

William Williams' short-shorts

ROLF GERD HEITMANN

Et længdesnit i den antipoetiske digter-læge William Carlos Williams' (1883-1963) højt reflekterede værk kan etablere det nødvendige rationale for denne undersøgelse. Det er de helt korte prosa-fiktioner, som amerikanerne kalder *short-short stories*,¹ der skal belyses. Genren er blot en af utallige, som den ubodelig eksperimenterende Williams prøvede kræfter med, men alligevel synes den at være privilegeret. For den skaber et nul-punkt af rudimentær prosa i øvret – et *disjecta membra poetae* – som digterens tidligt i forfatterskabet udtørrede lyriske skaberkraft i efterkrigstiden genopstår af.

Et skrumpende centrum

Indtil 1920'erne skrev Williams romantisk indfarvede Keats-imitationer, som han til dels overgav til flammerne i et anfald af "væmmelse" for sine „heltevers“.² Den dekonstruktive fløj af Williams-receptionen har med J. Hillis Miller i spidsen slået til lyd for, at forfatteren overvinder denne romantiske dualisme allerede i 1914 i et digt med en Goethe-klingende titel:

I „The Wanderer“ er denne udslettelse af distinktioner poetisk gennemspillet. Under en kvindelig muses ægide [...] absorberes digteren af Pasaic-floden, bliver opslugt af „dens råddenskabs yderste dyb.“³

Men såvel Millers forbavsende selvmodsigelse (udslettelse af distinktioner/under en kvindelig muses ægide) som mindre programmatisk studier af „The Wanderer“ viser, at ophævelsen af subjekt-objekt konflikten på dette tidlige tidspunkt i forfatterska-

bet stadigvæk kun er tematiseret og ikke æstetisk implementeret.⁴

I mellemkrigsårene producerede Williams langt overvejende prosa, hvilket kan ses som en direkte reaktion på, at lyrikken ikke havde ført til den nødvendige formelle innovation, men var stagneret. Prosaen er i modsætning til de pæne imitationer destruktiv, burlesk, til tider profan. I poetikken *Spring and All* fra 1923 er kapiteloverskrifter trykt på hovedet, deres numeriske rækkefølge er forkert, ligesom der skiftes imellem romer- og arabertal. Den teoretiske stringens er fraværende og den tematiske enhed brudt. Prosa vekselvirker med lyrik, som i dette uheroiske, semantisk aflastende enzym-bad begynder at ligne den kanoniserede Williams' senere digtning.⁵

Eksperimenterne forsætter med alt fra en pastiche-short novel, *The Great American Novel* (1923), over den lange dadaistiske novelle „A Novelette“ (1932), til drama, et væld af essays, de to første bind i en roman-trilogi, *The Stecher Trilogy* (1937-40), og selvfølgelig noveller. Listen kunne fortsættes, men konklusionen ville være den samme, nemlig at Williams skriver langt hovedparten af sin prosa i mellemkrigstiden, og at det er short story'en – som efterhånden udvikler sig til short-short story'en – der dominerer i dette sammensurium af genrer med tilfældig liniedeling.

Ser man nærmere på William Carlos Williams' mange noveller, som han første gang samlede i starten af 50'erne under titlen *Make Light of It*,⁶ tegner der sig et tydeligt og signifikant billede: teksterne bliver gradvist, men sikkert, kortere op igennem 20'erne, 30'erne og 40'erne.⁷ Denne successive komprimering af noveller til short-shorts opnår Williams ved at gøre den herskende fremstillingsform i al sin prosa – den direkte tale – til den eneste fremstillingsform. Fortælleren udfylder dermed ikke sin traditionelle rolle som organisator af fiktionen igennem beretning: beskrivelse, intention, fortolkning, for- og fremtid etc. I replikken er fortælleren så tilbagetrukket og dækket som han kan blive det inden for prosagenren, og de rendyrkede talende short-shorts genspejler da heller ikke den dunkle spaltning mellem fantasi og virkelighed, som mediatoren – en slags Ole opfinder-

legende troldmand – skaber og ernærer sig ved. En tentativ indplacering af William Carlos Williams' korteste prosa-stykker kan altså ikke ske i den amerikanske short story, der traditionelt sætter fabulaen højt, men i lyrikken, hvis ontologiske status som bekendt også er en anden end fiktionens.

Williams' arbejde i efterkrigstiden, hvor lyrikken igen bliver hans absolutte favorit-genre, synes at bekræfte og kvalificere de hidtidige iagttagelser. I et væld af digtsamlinger og især i det episke stordigt, *Paterson*, som udkommer i fem bind fra 1946 til 1958 og var et „lokalt“ (et vigtigt begreb for Williams som vi vender tilbage til) svar på vennen Ezra Pounds universelle *Cantos*, eksperimenterer forfatteren med to egne opfindelser, hvoraf i hvert fald den ene kan føres direkte tilbage til short-shorts'ene i „Beer and Cold Cuts“. Mens den lyriske krise var dybest skrev Williams:

Jeg har været ved at iagttage tale i mine omgivelser og i den forventer jeg til stadighed at opdage hvad nyt der reflekteres om verden [is being reflected about the world] [...] jeg arbejder med prosa, siden jeg ikke ved hvad jeg skal stille op med lyrikken [...] Prosa kan være et laboratorium for metrik [...] den kaster perler op som kan renses og grupperes. Jeg tror ikke lyrik nogensinde er opstået på nogen anden måde.⁸

I short-shorts'enes stærkt idiomatiske og kollokviale kadencer af direkte tale bliver transskriptionen af denne hørte tale drevet frem til quasi-lyrisk nærvær. Således kan Williams beriget træde ud af prosaens metrik-laboratorium og igen skrive digte. Opfindelsen, der sætter ham i stand til det, kalder han

den „variable versefod“ [„variable foot“] [...] Den afviser den konventionelt bundne versefods standard og foreslår et metrum, der varierer efter idiomet det tjener og det individuelle digts tonalitet. Således, som i talen, vurderes det prosodiske mønster efter kriterier for effektivitet og ekspressiv kraft snarere end efter en mekanisk tællen stavelser.⁹

Al lyrik bygger næppe på den „variable fod“ og al lyrik har derfor næppe oprindelse i talen. Men Williams' egen digtning, der underkender f.eks. symbolik og personifikation som blot og bar *box of tricks*, stammer tydeligvis fra talen – sprogets mest umid-

delbare, pragmatiske og empiriske værensform. Her vinder ingen andre ideer og idealer indpas end dem, der kan ligge immanent i de dagligdags ting, han registrerer, eller *intrinsic* i de konkrete ord, han registrerer dem med.

Den anden opdagelse, der er medvirkende til at William Carlos Williams kan genopfinde sig selv som lyriker, kalder han „the triadic stanza“. Denne nye strofeform er selvfølgelig en terzet, men ydermere er liniedelingen lagt fast efter et visuelt mønster, hvor første vers er venstrestillet, andet er indrykket og tredje er indrykket dobbelt så langt. Indrykningen er ikke ciseleret, men går drastisk mindst halvvejs ind i ovenstående verselinie, hvis den da ikke ligefrem hæfter sig fast i dens haser. Effekten bliver ikke en net trip, trap, træsko-inskription, men en stærkt dynamisk tværgående forskydning, hvor linierne under de ovenstående vægt som diskosser skydes ud i et uendeligt syntagmatisk, virtuelt rum til højre for siden. Altså en modkommende strøm til lyrikkens traditionelle vertikale stolpe- eller vandfalds-dynamik – der med Jakobson må kaldes paradigmatiske – hvilket synes at få ordene til at vælde op og strømme ud over siden i et opstået overtryk.¹⁰

Mín skitserede læsning af „den triadiske strofe“ er strukturel, hvilket sker under licens af forfatteren selv. I essayet „Against the Weather“ beskriver han Dante som en „fagmand af højeste dygtighed,“ hvis „emfase på en tripel-enhed er en emfase på struktur. Alle hans elementer er tredelte [are in threes].“¹¹ Også Stephen Cushman er på sporet af triadens strukturelle implikationer:

tredelthedens fænomenologi ansporer til spekulation. Hvor kun to elementer eksisterer, tenderer vi til at se dem som udtryk for binær opposition. Med tilføjelsen af et tredje element opstår der nye strukturer: begyndelse-midte-slutning, subjekt-midte-prædikat, tese-syntese-antitese.¹²

Måske fordi dette ikke er Cushmans endelige udsagn om den triadiske strofe, er hans ellers exceptionelt høje iagttagelsessevne her svækket et øjeblik. I occidenten har vi det ganske rigtigt bedst med binær tænkning, hvilket over en kam vil sige dikotomier: diametrale oppositioner der skaber modsætningens lighed eller

identitet. Men den tredelte struktur indstifter ikke en ny stabil, lovmæssig orden som subjekt-kopula-prædikat eller en helhed med begyndelse-midte-slutning eller en konfliktopløsende syntese. Triaden er hos Williams ikke hypotaktisk arkitektur, tværtimod er den en bevægelse, en forskydning, der ikke taber det foranstående af syne, men gentager det ikke-identisk og dermed installerer en forskel: „Det er litteraturens trick at gentage det som lige er blevet sagt, helst med en lille forskel.“¹³ Det hviler på fantasien at skabe denne forskydningens forskel igennem sprogets nominationsproces, for „At gentage og gentage uden at give navn [naming] er kun at sløve sanserne og resulterer i frustration.“¹⁴

Da gentagelsesprincippet og den triadiske figur gennemstrømmer Williams' værk på kryds og tværs og på såvel teoretiske som stilistiske niveauer, kan man ikke påvise en direkte årsagssammenhæng mellem short-shorts'enes struktur og lyrikkens „tridic stanza“, sådan som det var muligt mellem udviklingen af det amerikanske idiom i replik og „the variable foot“. Men det skal i det følgende anskueliggøres, hvorfor det også gælder for Williams' aller korteste prosa-fiktioner at *tertium datur*, og hvordan de ved denne overskridelse af dikotome lighedsfigurer opnår umiddelbar realitet.

Sonderingen af øvret viser, at ikke kun Dantes, men også alle William Carlos Williams' „elementer er tredelte“: Han skriver først lyrik, skifter pga. en agonistisk krise til prosa, starter her med at flette lyrik og prosa, men ender med at reducere prosaen kvantitativt og fortælleteknisk til et transparent, direkte nærvær, hvorefter han igen skriver digte i stor stil. Formen er cyklisk, ikke fordi den er organisk, men fordi den dobbeltkompositorisk folder sig tilbage over sig selv, så afslutningen kommer til falde sammen med begyndelsen. Det forskydende element i denne – med Millers ord „uigennemsigtige“ („opaque“) – gentagelse er prosaen, der kulminerer i short-shorts'ene i fyrreerne. Man kunne få det indtryk at Kenneth Burke, om hvem Williams skrev den passionerede lille opsats „Kenneth Burke“ i 1929, har haft William Carlos Williams' short-short stories i tankerne, når han i indledningen til *A Grammar of Motives* prægnant og smukt skriver:

Eftersom ikke to ting eller handlinger eller situationer er fuldstændig ens, kan man ikke anvende det samme begreb om dem begge uden derved at introducere en vis margen af ambiguitet [...] i stedet for at se det som vores opgave at „skaffe os af med“ [„dispose of“] enhver ambiguitet [...] opfatter vi det som vores hverv at studere og klarlægge *ressourcerne* i ambiguiteten. For i løbet af nærværende arbejde vil vi behandle mange former for *transformation*—og det er i ambiguitetens område transformationer finder sted;¹⁵

Det er ord, jeg vil lade stå som motto for anden del af denne undersøgelse, der er mere i transit end første.

„Allons! Commençons la danse“¹⁶

De talrige halvanden sides-snapshots i „Life Along the Passaic River“ og „Beer and Cold Cuts“ er teknisk set dialoger. Jeg-fortælleren optræder dog næsten kun lyttende i disse pas de deux. En sjælden gang indskyder han et fåmælt spørgsmål for at holde talestrømmen i gang: „Hvad ville du have gjort?“, „Hvad mener du?“ lyder det lakonisk i „Ved fronten“ (FD 208). I realiteten er en williamsk short-short derfor en monolog. Dette er desto mere kontroversielt, eftersom en jeg-fortællers særlige karakteristikum netop er, at han eller hun altid var tilstede, hvilket synes formålsløst uden agens.

I den kun én side lange „Verbal transskription—6 A. M.“ (FD 285-6) har forfatteren taget konsekvensen og helt udeladt jeg-fortællers spørgsmål og diagnoser, han er læge på sygebesøg. Hans replikker er dog tydeligvis implicit tilstede i den paniske, digressive monolog, den syges kone fremsiger. For hendes radikale tematiske og kronologiske spring er ikke hundrede procent rablende tale, men organiserer sig næsten umærkeligt omkring nogle usynlige krumtapper, hvor lægen har podet talestrømmen med nye enten beroligende eller foruroligende informationer. Fortælleren er altså negativt tilstede, uden fysisk form, som tekstens narrative fantom.

Bevæger man sig uden for brødteksten, bliver han imidlertid særdeles manifest i kraft af en indledende regibemærkning: „HUSTRUEN“. At det er den forsvundne fortæller, og ikke forfatteren som i drama, der taler her, garanteres af en endnu stær-

kere initial determinant: „Verbal transskription—6 A. M.“ Titlen er ikke et dramas, ikke f.eks. „Blåskaden“, men udtryk for en novelles metabevisthed om sin tekstuelle status og fortællesituation. I dette lys bliver det endvidere klart, at regibemærkningen reelt er en diminutiv deiksis. Skriver man forsøgsvist dens ellipse ud, opdager man at der ikke så meget er tale om en ægte regibemærkning lydende *Hustruen, morgenkåbe, uglet hår, soveværelse, arbejderhjem*, men at der deiktisk står *Hustruen, sådan talte hun, uglet, søvndrukkent, da hun var skræmt, dette er hendes diskurs*.

„Verbal transskription—6 A. M.“ må altså opfattes som en nøgletekst i samlingen af short-shorts, fordi den for det første programmatisk viser, at teksterne ikke er drama, selvom de er ren replik og kan have regibemærkninger. For det andet – og denne pointe er vigtigere – viser den ved overdrivende at polarisere fortælleren ud i henholdsvis overtydeligt nærvær i determinanterne og demonstrativ palimpsest-eksistens i brødteksten, at jeg-fortælleren principielt altid er fraværende. Også når han i andre short-shorts fra tid til anden svinger sig op til at stille et spørgsmål. Er jeg-fortælleren nødt til at fylde mere i teksten, fordi ærindet er refleksion og program som i „Danse Pseudomacabre“ („Jeg forsvarede normaliteten af enhver forstyrrelse som kødet er modtagelig for, enhver sygdom, enhver amputation. Jeg udfordrer...“ FD 208), lægges der blot en ekstra fortællerramme omkring løjerne i form af en fremmedsproget, upersonlig sprech-stallmeister: *Allons!...*

Fortællerenes sælsomme negative nærvær, der mærkes i alle short-shorts og også er tydelig i „Ved fronten“, er Williams' mest fundamentale, fortælletekniske måde at udføre en dynamiserende *naming* på. I stedet for dialogens rationelle, kommunikative pingpong, opstår der en slags *dance of difference*, som man med baggrund i Williams' egen metaforik kunne vælge at kalde det.¹⁷ Dansen kan på dette tidspunkt bedst beskrives pleonastisk som en uafsluttelig fluktuation imellem fortællerenes fravær og nærvær, som en hårfin vaklen imellem tekstens status som ren tale og fiktion, som en disjunktiv koreografi af ord på siden – ingen binære identiteter, ingen lukkende enhed, men en infinit triadisk bevægelse mellem nærvær-fravær-tale.

Åndsfrænde eller nabo

Den reduktionistiske og udspørgende modus hos short-shorts'enes jeg-fortællere har mimetisk effekt i forhold til læserens empiriske virkelighed. Læserens intuition vil koble sig til en erindring om den pirrende ambivalens mellem selvnydelse og censur, der opstår, når en samtalepartner bryder med den kommunikative udvekslings uskrevne konventioner, og – uden selv at give noget fra sig – bliver ved med at stille spørgsmål kun rettet mod én selv. Denne korrespondance mellem læser og aktør må ikke forveksles med identifikation, der udgør en læseaktivitet Williams vil afskrive som en omvendning af personifikationens ubrugelige trope – som tekstens besjæling af læseren. Identifikation og personifikation er for Williams' en slags metaforens omnibusmodeller, der bygger på subjektive analogier og arbitrære værdiladninger.¹⁸ Sådanne manøvrer er statiske indfarvninger, der spærrer tekstens vej til umiddelbar, fluktuerende realitet som „et nyt objekt“ (SA 150).

Williams' anonyme fortæller skaber altså ikke metaforisk substitution igennem identitet, men er vehikel for en metonymisk deludskiftning, der rykker teksten ud af fortællerens fabeldomæne og ind i læserens konkrete erfaringsrum. De to personligheder kommer til at stå i kontiguitivt forhold uden at et gran af deres selvstændighed er gået fløjten i ligedannethedens hellige billeder. „[D]et vil forblive skrupuløst sig selv, fuldkommen rent, uden hakker ved siden af andre ord i parade. Der må være kanter.“¹⁹ Sådant skriver Williams entusiastisk om en digterkollegas måde at sætte ord på papiret på, og karakteriserer samtidig sine egne short-shorts. Genren har i særdeleshed kanter, eller pigge som et pindsvin med Schlegels subline definition af fragmentet, fordi den er „sudden“ (begynder *in medias res* og slutter før den er kommet i gang), fordi dens sprog er idiosynkratisk, dens form disjunktiv, dens tematik eksotisk og dens fremstillingsform enstrengt, skarp. Det hyperpersonlige sprog, og short-shorts'enes gerne fremmedartede steder og professioner, som dette sprog hidrører fra, umuliggør endegyldigt en identifikatorisk læsning. Med sådanne forsvarsværker mod kompromitterende indhak

udefra, er det ikke svært at forblive helt sig selv og fuldstændig ren.

Men autonomi er ikke noget værd og kan ikke erfares, hvis den ikke relaterer sig til noget. Derfor må disse suveræne pindfænomener sideordnes med andre i en radikal paratakse, eller „parade“, der i sit væsen er uendelig og når omkring alle objekter i universet. Læseren, teksten, ordet skal stå i „approximativ med-forlængelse af universet“ („approximate co-extension with the universe“ SA 105), som Williams' kardinalformulering lyder. Denne universelle kæde er altid kun tilstede som et potentiale, idet menneskets perspektiv er begrænset til nu'et, og vi kun kan indlemme et par led af kæden ad gangen i „det evige øjeblik i hvilket vi alene lever“ (89).²⁰ Helheden, kontinuumet, er derfor som hos Schlegel altid et endnu-aldrig. Men kontingentet er stort nok og har nok realitet til, at der ikke er noget i resten af kæden, som det fattes. På den måde bliver stedet og øjeblikket – det spatiole og temporale „local“ som Williams hele sit liv estimerede – universelt: „Anywhere is everywhere“ er et centralt motto.

Det er bemærkelsesværdigt i hvilken grad Friedrich Schlegels pindsvin ligger godt og trygt rullet sammen inde i Williams' poetik. Sammenligner man Moore-citatet med de første par sætninger i fragment 297 i *Athenäum*, er der ingen tvivl om, hvor både kanterne, den uendelige parade, den skrupuløse væren sig selv og den indbyggede forskels- eller paradokstænkning har deres semantiske forklang eller måske endda rødder:

Dannet er et værk, når det overalt er skarpt afgrænset, men inden for grænserne grænseløst og uudtømmeligt, når det er sig selv helt tro, overalt det samme, og dog hævet over sig selv.²¹

Die Sprache spricht

Short-shorts'enes sprog er endnu mere idiomatisk og kollokvialt end William Carlos Williams' øvrige prosa og helt overgivet til den idiosynkratiske kadence, talerens hverdagsliv har støbt. På originalsproget lyder det f.eks. sådan her (i „Ved fronten“): „I didn't get a chance more than to take my seat when the bell rang.“ (FD 169) „Was I fat! All I had to do was take up with those

French madmoiselles.“ „But when the old man heard of it he liked to kill me. Why, he sez, you ain't even got so much as a window to spit out of.“ (197) En sådan tale virker naturligvis stærkt karakteriserende, men der er intet psykologisk stratum i teksterne til at tage imod og absorbere karakteristikaene. Fordi jeg'et har begrænset sin fortælle tekniske palet til replikken, har de talende intet indre univers, der krænges ud igennem beskrivelse, kommentar eller analyse; de har ingen følelser, tanker og intentioner; fortælleren giver dem intet udseende, ingen mimik, scene og for- eller fremtid. Hos Williams fylder sproget mennesket restløst ud, overtager det helt, og talen karakteriserer kun sig selv.

Det overraskende er at aktørerne som reaktion på jeg'ets stedmoderlige behandling ikke forsøger at træde i profil ved hjælp af selvkarakteriserende replikker, men lader andre og andet komme til orde igennem sig. Selvom disse *raconteur*-aktører er langt mere agentive i deres anekdotiske fortællinger end den anonyme bevidsthed, der fortæller *dem*, stiller de sig reelt ikke psykologiserende i centrum af begivenhederne, men er snarere agenter for dem.

Aktørerne fortæller om mennesker og begivenheder: om oberst Martindale, levemand og liberal, eller George Forrest, der kunne kaste en bold; de omtaler sig selv med „De havde mig ved første base“ (FD 197) og slutter hellere deres fortælling med et kollektivt „vi“ end et selvpromoverende „jeg“. De fremmaner eksotiske steder og excentriske sejlere i „In Northern Waters“ (258-63). De forklarer i „Above the River“ begejstret hvorfor de amerikanske indianere er de bedste brobyggere, man kan opdrive („De er som katte. De kan gå alle steder. Der sker dem aldrig noget heller“ 252), og hvordan høvding Papoose besejrede en jernbinder i en slåskamp. Aktørerne lægger – som *jernbinder* måske allerede har gjort klart for nogen – ikke fingrene imellem sig selv og deres fagterminologi, som er højt specialiseret, fordi den berettende selv var ørdonnans, sømand eller brobygger, og selv oplevede den øjensynligt autentiske, mere eller mindre uhørte begivenhed der fortælles. Autenticitetens skær bliver ofte blændende, fordi short-shorts'ene ynder at placere sig stabilt i tid og rum, ved at give historiske referencer med fuld referentiel gyl-

dighed. Det kan være en berømt general – John Pershing – i „Ved fronten“, det store brobygnings-projekt omkring New York i „Above the River“ eller „In Northern Waters“'s grandiose setting i et „hav så fuld af pimpsten at det så ud som mælk [efter at] Mt. Katmai eksploderede, tilbage i 1907“ (258).

Når Williams' definition af short-short story'en alligevel ikke, som antydte, falder sammen med Goethes novelle-definition, skyldes det at han – i modsætning til Goethe der var mere interesseret i indholdet og dets nyhedsværdi – lader al denne terminologiske, anekdotiske og historiske realisme løbe ud i formens kviksand. William Carlos Williams' realisme er særdeles kompleks, fordi han i eksorbitant grad lægger vægten på formen, på ordet. Indledende lyder det i en opsats om Kenneth Burke:

Litteratur er lavet af ord, af intet andet. Disse har kontur og kulør [complexion], som er påtvunget dem af vejret, af måden steder former mænds liv på [by the shapes of men's lives in places]. Deres kombinerede effekt er ikke skulpturel; [...] Først når ordene lykkes, erkendes den vellykkede komposition.²²

Williams siger tekster er lavet af ord og *intet andet*. Dvs. ikke af menneskelige subjekter, hvilket vi allerede har konstateret, men overraskende heller ikke af begivenheder. I stedet beskrives ordene som var de mennesker („contour and complexion“) mærkede ikke af sprogbrugeren, men af noget så ydre som vejret og noget så upersonligt som *formen* af brugerens liv *i et sted*. Derefter lukker han rammen omkring mennesket ved igen at tale om ordet, og taber endelig „manden“ helt af syne til fordel for værket, kompositionen. Ordene kan, hvis man ikke tvinger dem ind i en kunstig skulptur, men opretholder deres disparate, fluktuerende natur, kombineres til noget nyt. I citatet bliver det evident, at subjektet kun er gennemstrømningssted for ord støbt i livets arbitrære form: stedet, vejret, arbejdet, begivenheden, historien. Subjekterne i short-shorts'ene er talerør for sproget. Forfatteren giver uden kommentarer ordet til sine jeg-fortællere, disse jeg'er siger så lidt som muligt og overdrager straks taleretten til deres aktører, og selv aktørerne foretrækker at lade dem, de beretter om, tale direkte igennem sig, så der ofte – eksempelvis i „The Red

Head" (FD 284) – opstår en stemme i en stemme i en stemme. Sproget er et Möbius-bånd, der optager verdens hændelser og fletter sig igennem menneskenes munde for øjensynligt umotive- ret at afspille dem et andet sted på et senere tidspunkt. Båndet forbinder sælsomt – „undurchschaubar“ med et Benjamin-ud- tryk – et historisk punkt med et nu med fremtidige punkter, der for indeværende kun eksisterer som referencer til andre fortæl- linger (f.eks. i „Ved fronten“), eller som de mange fortællinger der påbegyndes og visner i short-short' ens digressive delta.

Et sådant sprog, der er en afstøbning af livets matrice med alle detaljer i behold, må nødvendigvis være højst specialiseret, sen- sibelt og plastisk, hvilket afstedkommer short-short's'enes stærke fagterminologi, kollokvialisme og kadence. Med andre ord må sproget være Williams' „Amerikanske idiom“, for „amerikansk“ betyder her, da William Carlos Williams faktisk bor i Amerika, blot *local* – helt sig selv, fuldstændig ren, uflosset. Hvis man oven i idiomets topografiske lægger en kronologisk præcision i form af historisk referentialitet og øjensynligt faktisk begivenhed, kan „Ordet“ blive „stillet præcist ind på den kendsgerning som, gi- vende det realitet, i kraft af sin egen realitet fastslår sin egen uaf- hængighed fra nødvendigheden af et ord, således frisættende det og dynamiserende det på samme tid.“ (SA 105)²³ Her giver Wil- liams os en vigtig fornemmelse for den hårfine afstand imellem matricen og metallet, der som et lag talkum sørger for at afstøb- ningen ikke hænger fast i formen. Hvis sproget er præcist – man kunne sige flydende – nok, vil ordene vise referenten med så stor klarhed, at tingenes objektive eksistens uden for sproget eller cogitoet bliver tydelig. Men denne aprioriske eksistens af den ydre verden i fuld „uafhængighed fra nødvendigheden af et ord“ viser naturligvis også ordet selv som en selvstændig entitet med objektiv eksistens i verden. Med den minimale men uoverskride- lige forskel mellem de to kategorier genindskrevet kan sproget træde ud af repræsentationens og ind i *the imagination's* tjeneste, der – så sandt som „vi udvinder metal af malm“ som Williams siger i autobiografien – skaber nye lingvistiske objekter.

Short-short's' ene er sådanne sproglige „ting“, hvis ord igen- nem referentialitet og realisme er så præcist justeret, at sproget

har overflødiggjort sig selv og „kun [har] effekten af sig selv“ tilbage med „intet andet formål end rundheden og farven og gentagelsen af druer i en klase, sådanne druer som Juan Gris' der forbinder sig mere med et skib til søs end med den menneskelige tunge.“²⁴ Short-shorts'enes formål er ikke karakteristisk, for der er ingen psykologi; ikke dialogisk udveksling, for de er monologer; ikke handling, for der er intet realplan; ikke indholdsanalyse, for selv de største anstrengelser kan kun indprojicere en banal social kritik og ikke begivenheden selv, for den er i sidste ende kun en enkelt perle i kæden af anekdoter for evig tabt i tid og rum. Deres betydning er sprogets immanente lingvistiske kvaliteter, dets taktile rundhed og farve, dets „eternal moment“ og uendelige åbenhed som et endnu-aldrig, dets repetitive og forskelsskabende natur. Hvis de har en betydning, er det at gøre disse ambiguitive og transfigurerende kræfter i livet nærværende og tilgængelige for mennesket, og i denne formålsløshed at skabe nye kunstneriske objekter, der udvider og beriger virkeligheden.

Litteratur

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

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

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

William Carlos Williams: *The Autobiography of William Carlos Williams*, New Directions, 1967.

William Carlos Williams: *The Collected Earlier Poems*, New Directions, 1963.

William Carlos Williams: „The Function of Literature: An Address to be Given Before the Institute of Humanistic Studies for Executives of the University of Pennsylvania“, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, arkivnummer Za Williams 111.

William Carlos Williams: „Free Verse“ in *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Frank J. Warnke og O. B. Hardison, Jr. (red.), Princeton University Press, 1974.

Kenneth Burke: *A Grammar of Motives*, Prentice-Hall, 1945.

Stephen Cushman: *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, Yale University Press, 1985.

J. Hillis Miller: *Poets of Reality*, Harvard University Press, 1965.

Carl Rapp: *William Carlos Williams and Romantic Idealism*, Brown University Press, 1984.

Lilian Munk Rösing (red.): „Friedrich Schlegel. Fragmenter“ in *Den blå port*, 36/96, Rhodos.

Robert Shapards og James Thomas (red.): *Sudden Fiction. American Short-Short Stories*, Gibbs & Smith, 1986.

John C. Thirlwall (red.): *Selected Letters of William Carlos Williams*, Mcdo-well, 1957.

Citater oversat af forfatteren

Noter

1. „Short-short story“ er den pragmatiske fællesnævner, man er enedes om at bruge som reference, alt imens man lystigt diskuterer videre, om genrens officielle navn skal være f.eks. „*quick fictions, mini, micro and flash fictions; shorter stories and shortest stories; skinny fictions and auto-rich fiction*“. *Sudden Fiction. American Short-Short Stories*, p. vx.
2. *The Autobiography of William Carlos Williams*, p. 60.
3. J. Hillis Miller: *Poets of Reality*, p. 291.
4. Se f.eks. Carl Rapp: *William Carlos Williams and Romantic Idealism*, hvor der spørges „Hvordan kan et digt, der så tydeligt er afhængigt af Keats siges at kaste dets forfatter hinsides romantikken?“ p. 6. Eller Stephen Cushmans fremragende og udtømmende analyse af Williams' metrik i *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, hvor „The Wanderer“ er karakteristisk ved ikke at have den radikale liniedeling, som er den kanoniserede Williams' varemærke: et „langt pentameter består“ uden „slående eksempler på enjambement [...] slående er fraværet af cæsur i disse verselinier [...] han fortrækker lange, ubrudte vers fejende fra venstre mod højre“ p. 21.
5. Mens det lyriske subjekt i „The Wanderer“ spurgte „Hvordan skal jeg være et spejl for denne modernitet“ (*The Collected Earlier Poems*, p. 3.), er et sådant cogito med mimetisk stræben fraværende i et paradigmatiske digt som „The Red Wheelbarrow“ fra *Spring and All*. Her er anerkendelsen af den ydre verden sikret uafhængighed af subjektet igennem en håndfuld transparente ord, som synes at have været en del af denne objektive verden allerede før de blev sat på papiret.
6. *Make Light of It: Collected Stories* udkom i 1950 og består af tre dele: første del, „The Knife of the Times“, er identisk med Williams' første novellesamling af samme navn fra 1932, anden del, „Life Along the Passaic River“, er i titel og indhold identisk med den anden og sidste selvstændige samling fra 1938 og endelig sidste del, „Beer and Cold Cuts“, som rummer en række til lejligheden samlede, ikke tidligere publicerede noveller, som må formodes hovedsageligt at være skrevet i 40'erne. Den nuværende standard-udgave af Williams' samlede noveller *The Farmers' Daughters* (herefter FD) fra 1961 adskiller sig kun fra *Make Light of It* ved, at en fjerde del bestående af en længere og sen novelle fra 1957, „The Farmers' Daughters“, er blevet tilføjet. At Williams vælger at genudgive alle sine noveller, for at få dette ene alderdomsværk ud, giver en idé om, hvor lidt tid han efter den meget produktive mellemkrigsperiode faktisk afsatte til short story'en.
7. I Robert Shapards og James Thomas' skelsættende antologi *Sudden Fiction* fra 1986 definerer redaktørerne en short-short story som værende mellem en og fem sider lang – hvorved de er lige large nok synes jeg. I de samlede Williams-novellers ældste afdeling „The Knife of the Times“ klarer kun tre ud af 11 noveller ved at hugge en hæl og klippe en tå lige

præcis femsiders grænsen. I den næstældste afdeling „Life Along the Passaic River“ er forholdet 8 ud af 19 tekster, hvoraf tre er genuine short-shorts på to eller tre sider, og i den yngste sektion „Beer and Cold Cuts“ er kort-lang-ratioen 15 til 21, én af disse – den maritime perle „In Northern Waters“ – er på 6 sider, men består af tre selvstændige fortællinger med egen titel. I den fire sider lange „A Good-Natured Slob“ har Williams igen bundtet to uafhængige historier i en sådan tekst-klasse. Alle disse medregnet viser bundlinien ikke mindre end 14 ægte short-short miniaturer på to til tre sider i Williams' senest samlede noveller.

8. Brev til Kay Boyle 1932, *Selected Letters*, p. 130.

9. Posthumt udgivet opslag „Free Verse“ in *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 288.

10. Udlægningerne af „den triadiske strofe“ er mange, og spænder fra de mere fantasifulde, fysiologiske, der mener den skrantende Williams nok kunne følge en linie med øjnene, men ikke kunne springe tilbage og lokalisere begyndelsen på den næste, til at den nedadgående trappe af pauser er en grafisk inkarnation af den „descent“-bevægelse, der er til stede som motiv i mange af Williams' tekster og tematisk ligger implicit i hele værket. End ikke den mimetiske udlægning synes at være særlig betydningsproducerende i en analyse, og er vel i bedste fald udvendig affirmation og i værste kosmetik, hvorfor jeg da også lakonisk afskrev den ovenfor. Se Cushman p. 80 og 90.

11. Essay fra 1939, *Selected Essays*, p. 206.

12. Cushman p. 86.

13. „The Function of Literature: An Address to be Given Before the Institute of Humanistic Studies for Executives of the University of Pennsylvania“. Udateret manus i Williams-samlingen i Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, p. 1.

14. *Spring and All* (herefter SA) in *Imaginations*, p. 115. For en mere tilfredsstillende analyse af Williams' komplekse *Theory of Imaginative Naming* ud fra J. Hillis Millers teoridannelse omkring ikke-identisk repetition og Walter Benjamins allegori-begreb se Rolf Gerd Heitmann „Det performative turn i William Carlos Williams' teori og kortprosa“ in *Passage*, 19, 1995, p. 85 ff.

15. Kenneth Burke *A Grammar of Motives*, p. xix.

16. „Danse Pseudomacabre“ in FD, p. 208.

17. Williams vender i sin teori og skønlitteratur igen og igen tilbage til „en dans“ som metafor for denne forskelstænkning. Bedst er den måske alligevel skrevet frem i novellen „Danse Pseudomacabre“, der da også er totalt viet til beskrivelsen af dansen: „Det er en dans. Alt der varierer er hårsbredde fra noget andet er en invitation til dansen. Enten dans eller udslettelse. Der kan kun være dansen eller EN.“ FD, p. 210.

18. En koncis studie af Williams' jagt på og anvendelse af objektive relationer frem for lighedsbilleder er Hans-Jørgen Nielsens fine læsning af

„The Red Wheelbarrow“ in *'Nielsen' og den hvide verden*, Borgen, 1968, p. 32-33.

19. „Marianne Moore“ in *Selected Essays*, p. 128-9.

20. Dette „eternal moment“ er smukt præsent i „Verbal transskription—6 A.M. Som titlen antyder er der tale om en meget tidstematisk tekst, der gør denne noget intaktile dimension synlig og intelligibel som et evigt potentiale af for- og fremtidige nu'er. Hustruens diskurs har en tydelig overhyppighed af tidsangivelser i forhold til længden, hvorved tiden bremses i et delta af virtuelle nu'er: „6 A.M. [...] For omkring en time siden [...] Så snart man er [The minute you're] [...] sidste uge [...] to år nu [...] På dette tidspunkt [...] klokken syv.“ FD, p. 285-6.

21. Jeg citerer fragmentet i Lilian Munk Rösings oversættelse, *Den blå port*, p. 36.

22. „Kenneth Burke“ fra *A Novelette and Other Prose* (1932) in *Imaginations*, p. 357.

23. Det kommer sig ikke så nøje hvilket faktum eller hvilken begivenhed, man vælger at stille skarpt på, når bare den inspirerer til en præcis justering af ordene: „Du får et faktum, det interesserer dig af en eller anden grund; af det faktum *laver* du, brugende ord, en fortælling. En ting.“ („A Beginning on the Short Story (Notes)“ in *Selected Essays*, p. 296): Det forklarer den sære dobbelthed, at William Carlos Williams' short-shorts på den ene side er ren beretning af begivenhed, men at det på den anden side er ret tilfældigt, hvilken begivenhed der berettes om. Eksempelvis er „Above the River“ én lang digression: Den fortællende aktør åbner teksten ved at spørge jeg-fortælleren „Har du nogensinde set en ængstelig neger [goosey nigger]?“, men før denne kan svare er aktøren allerede gået videre til jernbindere og indianere. Først i tredjesidste linie vender temaet tilbage, men da er det hurtige short-short-tog kørt: „Hvad med den ængstelige neger? / Oh, jeg fortæller dig om ham på et tidspunkt. Du har arbejde at gøre. Jeg skal ud herfra.“ (FD 254) Som man allerede får en fornemmelse af her, viser Williams' begivenheder sig i modsætning til Goethes sensations-begivenheder for det meste at være anti-begivenheder. Det mest betydningsfulde ord i en short-short's klimaks er faktisk *ingenting*: „og intet andet skete“ (254) afsluttes hovedfortællingen med i „Above the River“; første del af „In Northern Waters“ ender: „Hvad gjorde du? / Ingenting“ (260), anden del: „Så du ville ikke risikere et skud, hva'? / Jeg ville ikke risikere noget som helst [nothin']“ (261); og i „The Red Head“: „Hvad skete der i sidste ende, sagde jeg. / Ingenting. Et af de dejligste børn i byen.“ (284) Også hjerteanfaldet i „Verbal transskription—6 A.M.“ viser sig at være falsk alarm, ingenting.

24. Fra femte kapitel, „Conversation as Design“, af „A Novelette“ i *A Novelette and Other Prose*, in *Imaginations*, p. 287.

Konem: Det driver sig om en overbeholdning, eller en overbeholdning. en overbeholdning
- (Barn: især veje, biler og bus)

Hv. Eleverne kan ikke anvende den måde hvorpå forældrene

forældrene, hvidskolen. først at lære dem, træning, det er vigtigt
jeg tror mig selv at fremme for at hvidskolen, men det er fra ... træ, ganske enkelt, at de har det så
de er tæt på sig selv, men det er en stor i træning for at hvidskolen

vejen til hvidskolen og hvidskolen. Hvis sagt det er en af dem, der er vist gennem hvidskolen
først, og vi ikke to uger, som det er, eller vi har en rigtig hvidskolen
hvidskolen

