggesen, s. 199.

80. Jfr Fjortoft, s. 61; Svare, 2014a, s. 97; Marianne Stidsen, *Den ny mimesis. Virkelighedstolkningen i dansk og nordisk litteratur efter Anden Verdenskrig*, bd. 1: *Litteratur, identitet og senmodernitet*, diss. Köpenhamn (Köpenhamn, 2015), s. 588 och Per Lindegård, *Gentagelses verden i Inger Christensens digtning* (diss. Stockholm, 2016), s. 80.

mindre som en funktion av dessa undersökningar. Betingelserna för att liv ska uppstå i naturen tjänar som det mått mot vilket det mänskliga livet värderas. Det visar sig om vi ställer de 66 första raderna i "PROLOGOS" första block mot de partier där den civiliserade storstadsmänniskan framställs:

Det. Det var det. Så er det begyndt. Det er. Det bliver ved. Bevæger sig. Videre. Bliver til. Bliver til det og det og det. Går videre end det. Bliver andet. Bliver mere. Kombinerer andet med mere og bliver ved med at blive andet og mere. Går videre end det. Bliver andet end andet og mere. Bliver noget. Noget nyt. Noget stadig mere nyt. Bliver i næste nu så nyt som det nu kan blive. Fører sig frem. Flanerer. Berører, berøres. Indfanger løst materiale. Vokser sig større og større. (113)

Detta är de första raderna i *det* och "Det" är det första som händer. Riktigt vad "det" eller den händelse som kallas "det" är lämnas osagt. Det är en fråga som "PROLOGOS" ger ett svar på. De kommande raderna ger i stället en bild av hur det går till när "det" organiserar sig och förändras, hur det som är oupphörligen förändras och blir till något annat än vad det var. Även om det inte är möjligt att urskilja en materia som uppträder i olika former, avtecknar sig en rörelse och en riktning; det är möjligt att abstrahera en struktur, en sorts generell ekonomi. Den första lagen tycks vara att det som är växer sig större och större och omfattar mer och mer löst material. Därefter:

Så anderledes nu det er begyndt. Så forandret. Allerede forskel på det og det, eftersom ingenting er, hvad det var. Allerede tid mellem det og det, mellem her og der, mellem før og nu. Allerede rummets udstrækning fra det til det andet, til mere, til noget, noget nyt, som nu, i dette nu, var, som i næste nu er og bliver ved. Bevæger sig. Fylder. Er allerede nok i sig selv til at skelne mellem ydre og indre. Spiller, changerer, hvirvler. I det ydre. Og tætner i det indre. Får kerne, substans. Får overflade, brydninger, overgange, undergange, pirring mellem enkelte dele, fri turbulens. Tager en vending, en helt anden vending. Vender og drejer, vendes og drejes. (Ibid.)

I dessa rader uppstår skillnader. Den första lagen är upphävd såtillvida att "det" inte längre omfattar allt. Vad som i de första raderna var i princip oskiljaktigt får en rumslig och temporal utsträckning. En skillnad uppstår mellan före och efter, mellan här och där. I samband med att skillnader uppstår hårdnar saker och ting: de får kärna och substans. Om man så vill

gör Spinozas *conatus* entré, och därmed ersätts den generella ekonomins första lag med en annan: varje enskild sak strävar efter att fortbestå; det virvlar omkring i det yttre alltmedan det tättnar till kärna och substans i det inre.

Christensen gör emellertid också något mer i dessa rader. Den första meningen i det citerade stycket skiljer sig syntagmatiskt från de andra: den är grammatiskt fullständig. Men den utmärker sig också på ett annat sätt. ”Så anderledes nu det er begyndt” är inte bara ett konstaterande utan också ett reflexivt omdöme. Det må vara hur det vill med frånvaron av pronomenet ”jag” i ”PROLOGOS”. I denna sats ger sig en omdömeskraft till känna.⁸¹ Några rader längre fram kommer ytterligare ett sådant omdöme, i omedelbar anslutning till att det slagits fast att det behövs något främmande för att lösa upp det som stelnat och blivit självtillräckligt. Citatet tar vid någon rad efter att det förra slutade:

Endrer karakter. Lokaliserer behov, fordeler i-gangværende funktioner på nye funktioner. Fungerer for at fungere. Fungerer for at andet kan fungere og fordi noget andet fungerer. I hver funktion et behov for nye funktioner i nye variationer. Demaskering af endnu omkringfarende løst materiale som katalysator for alt det allerede alt for faste, det som har fundet sin egen inertie og mistet sin tilbøjelighed for frie forbindelser. Behov for fremmed energi til de sluttede dele. Uudtømmelig energi. Fremmed elan. Det var det der skulle til. Skal til. Det der for det andet til at gøre noget andet, noget uforbeholdent. Tvinger til uhemmet opbrud. Tvinger det træge til fart. Tvinger det hele til at ske. Det sker. Det ville aldrig være sket uden det fremmede. Det ville aldrig være kommet nogen vegne uden det fjendtlige. Det og det og det ville fungere perfekt, men uden spænding, uden kraft, uden at sætte sine enkelte dele, sine regler på spil. Uden fremstød. Uden forvirring. Uden fejl og sidespring, fælder og muligheder. (Ibid.)

Fler strukturer tillkommer och det levandes betingelser förändras. Det uppstår, skulle man kunna säga, mindre och relativt isolerade ekonomier.

81. Även Svare, 2014a (s. 104f.) diskuterar de instanser i vilka ett subjekt ger sig till känna i ”PROLOGOS”. Se också Lindegård (s. 51) som noterar att ”[b]evidstheden i [”PROLOGOS”] er tredelt i en sansende bevidsthed, som betragter forløbet i skabelsen, en tænkende, som reflekterer over skabelsen og sidst men ikke mindst en fortællende, som formidler iagttagelser og tanker til omverden”. Jfr Markus Floris Christensen, ”Vi er alle metaforer for hinanden”. En hegeliansk læsning af Inger Christensens *det*”, *Danske studier* (2015), s. 90, som gör gällande att det inte finns någon reflexiv instans i denna första del av *det*.

Enskilda behov lokaliseras och tillgodoses. Med detta går någonting också förlorat: benägenheten ”for frie forbindelser”. Det hela stannar visserligen inte upp, men enskilda delar gör det. Snart kommer de i rörelse, men för några rader upphör, redan här i det svindlande ögonblick när allt som är blir till, rörelsen och blivandet. Så händer något: någonting främmande tränger sig på som tvingar ”det træge til fart.” Därefter formuleras det omdöme som är bestämmande för *det* som helhet betraktad: ”Det ville aldrig være sket uden det fremmede. Det ville aldrig væ- / re kommet nogen vegne uden det fjendtlige.” Dessa satser är inte bara beskrivningar av hur saker och ting går till; de påstår någonting om vad som krävs för att en livsform ska bli till någonting annat än vad den är.

Omdömet är av särskild vikt därför att det är möjligt att generalisera till den stelnade tillvaro som utmärker den skepnad i vilken människan och hennes värld framträder i ”PROLOGOS” sista fyra avsnitt. Väl värt att påpeka är att denna värld presenteras som ”En verden [...] kommet til verden inde i verden. En sammentrængt ver- / den, et forstenet perspektiv, en ufremkommelig fastlagt mening” – människan har alltså likt den vetenskapsman som Blakes porträtt av Newton representerar och likt det självförverkande subjektet stängt in sig själv i en värld inuti världen. Man kan jämföra, exempelvis, följande rader ur ”PROLOGOS” med vad Christensen skriver i ”Afrealisering” om hur människan är underkastad sina egna föremål eller objekt:

Sådan set er byen en logisk form. En produktion, der producerer et forbrug, der forbruger en produktion, o.s.v. En produktion af midlertidigt tilsdervedværende indbyggere, der forbruger sig selv, mens de producerer de midlertidigt tilstedeværende ting som de så ligeledes forbruger. Ved dette dobbelte forbrug holdes fiktionen i orden hvilket igen holder indbyggerne i orden så de kan leve logisk. (121f)

Precis som i ”Afrealisering” framställer Christensen här människan som underkastad den värld av föremål som hon producerar under det att hon förbrukar sig själv. Vad som talar för att omdömet är generaliserbart är att formuleringarna ”Fungerer for at fungere. Fungerer for at andet kan fungere og fordi noget andet fungerer.” återkommer. Den begränsade, självtillräckliga ekonomi som utmärker den form av liv som ”mistet sin tilbøjelighed for frie forbindelser” är giltig även för människan. I det sjätte och sista stycket i ”PROLOGOS” fjärde avsnitt skriver Christensen:

Fungerer fordi det fungerer, eller for at noget andet kan fungere, eller fordi noget andet fungerer, fortsætter sine umulige, efterhånden bevidst illusoriske forsøg på at fjerne sig, distancere sig stort fra sin egen livsfare, overleve og forblive i det uendelige mellem her og der. Som om der var noget at komme væk fra. Som om der eksisterede et ikke-liv der ikke var død. Som om et menneske ikke var et menneske. F. eks. (120)

Vi befinner oss fortfarande, så att säga, i naturen. Till den fras som Christensen här återanvänder har hon dock gjort ett tillägg, ett tillägg som visar på en skillnad mellan den stelnade livsform – människorna – som uppstår i denna episod från den som uppstod i det allra första avsnittet i "PROLOGOS": människan har förmågan att medvetet hålla de främmande krafter som hotar henne på avstånd. Hon är en livsform som kan hålla den energi på avstånd som i inledningen satte det hela i rörelse igen. Människan har, som vi också sett i hennes essäistik, förmågan att skilja sig från naturen. Den benägenhet till fria förbindelser, som är ett villkor för att någonting ska hända och förändras, kan människan göra sig fri från. Denna förbindelse mellan det mänskliga samhället och det första avsnittets urtillstånd är vad som gör samhällskritiken i "PROLOGOS" till en funktion av naturstudien. Det är inte på grundval av brist på rättvisa, jämlikhet och broderskap som civilisationen framträder i en mardrömslik skepnad i "PROLOGOS". Det är för att civilisationen stannar upp naturens gång. Det kritiska omdöme "PROLOGOS" som helhet faller om en stelnad tillvaro är inte begränsat till det mänskliga; det gäller även det icke-mänskliga. Och måttet efter vilket omdömet fällt är hämtat från betingelser som gäller för det levande över huvud taget.

Inför ett sådant kritiskt omdöme, som mäter det mänskliga mot naturen i stället för tvärtom, infinner sig frågan om den position från vilken det fällt är antropocentrisk eller inte. Är människan måttstocken eller inte? Vem är det som faller omdömet? "PROLOGOS" är ett exempel på Christensens bruk av system för att strukturera sin poesi. Om detta bruk, som vi såg i föregående avsnitt, kan ses som ett instrument med vars hjälp subjektet överlistar sig själv och låter språket generera dikten, är det då språket som faller detta omdöme och inte det skrivande subjektet?

Det är inte den rätta frågan. Att en dikt är bra för att den liksom skriver sig själv innebär inte med nödvändighet att allt Christensen skrivit i sina

diktböcker är dikter av det slaget. I ”PROLOGOS” har naturstudiet också en annan funktion. I sin tolkning av *Sommerfugledalen* gjorde Rösing oss uppmärksamma på att Christensen åtminstone erbjuder möjligheten att tolka sammansmältandet av ord och fenomen som en lek. Det att låtsas, att göra bruk av sin förmåga att förstå sig och låtsas se på världen ur ett annat perspektiv, är någonting som Christensen ofta återkommer till i sina essäer. Ett i sammanhanget betydelsefullt exempel är hennes kommentar till ett av Blanchots lapidariska – och vid första påseende oacceptabla påståenden, nämligen: ”Le fragmentaire ne précède pas le tout, mais se dit en *dehors* du tout et après lui.”⁸² Omöjligt, konstaterar Christensen. ”Selvfølgelig kan man ikke sige noget uden for helheden eller efter den, så længe man befinder sig indenfor.”⁸³ Men, lägger hon till, man kan låtsas. I en annan essä, där hon redogör för hur det gick till när hon började skriva *det*, ger hon samma besked. ”I begyndelsen lod jeg faktisk, som om jeg ikke var til stede, som om det (’jeg’) bare var noget kød der talte, lod som om jeg bare var noget, der fulgte med i købet, mens et sprog, en verden, foldede sig ud.”⁸⁴ Frågan är inte huruvida Christensen genom bruket av system faktiskt etablerar en utsägelseposition som överskrider det mänskliga, utan vad som händer när man låtsas göra det.

I *Le voile d’Isis* (2004) redogör den franske filosofihistorikern Pierre Hadot för de olika funktioner som studiet av naturen har haft i den västerländska filosofin. Precis som människan kan göra bruk av historien på olika sätt för olika ändamål, kan hon också undersöka naturen av olika anledningar. En funktion som han tar upp är aktuell när det gäller Christensens undersökning av naturen, nämligen hur studiet av naturen ”nous permet de regarder d’en haut les choses humaines.”⁸⁵ Hadots beskrivning, i en mer fördjupad studie av naturstudiets funktion i Marcus Aurelius så kallade *Självbetraktelser*, passar utmärkt också för Christensen. Han tar upp två olika steg, vilka tillsammans syftar till att förändra människornas sätt att värdera föremål och händelser i deras liv. Naturstudiet, menar Hadot, är ett sätt att ”éliminer

82. Blanchot citerad i Christensen, 2009a, s. 82. Citatet hämtat från en passage om Friedrich Nietzsche i Blanchot, 1969, s. 229: ”Det fragmentariska föregår inte helheten, men sägs *utanför* helheten och efter den.”

83. Christensen, 2009a, s. 82.

84. Christensen, 1992, s. 30.

85. Pierre Hadot, *Le Voile d’Isis. Essai sur l’histoire de l’idée de nature* (Paris, 2004), s. 195: ”tillåter oss att betrakta de mänskliga affärerna från ovan”.

l'anthropomorphisme, si l'on entend ici par 'anthropomorphisme' l'humain trop humain que l'homme ajoute aux choses, lorsqu'il se les représente".⁸⁶ I ett första steg gäller det att isolera en händelse eller ett föremål genom att ta bort det som människan lägger till och i ett andra steg gäller det att placera föremålet eller händelsen i den universella "Naturens" kosmiska perspektiv. Själens blick, "le regard de l'âme", ska på det viset sammanfalla med den universella Naturens gudomliga blick, "regard divin".⁸⁷ Det finns inga garantier för att det faktiskt inträffar, men det är inte en fråga som gör sig gällande. Det rör sig om en andlig övning i ungefär samma bemärkelse som Foucault talar om askesens funktion och innebörd i grekisk och romersk filosofisk praktik.⁸⁸ Naturstudiets funktion syftar inte till att formulera en utsaga om sakernas tillstånd från en position som sammanfaller med den universella Naturens gudomliga blick, utan till att omvandla den som utför den till ett etiskt subjekt. Vad gäller det omdöme om människornas tillvaro som Christensen faller med "PROLOGOS" är det också fråga om en övning av detta slag. Genom att låta det mänskliga storstadslivet framträda i relief mot universums och allting levandes uppkomst, prövar hon en position utanför sig själv, för att därifrån fälla ett kritiskt omdöme – ett omdöme som är bortom gott och ont ur den enskilda människans perspektiv. Vad är civilisationen betraktad som en episod i universums skapelse? Ett hinder.

Det är emellertid inte bara fråga om en kritik av den rådande ordningen. Det etiska krav som Baggesen talar om fungerar också som en modell att eftersträva. I "PROLOGOS" tecknas konturerna av en form av liv som i vissa avseenden liknar det avrealiserade livet. Vad som gör att det mänskliga storstadslivet knappast förtjänar att kallas liv är att det har stelnat och förlorat sin "tilbøjelighed for frie forbindelser". Människorna har ordnat det för sig på ett sådant sätt att tillfälligheten inte längre har någon möjlighet

86. Pierre Hadot, "La Physique comme exercise spirituel", i *Exercices spirituels et philosophie antique*, ny utökad uppl. (Paris, 2002a), s. 156: "eliminera antropomorfismen om man med 'antropomorfism' här menar det mänskliga, alltför mänskliga som människan lägger till tingen, när hon föreställer sig dem".

87. Ibid., s. 157.

88. Se Pierre Hadot, "Réflexions sur la notion de 'culture de soi'", i *Exercices spirituelles et philosophie antique*, ny utökad uppl. (Paris, 2002b) för Hadots anmärkningar gällande Foucaults bruk av antikens filosofiska praktiker. Hadot menar att Foucault, i syfte att presentera ett alternativt sätt att vara i förhållande till sig själv, medvetet bortsåg från vissa grundläggande aspekter av stoicismen.

att äga rum. Tryggt, förvisso, i och med att dess fortbestånd framstår som säkrat, men det är ett liv "Uden fejl og sidespring, fælder og muligheder." *det* är en introduktion till ett liv i enlighet med naturen i den mån det rör sig om att modifiera det sätt på vilket människan är så att hon återfår sin benägenhet till fria förbindelser. Papes beskrivning av Christensens huvudsakliga omsorg skulle därmed kunna preciseras enligt följande: det handlar inte om att skapa en annan verklighet och självförståelse, utan om att återvinna en benägenhet som det enskilda subjektet kanske själv aldrig någon gång har haft, men som likväl inte behöver skapas.

Fantastisk gymnastik

Första gången en stelnad form av liv utan benägenhet till fria förbindelser uppstod i "PROLOGOS" sattes det hela i rörelse igen i kraft av att någonting främmande trängde sig på som löste låsningen. Vad som där och då, i naturen, kunde ske av sig själv, kräver en medveten ansträngning av de människor som stängt in sig i deras egen världsbild – eller "fiktio" som det oftast heter i *det*. I föregående avsnitt kunde vi se hur poetens skrivpraktik, hans eller hennes slit med att överlista sig själv genom att underordna sitt skrivande en på förhand given form, är ett sätt att bryta sig lös eller ur fiktionen för att vända åter till naturen. I "LOGOS" finns en lång rad exempel på andra moment som skulle kunna komplettera en sådan praktik. Även om jag i det som följer inte kommer att göra någon poäng av det system som organiserar "LOGOS" finns det skäl att redogöra för dess uppbyggnad. Det gör det lättare att orientera sig i den. "LOGOS" består av tre delar, "SCENEN", "HANDLINGEN" och "TEKSTEN" vilka alla rymmer åtta serier. Dessa serier har fått sina namn efter lingvisten Viggo Brøndals inalles elva kategorier över språkets prepositioner: "symmetrier", "transitiviteter", "kontinuiteter", "konnexiteter", "variabiliteter", "extensioner", "integriteter" och "universaliteter". Dessa åtta serier rymmer åtta numrerade texter eller dikter komponerade i en mångfald av olika former. Vissa är på prosa, andra på bunden vers, andra på fri dito och åter andra använder boksidan som kompositionsytta för att helt enkelt sätta orden i relation till varandra.

En typ av stycken som man skulle kunna uppmärksamma är de som fungerar som påminnelser om det som ligger utanför de bilder som människor framställer av världen – påminnelser om vad Christensen senare kommer att kalla "sandhedens skugge". "SCENENS" åtta "konnexiteter" fun-

gerar som sådana, en serie som, passande nog inleds med ett stycke som har till vinjett följande ord av Merleau-Ponty: "Si l'être est caché, cela même est un trait de l'être."⁸⁹ I seriens andra stycke heter det: "Det der skrives er altid noget andet / Og det der beskrives noget andet igen / Imellem dem ligger det ubeskrevne / som så snart det beskrives / åbner for nye ubeskrevne områder." (161) Detta, pekandet på det obekanta som ligger utanför de bilder som människorna gör sig av världen, har dock redan diskuterats. I stället vill jag rikta uppmärksamheten mot ett antal stycken vilka utgör en sorts fantastisk gymnastik: fantastisk för att de utförs på låtsas med fantasin; och gymnastik för att de har att göra med vad kroppen är kapabel till att göra och förnimma. Det handlar om att etablera betingelser för en form av samvaro mellan mänskliga kroppar och andra "stoffer" från vilken möjligheten till fria förbindelser inte är utesluten.

"SCENENS" "extensioner" och "TEKSTENS" "konnexiteter" är exempel på sådan fantastisk gymnastik. Tredje stycket i den förra är talande:

Griber til nye metoder for at spille en lidenskab igennem
Går ud for at finde det nærmeste træ og beskrive det
Finder i hvert fald et træ Og beskriver det
Smider beskrivelsen væk Går hjem
Sidder ganske stille i en stol og får orgasme (182)

På en nivå är stycket förhållandevis entydigt: Christensen beskriver hur ett (förvisso utelämnat) subjekt prövar nya metoder för att få utlopp för en passion eller lidelse. Metoden är enkel: diktjaget går ut för att beskriva första bästa träd. Det hittar ett träd, beskriver det, gör sig av med beskrivningen, går hem och får orgasm medan det sitter "ganske stille" på en stol. Men den klarhet med vilken dessa rader redogör för metoden motsvaras av en dunkelhet med avseende på vad det betyder att formulera dem. Är det att förstå som en provokativ gest? Stycket framställer trots allt en av allt att döma mänsklig kropp som gör bruk av ett träd och en stol för sin egen njutnings skull. Försåvitt den sexuella handling är pervers, som står i vägen för och fördröjer fortplantningen, beskriver stycket en perverterad njutning.⁹⁰ Även i seriens nästa stycke spelar träd en viktig roll:

89. Klaus Müller-Wille, "Sprachschleifen. Zur einer Theorie der Präposition in Inger Christensens *det*", i Wolfgang Pichler & Ralph Ubl (red.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie* (Wien, 2009) har visat på förbindelserna till den franska fenomenologen via Brøndals teori om prepositionerna.

90. Se Pierre Klossowski, *La Monnaie vivante*, ny uppl. (Paris, 1994), s. 18 för en diskussion

Jeg har nu betragtet træerne ovenfra
 fra siden
 og nedefra

Jeg har tilmed været oppe i et træ
 og betragtet de andre træer
 betraget lyset
 set det blive grønt

som om et menneske ikke var et menneske
 men et blad en gren entropi

Alligevel danner jeg, i mørke
 på hjemvejen
 inde i mig selv
 billeder køligheder kuldegrader
 fiktive træer der er døde i verden
 blå og besværlige

som om naturen gjorde spring ind i døden
 i mig

(og naturen gør faktisk spring) (183)

Liksom föregående stycke är även detta förhållandevis entydigt. Här är subjektet inte längre utelämnat och den operation som utförs är av ett mer abstrakt slag. Det tycks ha flugit runt ett antal träd för att nu återge vad det sett och relatera sina intryck till den mänskliga tillvaron. Det torde stå klart att Christensen inte skriver dessa stycken vare sig i syfte återge en tidigare erfarenhet eller i syfte att frambringa en ny estetisk erfarenhet. I båda redogörs visserligen för ett skeende, men de tycks inte uttrycka någonting utöver vad de bokstavligen redogör för. I det första stycket är det utan tvekan så. Hur är det med det andra? Finns inte där, i den andra 'strofen' när träden attribueras adjektiven "blå og besværlige" ett försök att åstadkomma en poetisk bild? Det vill säga ett försök att sätta samman orden på ett sådant sätt att de pekar på någonting utöver deras bokstavliga innebörd? Träd är ju varken blå eller besværliga. Förvisso, men av stycket framgår också att de bilder som diktjaget tecknar inte avslöjas. Det är "på hjemvejen / inde i mig selv" som de tar form. Under alla omständigheter tar den sista frasen, inom parentes, stycket tillbaka till en bokstavlig betydelse. Vilket inte gör styckets funktion mindre dunkel.

av förhållandet mellan njutning och fortplantning. Termen 'perversion', menar Klossowski, avser ingenting annat än fixeringen av "l'émotion voluptueuse à un stade préalable à l'acte de procréation [...]."

Betraktade som moment i en generell praktik (med inslag av lek, det vill säga att låtsas) som syftar till att återfå benägenheten till fria förbindelser försvinner emellertid dunkelheten. Frasen "Griber til nye metoder for at spille en lidenskab igennem" förekommer första gången redan i "PROLOGOS" tredje avsnitt, omedelbart efter ännu en episod i vilken en livsform som uppstått stelnat och riktar hela sin energi mot att förbli vad den är, växa och breda ut sig – mot att föröka sig:

Lys og CO2 lagt for dagen i et enestående grønt materiale, der vokser i omfang. En sommer. Og griber om sig som græs, maskerer jorden med bregner, hemmelige sporer til fornyelse, dækker den ind med træer, buske. Vækst. Når frem til et dækkende udtryk, dog aldrig fuldstændig dækkende, altid med underforståelser, bevægelser i bladenes skygge. Vender vrangen ud, kommer med forblommede hentydninger til det fraværende, det fjendtlige, ekstasen. Griber til nye metoder for at spille en lidenskab igennem, en lidenskab for grønt, en åbning med sårbarheden selv som eneste usårlige indsats. (117)

Även i detta stycke är satsens subjekt utelämnat. Vem eller vad är det som här griper till nya metoder? Är det ljuset och koldioxiden CO₂, alltså fotosyntesens energikällor? Eller helt enkelt "det", ett pronomen som i "PROLOGOS" kan stå för allt och ingenting? Det finns inget säkert svar, men det framstår som ett rimligt antagande att satsens utelämnade subjekt inte står för en mänsklig kropp eller ett diktjag. Det betyder att vi kan konstatera att den metod som Christensen i "SCENENS" andra "extension" beskriver inte enbart tillkommer människorna. Även i naturens skapande processer finns, som Baggesen noterat, ett erotiskt moment. Vad som händer under tillgripandet av nya metoder "for at spille en lidenskab igennem" råder dock inget tvivel om i "PROLOGOS": en öppning slås upp och den eller det som griper till de nya metoderna sätter sin egen överlevnad på spel. "sårbarheden" är insatsen.

I "SCENENS" andra "extension" är metoden mer konkret än i "PROLOGOS": vi har en kropp, ett träd, en beskrivning (som kastas bort), en stol och en orgasm. Inom ramen för den civiliserade mänsklighet som presenteras och diagnosticeras i "PROLOGOS" skulle förhållandet mellan dessa föremål och företeelser se ut som följer: orgasmen skulle vara utesluten, eftersom den hör fortplantningen till; trädet skulle vara ett råmaterial att producera stolen av för att ha något att sitta på; beskrivningen nödvändig för nämnda produktion, eftersom man måste veta hur materialet beter sig för att kunna

göra en stol av det. I den metod för att ”spille en lidenskab igennem” som Christensen beskriver är förhållandet ett annat: beskrivningen kastas, trädet och stolen brukas visserligen, men inte för att producera någonting, utan för den egna njutningens skull. Ett rent slöseri med energi. Men också en metod för att öppna den mänskliga kroppen för andra former av begär, för att återerövra en benägenhet till fria förbindelser. I stället för en praktik genom vilken människorna kan göra sig en värld av det som är, en metod för att utsätta sig för det som redan är.

Den fantastiska gymnastiken i ”SCENENS” tredje ”extension” är inte fullt så konkret. Här har vi snarare att göra med något som kan sorteras under naturstudiet. Vad som dock förenar det med den andra ”extensionen” är att det även här är fråga om att etablera en annan relation mellan träd och människor genom att föreställa sig att göra bruk av dem på ett annat sätt, varken som plats för rekreation eller som material för produktion. Stycket är en praktisk övning som syftar till att göra en viss sanning – att naturen faktiskt hoppar in i ens kropp, precis som solljuset in i träden – till en del av ens sätt att vara, till en del av subjektets *ethos*. I den tidigare diskuterade essän ”Terningens syvtal” ger Christensen en bild av vad det *ska* betyda att naturen gör hopp in i människornas kroppar, att mänskliga kroppar består av samma material som man finner i icke-mänskliga kroppar – ”som om et menneske ikke var et menneske”.⁹¹ Det räcker inte att känna till detta faktum, det förpliktigar också människorna till en villkorlös omsorg om det som är, en omsorg ”der gælder alt, fra det mindste til det største, og alle dellenes ufattelige forbindelser og balancer, som hviler i sig selv”.⁹²

I ”TEKSTENS” ”konnexiteter” är det inte människornas bruk av och förhållande till träd som ska modifieras, utan människornas bruk av sina egna och varandras kroppar. De åtta styckena är en samling instruktioner adresserade till en grupp ”demonstranter”, i vilken styckenas ”jag” ingår. Instruktionerna gäller hur de ska bete sig och vad de ska visa, vad de ska demonstrera i ett offentligt rum. Det första stycket i serien lyder:

En lang række af kroppens funktioner vil være særdeles

91. Jfr Svare, 2014a, s. 123ff, där stycket läses på ett annat sätt. Hon menar att Christensen framställer det som ett hot mot den enskilda människans individualitet att naturen ”faktisk gör spring” in i henne. Därom är jag överens, men till skillnad från Svare, som läser *det* som ett försök att återupprätta eller rädda det individuella, menar jag att Christensen bejaktar den nedmontering av detsamma som insikten möjliggör.

92. Christensen, 1992, s. 118f.

velegnede til at vises frem. Dette gælder først og fremmest kirtel- og tarmfunktionerne, men også kønsdelenes bevægelser når de er overladt til sig selv. Med det blotte øje vil man desuden kunne iagttage hvordan den nøgne overflade bevæger sig alene på grund af det underliggende hjertes mekaniske arbejde. Men vi kan gå videre, og mens vi stadigvæk ligger udstrakt i sandet kan vi i tankerne gennemgå skelettet: kranium ryghvirvler bækkenparti plus alle de vedhængende knogler. Men uden at miste følelsen. For øvrigt er det værd at lægge mærke til at man hele tiden kan føle sig tryk netop fordi man lige så godt kunne have ligget alle mulige andre steder. Senere kan vi rykke nærmere til hinanden og begynde den egentlige berøring.⁹³

Liksom de två tidigare styckena är även detta förhållandevis entydigt. Vilka som ryms i pronomenet "vi" får sin förklaring utifrån andra delar av "TEKSTEN": patienterna intagna på anstalten för psykiskt sjuka presenterade i "kontinuiteter". Om man också tar "extensioner" i beaktande, kan fler ändå få rum i gruppen: "de elskende", det vill säga alla som "spredde deras virus generöst" och "bliver ved med deres angst" (310). Vad de ska visa upp råder det heller inga tvivel om: ett antal kroppsfunktioner. I det ovan citerade stycket instrueras demonstranterna att manifestera "kroppens funktioner", särskilt "kirtel- og tarmfunktionerne" samt "kønsdelenes bevægelser". På köpet kommer då också hjärtats "mekaniske arbejde" att ställas ut till allmän beskådan på den nakna kroppens yta. Ty nakna ska de vara. Vidare instrueras demonstranterna till att "i tankerne gennemgå skelettet" och dess beståndsdelar. När demonstranterna gjort sig medvetna om sina kroppar, uppmanas de till att flytta sig närmare varandra för att röra vid varandra.

I nästföljande stycke understryker Christensen att det är "viktigt at man frit formulerer sine indtryk" (293) under berörandet. I detta stycke görs det också klart att den "egentlige berøring" är en könsakt. Demonstranterna ska kopulera med varandra. Christensen noterar också att emellanåt, "Under kulminationen af selve kønsakten" kan det uppstå ett extatiskt tillstånd som inte går att bestämma som vare sig positivt eller negativt. Det kan vara skräckinjagande. "Jeg har hørt", heter det, "folk der blev forskrækkede sige

93. Inger Christensen, *det* (Köpenhamn, 1969), s. 184. Radbrytningen i originalupplagan skiljer sig i dessa stycken från CSD; jfr CSD, s. 292. Jag följer originalupplagans radbrytning.

at det var som om deres tæer havde overtaget formuleringsevnen mens de selv var borte.”⁹⁴ Rädslan, avslutas stycket, är emellertid obefogad, då extasen i könsaktens kulmination ”alligevel [er] det man har ligget og ventet på”. Men den måste räknas med, vilket Christensen inleder nästa stycke med att konstatera, eftersom det är naturligt att uppleva den. Så vad göra med rädslan? Christensen instruerar: demonstranterna uppmanas att inte dölja något, vare sig glädje eller rädsla, ”når de går ud på torve og gader og spiller disse forløb igennem” (294). Stycke 4–7 går därefter igenom fler problem som kan uppstå. Det handlar om vad som ska göras om underlaget visar sig vara för hårt för deras manifestation – ”Det tilrådes derfor demonstranterne selv at medbringe underlag.” (295)–, om den förbjuds, om någon av demonstranterna blir arresterade eller bara låtsas vara galen. Om den förbjuds, skriver Christensen, finns ingen anledning till panik: ”I det lange løb vil det selvfølgelig lykkes.” (Ibid.) Vad är det som med sådan självklarhet kommer att uppnås?

Liksom vad gäller exemplen från ”SCENENS” ”extensioner” motsvaras den klarhet med vilken Christensen instruerar ”demonstranterna” av en dunkelhet. Vad betyder detta uppvisande av kroppsliga funktioner? Det fria formulerandet av intrycken under könsakten? Det sjunde stycket i serien och de åtta citat av Novalis som Christensen placerat som vinjetter ger en tydlig fingervisning om vad som ska åstadkommas. ”konnexitet” nummer sju lyder:

I begyndelsen vil der let hos den enkelte demonstrant kunne spores en tendens til bare at lade som om han er vanvittig. Alene det at han er nøgen vil få ham til at søge skjul i vanviddet som norm. Men så snart han kommer i berøring med de andre demonstranter og de ruller hinanden i sneen eller følelsen og rejser sig og parres og danser og frit formulerer deres indtryk - blomster i håret og jord og græs over det hele - vil han forstå at det er et eller andet vanvid der lader som om den enkelte er til. Det er denne forståelse han nødvendigvis må disciplinere. For hele tiden at holde bevægelsen blød, må den enkelte være hård mod sig selv. Vanvid er evnen til at gøre det umulige. Magi er viljet til det. (298)

Detta är en nyckelpassage, såväl i ”TEKSTENS” ”konnexiteter” som i *det*

94. Observera att det förekommer ett korrekturfel i denna mening i CSD där ”forskrækkede” har blivit ”forskrække de”. Se Christensen, 1969, s. 185 och jfr CSD, s. 293.

och för Christensens författarskap i sin helhet. Den rymmer en insikt: den enskilda individens existens som enskild individ är ett resultat, inte av hur det faktiskt förhåller sig, utan av en fiktion. Det är ”et eller andet vanvid der lader som om den enkelte er til.” I ”PROLOGOS” framställer Christensen den process genom vilken denna fiktion får kraft att fortbestå. Även i ”SCENEN” finns ett flertal stycken som ger uttryck för samma insikt och för viljan att riva ner den. I ”SCENENS” sjunde ”variabilitet” heter det till exempel, ”Jag kan inte se att du inte är jag”, en formulering som alluderar på vinjetten till den åttonde ”konnexiteten”: ”Ich bin Du.”⁹⁵ Den blotta insikten om detta förhållande är emellertid inte ett ändamål i sig, och inte heller enbart frukten av en intellektuell verksamhet. Det väsentliga är i stället den praktiska och kroppsliga manifestationen som demonstranterna ägnar sig åt. Vad de manifesterar är just att den enskilda blott är en fiktion. Kroppen lever med eller utan dennas vetskap: körtel- och tarmfunktionerna arbetar på och under hudens yta ser man hjärtats mekaniska arbete; att fritt formulera sina intryck betyder inte ’att ta makten över språket’, utan just att låta dem fritt formuleras. Insikten måste aktualiseras i livet. Avslutningsvis rymmer stycket också en formulering av för vilket syfte den enskilda har att ”disciplinere” fiktionen eller det vanvett som ”lader som om den en- / kelte er til”, fiktionen om den enskildas existens: allting syftar till att ”holde bevægelsen blød”.

Rädslan inför det som är och blir

Vid sidan av den lekfullhet som präglar stora delar av *det* har rädsla och ångest en stor plats i boken. Vi kunde se det i ”TEKSTENS” ”konnexiteter”:

95. På senare år har en del forskning kommit som uppmärksammar ett flertal intressanta kopplingar mellan Christensen och den tyska romantiken, särsk. till Novalis teorier om språk; det är vad som står i fokus för Svare. Även Haugland gör i sin avhandling (2012) en del undersökningar av naturfilosofiska förbindelser. I ett nummer av tidskriften *Romantik* presenterar de sina respektive bidrag till detta ämne i korthet, se Anne Gry Haugland, ”Native and Deep-rooted: Positions in Inger Christensen’s Philosophy of Nature”, *Romantik*, nr. 3 (2014) och Silje Svare, ”Secret or Secretlessness? On Poetological Dialogue and Affinities in Inger Christensen, Peter Waterhouse – and Novalis”, *Romantik*, nr. 3 (2014b), flankerade av Klaus Müller-Wille, se Müller-Wille, 2014. Jag kommer inte att gå in närmare på detta här, men det finns skäl att återkomma till ämnet i avslutningen, och framför allt då för att peka ut en avgörande skillnad mellan Christensens skrivpraktik och romantiska idéer om poetisk verksamhet.

det finns något skräckinjagande i att överlämna sig åt ett tillstånd i vilket tårna tar över "formuleringsevnen". Vi kunde också se hur denna förskräckelse måste räknas med, och därtill framstod det som viktigt att den inte doldes. Demonstranterna skulle vara öppna med och visa upp sina rädslor. Hela diktbokens avslutande del, "EPILOGOS", kretsar bokstavligen – dess form är cirkulär – kring sex olika typer av "angst": "Angsten for at være alene / Angsten for at være sammen / Angsten for det afsluttede / Angsten for det uafsluttede / Angsten for kønnet / Angsten for døden" (335). Vad har dessa sex former av rädsla för funktion i diktboken? Och varför måste man "lære ikke / at behærske angsten" (337)? Vad innebär det att "Det eneste vi har at gøre for hinanden / er at sige som det er / jeg er bange" (343) och att "overvinde angsten med angst" (ibid.)? Fjortoft menar att rädslan i "EPILOGOS" och för Christensen "blir [...] en drivkraft for den menneskelige skaperevnen og for de dikteriske subjektet."⁹⁶ Den är således inte att dämpa eller mildra utan någonting produktivt att bejaka.

Rädslan dyker upp för första gången i den fjärde av "SCENENS" "symmetrier" och kopplas där samman med en insikt om hur saker och ting egentligen förhåller sig: "når og hvis en skikkelse klamrer sig / angst fast till disse sætsykker, / når og hvis denne skikkelse tilmed / ufortrødent udstøder råb / f.eks. om hjælp, / når og hvis dette sker vil man forstå" (138). Notera förbindelsen mellan rädslan, erkännandet av den (ropet om hjälp) och insikten. När rädslan dyker upp för andra gången, i stycke nummer 4 av "SCENENS" "konnexiteter" – passande nog ett stycke med en vinjett hämtad från de Sades *Les 120 journées de Sodom* "vous êtes déjà morte au monde" – dyker den upp tillsammans med pronominet "jeg:s" första förekomst i boken:

"Jeg" har ikke lyst til flere kulisser
 "Jeg" har ikke lyst til flere anekdoter
 om malede bjerge
 "Jeg" vil ikke se flere universer opstå
 inden for rimelighedens grænser
 "Jeg" vil ikke høre flere brandklokker ringe

96. Fjørtoft, s. 105. I likhet med Marie Silkeberg, översättaren av *det* till svenska, väljer jag 'rädsla' som svensk motsvarighet till danskans 'angst' (jfr Inger Christensen, *det*, övers. Marie Silkeberg (Stockholm, 2009), s. 227). 'Ångest' är förstås ett alternativ, men "angst" på danska har en vidare betydelse än "ångest" på svenska. Man kan, till exempel, på danska säga "de tænder ikke bålet af angst for, at røgen skal røbe dem". Se "angst" i *Den danske ordbok*.

hver gang solen står op
 "Jeg" vil ikke forsvinde
 "Jeg" er den der har skrevet det foregående
 og den der skriver det følgende
 "Jeg" vil ikke lade som om jeg er død
 Jeg er bange
 Dette er en kritik af enhver "poetik"
 fordi det er en kritik af angsten for den faktiske afmagt (163)

Förändringen mellan de första elva raderna och den tolfte är signifikativ. I de första elva står "jeg" inom anföringstecken; de ger uttryck för vad jaget inte vill. I den tolfte står det utan anföringstecken och satsen gäller inte viljor eller begär utan vad jaget är. Som om det enda jaget med säkerhet kan säga om vad det är är att det "er bange"; och som om jaget genom att säga det blir vad det är. Marianne Stidsen och Silje Svare tolkar denna förbindelse mellan jaget i texten och rädslan som stöd för att Christensen i slutändan söker bevara en form av identitet (Stidsen) och individualitet (Svare). Den senare gör gällande att rädslan går tillbaka på insikten om individens förintelse i det moderna, byråkratiserade samhället. Den förra, med en i förbigående noterad hänvisning till bland andra Kierkegaard via Erich Fromm, menar att rädslan tvärtom är ett resultat av det faktum att människorna är och förblir åtskilda från varandra, bundna som de är till deras respektive "enkeltstående, afgrænsede, individuelle" kroppar.⁹⁷ Det råder inga tvivel om att den enskildas existens på ett eller annat sätt står på spel i den talhandling genom vilken hon erkänner sin rädsla för sig själv och andra. Jag menar dock att hennes existens står på spel på ett helt annat vis än Stidsen och Svare vill göra gällande. Som vi kunde se i "TEKSTENS" "konnexiteter" är rädslan inte förbunden med insikten om att det i slutändan bara, som Stidsen skriver, tycks "være en ting at gøre, nemlig at *vedstå* at være det begrænsede jeg, der i sidste instans har været ophav til digtet. Og *se angsten i øjnene*."⁹⁸ Demonstranterna var ju inte rädda för det, men för insikten om att "det er et eller andet vanvid der lader som om den enkelte er til".

Det finns dock vissa passager i "EPILOGOS" där rädslans funktion blir mer tvetydig. Det bör påpekas att denna tredje och avslutande del, såväl

97. Svare, 2014a, s. 121; Stidsen, s. 588; se även Fjørtoft, s. 105 där byråkratiseringen också diskuteras i termer av ett hot mot individualiteten.

98. Stidsen, s. 589.

formellt som tematiskt och med avseende på den utsägelseposition från vilken den formuleras, skiljer sig från de två föregående delarna. "EPILOGOS" är cirkulär till sin form och den har ett efterhandsperspektiv i förhållande till de två föregående delarna. Rädslans funktion blir mer tvetydig i denna del därför att vissa passager kan sättas i förbindelse med Kierkegaard och de fenomenologer som med utgångspunkt i hans tänkande reflekterat över ångestens betydelse för subjektets konstitution.⁹⁹ Det gäller, till exempel, de inledande raderna i "EPILOGOS", som lyder:

Det
 Det er det
 Det er det hele
 Det er det hele i en masse
 Det er det hele i en masse forskelligt
 Det er det hele i en masse forskellige mennesker
 I angsten
 Men det er ikke en helhed
 Det er slet ikke færdigt
 Det er ikke forbi
 Og det er ikke begyndt
 Det begynder
 I angsten
 I angsten som en hvile
 Angsten for at være alene
 Angsten for at være sammen
 Angsten for det afsluttede
 Angsten for det uafsluttede
 Angsten for kønnet
 Angsten for døden
 begynder allevegne
 allevegne i et menneske
 et menneske hvis ansigt
 bliver et meget mindre ansigt
 forsvindingspunkt
 for sin egen forsvinden
 i et menneske
 hvis indadvendte syner
 vender tilbage fra rummet
 som realiteter (335)

99. Christensens förhållande till Kierkegaard är, såvitt jag kan bedöma, en ännu outredd fråga. Att det finns ett sådant råder det inga tvivel om. *Azorno*, en av Christensens romaner, inleds med ett citat av honom och, som Baggesen noterar (s. 209) är flera passager i *det* parafraaser av Kierkegaards texter.

Dessa rader gör klart att det inte är så enkelt som att Christensen i *det* förklarar individen död. Gemensamt för de sex rädsorna är att de börjar i "et menneske". Med hänsyn tagen till Heidegger, som i sin analys av ångest i *Vara och tid* (1927) påpekar att Kierkegaard är den som nått längst bland hans föregångare, skulle man till och med kunna hävda att dessa rader vittnar om att individen på sätt och vis blir till först genom "angsten". Heidegger presenterar nämligen ångestfenomenet som en form av individuation. Ångesten "individuering" som han formulerar det, och kan därför uppenbara några av "tillvarons grundmöjligheter".¹⁰⁰ Rädslan tillskrivs en liknande funktion i *det*: att säga "jeg er bange" presenteras i "EPILOGOS" som en individuerande talhandling som uppenbarar ett antal fundamentala villkor för det mänskliga livet. Och ett av dessa villkor tycks vara att det finns någonting hos den enskilda människan som skiljer sig, någonting som hon är absolut ensam om. Det visar en passage som kommer något senare i "EPILOGOS", i anslutning till en utläggning om "Magiske forsøg" att med ord formulera rädslan:

det kunne være ord
der bragte nåde
til verden
formulerede angsten
så hver eneste angst
person
vidste at han nok
var alene i verden
men aldrig alene
med sin egen bevidsthed
om angsten
om verden (345f.)

100. Martin Heidegger, *Vara och tid*, övers. Jim Jakobsson (Göteborg, 2013), s. 217f. I "ångesten", skriver Heidegger, "ligger möjligheten till ett privilegierat upplåtande, eftersom den individuerar. Denna individuation hämtar tillbaka tillvaron ur dess förfallande och uppenbarar för denna egentlighet och oegentlighet som möjligheter för dess vara. Dessa grundmöjligheter för tillvaron, som alltid är min, visar sig i ångesten sådana som de är i sig själva, utan förvanskning, genom det inomvärldsligt varande, som tillvaron i första hand och mestadels klamrar sig fast vid." / Martin Heidegger, *Sein und Zeit, Gesamtausgabe*, bd. 2, utg. Friedrich-Wilhelm von Herrman (Frankfurt am Main, 1977), s. 253: "Allein in der Angst liegt die Möglichkeit eines ausgezeichneten Erschließens, weil sie vereinzelt. Diese Vereinzelung holt das Dasein aus seinem Verfallen zurück und macht ihm Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit als Möglichkeiten seines Seins offenbar. Diese Grundmöglichkeiten des Daseins, das je meines ist, zeigen sich in der Angst wie an ihnen selbst, unverstellt durch innerweltliches Seiendes, daran sich das Dasein zunächst und zumeist klammert."

Vad den enskilda människan är ensam om är dock ingenting annat eller mer än just rädslan. Om den enskilda genom att erkänna sin rädsla för sig själv och inför andra blir medveten om sin egen enskildhet, innebär inte det med nödvändighet att hon också blir med medveten om sin "identitet" eller "individualitet". Snarare fungerar rädslan som ett tecken på den enskildas singularitet. Att säga "jag er bange" betyder: det finns något radikalt obegripligt hos mig som jag inte kan kontrollera; en hemlighet som är hemlig också för mig. Med andra ord: om det att "se angsten i øjnene" på ett plan, som Stidsen gör gällande, för med sig insikten om att det, trots allt, är "det begrænsede jeg, der i sidste instans har været ophav til digtet", för det också med sig insikten om att detta jag på en annan nivå lever, verkar och förändras oberoende av mig.¹⁰¹ Rädslan gäller, som det heter i det ovan citerade stycket från "SCENENS" "konnexiteter": "angsten for den faktiske afmagt".

Analysen kan emellertid inte stanna här. Hänsyn måste tas till att det i början av "EPILOGOS" står att man "må lære ikke / at behærske angsten" (337). Den som är rädd måste etablera en relation av ett visst slag till sin rädsla. Rädslan måste kultiveras så att den som säger "jag er bange" visserligen är rädd, men inte fruktar sin egen rädsla. Det är vid denna punkt som förbindelsen med, men också kontrasten gentemot Kierkegaard blir som tydligast. Det avslutande "Caput V" ur *Begrebet angst* (1844) inleds med en hänvisning till en av bröderna Grimms sagor som handlar om "en Unger-svend, der gik ud paa Eventyr for at lære at ængstes" varpå Kierkegaard konstaterar: "dette er et Eventyr, som ethvert Menneske har at bestaae, at lære at ængstes, for at han ikke enten skal fortæbes ved aldrig at have været angst, eller ved at synke i Angesten; hvo der derfor lærte at ængstes retteligen, han har lært det Høieste."¹⁰² Liksom ångesten hos Kierkegaard är rädslan hos Christensen förbunden med en tanke om att den visserligen på en nivå är given, men att "ethvert Menneske" måste lära sig att vara med och känna den på ett visst sätt. Att känna ångest på rätt sätt, enligt Kierkegaard, är att känna ångest inför ett "Tilstand, som ikke er", det vill säga inför det som möjligen skulle kunna vara.¹⁰³ Denna form av ångest

101. Jfr Stidsen, s. 589; se även Lindegård, s. 81.

102. Søren Kierkegaard, "Begrebet Angst", i *Søren Kierkegaards skrifter*, 4, utg. Niels Jørgen Cappelørn et al. (Köpenhamn, 1997), s. 454.

103. Ibid.

gör det möjligt för individen att komma till insikt om någonting för den mänskliga tillvaron grundläggande *och* att konstituera sig som ett subjekt av en viss ordning. Kierkegaard skriver: "Den, der dannes ved Angesten, han dannes ved Muligheden, og først den, der dannes ved Mueligheden, dannes efter sin Uendelighed."¹⁰⁴ Givet att subjektet har lärt sig att ångslas på rätt sätt kan det, så att säga, formas av ångesten vilket är detsamma som att formas efter en aspekt eller dimension av det som paradoxalt nog redan är ett konstitutivt element för subjektets form. Kierkegaard beskriver ett slags transformativ omvändelse och ångesten är det som verkställer den. Ångesten gör subjektet till vad det är.

Rädslan har samma funktion i *det*. Men det finns två avgörande skillnader. Kierkegaard, liksom Heidegger senare, gör en stor sak av skillnaden mellan rädsla och ångest och gör gällande att det senare är ett tillstånd som enbart tillkommer människan (eller tillvaron enligt Heidegger). Medan Kierkegaard låter Kristus stå modell för det sätt att ångslas och vara som människan måste göra till sitt, står naturen som modell för det avrealiserade livet hos Christensen. För detta talar, utöver episoderna i "PROLOGOS" i vilka de civiliserade människornas värld presenteras som en distansering från ett naturtillstånd där de lever i förhållande till sin egen "livsfare" och frånvaron av distinktion mellan rädsla och ångest, också en av vinjetterna i *det*. Över "SCENENS" tredje "konnexitet" står ett citat av Georges Bataille: "...l'horreur liée à la vie comme l'arbre à la lumière". Citatet är hämtat ur en artikel som Bataille skrev tillsammans med Michel Leiris och Marcel Griaule i tidskriften *Documents* (1929–1931). Bataille författade artikelns tredje del, titulerad "Métamorphose".¹⁰⁵ Mig veterligen återutgavs artikeln inte förrän den första volymen av Batailles *Œuvres complètes* publicerades 1970, året efter det att *det* gavs ut. Även om Bataille med *L'expérience intérieure* (1943) blev känd för en något bredare publik, och på 1960-talet var ett namn i vissa kretsar i Frankrike, är det anmärkningsvärt att Christensen citerar en så pass tidig och förhållandevis obskyr artikel.

Bataille jämför i artikeln människorna med djuren, de enda verkligt laglösa varelserna, "seuls véritables *outlaws*" som han formulerar det.¹⁰⁶

104. Ibid., s. 455.

105. Utgivarens kommentar i Georges Bataille, "Métamorphoses", i *Œuvres complètes*, vol. I: *Premiers écrits 1922–1940* (Paris, 1970), s. 651.

106. Bataille, 1970, s. 208.

Och han gör det i syfte att peka på vad människorna har förlorat genom historien, det vill säga under loppet av den process som skiljt dem från djuren:

l'innocente cruauté, l'opaque monstruosité des yeux, à peine distincts des petites bulles qui se forment à la surface de la boue, *l'horreur liée à la vie comme un arbre à la lumière*. Restent les bureaux, les papiers d'identité, une existence domestiques fielleux et toutefois, on ne sait quelle folie stridente qui, au cours des certains écarts, touche à la métamorphose.¹⁰⁷

Notera att Bataille skriver att det är en specifik relation till fruktan som gått förlorad. Det är inte fruktan vilken som helst, utan en fruktan förbunden med livet såsom ett träd är förbundet med ljuset, som har gått förlorad. På motsvarande vis är rädslan i *det* också någonting som står i förbindelse med en, så att säga, förhistorisk eller djurisk aspekt av det mänskliga livet, och med det "skärande vanvett" som snuddar vid metamorfosen, en aspekt som dock, precis som oändligheten för Kierkegaard redan är en del av människans konstitution. Men eftersom modellen hos Christensen är en annan än hos Kierkegaard blir också resultatet ett annat. Med en parafras på Kierkegaard skulle man kunna säga att den som formas efter rädslan, formas i enlighet med naturen och den som formas i enlighet med naturen formas i enlighet med tillfällighetens ordnande verkan. Ett sådant liv kan förvisso inte, likt djurens hos Bataille, sägas vara utanför lagen; men det levs i enlighet med en ordning som är konstitutivt öppen i det att den allteftersom den kodifieras inte upphör att kodas om. Och det skrivande subjektet måste leva och verka så för att orden som det skriver ska uppstå som blommor.

107. Ibid. (min kursivering): "den oskyldiga grymheten, ögonens opaka monstruositet, knappt urskiljbar från de små bubblor som tar form på geggans yta, *fruktan förbunden med livet som ett träd till ljuset*. Kvar är skrivborden, identitetspapper, en huslig bitter existens och likväl, ett skärande vanvett av något slag som, vid vissa avvikelser, snuddar vid metamorfosen."

AVSLUTNING

ASKĒSIS, POIĒSIS, PRAXIS

Undersökningen tog sin början med utgångspunkt i en fråga rörande poeters bruk av språket och poesins funktion under decennierna efter andra världskriget. Med hjälp av Foucaults arbeten preciserades den till att gälla vilken funktion Ashberys, Bonnefoys och Christensens respektive skrivpraktiker har i förhållande till det skrivande subjektets och erfarenhetens konstitution. Som paradigm betraktade är det möjligt att identifiera ett gemensamt böjningsmönster för deras poesi, som på något ord när kan hämtas från Barthes. I avhandlingens inledning diskuterades hans idéer om hur litteraturens funktion kom att förändras vid 1900-talets mitt. Med anledning av strukturella förändringar i den litterära institutionen – litteraturen är inte, som Barthes formulerar det, längre bevakad – öppnades för alternativa bruk av litteraturens krafter.¹ Bland annat lyfter Barthes fram haikun i egenskap av exempel på en skrivhandling där en viss typ av relation etableras mellan det skrivande subjektet och det verkliga. Om språket ålägger subjektet att tala och att genom sitt tal bestämma vad saker och ting är, är haikun en skrivpraktik där språkets bestämmande makt är suspenderad. Den är, menar Barthes, ”un *assentiment* à ce qui *est*”, ett bifall som inte gör någonting utöver att konstatera att det som är, det är.² Det subjekt som skriver en haiku är ett annat än det som med sitt tal bestämmer vad saker och ting är. De skiljer sig åt med avseende på relationen mellan subjektet och objektet. Det gemensamma böjningsmönstret för Ashbery, Bonnefoy

1. Barthes, 1994a, s. 813.

2. Barthes, 2003, s. 110 och 86.

och Christensen eller den regel som strukturerar deras skrivande har två delar: en problematisering av passagen från den ena formen av subjektivitet till den andra och utarbetandet av en praktik som syftar till att göra passagen möjlig.

Deras skrivpraktik inbegriper därmed en rörelse bort från den privilegierade position som emellanåt – inte minst av litteraturvetare – har tillskrivits författare som skriver i egenskap av poeter, en position från vilken de har till uppgift att göra den mänskliga tillvaron och människans värld meningsfull.³ Det skrivande subjektet i Ashberys, Bonnefoys och Christensens diktning gör inte bruk av språket för att producera mening eller generera värde, utan i syfte att få tillgång till en form av erfarenhet i vilken det som framträder inte är i behov av något sådant arbete. Detta är det böjningsmönster eller den regel som strukturerar deras diktning.

I föregående kapitel har vi sett hur problematiseringen av poetens verksamhet i Christensens texter är förbunden med vad hon kallar avrealisering. Termen avser en aktivitet genom vilken, exempelvis, ett skrivande subjekt gör sig till ett medium för världens framträdande. En avrealiserad poet använder inte språket för att göra världen synlig eller begriplig, utan upplåter sig åt en process genom vilken saker och ting framträder; det är, så att säga, världen som gör sig synlig genom hans eller hennes skrivande. På motsvarande vis förutsätter Bonnefoys tal om den sanna orten att den inte är avhängig det skrivande subjektets förmågor; poeten kan inte instifta den sanna orten. Det är inte på grund av att det finns poeter som omvändelsen till den kan äga rum. Tvärtom står poetens förmågor i vägen. I Bonnefoys diktböcker kunde vi se exempel på hur dessa förmågor hindrades från att verka och på en serie perlokutionära talhandlingar som syftar till att göra detta oförmögna subjekt till ett som hoppfullt väntar på det sinnligas beröring. I Ashberys texter är ingenting lika uppenbart; han har inte skrivit lika explicit teoretiska texter som de andra två. Likväl är det tydligt att samma regel gäller för hans skrivande. Konst och poesi är verksamheter som ger den som ägnar sig åt dem tillgång till ett fält av möjliga erfarenheter där subjektet inte är bestämmande vare sig för de föremål det framställer eller för vad det erfar. I "the republic of dreams", för att återanvända Ashbe-

3. Se t.ex. Culler, s. 131 för en utläggning om vad som gör en dikt, betraktad som perlokutionär talhandling, lyckad. Den blir det, menar Culler, när den blivit en del av människornas "social imaginary" och därmed kan bidra till byggandet av en beboelig värld.

rys uttryck, kan saker och ting vara anonyma och oförklarliga men likväl nödvändiga.

Den vidare litteraturhistoriska problematik som det gemensamma böjningsmönstret synliggör kan läggas ut om vi ställer Christensens reflektion över vad en poet måste göra för att skriva en dikt i enlighet med naturen jämte Kants utläggning av "geniet" i *Kritik av omdömeskraften*. Christensens idé är vid det här laget bekant. En dikt är bra när den framträder som om den skrivits av en annan och när den har tagit form i enlighet med en ordning som inte regleras av det skrivande subjektet, utan ges av och regleras i enlighet med naturen. För att en dikt ska kunna uppstå sålunda måste poeten överlista sig själv. I kapitlet om Christensen identifierades ett antal metoder för detta ändamål, bland annat vad jag kallar *formens askes*. Ordet askes ska här inte förstås i bemärkelsen självförsakelse eller självspäkning, utan i den bemärkelse som Foucault lyfter fram i sina undersökningar av antika filosofiska praktiker. I denna bemärkelse avser termen ett transformativt arbete utfört av subjektet på subjektet självt.⁴ Formens askes är namnet på en skrivövning i vilken ett skrivande subjekt underkastar sitt skrivande ett antal godtyckligt uppsatta regler i syfte att modifiera sig självt så att poesi kan uppstå. Christensens term för denna modifikation av subjektets sätt att vara är hennes neologism *avrealisering*.

Likheten med Kants utläggning om förbindelsen mellan natur och konst är påtaglig. I §46 av den tredje kritiken, "Den sköna konsten är geniets konst", konstateras att det inte är möjligt för en konstnär att lära sig hur man går till väga för att framställa ett skönt konstverk. Det finns inget hantverk att lära sig, inga föreskrifter att följa. Likväl är konstnärens verksamhet reglerad i lika stor utsträckning som – det är Kants exempel – vetenskaplig verksamhet. Medan den vetenskapliga verksamheten är reglerad på ett sådant sätt att det i efterhand är möjligt att redogöra för alla steg som tagits för att nå fram till en viss slutsats, är den konstnärliga verksamheten reglerad på ett sätt som inte kan översättas i sådana redogörelser.⁵ Christensen menar, som vi sett, tvärtom att vad som gäller för poesin och konsten också gäller för andra former av kunskapsproduktion. Varifrån får då konsten sina regler, om de inte går att lära sig? Skön konst är reglerad genom vad

4. Se t.ex. Foucault, 2001c, s. 17, 202, 301.

5. Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm, 2003), s. 167.

Kant kallar "geniet", en "talang" eller "ett medfött anlag [...] genom vilket naturen ger konsten regler".⁶ Liksom författaren eller poeten hos Christensen, verkar konstnären hos Kant i enlighet med en ordning som ges av naturen. Till skillnad från Kant, som av allt att döma såg detta som något av ett mysterium och under alla omständigheter inte behövde göra reda för hur detta skulle gå till i praktiken, lägger Christensen till ytterligare en aspekt. Om det även i hennes fall måste sägas vara ett medfött anlag, är det dock ett anlag som aktualiseras först genom poetens slit med att överlista sig själv – först efter att han eller hon har avrealiserat sig.

För den vidare problematik som detta tillägg pekar ut är Agambens reflektion över konstnärlig verksamhet belysande. I *L'uomo senza contenuto* (1970) aktualiserar han två grekiska termer i diskussionen: *praxis* och *poiēsis*. Den förra termens innebörd, *praxis*, är förhållandevis bekant: en viljestyrd handling som visserligen producerar saker och ting, men vid vars ände ingenting annat än viljan själv kommer till uttryck. Trots att 'poesi' etymologiskt står i förbindelse med den senare termen, *poiēsis*, har den innebörd som Agamben avtäckar inte direkt med konsten att skriva vers att göra. Under antiken kunde detta ord användas för vilken tillblivelse som helst. Den var inte begränsad till mänskligt skapande. Men den hade också en mer specifik innebörd som står i direkt motsättning till *praxis*: ett verk (*opera*) varigenom någonting produceras, det vill säga bringas till framträdande, som inte går tillbaka på det subjekt som utfört det.⁷ Agambens poäng med att aktualisera denna distinktion är enkel. Han visar att distinktionen mellan dessa två former av *görande* (*fare*) har försvunnit och att det sedan 1800-talets början definitivt bara finns en kategori för att tänka på och reflektera över mänsklig aktivitet, *praxis*; människan har blivit "il vivente (*animal*) che lavora (*laborans*), e, nel lavoro, produce se stesso e si assicura il dominio della terra".⁸ Det gäller även konstnärens och poetens verksamhet.⁹ För

6. Ibid., s. 166 / Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft, Werke*, bd. 8, utg. Wilhelm Weischedel (Darmstadt, 1983), s. 405f: "Genie ist die angeborne Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt."

7. Agamben, 2013, s. 110.

8. Ibid., s. 107: "den varelse (*animal*) som arbetar (*laborans*) och i sitt arbete, producerar sig själv och försäkras sig om herraväldet över jorden".

9. Rancière gör för övrigt samma iakttagelse som Agamben, men kommer till helt andra slutsatser. I Rancière, 2000 (s. 72) formulerar han det som följer: "Il faut sortir du schéma parresseux et absurde opposant le culte esthétique de l'art pour l'art à la puissance mon-

synen på den moderna konsten resulterar det i, exempelvis, uttalanden som T. J. Clarks i hans *Farewell to an Idea* (1999). Han konstaterar där att idén om modern konst för honom är oupplösligt förbunden med idén om konsten som lyrisk: det vill säga som "the expression of a single subject".¹⁰

Var i detta schema Kants utläggning om geniet har sin rätta plats är inte uppenbart. Agamben tar upp ett antal tyska filosofer och poeter verksamma omkring 1800 och menar att de alla talar om poetisk verksamhet i termer av *praxis* (Kant skulle förmodligen också placeras där av honom). Han hänvisar bland annat till ett fragment från 1799 av Novalis där "Dichtkunst" beskrivs som "willkürlicher, thätiger, produktiver Gebrauch unsrer Organe".¹¹ En sådan definition av diktkonsten har en plats i Christensens problematisering av poesin, liksom i Ashberys och i Bonnefoys, men i egenskap av hinder. Novalis formulering passar väl in i det sätt att vara och verka som Christensen vänder sig emot i essän "Afrealisering": vad jag (med Pape) kallar det självförverkligande subjektet. I essän sätts denna form av subjektivitet i förbindelse med ett kapitalistiskt produktionssätt. Den grundläggande principen enligt vilken det förverkligar sig självt är arbetets: det konstituerar sig självt och försäkrar sig om sitt fortbestånd först och främst genom att omsätta saker och ting till pengar. Agambens konstaterande att människan har blivit en levande varelse som arbetar och genom sitt arbete producerar sig själv under det att det försäkrar sig om sitt herravälde över jorden, är i flera avseenden en utmärkt sammanfattning av Christensens resonemang. Men det är en sammanfattning av det sätt att vara och verka som måste avrealiseras för att poesi ska uppstå. Vidare framstår *poiēsis*, i den bemärkelse som Agamben lägger ut, som en passande term för Christensens tal om den poetiska verksamheten som en form av görande vid vars ände en dikt uppstår som inte går tillbaka på det skrivande subjektet. Undersökningen har dock visat att ytterligare en grekisk

tante du travail ouvrier. C'est comme travail que l'art peut prendre le caractère d'activité exclusive." / Rancière, 2006, s. 236: "Det är nödvändigt att ta sig ur det slappa och absurda schema där en estetisk kult i konsten för konstens egen skull ställs mot den växande kraften i arbetarens arbete. Det är som arbete som konsten kan anta karaktären av en exklusiv aktivitet."

10. T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism* (New Haven, CT/London, 1999), s. 401.

11. Agamben, 2013, s. 117; fragmentet återfinns i Friedrich von Hardenberg, *Schriften* 3, utg. Richard Samuel (Stuttgart, 1960), s. 563: "viljestyrt, aktivt, produktivt bruk av våra organ".

term måste läggas till Agambens schema: *askēsis*. Poeten – det skrivande subjektet – måste utföra ett transformativt arbete på sig självt för att han eller hon ska få tillgång till det fält av möjliga erfarenheter där en dikt kan produceras i vilken någonting annat än poeten själv framträder. Detta, att det krävs en modifikation av subjektets sätt att vara, är vad som gör konsten att skriva poesi förbunden med vad Foucault kallar levnadskonsten.

Samma problematik strukturerar Bonnefoys poetik och poesi. I hans skrifter tjänstgör, bland andra, Valéry som exempel på den begreppsliga människan som, oförmögen att älska tingen som de är, går upp i och lever i idéernas och ordens värld av former, en värld som människan själv konstruerar efter sitt eget huvud. Bonnefoy vänder sig visserligen emot Valéry för hans skrivsätt; formen är alltför elaborerad och beräknande. Men den springande punkten är inte att formen är otillräckligt eller inadekvat. Tvärtom är den alltför lyckad. Valéry representerar ett subjekt som bemästrar sitt hantverk; som lever och verkar under förespeglingen att det har tillgång till tingens sanning. Tack vare sin skicklighet förmår ett sådant subjekt att av det som är bygga en värld där ingenting förändras och ingenting förgås, men till priset av att det sinnliga eller det opåvisbara utesluts. Det producerar dikter, men i dikterna framträder ingenting annat än det skrivande subjektet; den estetiska erfarenhetens struktur är hos Valéry sluten. För att omvändelsen till den sanna orten ska äga rum och subjektet bli tillgängligt för det sinnligas beröring måste det skrivande subjektet ta sig ur ett sådant sätt att vara.

Undersökningen av problematiseringen av poesis i Ashberys texter etablerade en motsättning mellan det sätt att vara och erfara som konst och poesi initierar till med vad Foucault i *L'Archéologie du savoir* kallar det syntetiska subjektet. Konstitutivt för detta subjekt är att det gör historien till en garanti för att ingenting som händer eller har hänt, inga mänskliga handlingar och ingen aktivitet, saknar innebörd och funktion, inte ens företeelser som vid en första, andra och kanske till och med tredje anblick ter sig fullkomligt meningslösa; i slutändan samlar detta subjekt ihop det hela och gör historien till en progressiv och ändamålsenlig process som leder det tillbaka till sig självt. Den kapabla lyrikläsaren är ett paradigmiskt exempel på ett sådant subjekt, som, med Vendlers träffande beskrivning av hennes egen kritiska verksamhet, omvandlar litterära verk från kakofoni till sång; eller som, med Bernsteins hyllning till Perloff, gång på gång demonstrerar att allt som kan läsas kan tolkas och göras till meningsfull

poesi. Med Foucaults uttryck är detta ett subjekt vars tänkande ”s’avance dans cette direction où l’Autre de l’homme doit devenir le Même que lui”.¹² Såsom den konstnärliga processens struktur framträder i ”Self-Portrait in a Convex Mirror” går den i en annan riktning – i den konvexa spegeln visar sig något annat än den som speglar sig.

Två saker gäller för såväl den begreppsliga människan hos Bonnefoy som för den kapabla lyrikläsaren i kapitlet om Ashbery och för det självförverkligande subjektet hos Christensen. För det första gäller det som Bonnefoy om och om igen återkommer till angående den begreppsliga människan, att hon relaterar till det som är genom att negera det. Relationen mellan subjekt och objekt är såväl för det självförverkligande subjektet som för den kapabla lyrikläsaren förmedlad genom en praktik som omvandlar föremålet till ett igenkännligt objekt och under vägen negerar föremålet. För det andra relaterar de, som Christensen flera gånger upprepar angående det självförverkande subjektet, till denna praktik som en i världen ordnande och meningsskapande princip. Den begreppsliga människan bildar en värld där bara det får lov att vara som är identiskt med sig självt och där ingenting av värde försvinner och från vilken följaktligen det formlösa, slumpen, saker och tings irreducibla skillnad, förvisats. Den kapabla lyrikläsaren gör, genom upprepade ”casts of the critical imigation”, som Vendler formulerar det, såväl det verkliga som litteraturen till en värld där allt som är främmande och oigenkännligt förvandlats till någonting igenkännbart och bekant. Med andra ord är den aktivitet som Agamben identifierar med *praxis* konstitutiv för dessa tre former av subjektivitet. De kan inte etablera en relation till ett objekt utan att prägla in sig själva i det. Till skillnad från dessa former av subjektivitet är den grundläggande principen för det fält av möjliga erfarenheter som de tre poeternas skrivpraktik ska göra tillgängligt, att subjektet där är med det som är och blir före det att människan genom sitt arbete bestämmer dess funktion och skänker det ett värde.

Även om dessa tre former av subjektivitet delar vissa drag med vad som ibland kallas ett suveränt subjekt, är det ett missvisande namn. Det självförverkligande subjektet relaterar till sig självt och till sin egen verksamhet som en ordnande kraft i en kaotisk värld. Detsamma skulle kunna sägas om den begreppsliga människan och om den kapabla lyrikläsaren. Dessa former

12. Foucault, 1966, s. 339: ”tar sig fram i en riktning där människans Andra måste bli Samma som hon”.

av subjektivitet har, så att säga, en uppgift, ett *projekt*, som måste realiseras för att en relation till världen över huvud taget ska etableras. Och Georges Bataille har i *La Souveraineté* (1976) visat att i den stund människan bildar ett projekt och föresätter sig att genomföra det, är hon inte alls suverän, utan underkastad projektet i fråga.¹³ Christensens reflektion över det att förverkliga sig själv leder till samma slutsats.

Det vore förhastat att göra gällande att den regel som strukturerar avhandlingens tre paradigm enbart skulle vara giltig för dessa tre poeter – liksom att det skulle röra sig om någonting radikalt nytt. En jämförelse med den bild av engelskspråkig poesi som J. Hillis Miller tecknar i *Poets of Reality* (1965) är belysande. Det problem som han identifierar och menar att många av 1900-talets poeter förhåller sig till är i princip detsamma som Agamben uppmärksammar. Problemet gäller det avstånd som skiljer människa från natur, från det gudomliga eller det ideala, och Hillis Miller driver tesen att detta avstånd i den moderna engelskspråkiga poesin ses som en konsekvens av den moderna människans vilja till makt snarare än som en följd av det gudomligas försvinnande eller verklighetens fragmentering (han är ute efter att visa på en avgörande skillnad mellan romantisk och modern poesi). 1900-talets poeter söker följaktligen en utväg genom att tillintetgöra viljan. "Instead of making everything an object for the self," skriver han, "the mind must efface itself before reality, or plunge into the density of an exterior world, dispersing itself in a milieu which exceeds it and which it has not made. The effacement of the ego before reality means abandoning the will to power over things."¹⁴ Med Foucaults terminologi kan vi säga att Hillis Miller lokaliserar den moderna poesins särart på grundval av de betingelser under vilka subjektet kan få tillgång till verkligheten. Det är bara, fortsätter han, genom "an abnegation of the will" som "objects begin to manifest themselves as they are, in the integrity of their presence."¹⁵ För att få ett föremål att visa sig som det verkligen är har poeten alltså inte i första hand att skriva dikter på ett speciellt sätt. I stället måste han eller hon modifiera sitt sätt att vara, sin subjektivitet.

Böjningsmönstret för Ashbery, Bonnefoy och Christensen återfinns även i Hillis Millers resonemang – med en väsentlig skillnad: det är nödvän-

13. Georges Bataille, *La Souveraineté*, i *Œuvres complètes*, vol. VIII (Paris, 1976), s. 248ff.

14. J. Hillis Miller, *Poets of Reality. Six Twentieth-Century Writers* (Cambridge, MA, 1965), s. 7.

15. Ibid.

digt men inte tillräckligt att överge viljan till makt över tingen. För att en dikt ska produceras där någonting annat än det skrivande subjektet självt kommer till uttryck måste också subjektets behärskande över sig självt överges. En sådan form av subjektifiering utgör någonting nytt i självteknologiernas historia. I "La constitution de soi comme sujet anarchique" poängterar Schürmann att även om titeln säger någonting annat, är det inte sexualiteten utan våldet och behärskandet som är konstanten i de olika former av subjektifiering som Foucault analyserar i *L'Usage des plaisirs* och i *Le Souci de soi*. Från antiken fram till idag är våldet och härskandet den konstant i förhållande till vilken Foucault undersöker subjektets historia.¹⁶ Den teknik med vilken en individ gör sig själv till ett subjekt har, att döma av Foucaults arbeten, alltid inbegripit ett moment av behärskande, över sig själv och över andra. Under vår epok, menar Schürmann, är det nödvändigt att ställa sig frågan om inte detta behärskande, *la maîtrise*, snarare än som subjektifieringens medel och ändamål bör betraktas som ett problem.¹⁷ Skälet till att Schürmann ställer frågan om inte behärskandet snarare börjar framstå som ett problem har med Foucaults analys av hur antikens självtekniker med tiden kommit att införlivas i olika makttekniker att göra. För de tre poeter som står i fokus för denna undersökning är det under alla omständigheter så att den poetiska verksamheten inte är ett sätt att göra sig till ett subjekt som är herre över sig självt och över andra. Tvärtom är den formen av subjektivitet, alltså det sättet för subjektet att relatera till sig själv, någonting som deras respektive skrivpraktiker syftar till att komma ur. Frågan gäller alltså inte ett behärskande som utgår från en i förhållande till subjektet extern makt, utan en intern. Det är subjektets behärskande över sig själv och sin verksamhet som, med Christensens uttryck, måste avrealiseras.

Detta innebär att de tre poeterna delvis faller utanför Hillis Millers resonemang. Trots att han i inledningen till sin studie konstaterar att den handling genom vilken viljan till makt överges är bland de svåraste för en modern människa att utföra, eftersom den går emot "all the penchants of our culture", lämnar han just den oberörd i sina analyser.¹⁸ William Carlos Williams presenteras som en poet vars dikter ger uttryck för den "revolution in human

16. Schürmann, 1986, s. 462.

17. Ibid., s. 465.

18. Hillis Miller, s. 7.

sensibility” som följer av att viljan till makt drivits ut. Men själva revolutionen framstår som en okomplicerad operation. Hillis Miller låter berätta att den inträffade någon gång när poeten var i tjugooårsåldern och föresätter sig att visa att Williams poesi därefter är ett uttryck för en i grunden förändrad mänsklig sensibilitet.¹⁹ Det skrivande subjektets sätt att vara står således inte på spel i hans poetiska verksamhet; Williams sensibilitet har förändrats i grunden och hans poesi ger uttryck för denna förändring. I någon mån eller ur ett annat perspektiv kan utan tvekan även Ashberys, Bonnefoys och Christensens respektive författarskap läsas som ett uttryck för ett visst sätt att vara och varsebli, en eller flera olika former av ”human sensibility”, men bestämmande för deras bruk av språket är att det inte fungerar som ett medium för att uttrycka poeternas själsliv eller för att ge uttryck för en specifik erfarenhet eller sensibilitet, utan för att göra en viss form av erfarenhet tillgänglig. Om Hillis Miller visar att Williams poesi ger uttryck för ett subjekt som kan skriva en dikt där någonting annat än subjektet självt framträder, lämnar han den handling – den *askēsis* – som gör en sådan dikt möjlig, oberörd.

Det finns anledning att dröja kvar i Schürmanns diskussion av Foucaults filosofiska verksamhet. Parallellt med att distinktionen mellan de två olika formerna av subjektbildning tar form, börjar Foucault också att tala om sitt eget arbete på ett delvis nytt sätt. I inledningen till *L’Usage des plaisirs* beskriver han boken som ”un exercice philosophique” som går ut på att tänka igenom tänkandets historia i syfte att ”affranchir la pensée de ce qu’elle pense silencieusement et lui permettre de penser autrement”.²⁰ Mot bakgrund av detta gör Schürmann gällande att Foucault, i egenskap av filosof, genomgår eller prövar en form av subjektifiering som bildar ett ”sujet transgressif”, ett överskridande subjekt.²¹ Vad karakteriserar ett sådant subjekt? Precis den rörelse som beskrivs i citatet ovan: att göra det möjligt att tänka på ett annat sätt genom att överskrida tänkandets historiskt betingade begränsningar, vilket också innebär att subjektet blir beroende av begränsningarna i fråga. Det konstituerar sig genom att överskrida dem. ”Le sujet transgressif”, skriver Schürmann med en hänvisning till Hegel, ”fétichise encore la loi en osant ce qui est interdit”.²²

19. Ibid., s. 287.

20. Foucault, 1984a, s. 17 / Foucault, 2002a, s. 12: ”en filosofisk övning”; ”befria tänkandet från vad det tänker i tysthet och låta det tänka på annat sätt”.

21. Schürmann, 1986, s. 469.

22. Ibid., s. 470.

Detta är intressant för att en av Foucaults skissartade kommentarer rörande den moderna konsten som en form av levnadskonst presenterar den just som ett permanent överskridande av rådande ordningar. I *Le Courage de la vérité* (2009) föreslår han att den moderna konsten, det vill säga konsten från och med omkring 1800, skulle kunna ses som en modern form av kynism. Denna från antiken härrörande filosofiska praktik karakteriseras av Foucault som ett särskilt sätt att vara där livsstil och manifestation av sanning står i förbindelse med varandra. Det rör sig om en filosofisk praktik som inte i första hand syftar till att formulera sanna utsagor om olika sakförhållanden, utan till att genom ett antal olika gester och ageranden göra livet självt till den plats eller det medium varigenom "la vérité se fait jour, se manifeste et prend corps".²³ Hypotesen om den moderna konsten som en form av kynism har sin grund i uppkomsten av vad Foucault kallar "la vie artiste", det vill säga idén om att en konstnärs liv skiljer sig från andra sätt att leva i det moderna samhället. Han sätter upp två principer för, "la vie artiste", det konstnärliga livet: "l'art est capable de donner à l'existence une forme en rupture avec toute autre, une forme qui est celle de la vraie vie"; och "si elle a bien la forme de la vraie vie, la vie, en retour, est la caution que toute œuvre, qui prend racine en elle et à partir d'elle, appartient bien à la dynastie et au domaine de l'art".²⁴ Sanningens manifestation i konsten är enligt denna hypotes villkorad av ett brott mot rådande ordningar; det sanna (konstnärliga) livets form är således förbundet med överskridandet av dem.

I vilken mån Foucaults hypotes är riktig återstår att undersöka. Men vi kan konstatera att varken Ashberys, Bonnefoys eller Christensens skrivpraktik på detta vis är beroende av en ordning att överskrida. Kanske är det allra tydligast hos Ashbery och Christensen. För den senares skrivpraktik är det, som vi sett, en grundläggande princip att höra upp med att överskrida rådande ordningar för att i stället i sitt skrivande låta en dikt ta form i enlighet med en ordning som redan föreligger men inte går tillbaka på det skrivande subjektet. Hos Ashbery är frågan om överskridandet ett uttalat

23. Foucault, 2009, s. 173. / Foucault, 2015, s. 189: "sanningen kommer i dagen, manifesteras och förkroppsligas".

24. Ibid. / Ibid.: "konsten är förmögen att ge existensen en form som bryter med varje annan, en form som är det sanna livets form"; "om det konstnärliga livet verkligen har formen av ett sant liv, så är detta liv i sin tur en garant för att varje verk som är rotat i det tillhör konstens dynasti och domän".

problem. Om konst och poesi är en verksamhet producerar någonting så till den grad oigenkännligt att det inte ens går att avgöra om det är poesi eller inte är det utan tvekan en hänsynslös verksamhet. Men den är hänsynslös i ordets mest bokstavliga bemärkelse: att överskrida en ordning är att ta hänsyn till den medan det i konstnärens eller poetens verksamhet enligt Ashbery måste finnas ett moment där hänsyn inte tas över huvud taget. Till detta kunde vi också lägga att en sådan verksamhet möter särskilda svårigheter vid 1900-talets mitt när ord kan framträda som lyrik i den stund de placeras på en boksida (och möter en kapabel lyrikläsare). I "Fragment" såg vi ett exempel på vad som kan göras i en sådan situation. Dikten artikulerar en praktik som gör bruk av en redan etablerad poetisk form så att den omedelbart känns igen som lyrik, men på ett sådant sätt att den moderna lyrikens verk saboteras eller görs *overksam* utan att överskridas.

I Bonnefoys poesi finns ett likartat moment, men det har en mer tvetydig relation till överskridandet av poesins former. Den poetologiska princip som formuleras i "L'Imperfections est la cime" – "Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil, / Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte"²⁵ – skulle mycket väl kunna beskrivas i termer av en fetischering av förstörelsen av den klassiska sköna formen. Men det är, som vi kunde se i analysen av de "avsiktliga bristerna" i *Douve* och i *Hier régnant désert* inte alls fråga om att våga någonting förbjudet. Snarare rör det sig om ett sätt att avstå både från att uppfinna nya friare mer tidsenliga former att ersätta de klassiska med och från att till fullo göra bruk av den klassiska formen.

En annan aspekt som Foucault tar upp i *Le Courage de la vérité* rörande den moderna konsten berör därför någonting väsentligt: den moderna konsten upprättar en specifik relation till verkligheten, "qui n'est plus de l'ordre de l'ornementation, de l'ordre de l'imitation".²⁶ Hur ska vi förstå den relation som är aktuell för undersökningens tre poeter? Rancière tillhandahåller ett sätt att begreppsliggöra den med termer som inte är poeternas egna, och han hämtar dem från den tyska idealismen, Kant och Schiller i huvudsak. I hans arbeten om konstens estetiska regim redogörs för hur en ny form av sinnlighet och erfarenhet uppstår under 1700-talets andra halva.

25. Bonnefoy, 1958, s. 117: "Älska perfektionen för att den är tröskeln, / Men förneka den så snart den blivit känd, glömma den död"

26. Foucault, 2009, s. 173 / Foucault, 2015, s. 190: "inte tillhör ornamenteringens eller imitationens ordning".

Det nya med denna erfarenhet ligger i att den inbegriper en suspension av subjektets förmågor och krafter. I exempelvis "The Sublime from Lyotard to Schiller" (2004) betonar Rancière hur Kants idé om form skiljer sig från den västerländska filosofiska traditionen alltsedan Aristoteles. Om form tidigare fattats som "the active power that shapes matter" är den estetisk enligt Kant "in so far as the active power no longer imposes its law on passive matter". Det sköna är därför skönt "to the extent that it is neither an object of cognition, subjecting sensation to the law of the understanding, nor an object of desire, subjecting reason to the anarchy of sensations".²⁷ Med Schiller utvecklar Rancière därefter de politiska implikationerna av denna idé om form och av den estetiska erfarenhet den är förbunden med. Det "*neither ... nor ...*" som står i centrum för Kants definition av det sköna blir hos Schiller "a field where the power relations of the subject as knowledge, desire and action are suspended", ett fält i vilket en autonomi av ett särskilt slag uppstår. Det rör sig inte om ett medvetande som är autonomt i bemärkelsen att det ordnar det sinnliga i enlighet med sina lagar. I detta fält sätter subjektet inte in sinnesintrycken i begreppsliga kategorier. Den autonomi som tillkommer subjektet i den estetiska erfarenhetens fält är tvärtom förbunden med en "withdrawal of power"; i det står subjektet inför de föremål som framträder på ett sätt som gör dessa föremål otillgängliga för "the domination of knowledge or will".²⁸ Liksom hos Ashbery, Bonnefoy och Christensen har subjektet i det estetiska fältet enligt Rancière abdikerat från en position där det gör världen begriplig och meningsfull; vad som framträder i det estetiska fältet gör det på ett sådant sätt att det är otillgängligt för de krafter med vilka det skulle kunna göra världen begriplig och meningsfull.

Med hänsyn tagen till att Rancière framhåller att imitationens eller representationens ordning inte gäller i den estetiska regimen är det inte alls anmärkningsvärt att det har visat sig att representation inte är ett problem, åtminstone inte ett att lösa genom att exempelvis uppfinna nya, mer adekvata och tidsenliga poetiska former.²⁹ I kapitlet om Ashbery teoretiserar

27. Jacques Rancière, "The Sublime from Lyotard to Schiller", *Radical Philosophy*, vol. 128 (2004), s. 9.

28. Ibid., s. 12.

29. Se exempelvis Rancière, 2000, s. 26–45 för en klagörande presentation av de olika regimer Rancière menar reglerar konstens funktion. Vid sidan av den representationella och den estetiska talar han också om den etiska regimen.

inte detta explicit, men vi kunde se hur representation visserligen kan ses som ett moment i Ashberys skrivpraktik, men att den i sista hand inte syftar till att framställa ett föremål som kan stå i stället för eller hänvisa till någonting annat. I kapitlet om Bonnefoy är förhållandet till språk som representation eller meningsproduktion i fokus på ett mer uppenbart vis. Språkets negativitet, det vill säga att saker och ting negeras när de får en språklig innebörd, är en utgångspunkt för Bonnefoys problematisering av poesin. Representationens kris, såsom analyserad av Foucault i *Les Mots et les choses*, är utan tvekan verksam i Bonnefoys texter; själva idén om den opåvisbara kvaliteten hos det som är och själva frågan om att ta sig utanför språket förutsätter att väsentliga aspekter av det verkliga faller utanför representationen. Som vi kunde se i undersökningen av hans poesi och essäistik föranleder detta emellertid inte utarbetandet av nya former med vilka representationens gräns flyttas för att omfatta mer av det som fallit utanför. Det verkliga ska inte flyttas in i det som dikten dikten representerar; den poetiska verksamheten ska bilda ett subjekt som kan bli berört av den sinnliga verkligheten. I denna skrivpraktik ingår förvisso upprepade berättelser eller vittnesmål om det verkliga och det sinnliga. Men de är medel, inte ändamål. I egenskap av vittnesmål om det verkliga och det sinnliga ska de bilda ett subjekt som inte förlorar sig självt i melankolikernas hämmade aktivitet och brist på intresse för omvärlden, utan hoppas på det sinnligas ankomst.

Eftersom poesi i Christensens texter framställs som en kunskapsform bland andra, är det hos henne som frågan om representation verkligen ställs på sin spets. På vilken grund kan en dikt sägas vara en form av kunskap om inte för att den på ett eller annat sätt säger någonting om hur eller vad ett visst sakförhållande är? Christensens svar är enkelt: på grundval av att diktens tillblivelse liknar blommans. Kunskap är inte ett epistemologiskt problem i Christensens texter, utan ett ontologiskt faktum. Det vetande subjektet har kunskap om världen för att den ger sig till känna; och i den mån det finns begränsningar för vad som låter sig vetas om den härrör dessa inte från det vetande subjektet utan från saken själv, "det principiellt uläselige" som Christensen formulerar det.³⁰ Skälet till att poesi i Christensens bemärkelse är en form av kunskap har inte att göra med dikternas innehåll utan med den process genom vilken de tar form. Det är denna process som lik-

30. Christensen, 1992, s. 119.

nar blommans tillblivelse. Som Haugland konstaterar medför Christensens poesi en grundläggande omformulering av frågan om förhållandet mellan dikt och verklighet. Frågan handlar inte om i vilken mån en dikt kan återge verkligheten, eftersom poesi med nödvändighet efterliknar verkligheten. Genom att aktualisera Foucaults tentativa distinktion mellan en andlighetens sanning, i vilken subjektets tillgång till det sanna är villkorad av ett arbete utfört på och en modifikation av subjektet självt, och en kunskapens sanning, i vilken subjektets tillgång till det sanna är villkorad av det rätta bruket av det förnuft som tillkommer det, kunde ytterligare en sak läggas till Hauglands analys: dikten efterliknar med nödvändighet naturen, men bara på villkor av att det skrivande subjektet har upphört med att behärska sig själv så att vad det skriver skrivs i enlighet med naturen, det vill säga i enlighet med tillfällighetens ordnande verkan.

Rancières utläggning av den estetiska erfarenhetens struktur etablerar en förbindelse mellan undersökningens tre paradigm och vad han kallar kons- tens estetiska regim. Hans arbeten säger dock inte mycket om hur det går till när subjektets krafter suspenderas. *Aisthesis*, en bok där Rancière presenterar resultaten av dessa arbeten, kan ses som en serie demonstrationer av att suspensionen har ägt rum och att den kan äga rum inför vilket eller vilka föremål som helst (konstverk eller inte har ingen som helst betydelse), men den säger inte mycket om vad som verkställer den eller rättare sagt: om vad som hindrar krafterna från att verka. Och när frågorna om vad poesi är och om vad man gör i egenskap av poet ställs i Ashberys, Bonnefoys och Christensens texter är just detta en av de aspekter som problematiseras: att det skrivande subjektet måste göra någonting med sig självt och förändra sitt sätt att vara för att göra en viss form av erfarenhet tillgänglig. Är det, trots allt, någonting nytt, att den poetiska verksamheten är förbunden med en form av levnadskonst?

Foucaults hypoteser om relationen mellan konst och liv under 1800- talet pekar i riktning mot ett nekande svar. Även andra dokument skulle kunna anföras. Det mest uppenbara är kanske Rimbauds berömda så kallade "Lettres du voyant". I dessa brev skriver Rimbaud om hur han arbetar på att göra sig själv till "voyant", seende. Det första momentet i detta arbete har formen av introspektion. I ett av de två breven, daterat till den 15 maj 1871, står det: "La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente,

l'apprend."³¹ Denna introspektion, denna självhermeneutik för att tala med Foucault, är dock förbunden med ett andra moment: "Dès qu'il la [själen] sait, il doit la cultiver [...]"³² Rimbaud fortsätter därefter och beskriver hur själen ska formas eller kultiveras: "Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de de tous les sens*."³³ Vad poeten ska lära sig se eller nå fram till genom detta arbete kallar Rimbaud "l'inconnu", det okända.³⁴ Vilka moment som ingår i denna praktik och vilken form av erfarenhet den möjliggör har mindre betydelse, väsentligt är däremot det faktum att tillgången till erfarenheten villkoras av ett transformativt arbete utfört på poetens själv; det är inte i första hand poesins former som måste förändras för att poeten ska nå det okända, utan det skrivande subjektet.³⁵

Ett annat dokument som är intressant i detta sammanhang är Paul Valéry's reflektion över den franska poesin från 1800-talets andra hälft, "L'existence du symbolisme" (1938). Valéry frågar sig i essän om det finns någon grund för att kategorisera de poeter och konstnärer som kallas symbolister under en och samma etikett. Håller man sig till estetiken är svaret nej. Om någonting förenar dem har det ingenting att göra med "les caractères sensibles de leur art".³⁶ Sett enbart till de verk som de producerade finns det således ingen grund för att tala om symbolismen som en skola. Ingenting, menar Valéry, förenar symbolisternas verk. Vänder man sig i stället till hur de förhåller sig till den litterära offentligheten, till läsare och kritiker samt förlag och så vidare, och till hur de förhåller sig till konstnärlig eller poetisk verksamhet uppenbarar sig emellertid några punkter som förenar

31. Arthur Rimbaud till Paul Demeny av 15 maj 1871, i Rimbaud, 2009, s. 344 / Arthur Rimbaud, *Samlade skrifter*, övers. Elias Wraak (Göteborg, 2013), s. 205: "Första uppgiften för den som vill bli poet är att lära känna sig själv, fullkomligt; han söker sin själ, han inspekterar den, han prövar den, lär sig den."

32. Ibid. / Ibid.: "Så snart han känner den måste han odla den!"

33. Ibid. / Ibid.: "Poeten gör sig till *seende* genom en lång, gränslös och systematisk *avreglering* av *alla sinnen*." Övers. modifierad.

34. Ibid. / Ibid.

35. Se exempelvis Collot, 1997, s. 40–45 för en diskussion kring detta. Vad Collot dock inte understryker med tillräcklig emfas, från mitt perspektiv, är att Rimbaud i brevet gör gällande att det krävs ett arbete utfört på poetens själv före det att poesi över huvud taget är möjligt att skriva. Som Collot ser det, är det poesin som är den operativa mekanismen i poetens arbete med att omvandla sig själv.

36. Paul Valéry, "Existence du symbolisme", i *Œuvres*, vol. 1, ny uppl., utg. Jean Hytier (Paris, 1980), s. 690: "deras konstforms sinnliga karakteristika".

dem. De försakade den litterära karriären och den redan etablerade publik som författare skrev för och vände sig bort från offentligheten för att i stället konstituera en slags gemenskap utanför den, en gemenskap utanför offentligheten där tidskrifter startas, böcker ges ut och där man kritiserar varandras verk.³⁷ Denna försakelse sätter Valéry i förbindelse med en slags askes, en strävan hos symbolisterna efter att skapa ett nytt sätt att vara och erfara, "un *état d'esprit tout à fait neuf et singulier*", som han formulerar det.³⁸ Denna asketiska praktik, och att den görs till ett villkor för såväl det konstnärliga livet som för konstnärlig produktion, är i sista hand vad som förenar symbolisterna: "Le désir de cette élévation, de cette 'ascèse', se prononçant dans le domaine de l'art, devenant une condition de la vie du véritable artiste et de la production des œuvres, tel est le fait tout neuf et la caractéristique profonde qui s'observe dans tous les participants authentique de ce Symbolisme encore sans nom."³⁹ Vad Rimbaud skriver i sina brev är med andra ord inte en isolerad företeelse; breven kan ses som ett paradigmiskt exempel på hur en symbolistisk poet förhåller sig till sig själv och till sin verksamhet. Vad som förenar symbolisterna är således inte ett antal gemensamma formella eller tematiska drag i deras konstnärliga produktion, utan att den konstnärliga produktionen villkoras av en asketisk praktik varigenom subjektet modifierar sitt sätt att vara.

Denna regel bör inte förväxlas med idén om att konsten, i bemärkelsen den estetiska erfarenheten av konstverk av olika slag, förändrar livet. Rainer Maria Rilkes berömda sonett, "Archaischer Torso Apollos" (1908), är känd som ett uttryck för denna idé. Den handlar om en erfarenhet av ett konstverk, en antik staty föreställande Apollo som förlorat sitt huvud, sina armar och sina ben. Dikten återger hur denna erfarenhet inte bara är en estetisk affär, utan också en existentiell angelägenhet. Som från ingenstans, statyn har ju inget huvud, manar verket i sonettens sista vers betraktaren till att förändra sitt liv: "Du mußt dein Leben ändern."⁴⁰ Den estetiska

37. Ibid., s. 691.

38. Ibid., s. 694: "ett helt nytt och särskilt sinnestillstånd".

39. Ibid.: "Begäret efter denna elevation, efter denna 'askes', som tar sig uttryck i konstens domän, som blir ett villkor för det verkliga konstnärliga livet och för produktionen av verk, det är det helt nya och djupast liggande karakteristika som kan observeras hos alla autentiska medverkande i denna symbolism som då ännu var namnlös."

40. "Archaischer Torso Apollos" ur *Neue Gedichte* i Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte* (Frankfurt am Main, 1998), s. 508.

erfarenheten är också existentiell i den bemärkelsen att den har kraft att förändra livet; ett konstverk, litterärt eller av annat slag kan, i princip, gripa in i betraktarens eller läsarens liv och ge det en ny riktning.⁴¹

Detta är också en grundläggande idé i Schillers *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (1801), som Rancières resonemang ovan grundar sig på. Att konsten kan förändra livet presenteras där som lösningen på ett gammalt politiskt problem, nämligen att samhället inte kan förändras av människor vilka formats av samhället i fråga. Människans estetiska fostran är, menar Schiller, lösningen. Konstens autonomi i förhållande till samhället gör den till en domän där människor av ett helt annat slag kan formas, människor som sedan kan vända åter för att genomföra de nödvändiga förändringarna. Konsten kan hela det som civilisationens historiska utveckling skadat: människan.⁴² I jämförelse med vad Rimbaud skriver i sina brev och de förhållningsregler som han sätter upp för den som vill bli en "seende" poet finns både skillnader och likheter. I båda fallen står subjektet i sitt sätt att vara på spel. Men hos Rimbaud är det inte, som hos Schiller eller i Rilkes dikt, konsten som har kraft att förändra livet, utan livet som måste förändras för att det ska vara möjligt att skriva poesi, det vill säga för att det fält av möjliga erfarenheter som tillkommer en seende poet ska göras tillgängligt.

41. Se exempelvis Götselius, 2010 för en genealogisk undersökning av denna erfarenhets diskursiva och materiella möjlighetsbetingelser.

42. Se Friedrich Schiller, "Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen", i *Schillers Werke, Nationalausg.*, bd. 20: *Philosophische Schriften*, utg. Benno von Wiese (Weimar, 1962), s. 332f. Se också Bürger, s. 61f för en utläggning av detta politiska problem hos Schiller.

SUMMARY

*The Art of Poetry and the Art of Existence:
The Writing Subject in the Poetry of John Ashbery,
Yves Bonnefoy and Inger Christensen*

The chief aim of this thesis is to investigate the use of language in poetry during the second half of the 20th century. My study grounds itself in a number of remarks made by Roland Barthes in the 1970s: Barthes claimed that, during the decades following WWII, literature could no longer be conceived of as a medium for the preservation and reproduction of a tradition. At this point in time, he argued, the function of literature—that is, what writers, poets and readers *do* when they occupy themselves with literature, and the effect that the practices of reading and writing have on them— was transformed. While acknowledging that this transformation might be perceived as a form of loss, or even as the end of literature, Barthes presents it, rather, as an opportunity for the invention of new or alternative uses of language.

With Barthes' remarks serving as a provisional characterization of the poet's situation in the mid-1900s, this thesis investigates how the function of poetry is reinvented in the writings of American poet John Ashbery, French poet Yves Bonnefoy, and Danish poet Inger Christensen. Although these three figures differ significantly as poets, certain commonalities exist between them. Perhaps the most important of these concerns their shared conception of poetry as an act or process which enables the poet to access a particular form of experience. Here, it must be noted that it is not the poem as a linguistic or cultural *artifact*, but poetry as an activity or *process*, that provides access to certain forms of experience which would otherwise have remained out of reach.

This thesis treats the three aforementioned poets as paradigms, in Giorgio Agamben's sense of that term. That is, each poet is not selected as the representative of a larger set: Ashbery is not chosen as a representative postmodern American poet; Bonnefoy is not treated as a typical French contemporary poet, and Christensen is not regarded as an example of Danish procedural poetry. As paradigms, however, these three poets serve to manifest and make intelligible a broader problematic concerning the historical transformations of poetic practices in the twentieth century.

The theoretical framework of this thesis is grounded in Michel Foucault's studies of the 1980s, works centrally concerned with the history of the subject. Here, Foucault develops and elaborates upon his thoughts regarding "subjection." While his earlier work presents subjectivity as an effect produced by discursive practices and technologies of power, his later works focus on techniques and practices through which individuals may shape or stylize themselves as subjects of various

forms, thereby attaining certain forms of experience, states of happiness, salvation, etc. These techniques are conceptualized as “technologies of the self.” This shift in focus calls for a distinction between two modes of subjectivity-production: subjection (*assujettissement*) in which the subject is produced through technologies of power, and subjectivation (*subjectivation*) in which the subject constitutes itself through technologies of the self. It must be noted that this is a theoretical distinction; in practice, the two processes are interconnected.

My introduction discusses this new distinction and its methodological implications at some length, relating it to the field of literary studies, and to the study of 19th and 20th century literature in particular. Foucault’s theoretical framework provides an *a priori* conception of the function of poetry: whatever other functions the reading and writing practices designated by the term “poetry” fulfill, they always—and necessarily—produce forms of subjectivity. Thus, rather than investigating the social function of poetry in general, this thesis seeks to clarify how the writing subject is implicated in the practice of poetry. It aims to answer such questions as: What mode of subjection is at work in the writings of these three poets? What forms of subjectivity are produced, and what fields of experiences enabled? In order to answer these questions, the thesis proceeds to investigate how and under what conditions the three poets problematize their own nature and function *as* poets. The investigation is not concerned with the meaning of their poetry or poems; rather, it focuses on what the writing subject *does*, and the effect that this *doing* has on the writing subject.

Chapter Two explores the writings of John Ashbery, whose conception of poetry can be summarized as follows: poetry entails the production of something *unrecognizable*. One discerns, in his poetry, a specific operation corresponding to this idea, which manifests itself as the (unfulfilled) promise of a recognizable, meaningful utterance. This idea—poetry as the production of something unrecognizable— and this operation, form the dual focal points of this chapter. The first section of this chapter examines the historical conditions of possibility for this particular use of language, building on Virginia Jackson’s concept of lyricization— that is, the historical process whereby poetry of various forms and genres, and literature in general, is transformed into, read, and recognized as lyrical poetry. This process of lyricization resulted in the emergence of a culture of capable readers of lyrical poetry; of readers endowed with the capacity to render even the most unrecognizable set of words or letters into a meaningful lyrical poem, uttered by a speaker with whom the reader could identify. The work of the modern lyric, this section concludes, can be described as a process of subjectivation whereby what is other and strange is transformed into a common and intelligible world. This is, essentially, a feat accomplished by the reader, and it can be performed on virtually any literary text, indeed on any text whatsoever. It follows, then, that the process of lyricization provides a number of obstacles to Ashbery’s conception of

the function of poetry; for, whatever a poet does, his or her poems may be read as “lyric”, and thus transformed into something recognizable.

In the second section of this chapter, my investigation considers the way in which poetry is problematized in Ashbery’s criticism, and in one of his most famous works, “Self-Portrait in a Convex Mirror” (1975). Here, I demonstrate that, for Ashbery, the production of an unrecognizable poem or work of art enables a certain form of experience, and thereby, a certain form of subjectivity. The former may be described as the experience of anonymous objects and phenomena, which appear to be inevitable, yet inexplicable. The latter as a subject who is not a governing agent acting upon events, but is rather acted *upon*, and subject to, these events. I also discuss how this idea of the poetic subjectivity relates to Ashbery’s view of art and poetry as processes taking place outside of history. According to this view, the very moment that a work of poetry or art becomes a part of history is the moment in which it can no longer be experienced as poetry or art. While such a proposition might appear paradoxical, it appears so only given a certain conception of history which, in turn, is bound to a certain form of subjectivity. Both must be abandoned in order to access that form of experience enabled by the work of poetry and art.

The final section of this chapter centers on an analysis of the long poem, “Fragment” (1966). Here, I illustrate how, rather than attempting to produce an unrecognizable poem, Ashbery writes a poem that is already, so to speak, “lyricized”, but whose speaker and whose mode of reasoning exist on the very limit of recognition. While the poem asks to be read as “lyric”, it also sabotages or obstructs the moment of identification central to the practice of reading performed by the capable reader of lyrical poetry (as described in the first section of this chapter). In this respect, as this chapter concludes, Ashbery renders the work of the modern lyric inoperative. This should not be understood as a negative operation; while Ashbery disables the aim of the modern lyric (to make subject and object intelligible components of a common world), he simultaneously enables, or seeks to enable, a different form of experience and subjectivity.

In Chapter Three, my investigation turns to Bonnefoy. While Chapter Two focused on the institutional or discursive conditions for poetry (in Ashbery’s specific sense of this term), Chapter Three centers on a more explicitly philosophical problem. Namely, that all uses of language which aim to “make sense”— that is, to make intelligible— an aspect of material reality are inherently negative; they imply a negation of the object itself. What then can a poet do to make room for the sensuous or material object to appear, without negating it? The first section of this chapter explores this concern as it is reflected in the writings of Maurice Blanchot and Francis Ponge (around 1950), and the group of poets and writers associated with the journal *L’Éphémère*. For these writers, the most problematic aspect of writing concerns the relation between subject and object; between the

practice of writing and the “real” (or, as Ponge has it, “the things”).

The second section of this chapter examines Bonnefoy’s essays and poetry from the 1950s and 1960s, seeking to clarify what separates the subject from a complete engagement with material reality, or what Bonnefoy calls “that which is”. Formulated in these terms it becomes clear that, in practice, the subject cannot achieve such a complete engagement with material reality because the writer is, by his or her very actions, constitutively separated from it. In other words, the use of conceptual language and of poetic forms directs desire and attention away from material reality, which exists outside of language. Thus, the task of the writing subject is not to seek to attain a relation to material reality, but to make itself available for such a relation.

The third section of this chapter explores two central operations at work in the writing practice, in evidence in Bonnefoy’s books of poetry. The first of these involves a suspension of the work of poetic form and imagery. This operation is accompanied by the second operation: a series of repeated affirmations which testify to the possibility of the subject’s engaging with material reality. In combination, these operations serve to shape a subject who is incapable of grasping or reaching for that which *is*, but who desires and waits for such an engagement to take place.

After exploring the ways in which poetry was problematized in the United States and France, Chapter Four turns to Christensen’s writings. Whereas understanding the practices of writing conceived of, and utilized by Ashbery and Bonnefoy necessitated a consideration of the broader situation of poetry in the U.S. and France of the mid-1900s, such a consideration of the broader context would be superfluous to this chapter. I do not argue that Christensen’s poetry is independent of its Danish context; rather, I wish to focus more exclusively on a particular concept. Namely, Christensen’s conception of the poetic process as an activity through which poems are produced like flowers grow from their seeds; a notion which bespeaks the close interrelation she discerns between poetry and science as two different forms of knowledge, sharing a common procedure. While previous research has addressed the intersections between the ontology underpinning Christensen’s poetics and that of modern science, this chapter explores this intersection with particular regard to practice. Specifically, I investigate the conditions that a poet, and by extension, any knowing subject must fulfil in order to produce knowledge.

The first section of this chapter shows that Christensen does not conceive of poets or scientists as agents of knowledge production. Rather, she envisions both as a form of media through which the world comes to know itself. For Christensen, the generation of such knowledge is not primarily an epistemological, but an ontological, concern. The implications are twofold: firstly, the extent to which the world may be known is not conditioned by the knowing subject, but by the nature of things. The world presents itself to be known and a knowing subject forms part of its knowledge production. Secondly, the knowledge produced is, in principle,

never complete, due to a foundational unreadability or an inherent contingency in the order of things.

A degree of preparatory labor is required on the part of the writing subject before he or she can function as a medium for such knowledge—as I illustrate through my analysis of Christensen’s critique of a particular use of reason, as outlined in her essays. The constitutive element in this use of reason is that it produces a knowing subject which relates to itself and its activities in terms of the realization of order in a world of chaos. I discuss a number consequences proceeding from this use of reason. The most important of these concerns being the fact that, while such a subject may become aware of its shortcomings, it is incapable of addressing these without conceiving of a new order, or a superior version of itself. The subject is caught in a loop from which there is no exit. It is at this point that Christensen’s neologism, “derealization”, finds its significance. For, if her critique is aimed at a form of subjectivity that constitutes itself by bringing order to the world, “derealization” designates the process by which a person subjects him- or herself to a pre-existing order governed by contingency. The modification of its fundamental mode of being is a necessary prerequisite for the writing subject to function as a medium for knowledge-production. It is thus, also, a necessary condition for the production of poetry.

The second section of this chapter examines Christensen’s book of poetry, *it* (1969). Here, I identify three methods elaborated in the book which serve to initiate the subject into a “derealized” existence: that is, a life in accordance with the order of the world and, accordingly, a life in which poetry may be produced. The first method consists of the study of nature. In the book, processes of becoming inherent in nature are reflected upon and they serve as a measure of the human. Thus, the study of nature should be conceived of as an activity with ethical implications, as it provides a model for human existence. The constitutive element of this model is the capacity to *become otherwise*, not through transforming oneself, but through opening oneself to new connections with other materials and organisms. The second method is described as a means of disciplining one’s sensibility. With respect to this latter method, I argue that many of the passages in the section “logos” may be thought of in terms of a form of “fantastic gymnastics”: “fantastic” because they are performed by means of the imagination in writing; “gymnastics”, because they serve to modify what can and cannot be done with bodies. Finally, Christensen’s third method involves a classic existential-philosophical theme: fear and/or angst. In order to shape oneself in accordance with the model provided by the study of nature one must first overcome the fear of fear itself. Drawing on a connection between Christensen and Kierkegaard, I argue that it is not sufficient to merely acknowledge one’s fear of fear. Rather, it is necessary to learn to be afraid in the proper way. Paraphrasing Kierkegaard, this chapter concludes that the one who is shaped by fear is shaped in accordance with nature; and the one

who is shaped in accordance with nature lives a form of life in which poetry may be produced.

The conclusion of this thesis elucidates a common principle for these three authors, or paradigms. Adapting an expression of Barthes', the subject constituted in the writing practices of all three might be described as one who assents to the world as it is. As such, the writing subject abdicates the privileged position sometimes attributed to the poet, a position from which he or she renders the world a meaningful and habitable place. The writing subject in the poetry of Ashbery, Bonnefoy, and Christensen does not use language to produce meaning or generate value, but as a means to gain access to a particular form of experience. The world that appears for the subject who assents to that which is, is a world that is—if not necessarily meaningful and comprehensive—always habitable. The implication being that such a form of subjectivity can co-exist with that which is, *before* the human subject determines its function and value through his or her work.

I argue that the practices of writing for these three poets, *as* poets, is dependent on, and forms part of, an art of existence, or a "technology of the self" because access to such a form of experience demands a modification of the subject's mode of being. The subject must, as Christensen puts it, "derealize" itself. This thesis does not contend that such a connection between the art of poetry and the art of existence is new, or that it constitutes a form of experience invented by these three poets. Jacques Rancière's conception of the aesthetic field of experience, as it appeared and was developed in the late 18th century, demonstrates that such a notion predates the authors discussed here. Moreover, Paul Valéry's conception of the shared ethics of the various poets known as the French symbolists, clearly exemplifies the notion that one's mode of existence must be transformed in order for poetry to be produced. Indeed, this notion dates back to the beginnings of what might be termed "modern" (or late 19th, early 20th century) poetry. Thus, the connection between the art of poetry and the art of existence is far from new; arguably its genealogy stretches back even farther.

LITTERATURFÖRTECKNING

- Acke, Daniel, *Yves Bonnefoy essayiste. Modernité et présence* (Amsterdam/Atlanta, GA, 1999).
- , "Bonnefoy et l'expérience poétique de la ville", i Jean-Paul Avice & Odile Bombarde (red.), *L'Herne. Yves Bonnefoy* (Paris, 2010).
- Acker, Adolphe, Sarane Alexandrian et al., "Rupture inaugurale", i José Pierre (red.), *Tracts surréalistes, Tome II: 1940–1969* (Paris, 1982).
- Adorno, Theodor W., "Rede über Lyrik und Gesellschaft", i *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, bd. 11, utg. Rolf Tiederman (Frankfurt am Main, 1984).
- , "Tal om lyrik och samhälle", i Mikael van Reis (red.), *Den svindlande texten. Åtta röster om poesianalys*, övers. Lars Bjurman (Stockholm/Stehag, 1992).
- , *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, bd. 7, ny uppl., utg. Rolf Tiederman (Frankfurt am Main, 1996).
- Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, ny utökad uppl. (Torino, 2001).
- , *L'aperto. L'uomo e l'animale* (Torino, 2002).
- , *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, ny uppl. (Torino, 2005).
- , *Signatura rerum. Sul metodo* (Torino, 2008).
- , *Homo sacer. Den suveräna makten och det nakna livet*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg, 2010).
- , *L'uomo senza contenuto*, ny uppl. (Macerata, 2013).
- Agosti, Stefano, "Douve et Michel Foucault", i Michèle Finck & Patrick Werly (red.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*. (Strasbourg, 2013).
- Altieri, Charles, *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry* (Cambridge, MA, 1984).

- , "John Ashbery and the Challenge of Postmodernism in the Visual Arts", *Critical Inquiry*, vol. 14, nr. 4 (1988).
- Artaud, Antonin, "Correspondance avec Jacques Rivière", i *Œuvres complètes*, vol. I, ny utökad och rev. uppl. (Paris, 1984).
- Ashbery, John, *Reported Sightings. Art Chronicles, 1957–1987*, utg. David Bergman (New York, NY, 1989).
- , *Other Traditions* (Cambridge, MA, 2000).
- , *Selected Prose*, utg. Eugene Richie (Ann Arbor, MI, 2004).
- , *Collected Poems, 1956–1987*, utg. Mark Ford (ACP) (New York, NY, 2008).
- Ashton, Jennifer, *From Modernism to Postmodernism. American Poetry and Theory in the Twentieth Century* (Cambridge, MA, 2005).
- Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, ny uppl. (Oxford, 1980).
- Baggesen, Søren, *Seks sonderinger i den panerotiske linje i danske lyrik* (Odense, 1997).
- Barbaras, Renaud, "Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique", i *Phénoménologie & Esthétique* (Paris, 1998).
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, 1953).
- , *Essais critiques* (Paris, 1964).
- , *Litteraturens nollpunkt*, övers. Gun och Nils A. Bengtsson (Staffanstorps, 1966).
- , *Kritiska essäer*, övers. Malou Höjer (Staffanstorps, 1967).
- , *S/Z* (Paris, 1970).
- , "Responsabilité de la grammaire", i *Œuvres complètes*, bd. 1: 1942–1965, utg. Eric Marty (Paris, 1994).
- , "Leçon", i *Œuvres complètes*, bd. 3: 1971–1980, utg. Eric Marty (Paris, 1994a).
- , "Stylistique", i *Œuvres complètes*, bd. 3: 1971–1980, utg. Eric Marty (Paris, 1994b).
- , *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980*, utg. Nathalie Léger (Paris, 2003).
- Bataille, Georges, "Métamorphoses", i *Œuvres complètes*, vol. I: *Premiers écrits 1922–1940* (Paris, 1970).
- , *La Souveraineté*, i *Œuvres complètes*, vol. VIII (Paris, 1976).

- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, utg. Y-G Le Dantec (Paris, 1961).
- Baugh, Bruce, *French Hegel. From Surrealism to Postmodernism* (New York, NY, 2003).
- Bédouin, Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme, 1939–1959* (Paris, 1961).
- Benjamin, Walter, "Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus", i *Gesammelte Schriften*, bd. 1:2, utg. Rolf Tiedemann och Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main, 1980).
- Benjamin, Walter, *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark (Stockholm, 1991).
- Benveniste, Émile, "Nature du signe linguistique", i *Problèmes de linguistique générale* (Paris, 1966).
- , "La sémiologie de la langue", i *Problèmes de linguistique générale, II* (Paris, 1974).
- Berger, Charles, "Vision in the Form of a Task", i David Lehman (red.), *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery* (Ithaca, NY, 1980).
- Bernes, Jasper, "John Ashbery's Free Indirect Labor", *Modern Language Quarterly*, vol. 74, nr. 4 (2013).
- Bernstein, Charles, "Ways of Reading: Marjorie Perloff and the Sublimity of Pragmatic Criticism", (<http://jacketz.org/article/ways-reading-marjorie-perloff-and-sublimity-pragmatic-criticism>, hämtat 2016-08-09).
- Bident, Christophe, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible* (Seyssel, 1998).
- Blanchot, Maurice, *La Part du feu* (Paris, 1949).
- , *L'Entretien infini* (Paris, 1969).
- Blasing, Mutlu Konuk, *Politics and Form in Postmodern Poetry. O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill* (Cambridge, MA, 1995).
- Bloom, Harold, "The Charity of the Hard Moments", i *Figures of Capable Imagination* (New York, NY, 1976).
- Bloom, Janet & Robert Losada, "Craft Interview with John Ashbery", i William Packard (red.), *The Craft of Poetry. Interviews from the New York Quarterly* (New York, NY, 1974).
- Bonnefoy, Yves, *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* (Paris, 1953).
- , *Hier régnerait désert* (Paris, 1958).
- , *Rimbaud par lui-même* (Paris, 1961).

- , *Dikter*, övers. Östen Sjöstrand (Stockholm, 1971).
- , *L'Improbable. Et autres essais*, ny rev. utökad uppl. (Paris, 1980).
- , *Récits en rêve. Suivis d'Un rêve fait à Mantoue* (Paris, 1987).
- , *La vérité de parole* (Paris, 1988).
- , *Entretiens sur la poésie (1972–1990)*, ny utökad uppl. (Paris, 1990).
- , *Le Nuage rouge*, ny rev. uppl. (Paris, 1992).
- , *Poésie et architecture* (Bordeaux, 2001).
- , *La longue chaîne de l'ancre* (Paris, 2008).
- Bonnefoy, Yves, Eliane Catoni et al., "La Révolution la Nuit", i José Pierre (red.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922–1969*, vol. II: 1940–1969 (Paris, 1982).
- Borup, Anne, *Opbruddet fra modernismen. En litteraturhistorisk og tekstanalytisk undersøgelse af opbrudstendenser i dansk poesi fra 1965 til 1998*, otryckt diss. Odense (2000).
- Bouchet, André du, *Carnets 1952–1956*, utg. Michel Collot (Paris, 1990).
- Bouchet, André du, *Aveuglante ou banale* (Paris, 2011).
- Braidotti, Rosi, *The Posthuman* (Cambridge/Malden, MA, 2013).
- Bredsdorff, Thomas, "Inger Christensen var enestående i dansk litteratur", *Politiken* (5 jan. 2009), (<http://politiken.dk/kultur/boger/ECE623031/nekrolog-ing-christensen-var-enestaaende-i-dansk-litteratur/>), hämtat 2016-10-27).
- Breton, André, "Surrealismens manifest", i Gunnar Qvarnström (red.), *Moderna manifest, 2. Surrealism*, övers. Malou Höjer och Gunnar Qvarnström (Stockholm, 1973a).
- , "Surrealismens andra manifest", i Gunnar Qvarnström (red.), *Moderna manifest, 2. Surrealism*, övers. Malou Höjer och Gunnar Qvarnström (Stockholm, 1973b).
- , *Manifestes du surréalisme*, ny uppl. (Paris, 2014).
- Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, ny uppl. (Orlando, FL etc., 1975).
- Brooks, Cleanth & Robert Penn Warren, *Understanding Poetry. An Anthology for College Students* (New York, NY, 1934).
- , *Understanding Poetry*, ny rev. utökad uppl. (New York, NY, 1960).

- Buchs, Arnaud, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme* (Paris, 2006).
- , *Une pensée en mouvement. Trois essais sur Yves Bonnefoy* (Paris, 2007).
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main, 1974).
- Butler, Judith, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection* (Stanford, CA, 1997).
- , *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, ny uppl. (New York, NY, 2012).
- Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine* (Paris, 1998).
- Cavell, Stanley, "Performative and Passionate Utterance", i *Philosophy the Day After Tomorrow* (Cambridge, MA, 2005).
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, *Le Surréalisme* (Paris, 1984).
- Christensen, Inger, *det* (Köpenhamn, 1969).
- , *Del af labyrinten*, ny uppl. (Köpenhamn, 1992).
- , *det*, övers. Marie Silkeberg (Stockholm, 2009).
- , *Hemmelighedstilstanden*, ny uppl. (Köpenhamn, 2009a).
- , *Samlede digte*, (CSD) (Köpenhamn, 2009).
- Christensen, Markus Floris, "'Vi er alle metaforer for hinanden'. En hegeliensk læsning af Inger Christensens *det*", *Danske studier* (2015).
- Clark, T. J., *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism* (New Haven, CT/London, 1999).
- Collot, Michel, *La Matière-émotion* (Paris, 1997).
- , *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, ny uppl. (Paris, 2005).
- Combe, Dominique, "'Une écriture unique'. Yves Bonnefoy ou la genèse des genres", *Nu(e)*, nr. 11 (2000).
- Compagnon, Antoine, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* (Paris, 2005).
- , "XXe siècle", i Jean-Yves Tadié (red.), *La Littérature française. Dynamique et histoire II* (Paris, 2007).
- Critchley, Simon, *Very Little ... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature* (London, 1997).
- Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric* (Cambridge, MA/London, 2015).
- Deleuze, Gilles, *Foucault* (Paris, 1986).

- , *Foucault*, övers. Erik van der Heeg och Sven-Olov Wallenstein (Stockholm/Stehag, 1990).
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie* (Paris, 1967a).
- , *L'écriture et la différence* (Paris, 1967b).
- , *Signéponge / Signponge* (New York, NY, 1984).
- , *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale* (Paris, 1993).
- , *Marx spöken. Skuldstaten, sorgearbetet och Den nya internationalen*, övers. Jonas (J) Magnusson (Göteborg, 2003).
- Dickinson, Emily, *The Poems of Emily Dickinson*, vol. 1, utg. Thomas H. Johnson (Cambridge, MA, 1955).
- Djaballah, Marc, *Kant, Foucault, and Forms of experience* (London, 2007).
- Dreyfus, Hubert L. & Paul Rabbinow, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, andra uppl. (New York, NY, 1983).
- Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe. Suivi de Notes*, utg. Michel Sanouillet & Paul Matisse (Paris, 2008).
- Dupouy, Christine, *La Question du lieu en poésie. Du Surréalisme jusqu'à nos jours* (Amsterdam/New York, NY, 2006).
- Duve, Thierry de, *Kant after Duchamp* (Cambridge, MA, 1996).
- Eliot, T. S., "The Social Function of Poetry", i *On Poetry and Poets* (London, 1957).
- Erwin, John W., "The Reader Is the Medium: Ashbery and Ammons Ensphered", *Contemporary Literature*, vol. 21, nr. 4, 588–610 (1980).
- Espmark, Kjell, *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen* (Stockholm, 1975).
- Fekete, John, "The New Criticism: Ideological Evolution of the Right Opposition", *Telos*, nr. 20, 2–51 (1974).
- Fetzer, Glenn William, *Emmanuel Hocquard and the Poetics of Negative Modernity* (Birmingham, 2004).
- Finck, Michèle, *Yves Bonnefoy. Le Simple et le sens* (Paris, 1989).
- Fjørtoft, Henning, *Jordsanger, økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*, diss. Trondheim (Trondheim, 2011).
- Ford, Mark, *John Ashbery in Conversation with Mark Ford* (London, 2003).

- Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century* (Cambridge, MA, 1996).
- , "Det verkligas återkomst – avantgardet inför sekelslutet", i *Avantgardet*, övers. Erik van der Heeg (Göteborg, 2000).
- Foucault, Michel, *Raymond Roussel* (Paris, 1963).
- , *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris, 1966).
- , *L'Archéologie du savoir* (Paris, 1969).
- , *Naissance de la clinique*, ny rev. uppl. (Paris, 1972).
- , *Histoire de la sexualité*, I: *La Volonté de savoir* (Paris, 1976).
- , "Préface", nr. 189 i DEII, övers. Fabienne Durand-Bogaert (1977).
- , "Entretien avec Michel Foucault", nr 281 i DEII (1980).
- , "L'Écriture de soi", nr. 329 i DEII (1983a).
- , "The Subject and Power", i Hubert L. Dreyfus & Paul Rabbinow, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, andra uppl. (Chicago, IL, 1983b).
- , *Histoire de la sexualité*, II: *L'Usage des plaisirs* (Paris, 1984a).
- , *Histoire de la sexualité*, III: *Le Souci de soi* (Paris, 1984b).
- , "Une esthétique de l'existence", nr. 357 i DEII (1984c).
- , "Qu'est-ce que les Lumières?", nr 351 i DEII (1984d).
- , "Qu'est-ce que les Lumières?", nr. 339 i DEII (1984e).
- , "Technologies of the Self", i Luther H. Martin, Huck Gutman & Patrick H. Hutton (red.), *Technologies of the self. A Seminar with Michel Foucault* (London, 1988a).
- , "The Political Technology of Individuals", i Luther H. Martin, Huck Gutman & Patrick H. Hutton (red.), *Technologies of the self. A Seminar with Michel Foucault* (London, 1988b).
- , "Préface", nr. 14 i *Dits et écrits*, vol I: 1954–1975, utg. Daniel Defert, François Ewald & Jacques Lagrange (Paris, 2001a).
- , *Dits et écrits*, vol. II: 1976–1988, utg. Daniel Defert, François Ewald & Jacques Lagrange (DEII) (Paris, 2001b).
- , *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981–1982)*, utg. Frédéric Gros (Paris, 2001c).

- , *Sexualitetens historia*, bd. 2: *Njutningarnas bruk*, ny rev. uppl., övers. Britta Gröndahl (Göteborg, 2002a).
- , *Vetandets arkeologi*, C G Bjurström (Lund, 2002b).
- , "Vad är upplysning?" i Thomas Götselius & Ulf Olsson (red.), *Diskursernas kamp*, övers. Lars Eberhard Nyman (Stockholm/Stehag, 2008a).
- , "Politisk individteknologi", i Thomas Götselius & Ulf Olsson (red.), *Diskursernas kamp*, övers. Thomas Andersson (2008b).
- , "Självtknologier", i Thomas Götselius & Ulf Olsson (red.), *Diskursernas kamp*, övers. Thomas Andersson (Stockholm/Stehag, 2008c).
- , *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, utg. Frédéric Gros (Paris, 2009).
- , *Modet till sanning. Styrandet av sig själv och andra*, övers. Johan Sehlberg (Stockholm, 2015).
- Franzén, Carin, *I begynnelsen var ordet. Essäer om den litterära erfarenheten* (Stockholm, 2002).
- Freud, Sigmund, "Sorg och melankoli", i Bengt Warren (red.), *Samlade skrifter*, 9, *Metapsykologi* (Stockholm, 2008).
- Fried, Michael, "Art and Objecthood", i *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago, IL, 1998).
- , "Konst och objektalitet", i Wallenstein, Sven-Olov (red.), *Minimalism och postminimalism*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm, 2005).
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart* (Hamburg, 1956).
- Genette, Gérard, *The Architext. An Introduction*, övers. Jane E. Lewin (Berkeley, CA etc., 1992).
- Glaser, Bruce, "Frågor till Stella och Judd", i Sven-Olov Wallenstein (red.), *Minimalism och Postminimalism*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm, 2005).
- Gleize, Jean-Marie, "'Où vont les chiens?'" , *Littérature*, nr. 110 (1998).
- , "Parnasses contemporains", i Guillaume, Daniel (red.), *Poétiques et poésies contemporaines* (Lyon, 2002).
- , *Sorties* (Paris, 2014).
- , *Littéralité. Poésie et figuration, A noir. Poésie et littéralité* (Paris, 2015).

- Gleize, Jean-Marie & Bernard Veck, *Francis Ponge. Actes ou textes* (Lille, 1984).
- Glienke, Bernhard, "Themen in Systemen", *Skandinavistik*, nr. 5 (1975).
- Greenberg, Clement, "Avant-garde and Kitsch", i *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1: *Perceptions and Judgments, 1939–1944*, utg. John O'Brian (Chicago, IL, 1986).
- , "After Abstract Expressionism", i *The Collected Essays and Criticism*, vol 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, utg. John O'Brian (Chicago, IL, 1993a).
- , "Modernist Painting", i *The Collected Essays and Criticism*, vol 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, utg. John O'Brian (Chicago, IL, 1993b).
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning* (Chicago, IL, 1980).
- Gros, Frédéric, "Situation du cours", i Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981–1982)* (Paris, 2001).
- Grossman, Evelyne, *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux* (Paris, 2004).
- , "Modernes déhumanités", *Revista Alea*, vol. 12, nr. 1, 47–57 (2010).
- Guillory, John, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago, IL, 1993).
- Götselius, Thomas, *Själena medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500*, diss. Stockholm (Göteborg, 2010).
- , "Självframställning och självhermeneutik i Emanuel Swedenborgs journal 1734–44", i Kerstin Bergman, Jon Helgason et al. (red.), *"Det universella och det individuella"* (Göteborg/Stockholm, 2013).
- Hadot, Pierre, "La Physique comme exercice spirituel", i *Exercices spirituels et philosophie antique*, ny utökad uppl. (Paris, 2002a).
- , "Réflexions sur la notion de 'culture de soi'", i *Exercices spirituelles et philosophie antique*, ny utökad uppl. (Paris, 2002b).
- , *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature* (Paris, 2004).
- Han, Béatrice, *L'Ontologie manquée de Michel Foucault. Entre l'historique et le transcendantal* (Grenoble, 1998).
- Hardenberg, Friedrich von, *Schriften* 3, utg. Richard Samuel (Stuttgart, 1960).
- Haugland, Anne Gry, *Naturen i ånden. Naturfilosofien i Inger Christensens forfatterskab*, otryckt diss. Köpenhamn (2012).

- , "Native and Deep-rooted: Positions in Inger Christensen's Philosophy of Nature", *Romantik*, nr. 3 (2014).
- Hegel, Friedrich, *Andens fenomenologi*, övers. Brian Manning Delaney & Sven-Olov Wallenstein (Stockholm, 2008).
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit, Gesamtausgabe*, bd. 2, utg. Friedrich-Wilhelm von Herrman (Frankfurt am Main, 1977).
- , "...dichterisch wohnet der Mensch ...", i von Herrmann, Friedrich-Wilhelm (red.), *Gesamtausgabe*, bd. 7: *Vorträge und Aufsätze* (Frankfurt am Main, 2000).
- , *Vara och tid*, övers. Jim Jakobsson (Göteborg, 2013).
- Hillis Miller, J., *Poets of Reality. Six Twentieth-Century Writers* (Cambridge, MA, 1965).
- Hocquard, Emmanuel, *ma haie* (Paris, 2001).
- , *En privatdetektiv och grammatiker i Tanger*, övers. och urval Jonas (J) Magnusson (Stockholm, 2012).
- Hocquard, Emmanuel & Raquel (red.), *Orange Export Ltd., 1969–1986* (Paris, 1986).
- Hölderlin, Friedrich, "Bröd och vin", i Arne Melberg, *Några vändningar hos Hölderlin*, övers. Arne Melberg (Stockholm/Stehag, 1995).
- Holk, Iben, "Det egentlige/Det usigelige", i Iben Holk (red.), *Tegnverden. En bog om Inger Christensens forfatterskab* (Köpenhamn, 1983a).
- , "Fra labyrinten", i Iben Holk (red.), *Tegnverden* (Köpenhamn, 1983b).
- Jaccottet, Philippe, *L'Entretien des muses* (Paris, 1967).
- Jackson, John E., *Yves Bonnefoy* (Paris, 1976).
- , *La Question du sujet. Un Aspect de la modernité poétique européenne. T. S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy*, diss. Genève (Neuchâtel, 1978).
- Jackson, Virginia, *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading* (Princeton, NJ, 2005).
- Jackson, Virginia & Yopie Prins, "Introduction", i Virginia Jackson & Yopie Prins (red.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology* (Baltimore, MD, 2014).
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (London, 1991).
- Jancovich, Mark, "The Southern New Critics", i A. Walton Litz, Louis Menand & Lawrence S. Rainey (red.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 7: *Modernism and the New Criticism* (Cambridge, MA, 2000).

- Janicaud, Dominique, *Heidegger en France, I: Récit* (Paris, 2001).
- Järpvall, Charlie, *Pappersarbete. Formandet av och föreställningar om kontorspapper som medium*, diss. Lund (Lund, 2016).
- Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley/Los Angeles, CA, 1993).
- Johansson, Anders, *Självskrivna män. Subjektiveringens dialektik* (Göteborg, 2015).
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft, Werke*, bd. 8, utg. Wilhelm Weischedel (Darmstadt, 1983).
- , *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm, 2003).
- Kaufman, Robert, "Adorno's Social Lyric, and Lyric Criticism Today: Poetics, Aesthetics, Modernity", i Huhn, Tom (red.), *The Cambridge companion to Adorno* (Cambridge, 2004).
- Keats, John, *The Letters of John Keats*, vol. I, 1814–1818, ny uppl., utg. Hayler Edward Rollins (Cambridge, 2011).
- Kelly, Mark G. E., *The Political Philosophy of Michel Foucault* (New York, NY, 2009).
- Kierkegaard, Søren, "Begrebet Angst", i *Søren Kierkegaards skrifter*, 4, utg. Niels Jørgen Cappelørn et al. (Köpenhamn, 1997).
- Kittler, Friedrich A., *Nedskrivningssystem 1800/1900*, övers. Tommy Andersson (Göteborg, 2012).
- Klossowski, Pierre, *La Monnaie vivante*, ny uppl. (Paris, 1994).
- Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, ny utökad uppl., utg. Raymond Queneau (Paris, 1968).
- Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8 (1979).
- , "Corpus Delicti", *October*, vol. 33 (1985).
- , "Skulptur i det utvidgade fältet", i *Från 60-tal till cyberspace*, övers. Erik van der Heeg (Stockholm, 1997).
- Lançon, Daniel, *Yves Bonnefoy. Histoire des œuvres et naissance de l'auteur. Des origines aux Collège de France* (Paris, 2014).
- Lehman, David, *The Last Avant-garde. The Making of the New York School of Poets* (New York, NY, 1998).
- Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage* (Paris, 1962).

- Libera, Alain de, *L'Invention du sujet moderne. Cours du Collège de France 2013–2014* (Paris, 2015).
- Lindegård, Per, *Gentagensens verden i Inger Christensens digtning* (diss. Stockholm, 2016).
- Longenbach, James, "Ashbery and the Individual Talent", *American Literary History*, vol. 9, nr. 1 (1997).
- Luthersson, Peter, *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart*, diss. Lund (Stockholm/Lund, 1986).
- Lydén, Karl, "Efterord", i Michel Foucault, *Modet till sanning. Styrandet av sig själv och andra II* (Stockholm, 2015).
- Lyngsø, Niels, "Mimesis: mimicry, mise-en-abîme", *Kritik*, nr. 155/156 (2002).
- Lyotard, Jean-François, "Survivant", i *Lectures d'enfance* (Paris, 1991).
- , *Dérives à partir de Marx et Freud*, ny uppl. (Paris, 1994).
- , "Den överlevande", *Subaltern*, nr. 1 (2015), övers. Alfred Sjödin.
- Magnusson, Jonas (J) & Helena Eriksson (red.), *Jag skriver i dina ord : 12+1 franska poeter* (Stockholm, 2000).
- Mai, Anne-Marie, "Virkelighedens udfordring", i Anne-Marie Mai (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 2: *Fra Morten Nielsen til Hans-Jørgen Nielsen* (Köpenhamn, 2001).
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, vol. 1, utg. Bertrand Marchal (Paris, 1998).
- Man, Paul de, "Anthropomorphism and Trope in the Lyric", i *The Rhetoric of Romanticism* (New York, NY, 1984).
- , "Form and Intent in American New Criticism", i *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, andra uppl. (London, 1996).
- , "Lyric and Modernity", i *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, andra uppl. (London, 1996).
- Matthiessen, Francis O., *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (New York, NY, 1949).
- Maurin, Mario, "On Bonnefoy's Poetry", *Yale French Studies*, nr. 21 (1968).
- McGushin, Edward F., *Foucault's Askēsis. An Introduction to the Philosophical Life* (Evanston, IL, 2007).
- McHale, Brian, "How (Not) to Read Postmodernist Long Poems: The Case of Ashbery's 'The Skaters'", *Poetics Today*, vol. 21, nr. 3, 561–590 (2000).

- Mill, John Stuart, "Thoughts on Poetry and its Varieties", i *Collected Works*, vol I: *Autobiography and Literary Essays*, utg. J.M. Robson (Toronto/London, 1981).
- Mortensen, Klaus P., *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning* (Köpenhamn, 1993).
- Mueller, Robert, "John Ashbery and the Poetry of Consciousness: 'Self-Portrait in a Convex Mirror'", *Centennial Review*, vol. 40, nr. 3 (1996).
- Müller-Wille, Klaus, "Sprachschleifen. Zur einer Theorie der Präposition in Inger Christensens *det*", i Pichler, Wolfgang & Ubl, Ralph (red.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie* (Wien, 2009).
- , "Dispersion, Countersymbols, and Mutual Representation", *Romantik*, vol. 3 (2014).
- Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme* (Paris, 1945).
- Née, Patrick, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy* (Paris, 2004).
- , *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou Les travaux de Zeuxis* (Paris, 2006).
- , *Zeuxis auto-analyste. Inconscient et création chez Yves Bonnefoy* (Bruxelles, 2006).
- Nexø, Tue Andersen, "Vækstprincipper: Systemernes betydning i Inger Christensens alfabet", *Passage*, nr. 30 (1998).
- North, Michael, *Novelty. A History of the New* (Chicago, IL, 2013).
- Nykvist, Karin, *Poesi som poetik. Idéer om diktkunst i Jesper Svenbros lyrik*, diss. Lund (Lund, 2002).
- O'Hara, Frank, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ny uppl., utg. Donald Allen (Berkeley etc., 1995).
- Olsson, Jesper, *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, diss. Stockholm (Stockholm, 2005).
- Olsson, Ulf, *Språkmaskinen. Om Lars Noréns författarskap* (Göteborg, 2013).
- Pape, Lis Wedell, "Mellem græs og skrift: om helhed, delthed, og nogle kvindelige positioner i forhold til 'det moderne'", *Transit*, nr. 2, 27–37 (1988).
- , "En slags genoptræning i forvandling", *Spring*, nr. 4 (1993).
- , *Mellem-værender, om subjekt og køn i det senmoderne, med særligt henblik på nogle linier i Inger Christensens forfatterskab*, diss. Århus (Århus, 1994).
- , "Tilstande. Inger Christensens essayistik", i Pape, Lis Wedell (red.), *Sprog-skygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab* (Århus, 1995a).

- , "Mellemord", i Lis Wedell Pape (red.), *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab* (Århus, 1995b).
- , "Fortælleligheder: om tal og tale som system i Inger Christensens *det og alfabet*", *Spring*, vol. 18 (2002).
- , "Hjemkomst i det fremmede", *Edda*, nr. 3 (2006).
- Perloff, Marjorie, "'Transparent Selves': The Poetry of John Ashbery and Frank O'Hara", *The Yearbook of English Studies*, vol. 8, 171–196 (1978).
- , *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* (Princeton, NJ, 1981).
- , *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media* (Chicago, IL, 1991).
- , *Frank O'Hara. Poet among Painters*, ny uppl. (Chicago, IL, 1998).
- , *21st-century Modernism. The "New" Poetics* (Malden, MA, 2002).
- Perret, Catherine, *Les Porteurs d'ombre. Mimésis et modernité* (Paris, 2002).
- Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine* (Seyssel, 1995).
- Ponge, Francis, *La Rage de l'expression*, ny uppl. (Paris, 1976).
- , *Comment une figue de paroles et pourquoi* (Paris, 1977a).
- , *Ur tingens synpunkt*, övers. Jesper Svenbro (Stockholm, 1977b).
- Poulet, Georges, *La Conscience critique* (Paris, 1971).
- Poulin Jr., Alfred A., "The Experience of Experience: A Conversation with John Ashbery", *Michigan quarterly review*, vol. 20, nr. 3, 242–255 (1981).
- Printz-Påhlson, Göran, *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism* (Stockholm, 1958).
- Puff, Jean-François, "Roubaud et les troubadours: la poésie comme 'forme de vie'", i Koble, Nathalie, Mussou, Amandine & Séguay, Mireille (red.), *Mémoire du moyen âge dans la poésie contemporaine* (Paris, 2014).
- Rancière, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (Paris, 1998).
- , *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris, 2000).
- , "The Sublime from Lyotard to Schiller", *Radical Philosophy*, vol. 128 (2004).
- , "Delandet av det sinnliga", i *Texter om politik och estetik*, övers. Christina Kullberg (Lund, 2006).

- , *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art* (Paris, 2011).
- Richard, Jean-Pierre, "Yves Bonnefoy", i *Onze études sur la poésie moderne* (Paris, 1964).
- Rilke, Rainer Maria, *Die Gedichte* (Frankfurt am Main, 1998).
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, ny uppl., utg. André Guyaux & Aurélia Cervoni (Paris, 2009).
- , *Samlade skrifter*, övers. Elias Wraak (Göteborg, 2013).
- Roche, Denis, *Le Mécrit* (Paris, 1972).
- Rosenbaum, Susan, "Mixed Feelings: Ashbery, Duchamp, Roussel, and the Animation of Cliche", *Genre*, vol. 45, nr. 1, 87–119 (2012).
- Rösing, Lilian Munk, "Hvad nu hvis sommerfuglen er ekshibitionist?" *Spring*, nr. 26 (2008).
- Roubaud, Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français* (Paris, 1978).
- Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire* (Paris, 1947).
- Schiller, Friedrich, "Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen", i *Schillers Werke, Nationalausg.*, bd. 20: *Philosophische Schriften*, utg. Benno von Wiese (Weimar, 1962).
- Schultz, Susan M., "'Returning to Bloom': John Ashbery's Critique of Harold Bloom", i *A Poetics of Impasse in Modern and Contemporary American Poetry* (Tuscaloosa, AL, 2005).
- Schürmann, Reiner, *Le Principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir* (Paris, 1982).
- Schürmann, Reiner, "Se constituer soi-même comme sujet anarchique", *Les études philosophiques*, nr. 4 (1986).
- Seedorff, Christine, "Utopi og dementi: Inger Christensens poetik i spændingsfeltet mellem skabelse og opløsning af betydning", *Spring*, vol. 18 (2002).
- Shetley, Vernon, *After the Death of Poetry. Poet and Audience in Contemporary America* (Durham, NC, 1993).
- Shoptaw, John, *On the Outside Looking Out. John Ashbery's Poetry* (Cambridge, MA, 1994).
- Silverberg, Mark, *The New York School Poets and the Neo-avant-garde. Between Radical Art and Radical Chic* (Farnham, 2010).

- Skyum-Nielsen, Erik, *Modsprogets proces. Poesi, fiktion, psyke, samfund: essays og interviews om moderne dansk litteratur* (Viborg, 1982).
- Stamelman, Richard, "Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'." *New Literary History*, vol. 15, nr. 3, 607–630 (1984).
- Starobinski, Jean, "Yves Bonnefoy: la poésie, entre deux mondes", *Critique*, nr. 385–386 (1979).
- Stidsen, Marianne, *Den ny mimesis. Virkelighedstolkningen i dansk og nordisk litteratur efter Anden Verdenskrig*, bd. 1: *Litteratur, identitet og senmodernitet*, diss. Köpenhamn (Köpenhamn, 2015).
- Stiegler, Bernard, *De la Misère symbolique. La Catastrophè du sensible* (Paris, 2005).
- Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-garde* (Cambridge, MA, 1990).
- Svare, Silje, *Det umuliges kunst. Tidligromantisk aktualisering i Inger Christensens lyrikk*, otryckt diss. Oslo (2014a).
- Svare, Silje, "Secret or Secretlessness? On Poetological Dialogue and Affinities in Inger Christensen, Peter Waterhouse – and Novalis", *Romantik*, nr. 3 (2014b).
- Svenbro, Jesper, *Fjärilslära. Antika, barocka och samtida figurer för det skrivna ordet och läsandet* (Stockholm, 2002).
- Svensson, Jimmie, *Versform och ikonicitet. Med exempel från svensk modernistisk lyrik*, diss. Lund (Lund, 2016).
- Thélot, Jérôme, *Poétique d'Yves Bonnefoy* (Paris, 1983).
- Valéry, Paul, "Existence du symbolisme", i *Œuvres*, vol. 1, ny uppl., utg. Jean Hytier (Paris, 1980).
- , "Propos sur la poésie", i *Œuvres*, vol. 1, ny uppl., utg. Jean Hytier (Paris, 1980).
- Vendler, Helen, *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics* (Cambridge, MA, 1988).
- Vendler, Helen, *The Art of Shakespeare's Sonnets* (Cambridge, MA, 1997).
- Vernier, Richard, *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel* (Paris, 1985).
- Veyne, Paul, "When the Individual is Fundamentally Affected by the Power of the State", *Economy and Society*, vol. 34, nr. 2 (2005).
- Wahl, Jean, *Vers le concret* (Paris, 1932).

- Wallenstein, Sven-Olov, "Introduktion", i Wallenstein, Sven-Olov (red.), *Minimalism och postminimalism* (Stockholm, 1995).
- Wallenstein, Sven-Olov, "Det utvidgade fältet – från högmodernism till konceptualism", i Wallenstein, Sven-Olov (red.), *Konsten och konståbegreppet* (Stockholm, 1996).
- Ward, Geoff, *Statutes of Liberty. The New York School of Poets* (Basingstoke, 1993).
- Watkin, William, *In the Process of Poetry. The New York School and the Avant-garde* (Lewisburg, PA/London, 2001).
- Williams, William Carlos, *The Earlier Collected Poems* (New York, NY, 1951).
- , *Spring and All*, ny uppl. (New York, NY, 2011).
- Wimsatt, William K. & Monroe C. Beardsley, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, KY, 1954).

PERSONREGISTER

- Acke, Daniel, 138, 140
 Acker, Adolphe, 113
 Adorno, Theodor W., 8–11, 16, 21, 36, 37
 Agamben, Giorgio, 9, 20, 21, 27, 29, 103,
 122, 130, 232–236
 Agosti, Stefano, 143
 Albiach, Anne-Marie, 118
 Alechinsky, Pierre, 105, 106, 173
 Allen, Donald, 83
 Altieri, Charles, 65, 94
 Andrews, Bruce, 88
 Aragon, Louis, 75, 104, 113, 116, 125
 Aristoteles, 241
 Artaud, Antonin, 4, 130
 Ashbery, John, 5, 7, 8, 26, 30–36, 40, 41,
 57–104, 112, 115, 152, 180, 181,
 183, 229–231, 233–236, 238–243
 Ashton, Jennifer, 48, 66, 69, 76
 Aurelius, Marcus, 212
 Austin, J. L., 171, 172

 Baggesen, Søren, 182, 207, 213, 217, 224
 Barbaras, Renaud, 150
 Barthes, Roland, 1–4, 6, 7, 24, 81, 85, 107,
 108, 229
 Bataille, Georges, 227, 228, 236
 Baudelaire, Charles, 15, 20–24, 37, 43, 44,
 52, 147, 151–153, 160
 Baugh, Bruce, 120, 121, 124
 Beardsley, Monroe C., 50
 Beckett, Samuel, 130, 198
 Bédouin, Jean-Louis, 113
 Benjamin, Walter, 8, 9, 19–25, 43, 44

 Benveniste, Émile, 99, 101, 159
 Berger, Charles, 90, 93–95
 Bernes, Jasper, 88
 Bernstein, Charles, 47, 48, 51, 234
 Bident, Christophe, 120
 Blake, William, 183, 185–187, 195, 210
 Blanchot, Maurice, 110, 113, 117–124, 130,
 133, 137, 143, 145, 165, 172, 205,
 212
 Blasing, Mutlu Konuk, 32, 46, 89
 Bloom, Harold, 32, 80, 86, 90, 93
 Bloom, Janet, 70
 Bonnefoy, Claude, 108
 Bonnefoy, Yves, 7, 8, 26, 105–112, 114, 115,
 119, 131, 133, 134, 137–175, 183,
 188, 205, 229, 230, 233–236, 238–
 243
 Borup, Anne, 183
 Bouchet, André du, 108, 118, 128, 131–137,
 139
 Braidotti, Rosi, 204
 Bredsdorff, Thomas, 177
 Breton, André, 113–116, 124, 132, 133, 144,
 145
 Brooks, Cleanth, 36–38, 44–46, 48–51, 58,
 82
 Brower, Reuben, 54, 55
 Brøndal, Viggo, 214, 215
 Buchs, Arnaud, 26, 110–112, 114, 115, 157–
 161
 Burckhardt, Jakob, 18, 19
 Bürger, Peter, 10, 11, 59, 114, 246

- Butler, Judith, 14, 120
- Cage, John, 32, 60
- Cardinal, Roger, 98
- Castin, Nicolas, 134
- Catoni, Eliane, 114
- Cavell, Stanley, 172
- Cazalis, Henri, 196
- Celan, Paul, 131
- Cézanne, Paul, 75
- Char, René, 133, 134, 136–137, 140
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, 113, 125
- Chi, Liu, 183
- Chirico, Giorgio de, 67, 73, 75, 89, 104
- Chomsky, Noam, 181, 182
- Christensen, Inger, 7, 8, 26, 27, 30, 177–233, 235–239, 241–243
- Christensen, Markus Floris, 209
- Clare, John, 61
- Clark, T. J., 233
- Claudé, Paul, 133, 148
- Collot, Michel, 128, 134, 244
- Combe, Dominique, 158
- Compagnon, Antoine, 3, 139
- Cornell, Joseph, 73, 75, 77, 78
- Critchley, Simon, 120
- Culler, Jonathan, 35, 46, 53, 55, 230
- Daive, Jean, 118, 131
- Dalí, Salvador, 73
- Dante Alighieri, 146
- Day, William, 182
- Deguy, Michel, 133, 134, 139
- Deleuze, Gilles, 13, 130, 206
- Demeny, Paul, 244
- Derrida, Jacques, 108, 117, 129, 130, 191
- Descartes, René, 14
- Dickinson, Emily, 39, 40, 50–52, 55
- Djaballah, Marc, 13
- Dreyfus, Hubert, 29
- Duchamp, Marcel, 71, 98, 101, 102, 113, 180
- Dupin, Jacques, 108, 131–134, 139
- Dupouy, Christine, 140
- Duve, Thierry de, 10
- Eliot, T. S., 4, 41, 47, 60
- Éluard, Paul, 113, 116
- Emerson, Ralph Waldo, 32, 38, 41, 86
- Ernst, Max, 73
- Erwin, John W., 65
- Espmark, Kjell, 15, 16
- Fekete, John, 42
- Fetzer, Glenn William, 117
- Finck, Michèle, 110, 111, 152, 157–159, 166
- Fjærtøft, Henning, 182, 207, 209, 222, 223
- Ford, Mark, 26
- Fôrets, Louis-René des, 119, 131, 132
- Foster, Hal, 11, 36–38, 59, 60, 76, 85
- Foucault, Michel, 11–25, 29, 45, 58, 84, 100, 101, 117, 124, 143, 153, 174, 179, 183, 195, 201–203, 206, 213, 231, 234–240, 242–244
- Freedberg, Sydney, 69
- Freud, Sigmund, 115, 167
- Fried, Michael, 66, 76–79, 95
- Friedrich, Hugo, 36, 37, 39, 49, 57, 151
- Fromm, Erich, 223
- Frye, Northrop, 51
- Genette, Gérard, 39, 108
- George, Stefan, 9
- Gleize, Jean-Marie, 8, 108, 117–119, 128, 131, 132
- Glienke, Bernhard, 206
- Goldberg, Mike, 70
- Gorky, Arshile, 73
- Greenberg, Clement, 37, 73, 74, 78, 82
- Greenberg, Stephen, 19
- Greenblatt, Stephen, 20, 21, 24, 25
- Griaule, Marcel, 227
- Gros, Frédéric, 13, 14
- Gros, Léon-Gabriel, 113

- Grosjean, Jean, 133, 134
 Grossman, Evelyn, 130
 Guattari, Félix, 206
 Guest, Barbara, 80
 Guillevic, Eugène, 133, 134
 Guillory, John, 43
 Guth, Paul, 114
 Götselius, Thomas, 14, 24, 246

 Hadot, Pierre, 212, 213
 Han, Béatrice, 12–14
 Haugland, Anne Gry, 27, 181, 182, 188,
 189, 199–203, 207, 221, 243
 Hegel, Friedrich, 15, 38, 120–122, 126, 141,
 145, 238
 Heidegger, Martin, 120, 139, 191, 225, 227
 Hillis Miller, J., 236–238
 Hocquard, Emmanuel, 116–118, 131
 Holk, Iben, 194, 198, 203
 Howard, Richard, 61
 Hugo, Victor, 44, 151, 152
 Hyppolite, Jean, 121
 Hölderlin, Friedrich, 139, 181, 183

 Izambard, Georges, 108

 Jaccottet, Philippe, 108, 131, 133–135, 138–
 140, 142
 Jackson, John E., 111, 144
 Jackson, Virginia, 35, 38–41, 44–46, 50–
 56, 82
 Jakobson, Roman, 100, 126
 James, William, 41
 Jameson, Fredric, 88
 Jancovich, Mark, 41
 Janicaud, Dominique, 120
 Jarrel, Randall, 44
 Jay, Martin, 149
 Johansson, Anders, 9, 16, 25, 191
 Johnson, Thomas H., 39
 Järpvall, Charlie, 179

 Kafka, Franz, 47

 Kant, Immanuel, 13, 15, 231–233, 240, 241
 Karl, Marx, 141
 Katz, Alex, 91
 Kaufman, Robert, 10
 Keats, John, 56, 181
 Kelly, Marc G. E., 14
 Kierkegaard, Søren, 126, 223–228
 Kittler, Friedrich, 24
 Klossowski, Pierre, 215, 216
 Koch, Kenneth, 80
 Kojève, Alexandre, 121–124, 126, 129, 143
 Krauss, Rosalind, 5, 6, 145
 Kristeva, Julia, 191
 Kuhn, Thomas S., 29

 Lacan, Jacques, 130
 Lamartine, Alphonse de, 44
 Lançon, Daniel, 26, 108, 110, 111, 113, 114,
 119, 148, 159, 165, 167
 Lehman, David, 80
 Leiris, Michel, 227
 Levinas, Emmanuel, 120
 Lévi-Strauss, Claude, 117
 Libera, Alain de, 16
 Lindegård, Per, 207, 209, 226
 Lionnais, François le, 115
 Longenbach, James, 32
 Losada, Robert, 70
 Lowell, Robert, 44
 Luthersson, Peter, 4
 Lydén, Karl, 12
 Lyngsø, Niels, 188, 199–201, 204, 207
 Lyotard, Jean-François, 60, 130, 167, 169,
 183
 Løgstrup, K. E., 197

 Mai, Anne-Marie, 8
 Mallarmé, Stéphane, 31, 107, 147, 196, 197
 Man, Paul de, 37, 50–54
 Marx, Karl, 122
 Matthiesen, Francis O., 41
 Maurin, Mario, 119, 164

- McGushin, Edward F., 17, 202
 McHale, Brian, 32–34, 100
 Melberg, Arne, 181
 Merleau-Ponty, Maurice, 215
 Michaux, Henri, 5, 130
 Michelangelo, 186
 Mill, John Stuart, 38, 54
 Mitchell, Joan, 83
 Monnerot, Jules, 145
 Monod, Jacques, 183, 189
 Moore, Marianne, 59
 Mortensen, Klaus P., 197
 Mueller, Robert, 62
 Müller-Wille, Klaus, 182, 215, 221
 Mörike, Eduard, 9
- Nadeau, Maurice, 112, 113, 125
 Née, Patrick, 115, 145, 158, 159
 Newton, Isaac, 185–187, 195, 210
 Nexø, Tue Andersen, 203
 Nietzsche, Friedrich, 212
 Noël, Bernard, 183
 North, Michael, 79
 Novalis, 183, 220, 221, 233
 Nykvist, Karin, 127
- O'Hara, Frank, 70, 71, 80, 83
 Olsson, Jesper, 8, 15, 16
 Olsson, Ulf, 12
 Oster, Pierre, 133, 134
- Pape, Lis Wedell, 27, 180, 182, 183, 188,
 191, 194, 196, 206, 207, 214, 233
 Parmigianino, 62–69, 72, 75, 89, 95, 102
 Paul Rabbino, 29
 Perloff, Marjorie, 8, 26, 32, 34, 46–48, 51,
 58, 66, 71, 80, 86, 96, 98, 101,
 234
 Perret, Catherine, 102
 Picon, Gaëtan, 131
 Pinson, Jean-Claude, 8, 139, 140
 Plutarchos, 195
- Pollock, Jackson, 80, 82
 Ponge, Francis, 127–131, 133, 134, 137, 139,
 163
 Poulet, Georges, 120
 Pound, Ezra, 79
 Prins, Yopie, 38, 39, 53, 54
 Printz-Påhlson, Göran, 127
 Puff, Jean-François, 12
- Quignard, Pascal, 118
- Rancière, Jacques, 6, 35, 40, 46, 74, 232,
 240, 241, 243, 246
 Ransom, John Crowe, 41–43
 Raquel, 118
 Rasula, Jed, 47
 Réda, Jacques, 139
 Reverdy, Pierre, 133, 135–136, 163
 Richard, Jean-Pierre, 110, 157, 161, 163, 171
 Rilke, Rainer Maria, 245, 246
 Rimbaud, Arthur, 32, 108, 147, 244–246
 Rivière, Jacques, 4
 Roche, Denis, 109
 Rosenbaum, Susan, 101
 Rosenberg, Harold, 79, 80
 Roubaud, Jacques, 12, 115, 165
 Rousseau, Jean-Jacques, 129
 Roussel, Raymond, 34, 35, 58, 98, 100, 101
 Royet-Journoud, Claude, 118
 Rösing, Lilian Munk, 200, 201, 212
- Sarane, Alexandrian, 113
 Sartre, Jean-Paul, 117, 120, 132, 151
 Saussure, Ferdinand de, 126, 158
 Scève, Maurice, 90, 91, 93
 Schürmann, Reiner, 14, 15, 140, 237, 238
 Schiller, Friedrich, 240, 241, 246
 Schultz, Susan M., 61
 Schuster, Jean, 113
 Schuyler, James, 80
 Seedorff, Christine, 195, 196
 Shakespeare, William, 21, 32, 54, 55

- Shetley, Vernon, 32, 43
 Shoptaw, John, 62, 86, 88, 90, 94, 98–100
 Silkeberg, Marie, 222
 Silliman, Ron, 88
 Silverberg, Mark, 80, 83
 Sklovskij, Viktor, 203
 Skyum-Nielsen, Erik, 188, 203
 Smith, Barbara Hernnstein, 55
 Smith, Tony, 76, 78, 102
 Sollers, Philippe, 4
 Spinoza, Baruch, 209
 Stagnelius, Erik Johan, 105
 Stamelman, Richard, 65
 Starobinski, Jean, 138
 Stein, Gertrude, 32
 Stella, Frank, 96
 Stendhal, 118
 Stevens, Wallace, 32, 86, 98
 Stidsen, Marianne, 207, 223
 Stiegler, Bernard, 9
 Suleiman, Susan, 145
 Svare, Silje, 182, 207, 209, 218, 221, 223
 Svenbro, Jesper, 127, 163
 Svensson, Jimmie, 40, 127
 Söderberg, Lasse, 114
- Tate, Allen, 41, 42
 Taylor, John, 181
 Tortel, Jean, 133
 Trilling, Lionel, 79, 80
- Valéry, Paul, 148–150, 188, 234, 244, 245
 Vasari, Giorgio, 63
 Veck, Bernard, 128
 Veinstein, Alain, 118
 Vendler, Helen, 26, 32, 53–58, 86, 95, 96,
 98, 234, 235
 Vernier, Richard, 164, 165
 Veyne, Paul, 25
- Wallenstein, Sven Olov, 76
 Wallenstein, Sven-Olov, 6, 37
 Ward, Geoff, 80
 Warren, Robert Penn, 41, 44–46, 48–51,
 82
 Watkin, William, 71, 80
 Whitman, Walt, 41
 Williams, William Carlos, 48–51, 82, 237,
 238
 Wimsatt, W. K., 50
 Winters, Yvor, 51–53
- Wahl, Jean, 115, 126
 Waldrop, Keith, 177

Skrifter utgivna av Avdelningen för litteraturvetenskap,
Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet.
Redaktionskommitté: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius,
Anders Ohlsson och Rikard Schönström.

1. Paul Tenngart, *Jag spelar er förväntan. Självdramatisering i Paul Anderssons diktverk* Berättarna, 2002.
2. Daniel Sandström, *Tvinga verkligheten till innebörd. Studier i Kjell Espmarks lyrik fram till och med Sent i Sverige*, 2002.
3. Helene Ehriander, *Humanism och historiesyn i Kai Söderhjells barn- och ungdomsböcker*, 2003.
4. Eivor Persson, *C. J. L. Almqvists slottskrönika och det indirekta skrivsättet*, 2003.
5. Maria Nilsson, *Att förhålla sig till moderniteten. En studie i Gertrud Liljas författarskap*, 2003.
6. Wiveca Friman, *Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke*, 2003.
7. Anders Marklund, *Upplevelser av svensk film. En kartläggning av genrer inom svensk film under åren 1985–2000*, 2004.
8. Jon Helgason, *Hjärtats skrifter. En brevkulturs uttryck i korrespondensen mellan Anna Louisa Karsch och Johann Wilhelm Ludwig Gleim*, 2007.
9. Jonas Asklund, *Humor i romantisk text. Om Jean Pauls estetik i svensk romantik: C. F. Dahlgrens Mollbergs epistlar (1820), C. J. L. Almqvists Amorina (1822) och C. Livijns Spader Dame (1825)*, 2008.
10. Immi Lundin, *Att föra det egna till torgs. Berättande, stoff och samtid i Kerstin Sandbergs, Enel Melbergs och Eva Adolfssons debutromaner*, 2012.
11. Elisabet Björklund, *The Most Delicate Subject. A History of Sex Education Films in Sweden*, 2013.
12. Carolina Ignell, *Du och jag men inte vi. Om omöjliga möten och deras orsaker i J. M. Coetzees fiktion*, 2013.
13. Johan Edlund, *Modernitet och myt. Avförtrollning och återförtrollning i Knut Hamsuns Sult, Mysterier och Pan*, 2015.
14. Jimmie Svensson, *Versform och ikonicitet. Med exempel från svensk modernistisk lyrik*, 2016.