

# Det performative turn i William Carlos Williams' teori og kortprosa

ROLF GERD HEITMANN

Der hersker en tavshed omkring den amerikanske forfatter, læge og anti-symbolist William Carlos Williams' (1883-1963) romaner og kortprosa. Det er desto mere bemærkelsesværdigt, eftersom Williams i løbet af de sidste 30 år, takket være især J. Hillis Millers utrættelige, successive studie af det lyriske værk, ubetinget er blevet en del af den amerikanske moderne litteraturs kanon.

Der er to objektive grunde til lakunen. Den første er den mest umiddelbare og principielle. En del kritikere synes stadig at være modstræbende over for at tilkende prosaen de samme intrikate lingvistiske spil og spidsfindigheder, man i dag næppe kan slippe godt fra ikke at tilskrive lyrikken. Eksemplarisk i denne henseende er den tyske litterat Klaus Lubbers, der mig bekendt er den eneste europæiske læser af Williams' noveller. Som man senere vil se, magter han det kunststykke at ligge i næsten perfekt parafrase af Williams og alligevel ende i en position, som er diametralt modsat hans. Lubbers opfatter sproget som en transparent, meningen lyser igennem, og skaffer derved hurtigt spektakulære og øjensynligt stabile resultater tilveje. Prisen for teutonisk effektivitet er imidlertid, når man beskæftiger sig med læsning af litteratur, at resultaterne mangler fundament og falder sammen, når en anderledes læsemodus, der vil betale den fulde valuta for tekstens sproglighed, indfinder sig. Hvis Lubbers' studie har en værdi, er den kontraintentionel: han demonstrerer, at kritikken må tage det ekstra, orienteringsafskrivende skridt ind i sprogets vildnis for at komme ud på den anden side, et par store

systemer fattigere, men en ny og anderledes kategori af betydning rigere. Den første grund til skævheden i receptionen er altså, at Williams' kortprosa, når den er blevet læst, er blevet læst for tematisk og repræsentativt naivt.

Den anden mere middelbare grund er værk-immanent. I modsætning til det billede, der tegner sig, var Williams ikke rendyrket lyriker. Lyrikken er en facet i et værk, der genremæssigt er sprængt og diskontinuert: det spænder fra lyrik, noveller og romaner, over essays og teori, til drama og tekster med biografisk og autobiografisk tilsnit. Genrerne er sparringspartnere, hvis grad af enten modstandskraft eller modtagelighed over for det digteriske projekt, Williams afprøver. Denne uafsladelige eksperimenteren bevirker, at korte tekster ofte bastardiseres, så det f.eks. ikke kan afgøres, om de er novelle eller essay,<sup>1</sup> og at længere tekster ofte kan bestå af to genrer i stedet for en enkelt.

En tekst, der sammenfletter prosa og lyrik, er den centrale *Spring and All* fra 1923, hvor Williams' teoridannelse omkring *imagination*-begrebet udvikles. Men denne *theory of imagination* fungerer samtidig som poetik for en aktualiserende lyrisk praksis, der overtager scenen hver gang, prosaen har nået grænsen for sin udtryksformåen. Værket - både *œuvret* og *Spring and All* - forsynes ved denne konstante skiften mellem genrerne med skarpe kanter. Det får dramatiske brud lagt ind i sig, som på makroplan spejler den markante, radikale linjedeling, der også er kendetegnende for Williams på mikroplan i digtene.

Figuren, hvor mikrokosmos rummer makrokosmos og omvendt, så delen altid synekdochisk står i forbindelse med helheden, genfinder man på alle niveauer i Williams' skrift. Eksplicit har han sagt det med mottoer som „the universality of the local“ og endnu mere koncentreret „anywhere is everywhere“. Synekdoxen, der som trope sorterer under metonymien, må opfattes som et alternativ til den metaforisk-symbolske repræsentation af verden, Williams har antipati imod, fordi han ser symbolerne skabe „en konstant barriere mellem læseren og hans bevisthed om umiddelbar forbindelse med verden.“<sup>2</sup> Således er William Carlos Williams en *poet of reality*: det umiddelbares, konkretes og virkeliges digter.

I *Spring and All* krydses lyrik og prosa, så genrelovene destabiliseres og værdisystemer omkalfatres eller væltes helt. Grafisk er bogen et hurlumhejhus med kapiteloverskrifter trykt på hovedet, kludder i kapitlernes nummerering og vægelsind m.h.t. brug af araber- eller romertal – alt sammen naturligvis med overlæg. Den teoretiske refleksion foregår uvidenskabeligt med glidninger i begrebsapparatet, sætninger forlades blafrende halvfærdige i den tomme luft, og ræsonnementer følger ikke kausal-logiske love, men er fulde af metaleptiske omvendinger, selvmodsigelser og paradokser. I dette destruktive, disparate rum, hvor der foregår en stadig allegorisk tømning og spredning af betydning, har lyrikken privilegeret status. I tilbageblik beskriver Williams et sted *Spring and All* på denne måde:

Prosaen er en blanding af filosofi og nonsens. For mig gav det mening, i det mindste for mit forstyrrede sind – for jeg var forstyrret på det tidspunkt – men jeg tvivler på at det gav mening for nogen anden.

Men digtene blev holdt rene –<sup>3</sup>

At det reelt forholder sig sådan, som Williams siger, med noget der ligner veneration over for lyrikken, bliver bekræftet af, at et uset rent digt som „The Red Wheelbarrow“ står i *Spring and All*. Lyrikken kan holdes fri for trakasserier, krumspring og forvriddinger og -vrængninger, fordi den er mindre enhedssøgende end prosaen med dens helt sorte og syntagmatisk sammensvejsede sider. Ordene kan, når Williams i lyrisk form sætter dem på papir, allerede være rensede for deres størknede betydninger, deres symbolske *Schein*, og igen være blevet virkelige, umiddelbare og konkrete ord, der står i synekdotisk forbindelse med alle andre ord i universet.

Som den genre, der i sit udgangspunkt konvergerer mest med Williams' projekt, er lyrikken genremæssigt også den mest homogene. Det er naturligt at kritikken øjner muligheden for en radikal og innovativ åbning af Williams' univers, hvor tingene står skarpest og renest frem – i lyrikken. Kort sagt er den anden grund til skævheden i receptionen, at digtene har været lettest at gå til. Men prosaen er på en måde mere interessant, fordi der må

anvendes kraftigere lingvistiske syrer over for den solide prosa end over for den ciselerende lyrik.

William Carlos Williams' *theory of imagination* er omfattende og kompleks. Komplexitet opstår bl.a., når man lader formen være en del af en teoretisk teksts indhold. Når form/indhold dikotomien ophæves, som det f.eks. sker hos Nietzsche, Bataille – og Williams. Dét kalder på et arbejde, der fokuserer på *måden*, Williams' teori skrives på, og sætter en tilbundsgående æstetisk analyse af de teoretiske tekster i spil med den tematiske. Her er ærindet at investere teorien om *imagination* i læsningen af en novelle, og der er ikke plads til en så elaboreret studie.<sup>4</sup> For at være tro over for læseren, der har krav på en farbar vej i Williams' landskab, og samtidig ikke forråde tekstens kompleksitet, gør også jeg brug af synekdoen. Det gælder om at være *local*, som Williams slet og ret kalder det, når en identitet, ting eller tekst er helt sig selv og går så meget i dybden på sit sted, at universaliteten bliver synlig. Hvis de steder, jeg vælger at stille skarpt på, hver for sig og tilsammen rummer helheden, vil resultaterne have samme styrke og gyldighed som en komplet studie, blot vil omfanget og detaljerigheden være mindre.

I det følgende handler det om tre lokaliteter i *Spring and All*, som trin for trin bliver mere intrikate i deres lingvistiske strategier, og kræver en gradvis forøgelse af styrken i læserens mikroskop.

### „The rose is obsolete“

William Carlos Williams' krav til kunsten er kompromisløse og radikale. „Works of art“ lyder det programmatisk i *Spring and All* „must be real, not »realism« but reality itself - “. Tager man fordringen bogstaveligt, og det skal man, er det høje krav at stille. Redskabet er Williams' idé om *imagination* som en „faktuel kraft, der kan sammenlignes med elektricitet eller damp“ i universet. Denne konkrete *power*, som digteren er nødt til at stå i ledtog med, gennembryder de symbolske barrierer mod en „umiddelbar forbindelse med verden“ og skaber nye lingvistiske objekter,

som ikke er symbolske og transcenderende, men lige så konkrete, umiddelbare og fluktuerende som naturen og *imagination* selv:

Imagination is not to avoid reality, nor is it description nor an evocation of objects, it is to say that poetry does not tamper with the world but moves it – It affirms reality most powerfully and therefore, since reality needs no personal support but exists free from human action [...] it creates a new object, a play, a dance which is not a mirror up to nature – (SAA p.149-50)

(Imagination er ikke at undgå virkeligheden, den er ikke en deskription og heller ikke en evokation af objekter, det vil sige, at digtning ikke piler ved verden men bevæger den – Den bekræfter virkeligheden på det stærkeste, og derfor, siden virkeligheden ikke behøver personlig støtte men eksisterer uafhængig af menneskelig handling [...] skaber den et nyt objekt, et spil, en dans, som ikke er et spejl op til naturen – )

Passagen forkaster implicit en hel svada af figurer og repræsentationsformer, som kunsten traditionelt gør brug af. Digtningens relation til verden er ikke deskriptiv („description“). Dvs. den fremstår ikke med en adjektivisk betydningsudvikling og heller ikke som en mimetisk repræsentation, idet man kan fortolke mimesis som deskriptionens utopiske drøm om at være fejlfri og komplet. En iagttagelse som bekræftes af „mirror“ i citatets sidste sætning.

Det andet signalord i passagen er „evocation“. Der er i digtningen ikke tale om besværgelse og hidkaldelse af virkeligheden igennem poetiske apostrofer eller veldrejede similier og metaforer. Implikationerne heri når helt ud omkring det store anti-romantiske og anti-symbolske felt, som er notorisk for Williams. Det forfægter han bl.a. med kendte kampråb som „No ideas but in things“, „No behinds and no beyonds“ og „No symbolism is acceptable“. For også symbolet besværges og fortegner, idet det forholder sig til en transcendent meningsssfære i stedet for til omgivelserne. Eller sagt på en anden måde: Symbolet absorberer objekterne i sin nærhed og kaster dem sammen til en ensartet hob, som gør det stabilt og stationært. Hverken de indfangne ting eller symbolet selv får lov til at indgå i den „play“ eller „dance“, som skaber „new objects“, fordi stabiliteten og derigennem forbindelsen til transcendenten for enhver pris skal opretholdes.

For Williams er disse digteriske former forældede, sådan som rosen er forældet som symbol. De er poetiske kunstgreb, der „tamper with the world“ - forfalsker, fortegner og piller ved virkeligheden, så hverken den eller teksterne bliver konkrete, dansende objekter efter William Carlos Williams' smag.

### **Allegorisk tuning og frisættelse**

Bevæger vi os fra det generelle blik til et mere detaljeret, som beskriver processen på det atomistiske ordniveau, viser *imagination* sig som destruktiv og revisionistisk kraft. *The force of imagination's* første greb udgør en betydningstømning helt på linje med den moderne allegori, sådan som den relanceres og -investeres af Walter Benjamin som modform til det i 1800-tallet estimerede symbol. Passagen i *Spring and All*, hvor Williams forklarer allegoriens mekanik, er udsøgt, fordi den ikke opnår sin sjældne præcision ved stillestående stabilitet, men i komplementaritet med det dynamiske flow, der hos Williams fremstår som sprogets naturlige tilstand:

The word is not liberated, therefore able to communicate release from the fixities which destroy it until it is accurately tuned to the fact which giving it reality, by its own reality establishes its own freedom from the necessity of a word, thus freeing it and dynamizing it at the same time. (SAA p.105)

(Ordet er ikke befriet, derfor i stand til at artikulere frigørelse fra de fixiteter, som destruerer det, indtil det præcist er stillet ind på det faktum, som, givende det realitet, i kraft af sin egen realitet fastslår sin egen uafhængighed fra nødvendigheden af et ord, således frisættende det og dynamiserende det på samme tid.)

Ordets eksistens er truet af statiske, døde „fixities“ – det være sig konventioner, klicheer, rigide værdisystemer, alskens lunkne sentimente og symboler, som forveksles med det symboliserede – der skaber en barriere mellem ordet og den umiddelbare verden. Men fordi tegnets kerne af referentiel kraft har formået at overvinde bag ved de størknede, symbolske aflejringer („The word is not liberated“), kan ordet destruere disse uden derved at

destruere sig selv („communicate release from“, som W. med stilistisk betinget, hvidkitlet mildhed siger det).

Den processuelle tømning eller afpilning af størknede betydningslag står på, til ordet er tunet helt præcist ind på sin pendant i naturen, sin referent. I denne etablerede klarhed bliver *forskellen* på de to størrelser igen synlig. Der åbnes et vindue ind til virkeligheden, hvori der ses ikke et, men *to* selvstændige objekter, som eksisterer uafhængigt af hinanden, selvom de er kontiguitivt relaterede. Relationen kan også opfattes som en gentagelse, vel at mærke en ikke-identisk gentagelse, fordi den bygger på den fundamentale forskel, at referenten er en ting i naturen og tegnet en ting i sproget. På den måde er begge objekter blevet *local*, og den del af deres betydningspotentiale, som ikke er afhængig af noget uden for dem selv, men ligger i dem selv som sig selv, bliver tællende. Den anderledes kategori af betydning, der her bliver tilgængelig, er objekternes *intrinsic value*: ligesom en mønt er af metal og har en metalværdi, der er uafhængig af dens pålydende værdi, er ordet af sprog og har en *intrinsic* lingvistisk værdi, der ikke har noget at gøre med dets anvendelse som symbol.

Naturtingens af sprogtingen uafhængige eksistens, frisætter endelig sprogtingen og trigger dens bevægelse, dens rejse ud („dynamizing“) i det selvorganiserende *play* eller den fluktuerende *dance* af forskelle, den som „not »realism« but reality itself“ tilhører.

### „Naming“ — den dynamiserede gentagelse

Som det ser ud her, udgør *imagination* en kronologisk lineær bevægelse, der først mortificerer ord og derefter genopliver dem. Men Williams anerkender netop ikke sådanne sekventielle forhold, hverken imellem digtningen og virkeligheden, litteratur og kritik, digteren og lægen Williams<sup>5</sup> eller i *imagination's* indre. Der er ikke tale om linearitet, men en samtidighed af destruktive og kreative, spredende og samlende, diskontinuerlige og enheds-søgende kræfter, som også kan betegnes med troperne allegori og symbol. Begrebsparrene udelukker ikke hinanden i en enten-

eller relation, men er hinandens betingelser i et både-og. På sæt og vis udgør de altså en helhed – sammensat og stærkt labil.

Et centralt sted i *Spring and All* fortæller os mere om *imagination*, idet der sker en bemærkelsesværdig fordobling med ordet „naming“:

The only means he has to give value to life is to recognize it with the imagination and name it; this is so. To repeat and repeat the thing without naming it is only to dull the sense and results in frustration. (SAA p.115) (Det eneste middel, han har til at give værdi til livet, er at genkende det med imaginationen og navngive det; sådan er det. At gentage og gentage uden navngivelse det er kun at sløve sanserne og resulterer i frustration.)

Passagen insisterer med sin kategoriske tone og sin koncise, øjensynligt ligefremme logik magtfuldt på sin tilstedeværelse og derved på at blive forstået. Samtidig forsvinder den næsten for læseren, fordi dens ironiske spil på flere niveauer ikke giver én chancen for nogen som helst entydig forståelse.

Det i teksten nye, fritsvævende ord „to name“ skal formelt forklare „imagination“ nærmere. Reelt forklares ikke noget, fordi Williams bruger et stærkt polyvalent verbum og undlader at definere dets betydning i konteksten. Tværtimod udspænder verbet et changerende slør af stadig semantisk uafgørlighed i teksten, så ambiguiteten forøges. Læserens traditionelle løsning er at ophøje en af ordets mange betydningsmuligheder til den rigtige, og så bevæge sig ad den repræsentative menings vej. Læsningen vil så sandsynligvis udvikle sig til en af de abstraktioner, der bygger på ideen eller myten om, at det at navngive også er at skabe verden. Vejen er for luftig til at være Williams’.

Den afgørende betydningsudvikling finder sted på et mere umiddelbart og øjeblikkeligt lingvistisk niveau. Ironien mellem den rationelle maske og reelle umulighed af singular afkodning gør, at passagen aldrig er i ro. På samme vis er verbet *to name* i kraft af sin mangetydighed i stadig u håndgribelig bevægelse. Williams’ pointe er nu ikke, at man skal gå imod strømmen og finde en stabil mening i al uroen og dynamikken. Pointen er dynamikken og uroen selv. Ved ikke at fornægte visse egenskaber af



heterogenitet og uafgørlighed i sproget løser Williams os fra forpligtelsen til final afkodning og gør ordets lingvistiske kvaliteter betydningsbærende. I det lys ser man, at dynamik er „to name“s lingvistiske egenskab. Og ikke kun fordi det er en polyvalent ordtype, men også, endnu mere fundamentalt, fordi det tilhører ordklassen verbum. For verbet er netop sprogets forsøg på at handle, bevæge, forskyde og forandre.

Det er med disse *intrinsic* betydninger, Williams fordobler sit *imagination*-begreb. „At gentage og gentage uden navngivelse“ er at repetere uden handling eller bevægelse, er at lave en identisk gentagelse, som med mimetisk eller symbolsk skønmaleri „dull[s] the sense“ og ender i „frustration“, fordi den overdækker virkeligheden og spærrer for forbindelsen med den. At gentage „and name it“ er til gengæld en garanti for handling, for en bevægelse igennem symbolske spærringer til „contact“ – forbindelse, berøring.

I overensstemmelse med sine principper er Williams ikke tilfreds med blot at sige det ovenstående på udsagnsniveau. Det sagte skal underbygges af, at det også konkret sker i sproget. Ellers er det ikke holdbart. Når substantivet „imagination“ fordobles med et verbum i det påhægtede „and name it“, sker der i selvsamme øjeblik en sådan *naming* af substantivet. Den tomme apostrofe eller, alt efter humør, gestikulerende deiksis „force of imagination“ gentages i verbets hverken hidkaldende eller pegende, men bevægende modus. Det navn, Williams giver sin teori, gentages ikke-identisk, så det ubodeligt oscillerer mellem teori og praksis, stilstand og bevægelse. Dermed bliver teorien virkelig, og derfor kan Williams skrive den.

På lignende vis sker der en *naming* af en hel ordklasse. Et enkelt udsagnsord skrives frem til, eller rettere ned til, en magmaagtig *intrinsic* værdi som verbum, hvor det synekdochisk kan stå i stedet for dem alle. Med sin radikale revalorisering geninvesterer det enkelte verbum hele ordklassen som en altafgørende, forandrende og potentielt omstyrtende kraft i sproget.

Williams ser mennesker, ting og i det hele taget verden som befindende sig i gentagelsesstruktur. Det første, han gør i *Spring and All*, er „in the imagination“ at udrydde menneskeheden (en

læge der digter!) og lægge hele verden øde, hvorefter evolutionen gentager sig, så verden bliver eksakt den samme. Og f.eks. i „A Novelette“ kan man efter, at jeg’et har fortalt sin kone, at „Du er kopieret efter alle koner og alle kvinder“, overhøre følgende inciterende ordveksling: „Altså bliver du virkelig./ Det kan jeg ikke se. Det forekommer mig jeg bliver en kopi./ Akkurat, og derfor helt dig selv [purely yourself], ægte.“<sup>6</sup>

Hvad angår gentagelsen, er William Carlos Williams beslægtet med Nietzsche, der, i hvert tilfælde i de flestes interpretation, ser gentagelsen som en åbning, en mulighed for at mobilisere en vilje til magt over livet. Heller ikke Williams frygter gentagelsen, for igennem den kan man blive „accurately tuned“, „purely yourself“ eller med hans yndlingsudtryk *local*. Og kun når man er det, genindstiftes forskellen, som dynamiseres i dansen, alt virkeligt skal deltage i. Hvad Williams frygter og bekæmper, er den form for gentagelse, der marginaliserer eller fortrænger forskellen. Dvs. såvel den mimetiske og symbolske digtning som de altforklarende, store systemers tænkning, der glemmer løggen i spejlets, transcendensens og metafysikkens brudfrie flade, og derfor ikke bliver noget reelt, som udvider virkeligheden, men skaber en „sham nature“ (SAA p.121), et simulakrum, som overdækker og usurperer den.

### Verbets trope og det performative turn

I det eminente essay „A Beginning on the Short Story (Notes)“ indfører Williams en sondring mellem de til dagligt synonymt fungerende gloser „copy“ og „imitation“. Fissionen af de to ords synonymitet bruger han til prægnant at formulere, hvorledes gentagelsen, alt afhængigt af verbet den indeholder, kan anvendes på to væsensforskellige måder. Fremhævelserne er Williams’ egne:

You do not *copy* nature, you make something which is an *imitation* of nature – [...]

It is perhaps a transit from adjective (the ideal »copy«) to verb (showing process).<sup>7</sup>

(Man *kopierer* ikke naturen, man laver noget, som er en imitation af naturen - [...])

Det er måske en overgang fra adjektiv (den ideelle »kopi«) til verbum (at vise proces).

„Imitation“ udfører en *naming* og forpurrer identitetsskabelse, idet teksten, dynamisk og i stadig forandring („showing process“), bliver som et verbum. „Copy“ forsøger at skabe identitet igennem en deskriptiv, adjektivisk betydningsudvikling, som dog altid kun vil skabe postulerede lighedsrelationer. Kopierne forholder sig i realiteten ikke, som de giver udtryk for, til det konkrete, men til abstrakte idealer, fordi analogier, især metaforiske, er subjektive. Det er, hvad Williams med stor diskretion også signalerer ved at medtage glosen „ideal“.

Citatets brug af verbet i en overført, udvidet betydning er rodfæstet i essayets afgørende stilistiske træk, som er, at der ligger en demonstrativ emfase på verbet. Det sker igennem overhyppighed og grafiske fremhævelser. Især små udsagnsord og hjælpeverber, der ellers ville gå upåagtet hen, som „be“, „do“, „can“, „mean“ og „want“ er fremhævet med kursiv eller versaler. Da Williams samtidig går amok i yndlingsverberne „make“, „act“, „work“ og „move“, hvis indhold er signifikant, forsvinder meningen lokalt næsten bag skyer af verber.

Denne verbets entropi i teksten betyder, at ordklassen også i „A Beginning on the Short Story (Notes)“ radikalt geninvesteres som det springende punkt for al digtning. Verbets betydning fortættes, så det fungerer som en trope. Verbet er figuren for, at teksten et sted i sig skal kortslutte sprogets repræsentativitet, så det selv får plads til at udføre en lingvistisk handling. Verbet er tropen for den illokutionære kerne, som dynamiserer hele teksten og gør den virkelig i denne flux. Det er denne vibrerende kerne, jeg kalder det performative turn. Verbet er tropen for teksten, som igennem sit performative turn er blevet en handling, et verbum.

Går man fejl af denne figur i Williams' univers og af det performative turn i hans noveller, ryger man ind i store problemer. Den øjensynligt ligefremme mimesis, som er kendetegnende for

digtene og de fleste noveller, bliver til lige præcis en naiv mimesis i stedet for den stabile pol i tekstens spændingsfelt af modsatrettede kræfter.

Klaus Lubbers citerer i sin artikel „William Carlos Williams als Kurzgeschichtenautor“ omfattende fra „A Beginning on the Short Story (Notes)“. Han er så ivrig, at anførselstegnene nogle gange helt glemmes. Et sted skriver han:

Die Williams'sche Short Story ist Transkription der Realität. Die Bedeutung der Geschichte ist von der Bedeutung des erfaßten Lebensausschnitts abhängig. Trägt dieser für den Leser wenig oder keine Signifikanz in sich, so bleibt die betreffende Geschichte für ihn banal. Das Risiko der Banalität trägt Williams indem er alles auf den Stoff setzt, in hohem Maße.<sup>8</sup>

(Den williamske short story er transkription af virkeligheden. Historiens betydning er afhængig af betydningen af det fastholdte livsudsnit. Bærer dette lidt eller ingen signifikans for læseren i sig, så bliver den pågældende historie banal for ham. Idet Williams satser alt på stoffet, bærer han i høj grad en risiko for banalitet.)

Klaus Lubbers parafraserer med tysk verbositet, men reelt med de samme grundlæggende betydninger i ordvalget, denne passage fra Williams' essay:

[...] a transcription of a fact, is not of itself and for that reason a short story. You get the fact, it interests you for whatever reason; of that fact you *make*, using words, a story. A thing. (BSS. p.296)

(en transkription af en kendsgerning, er ikke i sig selv og af den grund en novelle. Du får kendsgerningen, den interesserer dig af en eller anden grund; af den kendsgerning *laver* du, ud af ord, en fortælling. En ting.)

Således er ordet „transcription“ oversat direkte, „fact“ blevet til „Realität“ og „erfaßten Lebensausschnitts“, mens „interests you“ parafraseres med „Signifikanz in sich“. Alligevel står Lubbers' konklusion i diametral modsætning til forlæggets, idet han ender med indholdet, mens Williams ender med formen : „alles auf den Stoff“ i stedet for „*make*, using words“.

Lubbers kommer under hele artiklen ikke ind på essayets stil og bliver derfor aldrig opmærksom på verbets betydning. Man kan sige, han er blind over for Williams' kursivering af „*make*“,

som er dette fragments mærke efter verbet som trope. Med en sådan evne til at marginalisere de ting i sproget, der ikke passer ind i det én gang vedtagne syn på forfatteren, ser han naturligvis heller ikke det performative turn i Williams' noveller. De reduceres i Lubbers' læsning til „Anliggender, han [Williams] ønskede at bevidstgøre læseren om, fordi han selv fandt dem vigtige“. Teksterne bliver sprogligt naive talerør, og Williams en samvittighedsforfatter, der med sin indignerede socialrealisme vil informere og rette op.

Intet kunne være mere i modstrid med de krav, Williams stiller til kunsten i sin teori og poetik. Social kritik er umulig uden valoriseringer, der igen kun er mulige med baggrund i hele det rigide, abstrakte værdisystem, som Williams igen som Nietzsche ønsker at omsmelte i en „enlargement—revivification of values“. Værdiladninger vil altid være subjektive, men som vi har set, er det de objektive relationer og objektive *intrinsic* 'værdier', Williams arbejder med. Hans skriver om immigranter, fattige, syge og arbejdere, fordi det er disse grupper han som læge i provinsbyen Rutherford har daglig kontakt med. Når man vil skabe „not »realism«, but reality itself“ bliver stoffet til et råstof, som der blot skal være så store, rene og let tilgængelige forekomster af som muligt. Ligesom menneskene er mest menneskelige, mest *local*, når han som læge færdes blandt dem på gaden, i deres hjem, deres sygesenge, er teksten med en realistisk maske mindst fortegnet, og bedst gearet til at blive konkret og umiddelbar. Brugte teksten den romantiske eller symbolske digtnings greb til det hinsidige, ville det være svært, og sandsynligvis umuligt, at dynamisere den. Men realismen og dens moment af social kritik kan aldrig være andet end en sidegevinst. Teksten som „a new object, a play, a dance“ af sprog vil altid være vigtigere.

William Carlos Williams' etik ligger i en fordring til kunsten om at være performativ i stedet for postulerende, så verden kan blive udvidet og den direkte kontakt med den kan genetableres. Altså en afmytologisering af verden, som Roland Barthes senere skulle kalde det. Om en tekst er moralsk holdbar afhænger af, om der objektivt sker en bevægelse i dens lingvistiske rum, ikke af om den subjektivt er oplysende, politisk korrekt, dannende eller

moralsk opbyggelig, og da slet ikke af om den er en harmonisk, smuk, veldrejet, underholdende *well-made story*: „Jeg leder ikke efter »den skønne illusion.«“ (SAA p.89).

### En umulig prædikatv tale

„A Night in June“ er en af Williams' mere kendte noveller. Den stammer fra hans anden novellesamling *Life Along the Passaic River*, som udkom i 1938. Novellen er en tematisk enkel enakter på lidt over syv sider fortalt i første person ental. Jeg'et er læge og kaldes om natten ud til en fødsel i et simpelt hjem, hvor han har bistået ved alle de mange fødsler undtagen én. Moderens muskulatur er efterhånden svækket, og indtil forløsningen i det tidlige daggry, overvejer en fordybet fortæller omhyggeligt doseringen af et bestemt lægemiddel, som kan fremskynde processen, men brugt uforsigtigt også skade moderen. Under hele forløbet oplever jeg'et, at stedet fremkalder en ekstraordinær følelse af fredfyldthed i ham. Novellen er kronologisk og narrativt lineær, har et regulært plot og holder et afbalanceret forhold mellem direkte tale, indre synsvinkel og ydre. Stilen er kollokvial med høj impliceringsgrad uden at være fremmedgjort.

Den centralperspektiviske fortællekonstruktion og jeg'ets rum af refleksioner åbner novellen for en subjekt-orienteret læsning. „A Night in June“ tilhører da også den mere traditionelle del af Williams' novelle-produktion. Den er ikke som f.eks. „The Accident“ komponeret som et kubistisk maleri uden stedets enhed, som „Verbal transcription: 6 A.M.“ uden kronologi i en art stream of consciousness eller som „In Northern Waters“ udelukkende bygget op af fritsvævende direkte tale, hvor en stemme næsten i monolog fortæller anekdoter fra et liv på havet.<sup>9</sup>

Man fornemmer dog straks, når man læser „A Night in June“, at sproget ikke søger den direkte vej mod at kolportere plottet eller bevægelser i subjektet, men indspinder tingene med middelbare omveje, som synes vigtige for den.

Der er igennem hele novellen emfase på tiden ved en overvægt af tidsangivelser i alle mulige afskygninger og former. Små

og store historikere såvel som forudsigelser og -greb pejler nu'et, der konstant omhyggeligt føres til protokols. Nu'et stilles i silhouet, får form — negativ kunne man sige. Som eksempel kan nævnes novellens indledning, hvis fortalte tid strækker sig fra kvindens første fødsel i den fjerne fortid, over nu'et, til den aktuelle niende fødsel i den nære fremtid. Denne kronologiske panorering ordnet efter et syntagma af fødsler beskriver kvindens og jeg'ets historie, hvorved den fortællende tid og novellens generelle *setup* får profil. Desuden skaber indledningen, idet den begynder med sætningen „I was a young man then“,<sup>10</sup> en privat, temporal genealogi for jeg'et. Hans alder og nu pejles af nu'er i andre aldre.

Lige så accentueret som fortiden er i „A Night in June“s prolog, lige så kontant og eksakt indskrives nu'et, hvor den egentlige handling begynder øverst på novellens anden side: „Tre om morgenen, den 10. juni, jeg lagde mærke til kalenderen, da jeg tændte lyset i mit kontor for at hente min taske“. Det sker dog blot for i samme sekund, allerede inden sætningen afsluttes, overraskende at føre læseren tilbage til den fjerne fortid, teksten begyndte med: „den samme, forøvrigt, som min onkel havde givet mig, da jeg blev færdig som læge“. Således tilbage ved begyndelsen køres indledningens bevægelse fra fjern fortid til nu igennem endnu engang i de næste tre afsnit. Gentagelsen af indledningen er dog forskellig på den måde, at kæden af fikspunkter denne gang ikke udgøres af fødsler, men af fysiske genstande: en taske som bærer minder om en fjern ungdom, en operationssaks, som pludselig dukker op efter tre års usynlighed, en flaske lysol, der har fået lov til at samle støv, en daggammel skjorte, som trænger til at blive skiftet, men må holde for i skyndingen.

Denne oscillation imellem nu'et, nære og fjerne øjeblikke i fortiden og den nære fremtid gennemløber konsekvent hele teksten. Spillet af temporale referencer lægger et raster af tid ned i novellen, der farver og synliggør tidens latente strøm, og bremser den i et delta af nu'er, skrevet frem som og igennem gentagelser. Det er denne gradvise nedtrapning af temporaliteten, der skaber en accentueret følelse af fredfyldthed hos jeg'et: „Jeg følte mig her-

ligt [deliciously] afslappet [...] alt var roligt som før. Stilheden i værelset var uforandret. Herligt.”

Det sanselige („delicious“) og referencen til de fysiske rammer („værelset“) ovenfor knytter an til en anden stor markør i teksten, nemlig dens fokusering på ting, instrumenter og interiør. Sådan som allegorikeren er tro over for tingene og lægger dem frem i et *disjecta membra*, giver „A Night in June“ tingene privilegeret status i sin provisoriske og virtuelle tidløshed, fordi de er særligt gode til at være uden temporalitet, når blot man river dem ud af deres dagligdags, rationelle, i tiden udspændte sammenhæng. Sanser man tingene som dem selv, isolerede, med deres *intrinsic* betydning, som øer eller øjeblikke i den stoflige verden, så de stråler som trillebører, er de mere tidløse og uforgængelige end mennesker, men alligevel en del af gentagelsesstrukturen, som de derfor påpeger forstærket.

Den store indre og ydre ro, jeg’et oplever, varer ikke novellen ud, men finder sin modsætning i novellens sidste del. Umiddelbart efter, at fødselen endelig er gennemført, trænger familiens børneflokk pludselig ind i rummet: „Jeg så moderen gribe sig pludseligt mellem lårene og give et råb fra sig. Jeg for sammen“. Den demonstrative voldsomhed i reaktionen på søskendeflokkens indtrængen på scenen erstatter øjeblikkelig den magiske uforanderlighed og fred med dramatisk action: „Den anden kvinde drejede rundt med et sæt og råbte, Kom ud herfra, for-dømte unger! Eller I skal få nogle på ørene, skal I“. Herefter accelererer novellen sin rytme, og lægger emfasen på at huske de stive, medicinske rutiner og på at glemme gamle færdigheder. Det er tiden, der går igang med et sæt, hvilket signaleres ved to referencer til det forestående morgengry. Dette er allerede tidligt i novellen blevet forbundet med en grotesk uro, idet jeg’et om natten, mens togene listede forbi, fortalte, at „Senere begyndte fragtogene at brøle forbi og ryste hele huset“.

Novellens dobbeltkomposition, hvor den første del arbejder på en standsning af tiden ved at udstykke den i øjeblikke, mens den anden del geninstallerer tiden med en fejende bevægelse, er selv en ikke-identisk gentagelse. Den yderste i tekstens spil af gentagelser indeni gentagelser. Imidlertid sker dynamiseringen



af teksten ikke på det kompositionelle niveau alene, men også konkret et sted i den. Nemlig det sted, gentagelsen folder sig omkring, hvor de to dele og deres to kræfter mødes og danner en fluktuerende, modsatrettet, aldrig stillestående helhed. På en måde er der tale om et umuligt, utopisk sted - et paradoksets ikke-sted, en atopi - som da også meget passende består af en drømmesekvens. Men sprogligt og grafisk er stedet særdeles virkeligt:

Then I fell asleep and, in my half sleep began to argue with myself - or some imaginary power - of science and humanity. Our exaggerated ways will have to pull in their horns, I said. We've learned from one teacher and neglected another. Now that I'm older, I'm finding the older school.

The pituitary extract and other simple devices represent science. Science, I dreamed, has crowded the stage more than is necessary. The process of selection will simplify the application. It touches us too crudely now, all newness is over-complex. I couldn't tell whether I was asleep or awake.

(Så faldt jeg i søvn og begyndte i min halvsøvn at diskutere med mig selv - eller en kraft fra fantasien - om videnskab og menneskeheden. Vores overdrevne måder må trække hornene tilbage, sagde jeg. Vi har lært fra en mester og ignoreret en anden. Nu hvor jeg er ældre, finder jeg den ældre skole.

Hypofyseekstraktet og andre enkle hjælpemidler repræsenterer videnskaben. Videnskaben, drømte jeg, har tilranet sig mere plads på scenen end nødvendigt. Selektionsprocessen vil forenkle applikationen. Det rører os for grovt nu, enhver nyhed er over-kompleks. Jeg kunne ikke sige, om jeg sov eller var vågen.)

Selv en læser, der ikke kender William Carlos Williams, vil studse over dette sted. Sprogtonen for klar og ræsonnementerne for konsistente til en drøm. Den stadige, krampagtige insisteren på, at der er tale om en drøm i „I said“, „I dreamed“ og „I couldn't tell whether I was asleep or awake“, bekræfter det. Diktionen er ikke en drøms, og fortælleren er henvist til apostrofisk at besværgede den, hvilket skaber en subjektiv, postulerende tale, som vi ved, Williams har antipati imod.

Hvad man skal kende Williams nærmere for at kunne se er, at dette forhold er fotograferet ned på udsigelsens syntaksniveau.

Sætningerne er så fuldendte i deres idiomatiske, konventionelle antrit, at de lige præcis er den form for postulerende, identitets-skabende og prædikativ syntaks, Williams afskriver som mulig vej. Det kliché-agtige i sætningerne kommer enten fra brugen af døde metaforer, iteration eller, især til sidst, det ubestridelige, logiske kopula, der uden blusel hævder, at A er lig med B. Sætningerne er ekstremt stabile, afrundede og formfuldendte og svarer til det, man i lyrikken kalder den kongruente *one-sentence end-stopped line*, som Williams mildest talt ikke er den store dyrker af.

Indholdet er reelt ikke i modstrid med Williams' filosofiske synspunkter om videnskaben, men *måden*, synspunkterne udsiges på, er i eklatant modsætning til alt, hvad han står for kunstnerisk. Det frapperende er, at han alligevel skriver dem. Grunden til, at Williams her kan udtale sig direkte om verden i et delirium, en utopi, hvor det umulige er muliggjort (altså alligevel i sidste instans en drøm), er, at den umulige prædikative tale indfinder sig lige præcis dér, hvor kontekstens to modsatrettede, uforenelige kræfter støder sammen. Dynamikken som findes i dobbeltkompositionens fold, i selve den ikke-identiske gentagelses forskydningspunkt, er så stærk, at den metonymisk smitter af på de naive sætninger. De stabile, sammenkastende og transcenderende sætninger opnår derfor på trods af alle disse egenskaber i en samtidighed med de modsatte egenskaber, at blive dynamiserede. På én gang statiske og dynamiske danser de, og bliver selvstændige objekter af sprog, der ikke transcenderer ud af verden.

Denne bevægelse er det performative turn i „A Night in June“. Den er det, fordi den ikke postuleres af teksten og tænkes af læseren, men sker konkret i sproget, idet de redskaber, teksten bruger, er rent lingvistiske og *intrinsic*.

Desto tættere de symbolske samlende og de allegoriske spredende kræfter i verden og i sproget er skrevet op imod hinanden, desto stærkere vil tekstens *imaginative naming* være, som gør den til „not »realism«, but reality itself“ og dynamiserer den til at deltage i den fluktuerende *dance*, virkeligheden består af. Der kan næppe være tvivl om, at det ikke kan gøres meget tættere end i „A Night in June“, og at det lykkes Williams særdeles godt at reproducere verdens permanente flux i novellen.

Man skal ikke holde sig tilbage med at tilkende William Carlos Williams' kortprosa de samme lingvistiske spidsfindigheder, man uden tøven i dag tilkender hans lyrik. Gør man ikke det, går man fejl af det performative turn i hans tekster, som er den eneste måde, kravet om *not copy, but imitation* af virkeligheden og teksten som *a new object* kan honoreres på. Den her brugte er blot en af mange måder, tekster kan blive virkelige på. De andre står det stadig tilbage at vise. Deres antal vil være det samme som antallet af forskellige og forskelligartede litterære tekster. Det performative turn er således ikke ét, men mange. Derfor er det også til kritikken, Williams taler, når han så enestående smukt i novellen *Danse Pseudomacabre* skriver:

It is a dance. Everything that varies a hair's breadth from another is an invitation to the dance. Either dance or annihilation. There can be only the dance or ONE.

(Det er en dans. Alt, der varierer en hårsbredde fra noget andet, er en invitation til dansen. Enten dans eller udslettelse. Det kan kun være dansen eller EN.)

## Litteratur

William Carlos Williams: *The Farmers' Daughters, The Collected Stories of. New Directions*. 1961.

William Carlos Williams: *Selected Essays. New Directions*. 1969.

William Carlos Williams: *Imaginations. New Directions*. 1971.

Klaus Lubbers: „William Carlos Williams als Kurzgeschichtenautor.“ *Anglistik & Englischunterricht* apr. 1981.

Citater oversat af forfatteren.

## Noter

1. „A Novelette“ fra 1932 er et pragteksempel på dette. Teksten krydser biografiske, teoretiske og fiktive tankestrømme til de danner et intrikat og flimrende væv, der har en novelles eller et essays omfang uden at kvalificere sig som nogen af delene. Den er snarere et tekstekperiment, hvor romanens episke, tematiske og deskriptive rummelighed er forsøgt komprimeret ned til et omfang på 35 sider. „A Novelette“ er altså ikke *a novelette*, men, som titlens ironi skal signalere, en undersøgelse af, hvad prædikater som *short story*, *novelette* og *novel* betyder for tekster.
2. *Spring and All* (herefter SAA) in *Imaginations* p.88.
3. *I wanted to Write a Poem*. p.48-9. Cape Editions, London 1967.
4. Williams' teoretiske tekster herunder ikke mindst de litteraturkritiske essays, ville være *gefundenes fressen* for en studie, der tager afsæt i Geoffrey Hartmans ideer om „Creative Criticism“. Selvom Williams er samtidig med T.S. Eliot og „New Criticism“, der ser forholdet mellem litteratur og kritik som hierarkisk med kritikken nederst uden kunstneriske momenter, og dermed befinder sig i opposition til en „Creative Criticism“, er Williams' sekundærlitteratur tydeligvis en kreativ „feast not a fast“ med Hartmans ord. Den teoretiske skrift har som alt andet fra Williams' hånd et ideal om at være performativ og ikke deskriptiv i sit væsen. Et rent metasprog, der stående uden for teksten beskriver den, og som en sidste signifié, der lukker og slukker, kan undgå at blive en anden diskurs' signifiant, er utænkelig for Williams.
5. I *The Autobiography of William Carlos Williams* siger han, som altid uden at kunne holde lyrikeren ude af det, han skriver „at den ene beskæftigelse komplementerer den anden, at de er to dele af et hele, at det slet ikke er to job, at én giver manden hvile, når den anden udmatter ham.“
6. In *Imaginations* p. 287-88.
7. „A Beginning on the Short Story (Notes)“ (herefter BSS) in *William Carlos Williams Selected Essays* p.303.
8. „William Carlos Williams als Kurzgeschichtenautor“ in *Anglistik & Englischunterricht* p.37.
9. „A Night in June“ er en af de noveller, den minimale reception af Williams' kortprosa gerne trækker frem. Således f.eks. Bernard Duffey i sin bog *A Poetry of Presence*. Duffey mener, at den centrale del af Williams' noveller er skrevet med en bevidsthed om en „double layering“, hvor det ene, nederste, lag udgøres af „the process of life itself“, mens det andet, „topping“ lag består af „willed action“. Med denne lagkagemodel hypotaseret i teksten, når Duffey efter en rent tematisk analyse forudsigeligt frem til en position, hvor konflikten er ophævet og spaltningen overvundet i „the individual's accepting participation in process“, i „contact“ mellem de to lag i kagen. „A Night in June“ er en fortælling om forsoning mellem subjekt og verden: „It is a tale of harmony shared

in." Heller ikke Duffey gør noget særligt ud af sproget i den litterære tekst, han sidder og arbejder med. Hvad er det, der sker i en læsning som hans, hvor novellens form går hen og bliver en overflødig skal? Indførelsen af en spaltning i novellerne mellem *the process of life* og *willed action*, som teksten så beskriver overvindelsen af, er problematisk. Man kan nemlig ikke indføre den uden, at der følger en fundamental værdimæssig farvning med, som er, at spaltning er negativt og forsoning positivt. Men disse valoriseringer kan ikke ligge *intrinsic* i sproget, er ikke af lingvistisk art, og at indprojicere dem er i realiteten starten på en personificering af teksten. Tekster er som bekendt ikke besjælede, og det eneste, der kan borge for sådanne følelser af tragisk spaltning og lykkelig forsoning, er forfatterens bevidsthed. På den måde falder man ved en lapsus igennem tekstens sprog og ned i forfatterens *consciousness*, som bliver kernen i stedet for dens — lad mig bare sige — genotekst. (Bernard Duffey: *A Poetry of Presence*. University of Wisconsin Press. 1986. Citater fra p.34 og 38-9)

10. Alle citater fra „A Night in June“ in *The Farmers' Daughters* p.136-43.

