



OM NEGATIVITETEN I DEN MODERNE POESI:

Friedrich, Baudelaire og den kritiske
tradition

Jonathan Culler

Nærværende skrifs titel henleder vores opmærksomhed på et vigtigt aspekt ved moderne litteratur, eller i det mindste et vigtigt aspekt ved refleksionen over moderne litteratur. Der synes fra kritikerhold at være en indrømmelse af, at det som for Flaubert kun var en drøm, nemlig udsigten til "en bog om intet", er blevet virkeliggjort til overmål såvel i prosaen som i poesien. For en overvejelse af disse ting ville et hovedværk være Hugo Friedrichs indflydelsesrige bog *Die Struktur der modernen Lyrik*, som blev offentliggjort i 1956. Bogens analytiske foretagende begynder med følgende kommentar:

En forståelse af den moderne lyrik står over for den opgave at finde kategorier, hvormed den lader sig beskrive. Man kommer ikke uden om den kendsgerning, og den samlede kritik bekræfter det, at det overvejende er negative kategorier, der indfinder sig. Afgørende er dog, at de ikke bruges devaluerende, men som bestemmelser. Ja, en sådan anvendelse af dem til signalement og ikke vurdering er allerede selv en del af den historiske proces, hvormed den moderne lyrik har løsrevet sig fra den ældre.¹

Deformering, depersonalisering, dunkelhed, dehumanisering, inkongruens, dissonans og tom idealitet er nogle af hans negative kategorier; men disse er ikke bare påvædelser fra en kritiker, der, når

alt kommer til alt, er uvenligt stemt overfor den moderne litteratur. Selv antyder han, at i tyske, franske, spanske og engelske skrifter om moderne poesi er nøglebegreberne hovedsageligt negative: "desorientering, opløsning af det velkendte, den tabte orden, inkohærens, dyrkelse af det fragmentariske, ombyttilighed, opremningsstil, antilyrisk poesi, ødelæggelseslyn, skærende billeder, brutal pludselighed, sønderriven af helheder, astigmatisk synsmåde, fremmedgørelse" (p.14). Som Dámaso Alonso skrev i 1932: "I øjeblikket findes der ikke andet hjælpemiddel end at benævne vor kunst med negative begreber" (p.14).

Hvilke konsekvenser får denne retning: denne tilbøjelighed til at diskutere moderne litteratur og specielt moderne poesi ved hjælp af negative kategorier? For at undersøge dette spørgsmål kunne man særligt vende blikket mod den tradition, der indenfor kritikken har fortolket Baudelaire. For det er nemlig sådan, at Baudelaire af Friedrich og andre anses for at være eksemplarisk — dvs. for at være grundlæggeren af den poesi, der må beskrives med negative termer. *Les Fleurs du Mal* er den omdrejningsakse, hvorpå det lyriske digt vender sig mod det tyvende århundrede. T. S. Eliot kaldte Baudelaire for "det største eksempel på moderne digtning indenfor noget sprog overhovedet" (p.28), og Marcel Raymonds bog, *De Baudelaire au surréalisme*, placerer ham ved begyndelsen af den moderne franske digtnings løbebane. Friedrich på sin side konkluderer, at "Noget fundamentalt nyt bringer lyrikken i det 20. århundrede ikke, hvor betydelige nogle af dets digtere end også er" (p.143).

Hvad er det, som gør Baudelaire til første led i denne kæde? Den negative egenskab, som oftest anføres, er dissonans. Baudelaire selv kalder *Les Fleurs du Mal* for "et skurrende produkt af endetidens musen" (p.28), og en af de bedste redegørelser for hans værk er Sandro Genovalis' *Baudelaire, o della dissonanza*. I "The Aesthetic Dignity of *Les Fleurs du Mal*" lader Erich Auerbach Baudelairens modernitet være ensbetydende med, at "han var den første til at behandle anliggender ophøjet, som ifølge deres natur ellers ikke synes egnede for en sådan behandling... Han skrev i høj stil om den lamende angst, om panikken overfor vort livs håbløse forviklinger og om det totale sammenbrud." ² Baudelairens katakreser (ulogiske ordforbindelser) — såsom "La Mort, planant comme un soleil nouveau" eller "Quand le ciel bas et lourd pése comme un couvercle" — vandt ny visionær styrke gennem usædvanlige forbindelser, og disse disharmonier forekom at være "det mest autentiske udtryk for såvel tidsalderens indre anarki som en endnu skjult orden, som kun lige var begyndt at dages." ³ Ifølge Friedrich er "Baudelaire... mest

betydningsfulde bidrag til den moderne digtnings fødsel" en disharmonisk og destruktiv forestillingsevne: "Elle décompose toute la création", som Baudelaire formulerer det i "Salon de 1859" ⁴ Det moderne ved denne fremstilling består med Friedrichs ord deri, at den opstiller opløsningen som første fase af den kunstneriske akt, en ødelæggelsesproces (pp.50-51).

Til de to hovedteknikker og -bestemmelser hører for det første en *afvirkeliggørelsesproces* (*Entrealisierung*), hvorved forestillingskraften omformer virkeligheden og gør den uvirkelig. Moderne digtning er ifølge Friedrich karakteriseret ved den "diktatoriske fantasi", virkelighedens fjende, som påtvinger verden en omformning og destruktion. "Den af fantasiens magt adspalttede, sønderrevne virkelighed ligger som en ruinmark i digtet, dækket af uvirkeligheder, der er tvunget frem" (p.205). For det andet er der tale om depersonalisering (*Entpersönlichung*):

Med Baudelaire begynder depersonaliseringen i moderne lyrik (p.29). *Baudelaire ser netop poesien retfærdiggjort ved dens mulighed for at neutralisere det personlige hjerte. Endnu sker det famlende, ofte hyllet i ældre forestillinger. Men det sker sådan, at det er muligt at følge den fremtidige videre neutralisering af det personlige indtil en dehumanisering af det lyriske subjekt i dens historiske konsekvens. Dog finder vi allerede hos ham den depersonalisering, som senere af T.S. Eliot og andre bliver hævdet som en forudsætning for digtningens nøjagtighed og gyldighed.* (p.30)

Dette kan lyde noget mærkeligt. For når vi tænker på Baudelairens lyrik, vil vi nemlig være tilbøjelige til at genkalde os noget, som i alt fremstår som karakteristiske, førstepersons-lyriske stemmer:

"Andromaque, je pense a vous..."

"Je suis la plaie et le couteau."

"O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!"

"Mon enfant, ma soeur, / Songe à la douceur"

Eller i det digt som her skal tjene som hovedeksempel, og som i særdeleshed frembyder dramatiske udsagn:

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

*Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billet doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans les quittances,*

Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
 C'est une pyramide, un immense caveau,
 Qui contient plus de morts que la fosse commune.
 -- Je suis un cimetière abhorré de la lune,
 Où comme des remords se traînent de longs vers
 Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
 Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
 Où git tout un fouillis de modes surannées,
 Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
 Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées.
 Quand sous les lourds flocons de neigeuses années
 L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
 Prend les proportions de l'immortalité
 -- Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
 Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
 Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
 Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
 Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
 Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

Dette digt, som er det andet "Spleen" -digt i *Les Fleurs du Mal*, belyser utvivlsomt mange af Friedrichs negative bestemmelser: dehumanisering af det levende stof (*matière vivante*), inkongruens i forbindelse med selvet som *boudoir*, opløsning af det velkendte til dødt stof, fragmentering, opremsningsstil, brutal pludselighed, skingert billedsprog, fremmedgørelse, måske endda "ødelæggelseslyn" (*Zerstörungsblitze*). Dets tematiske fremstillinger er negative: oplevelsen af tab; bevidstheden i skikkelse af en hule eller en kirkegård fuld af døde mennesker eller som en skuffe fyldt med det, som er blegnet og forældet, samtidig med at den er fuldstændig undergivet kedsomhedens (*ennui*) uforholdsmæssighed; den levende materie forvandlet til et klippestykke, som, for at gøre alting værre, bliver glemt og ignoreret.

Digtet tematiserer en depersonaliseringssproces, da kedsomheden (*ennui*) udrydder enhver mulighed for personlig interesse og særpræg, og fordi den levende materie fremover identificeres med et glemt monument. Men ikke desto mindre synes digtet at fremkomme med en levende og talende stemme, og depersonaliseringen fremmanes i en selvets henvendelse til sig selv — "Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!" — som ikke er uoverensstemmende med de selvophøjende og selvbestaltende udbrud, som gik forud for den: "Je

suis un cimetière abhorré de la lune." Faktisk kommer den depersonalisering, som Friedrich og andre har i tankerne, ikke af, at digtet har unddraget sig forestillingen om en person eller forsømmer at fremmane selvstændige personer. Men den stammer derimod fra just nævnte beskrivelse af depersonaliseringen og — med Auerbachs forklaring — også fra den omstændighed, at "denne digter, hvis person og liv var så mærkværdige, udtrykte en epokes nøgne og konkrete tilværelse. Thi hans stil beroede ikke på hans personlige situation og behov."⁵ Udtrykt med Friedrich så kan vi sige, "at det lyriske ord ikke mere udgår fra enheden af digtning og liv" (p.29). Til forskel fra Victor Hugo for eksempel daterede Baudelaire ikke sine digte med det formål at forbinde dem med selvbiografiske begivenheder, og det kræver indsats fra kritikerhold at føre dem tilbage til deres biografiske sammenhænge. Vi har nemlig ikke nødt til at forestille os en biografisk bestemt situation som baggrund for størstedelen af stemmerne i *Les Fleurs du Mal*: "Spleen" II kræver unægteligt ingen sådan manøvre og synes endog at vinde i styrke ved manglen på udtrykkelig motivering, ved dets manglende forbindelse med nogensomhelst særligt tyngende minder, som digteren måtte have lidt på grund af. Der er tale om en neutralisering af personen i den henseende at, som Friedrich siger det, "han knapt retter blikket mod sit empiriske jeg, når han digter. Han digter på sig selv, for så vidt som han ved, han er offer for moderniteten, der ligger som et band over ham" (p.30). Denne lidelsesramte, hans reaktion på det moderne vilkår, bliver genstand for kritisk analyse.

Vi kan allerede her i grove træk se et paradoksalt resultat af denne negative bestemmelse. Betonning af depersonaliseringen, samtidig med at det leder kritikerne bort fra de tarvelige og beklemmende forhold i Baudelaires liv, medfører, at man koncentrerer sig om digtene som bevidsthedsgengivelser og derfor som legemliggørelser af en moderne bevidsthedsform. I det omfang nemlig det særegne og moderne ved Baudelaires lyrik knyttes sammen med "den moderne bevidstheds" særlige beskaffenhed, bestræber kritikerne sig i deres redegørelser for digtene på at tydeliggøre en talende *dramatis personae's* sindstilstand. Så i stedet for at udrydde personens kategori fører depersonaliseringen til, at man sammensætter og udlægger en talende. Ja, et slående træk ved Friedrichs negative kategorier er, at mens de giver indtryk af at henvise til stilistiske metoder, poetiske teknikker og fremfor alt opløsningen af forventninger, kommer de i virkeligheden let til at betegne former og kvaliteter ved bevidstheden og til at understøtte en diskussion af Baudelaire som indbegrebet af moderne bevidsthed. Paul Verlaine kan have været den første til at sætte det på ord: "la profonde originalité de Charles

Baudelaire est, à mon avis, de représenter puissamment et essentiellement l'homme moderne... Aussi, selon moi, l'historien futur de notre époque devra feuilleter attentivement et religieusement ce livre, qui est la quintessence et comme la concentration extrême de tout un élément de ce siècle."⁶ Hvadenten Baudelaire inkarnerer eller portrætter det moderne menneske — og her er der en afgørende dobbeltydighed i Verlaines diskussion — så betragtes hans poesi som eksemplarisk for den moderne erfaring, for den mulighed at kunne opleve og have at gøre med det, som vi sidenhen har kaldt den moderne verden. Letheden hvormed der går fra portræt til inkarnation er muligvis en faktor, der bidrager til Baudelairens centrale position.

I den sidste del af min opsats skal jeg komme tilbage til spørgsmål vedrørende den særlige bevidsthed, der kommer til udtryk i den moderne digtning; indtil videre vil jeg kun bemærke, at overvægten af negative bestemmelser i forbindelse med beskrivelsen af disse digtes bevidsthedserfaring — nemlig: tab, fravær, destruktion, fremmedgørelse, banalitet, kedsomhed (*ennui*), fragmentering, opløsning — fører til, at der knyttes værdi til bevidstheds- eller fantasivirksomhed, der skænker denne "ruinmark" en aura af mystik, eller som bevæger sig mod en selvforståelse under dens trøstesløse vilkår.

Det påfaldende ved Baudelaire-diskussionerne er den måde, hvorpå valget af Baudelaire som grundlæggeren af den moderne lyrik går i spænd med en betoning af lyrikken som det konkrete udtryk for en depersonaliseret bevidsthed og med at knytte værdi til aktiviteter i bevidstheden selv, såsom afvirkeliggørelse (*Entrealisierung*), selverkendelse eller — som hos Hans Robert Jauss som vi skal vende tilbage til senere — erindring. Det paradigme, der således er blevet etableret, behandler den moderne lyrik, ikke som en formgivning af ord eller som et udtryk for sandheder (endogså særlige moderne sandheder), men som en dramatisering af bevidstheden i dens forsøg på at få føling med verden.

En grund til at man i fremstillinger af den moderne lyrik har hæftet Baudelaire med en sådan betydning (der i virkeligheden er overraskende under forudsætning af hans forholdsvis konservative holdning til den poetiske form) er, at hans digte ofte er førstepersons-portrætter af en talende, der reflekterer over eller artikulerer sin tilstand. — På den måde gør digtene det bestikkende at betragte lyrikken som en bevidsthedsafbildning — men depersonaliseringsbegrebet muliggør også, at kritikerne ud af de samme digte kan drage en generel model for den moderne digtning, som er anvendelig selv på digte, der ikke direkte dramatiserer talende personer.

Baudelaire præsenterer os for markante talende personer, af

hvilken grund det lyriske digt kan siges at fremstille bevidsthed; dog er disse talende tilstrækkeligt afpersonaliserede til ikke at burde forveksles med digteren, men skulle være eksempler på en generaliseret moderne bevidsthed eller endog på udviklingsgangen i det at skabe mening. På den måde får vi et enkelt og stærkt virkende paradigme som i Friedrichs udsagn om, at "denne nye tankegang udløste den moderne digtning", og at "det tyvende århundredes digtere intet nyt har bragt os."

Da denne model, hvor digtet anskues som dramatiseret bevidsthed hos en talende, blev knyttet sammen med den anglo-amerikanske nykritiks insisteren på at adskille den talende og digteren, var vejen banet for praktisk talt at behandle al lyrik som dramatiske monologer. I hvert fald i den anglo-amerikanske kritik har dette vist sig at være det mest toneangivende syn på lyrikken, idet det er trådt i stedet for den tidligere opfattelse, der anså lyrik for et kort digt, hvori digteren inderligt kundgjorde sine følelser. Pædagogiske håndbøger, som engang havde markedsført lyrikken som et udtryk for forfatterens inderligste følelser, var i efterkrigsårene nået til at gøre det til et grundlæggende princip, med Laurence Perrines ord fra hans populære lærebog *Sound and Sense*, "altid at antage, at den talende er en anden end digteren selv."⁷ De studerende får idag at vide, at arbejdet med at fortolke lyrik indbefatter at finde ud af, hvilken slags person der taler, i hvilken tone, med hvilke holdninger, og hvilken slags bevidsthedsdrama der udvikler sig.

At fortolke et digt som lyrik er ifølge denne model det samme som at forsøge at identificere sig med en bevidsthedsakt, der tilhører en forestillet talende. Modellen koncentrerer opmærksomheden omkring de talende og bevidstheden — selv i lidet artikulerende imagistiske digte, som måtte hige efter at afbilde tingen selv direkte. Når man fortolker Pounds "In a Station of the Metro" / "I en station på metro'en" —

*The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet black bough.*

*(Pludselige syn af disse ansigter i mængden;
Kronblade på en våd sort gren.)*⁸

— forestiller kritikerne sig en person, der ser ansigterne og skaber en forbindelse udtrykt i naturbilledet. I den forstand antager de at digtet handler om fantasiens evne til at omforme virkeligheden og tillægge den værdier, der mere er forbundne med træer og blomster end med offentlig transport. Imagistiske digte, som kunne forekom-

me at bestå af diskrete iagtagelser og stræbe mod objektivitet, bliver med denne model for det lyriske digt gjort subjektive, eftersom fortolkningen ubønhørligt sætter en talende og en bevidsthed og udlægger deres billeder som produkter af det Friedrich kalder den diktoriske fantasi: en fantasi som, fordi den skaber uvirkelighed, påfører sansningens genstande mystik og tom idealitet.

Denne model for det moderne lyriske digt, der fokuserer på bevidsthedsdramaet hos en depersonaliseret talende, har tilvejebragt en virkningsfuld strategi til at kunne fortolke selv de mest genstridige digte: de allermest bizarre og usammenhængende billeder kan læses som tegn på fremmedgørelse og normløshed eller som tegn på et sammenbrud i de sjælelige processer udløst af den aktuelle erfaring. Når Friedrich udtaler, at det tyvende århundredes digtning næsten intet nyt har bragt os, er dette måske ligeså meget en profeti der opfylder sig selv, som en empirisk iagtagelse. Siden en sproglig sekvens synes at implicere en talende eller i det mindste en bevidsthed, så er muligheden for at ty til den afpersonaliserede bevidsthed nemlig altid tilstede. "Man kan derfor genfinde den moderne lyriks struktur," erklærer Friedrich, "selv hvor den taler mest gådefuldt og går frem på mest vilkårlig måde" (p.206) — en struktur, der historisk set blev etableret i og med Baudelaires digteriske projekt.

Denne struktur præsenterer os for en depersonaliseret subjektivitet, der omformer virkeligheden ved hjælp af bevidsthedshandlinger. Vi har mistet de gamle antagelser om lyrisk inderlighed og billedet af den inspirerede eller fordømte digter, men som Herbert Tucker bemærker: "Det nye dogme vandt indpas (og ud fra egen undervisningserfaring gør det stadig) med sådan lethed, at det er umagen værd at spørge hvorfor det gjorde (og endnu gør) det."⁹ Det som denne strukturs bedrift består i, er at opretholde forestillingen om en autonom og oprindelig subjektivitet, idet der forudsættes, at sproget nødvendigvis må stamme fra fra og bør forklares med eksistensen af en bevidsthed. Tucker taler om "denne den senere tids ceremoni i kritisk uskyld, nemlig læserens forestilling om et selv", og om "tørsten efter en intersubjektiv bekræftelse af selvet, hvilket har gjort det at overhøre en litterær persona til vor væsentligste måde at forstå et digt på."¹⁰ Her tænker han på vores måde at forholde os på, når vi betragter en sproglig genstand: nemlig hvorledes vi — ved at forestille os et selv legemliggjort i sproget — iværksætter et genspejlende forhold, der fungerer for overfor os at bekræfte autonomien og friheden hos det subjekt, vi anser os selv for at være.

Jeg har foreslået en forbindelse mellem ovennævnte model for det lyriske digt og brugen af negative kategorier, herunder specielt depersonalisering, til beskrivelse af den moderne poesi. Denne forbin-

delse har været overordentlig vægtig, men også reduktiv. Negative kategorier tømmer i realiteten det lyriske digt for alt undtagen bevidsthedens virken. Ironisk nok er modellens sammenkædning med depersonalisering (foruden andre negative kategorier, der knytter værdi til aktiviteter i bevidstheden) dét, som kan hænde sætter den i stand til med så meget mere bydende nødvendighed at påtvinge kravet om, at man forklarer enhver detalje i relation til et talende subjekts bevidsthed. En sådan model gør det svært at beskæftige sig relevant og overbevisende med aspekter ved digte, som ikke uden videre forklares med henvisning til en bevidsthed: det gælder lydligge mønstre, typografiske arrangementer og intertekstuelle forhold. F.eks. må intertekstuelle ekkoer oversættes til personlige holdninger. Vi er pålagt af denne model at skulle være opmærksomme på det akustiske mønster, når dette kan anses for at kaste lys over den talendes holdning, og at skulle fortolke ordspil som vid, i stedet for at man udforsker verbale ekkoer og ordspil uden hensyn til et bevidsthedsprincip. Det er ligesom hvis man kun skulle koncentrere sig om det i en operas arier, der bidrog til karakterforståelsen. Kort sagt kan det negative i den kritiske tradition have øvet en mere indsnævrende indflydelse end vi forestiller os, og kan også have bidraget til en lyrikkens og selvets ideologi, som systematisk restituerer negativiteten. De beskriver bevægelser, som tydeligvis er identificerbare i digtene, specielt Baudelaires digte, men de fremavler en generel model der formørker de aspekter ved digtene, som modsætter sig de typiske former for restituering.

Man kunne nærme sig dette problem fra en anden vinkel ved at vende tilbage til fremstillingen af den poetiske fantasi som *Entrealisering*, en u- eller afvirkeliggørelse. Friedrich skriver, at Baudelaire anvendte betegnelsen *modernitet*:

...for at udtrykke det særlige ved den moderne kunstner: evnen til i storbyens ødemark ikke blot at se menneskets forfald, men også veje en hidtil uopdaget skønhed. Her ligger Baudelaires eget problem, nemlig hvordan poesi er mulig i den kommercielle og teknificerede civilisation. Hans poesi viser vejen, hans prosa tænker den teoretisk igennem. Vejen fører til den størst mulige afstand fra virkelighedens banalitet, ind i en zone af hemmelighedsfuldhed, men sådan at stof fra civilisationens virkelighed drages med ind i denne zone som et parringsmiddel, bliver poetisk opladet. Det er optakten til den moderne lyrik med dens lige så ætsende som magiske substans. (p.28)

Det som er på færde i fortolkningen af Baudelaires lyrik, er derfor spørgsmålet om, hvordan man kan erfare eller komme overens med

den moderne verden, og den poetiske bevidsthed ses som løsningen — endskønt en desperat sådan, eftersom den kræver, at vejen går om ad negativiteten. Den poetiske fantasi er destruktiv, idet den gør det uvirkeligt, som den berører, hvilket er skæbnen for erindringer og alt andet i det andet "Spleen"-digt: kroppen selv bliver "un granit entouré d'une vague épouvante." Det poetiske billedsprogs transformationer fremkalder mystik — en "ren hemmelighedsfuldhed" kalder Friedrich den i modsætning til forskellige religioners og åndelige systemers specifikke oversanselige værdier. Man kunne her tænke på de ildevarslede spillekort eller den låglignende himmel fra andre "Spleen"-digte, eller på de gamle kvinder fra "Les petites vieilles" eller gamle mænd fra "Les sept vieillards": det er groteske skikkelser, der vedbliver at forfølge én, og som er udstyret med en uhyggelig magt. Friedrich selv taler om billeder beregnet på at overvinde virkeligheden gennem dens mystifikation, som "...den moderne sjæls forsøg på, (fanget) midt i en teknificeret, imperialiseret, kommercialiseret epoke, at bevare for sig selv friheden..." (p.160)¹¹ Selv om man stiller sig tvivlende overfor denne særlige karakteristik, falder strukturen i øjnene: negeringen af enkelttilfælde samler de disparate, splittede aspekter ved den moderne erfaring — mennesker, ting, situationer, følelser — under en enkelt kategori domineret af en betegnelse for tom transcendens: hemmelighedsfuldhed, magi, tom idealitet. Dermed skabes der en situation, hvor der kun findes en enkelt kategori, hvis tegn, om det nu er positivt eller negativt, kan gøres til genstand for forskydning med meget større lethed end tegnet for myriaderne af ting, mennesker eller erfaringer. Negeringerne har den virkning at reducere heterogeniteten i disse erfaringer, således at de mange forskelligartede elementer kan blive samlet, på samme måde som alle erindringerne i "Spleen"-digtet bringes sammen som gammelt skrammel i boudoir eller som anonyme lig på kirkegården. De bliver til eksempler på en negativ kategori, som i næste instans kan restituere via en fokusering på bevidstheden om selve fremmedgørelsen eller gengivelsen af den. Hos Friedrich er strategien tydelig: "...Baudelaires modernitetsbegreb har endnu en side: det er dissonantisk, idet det samtidig henter et fascinerende moment ud af det negative. Det ynkelige, forfaldne, vrede, natlige, kunstige, byder på parringsstoffer, som vil blive varetaget poetisk; de indeholder hemmeligheder, som fører digtningen ind på nye veje. Baudelaire vejrer i storbyernes skarn et mysterium, hans lyrik gengiver det som fosforescerende glans." (p.36)

De negative kategorier er nøglen til denne forsonende bevægelse, idet de fungerer som en samlende mekanisme, der gør byen til no-

get, man kan tillægge en forforescerende glans. Fremgangsmåden her ligner det, Kant kalder det matematisk sublime: når bevidstheden konfronteres med en mængde materiale, som den ikke kan indoptage, fremkalder overbelastningen af erkendelsen en blokering, en "standsning af livsskræfterne", en oplevelse af at blive overvældet. Men denne sjælens fokusering på sin manglende evne til at begribe — som er en negativ erfaring — skaber et positivt resultat: sjælen "fordyber sig i sig selv", samtidig med at den jubler over sin egen konfrontation med det umådelige, med blokeringsmekanismen. Neil Hertz beskriver denne struktur i *The End of the Line* som én, hvor der rent faktisk "er et ønske om en momentan blokering, når en ubestemt og kaotisk sekvens opløser sig i én-til-én konfrontation (hvad offeret end måtte være), når numerisk ubegrænsethed kan omdannes til den ekstra tilføjede identifikation med blokeringsmekanismen, som er garanten for selvets egen integritet som handlende subjekt." "Skønt blokeringsmomentet kunne have været fremstillet som et øjeblik med lutter fortabelse af selvet, var det — endda før dets restitutionering i form af sublim opløftelse — en bekræftelse af selvets enhedsstatus."¹²

Vi får øje på denne restituerende proces i udviklingsgangen i "Spleen" II, der begynder med den vanskelige situation for et subjekt at være overvældet af og ude af stand til at finde sig selv i et overmål af erindringer:

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

*Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billet doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans les quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C'est une pyramide, une immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
— Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.*

*Rien n'égale en longueur les boiteuses journées.
Quand sous les lourds flocons de neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,*

Prend les proportions de l'immortalité.

— *Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.*

Disse erindringer, eller hemmeligheder, hvilket er de følgende liniers betegnelse for dem, da karakteren af deres heterogenitet bliver sammenlignet med indholdet i et stort chatol — protokoller eller statusopgørelser, poesi, kærlighedsbreve, procesakter, romancer, hårlukker indpakket i regninger — er en mængde skrifter af forskellig art, der kunne opfattes som en rigdom, men af subjektet opleves som umådeholden eller tyngende, ukontrollerbar. Nøglehandlingen er indførelsen af negative kategorier, som omformer denne heterogene serie af tekster til lige gyldige eksempler på et fravær af liv: døde kroppe. Sjælen er en hule, "Qui contient plus de morts que la fosse commune". Lanceringen af månen med dens i teksten nævnte afsky for kirkegården der er den talende, får denne tilstand til at synes mere rædselsfuld, idet den skjuler den ubestemte og heterogene række af erindringer, hemmeligheder og teksters omformning til blot les "morts de la fosse commune" eller — som i de næste par linier — til noget forældet, der afgiver en duft — noget som kunne sammenlignes med Friedrichs fosforescerende glans.

Bevælgelsen her beskriver et tab af selv: når erindringerne dør, overtager kedsomheden (*ennui*) kommandoen — "prend (den) les proportions de l'immortalité." Selvet bliver, som det hævder i et øjeblik henvendelse til sig selv, ligesom en livløs genstand, "un granit entouré d'une vague épouvante." Ligesom kirkegården afskys af månen, ignoreres sfinxen af verden, forsvinder den i en ørken.

Men læg alligevel mærke til hvad der er sket: via de negative kategorier som død, *ennui* og senest dødt stof er erindringerne og skrifternes hastige vækst, der skabte det oprindelige problem, blevet opløst i et enkelt objekt, nemlig sfinxen. Ligesom Herz foreslog, "kan numerisk ubegrænsethed omdannes til den ekstra tilføjede identifikation med blokeringsmekanismen, som er garanteret for selvets egen integritet som handlende subjekt."

Identifikationen med sfinxen er selvfølgelig fremstillet som en tragedie, ikke en triumf: sfinxen er ignoreret, glemt, og dens irritabilitet udsynges kun til den nedgående sols stråler. Men så snart som overmålet af heterogene stoffer via negative kategorier opløses i en

enkelt figur, er det et potentiel for omvendning og restituering. Problemet er blevet forandret og forsimplet. Det er nemlig ikke længere et spørgsmål om, hvad der sker med selvet iblandt dette overmål af diskurser og erfaringer, der hverken kan beherskes eller integreres — en tilstand som er mere frustrerende, endog latterlig, end tragisk. Problematikken er nu vendt mod en figur, hvori der er investeret mere patos — den makabre skikkelse af en sfinx, glemt i en ørken, syngende til den nedgående sol — og som er modtagelig for restituering, hvilket vi skal få at se om lidt.

Her og i andre digte samler negative kategorier det heterogene i en sådan tom tilstand af afsavn, således at en positiv restituering bliver mulig. Det positive modstykke til det negative har adskillige navne indenfor traditionen, herunder "en mystisk skønhed" og "en fosforescerende glans." Walter Benjamins stadigt mere formående diskussion af Baudelaire som modernitetens offer taler om et "forsonende skær." Benjamin kæder Baudelaires eksemplariske modernitet sammen med det forhold, at han skrev i egenskab af en, for hvem den urbane erfaring var blevet normen. "Hos Baudelaire bliver Paris for første gang emne for lyrisk digtning. Denne digtning er ingen hjemstavnskunst (som måske kun ville være heterogen), allegorikerens blik der rammer byen er tværtimod den fremmedgjortes blik. Det er flanørens blik, hvis livsform endnu gækkende kaster et forsonende skær over den trøstesløse tilværelse for de kommende storbymennesker."¹³

Denne vending føres videre ud i nogle essays om Baudelaire skrevet af Hans Robert Jauss, hvis version af det forsonende skær bliver kaldt "erindringen". I "Le Cygne" fremtræder verden som en kaotisk, smadret "forme d'une ville", som den uordentlige, øde og forladte begravelsesplads for en hedengangen fortid, i hvis dødsstilhed den banale støj fra den begyndende arbejdsdag lige pludselig gjalder.¹⁴ Her afslører der sig ikke "en højere og skønnere virkelighed, der skænker det fremmede 'kedsomhedens landskab' mening." Men, skriver Jauss:

At ville demonstrere disharmonien mellem spleen og ideal, mellem metropolens tingsluggjorte kaos og den mytiske svanes ikke-verdslige eksil er ikke Baudelaires ultimative hensigt. Ud af ruinerne fra det gamle Paris' velkendte natur fremkalder hans digt en ny skønhedens modverden...der foregår en genforvandling af objekternes verden, som er blevet fremmed og er stivnet i allegori. Men nu er der kun erindringen, hvorfra modbilledet af det nye og det skønne løfter sig i en højtidelig procession af levendegjorte skikkelser. Erindringens harmoniserende og idealiserende evne er den nys

opdagne æstetiske egenskab, der kan erstatte den længst soundne korrespondens mellem sjæl og en tidløs natur med sammentræffet af nutidig eksistens og fortidshistorie, modernitet og antik, historisk nutid og mytisk fortid.¹⁵

I denne fremstilling fungerer de forskellige negative størrelser i "Le Cygne" i alt væsentligt med henblik på at berede vejen for en forvandling, fremfor alt en værdiændring forårsaget af erindringen. Den sidste strofe i digtet beskriver Erindringen, der blæser i sit horn:

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor.*

Dette forbinder erindringen både med muligheden for en udfrielse og med poesiens skæbne, men digtet slutter faktisk i en anden tone, med *tanken*, der begynder at opregne billeder af forladthed:

*Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!...à bien d'autres encor!*

Her hvor bevidstheden kan anses for at løbe hen over en række enkeltting med en tvangstankes karakter, kunne man blive mistroisk overfor påstande om en radikal forvandling. Men de negative kategoriers rolle ville tydeligvis være at skulle forene ting fra denne række som blot og bart "tab", der kan erindres.

Som om Jauss selv er klar over et problem i forbindelse med erindringen, fortsætter han med at bemærke, at mens genforvandlingen af den fremmedgjorte virkelighed til en ny, skønhedens verden ofte foregår i erindringens medium — som i "Le Cygne",

...så er den ikke uvægerligt bundet til det erindrende. I det andet "Spleen"-digt for eksempel er det erindringen, som vedbliver at være mediet for fremmedgørelse lige til det allersidste, idet billederne af forstenede minder gradvist intensiveres. Og det afsluttende billede (un vieux sphinx ignoré) synes at besegle den katastrofale proces (i egenskab af at være allegorien på et væsen ingen husker, og som derfor må forblive uforløst i al evighed).¹⁶

Men så fortsætter han:

Det er netop ambivalensen ved dette afsluttende billede, at det skifte finder sted, hvoraf den skønhedens uirkelige modverden

opstår og ved slutningen forvandler det, som i første omgang kun var blevet fremstillet under "Spleen"s synsvinkel...den glemte Sphinx synger, mens solen går ned, og omformer på den måde til sidst "Spleen"ens melankolske landskab til en ren lyds bizarre skønhed, der løsner sig fra sin kilde og ikke er tiltænkt nogen.

Her træder det problem, som vi er i gang med at studere, tydeligt frem. I Jauss' fremstilling dramatiserer digtet "Spleen" den moderne poesis negativitet og den æstetiske løsning. "Spleen", skriver han, "er oplevelsen og den poetiske objektivering" af det at miste verden, "ødelæggelsen af den vished vore sanser får fra deres rumlige og tidslige oplevelse." Digtet fremstiller snarere end ligger under for denne forlegenhed og fremstiller således overvindelsen af spleen gennem dens poetiske repræsentation.

Cynthia Chase har noteret sig, at den forfatning Jauss får øje på i digtet ikke er andet end det vilkår, hans receptionsæstetik er bestemt til at løse. Den konventionelle litteraturhistorie, en masse historiske data, skal erstattes af en historie bestående af på hinanden følgende forståelsesformer. Åbningsstrofen i digtet viser det lyriske "jeg" i færd med forgæves at søge en identitet i de opsamlede minder fra fortiden, der fremstår som ting tømt for mening — en tingsliggørelse, som i sidste ende berører subjektet selv, eftersom det — ligesom dets objekter — bliver uerkendeligt.¹⁷ (Den samme skæbne venter kritikeren, der forsøger at drive litteraturhistorie uden en receptionsæstetik.) I slutstrofen er det imidlertid den reflek-sive dialog — det spaltede subjekts dialog med sig selv gennem apostrofen — som bevirker tilsynekomsten af en figur med evnen til at repræsentere sin egen tilblivelse: sfinxen der ifølge Jauss "ikke" synger "andet end det digt, der har titlen "Spleen"." Sfinxen, som synger digtet hvori den selv optræder, repræsenterer for Jauss en moderne "poeasi om poesien" og bekræfter muligheden for en autentisk æstetisk erfaring trods det modernes fremmedgørelser. Og dette skyldes tilsynekomsten af den moderne allegori som den form, der kan repræsentere sin egen tilblivelse.

Men som Chase konstaterer: hvis vi virkelig forsøger at læse "Spleen" som om det blev sunget af sfinxen, går vi i stå i første linie. Jauss spørger retorisk: "For hvem kan med større ret end sfinxen sige: "J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans"?"¹⁸ Men eftersom sfinxen er mere end tusind år gammel, er det næppe overraskende, at den skulle have flere erindringer: hvis den bliver sagt af sfinxen, mister verslinien fuldstændig sin poetiske virkning og kommer til at dreje sig om en tam kendsgerning — hvilket er aldeles uforeneligt med dens genklang af et subjekts forlegenhed ved alle-

rede at være bebyrdet med flere erindringer end et oldtidslevn. Det kan derfor næppe være tilfældet, som Jauss hævder, at "det som sfinxen synger ikke er andet end det digt, der har titlen "Spleen"." Tværtimod kan "Spleen" ikke begynde som digt, hvis det skulle være sfinxens udtryk. Langt fra at det ved slutningen fører os tilbage til dets poetiske opståen, afslører "Spleen" en uforenelighed mellem digtets oprindelse og den allegoriske figurs udtryk og efterlader os med en sang, hvis status og virkning er decideret uvis: en melodi rettet mod et lys på vej til at blive slukket.

Paul de Man fremhæver i en diskussion af Jauss' artikel, at sfinxen beskrives som "oublié sur la carte", hvilket kan betyde såvel "på kortet, men glemt" som "udeladt af kortet". Vi har her en nedskrevet sfinx som eksempel på forbindelsen mellem skrift og glemsel, idet skrifthandlingen ikke knyttes sammen med hukommelsen, men med dens udviskning, og idet der på den måde sættes spørgsmålstegn ved Jauss' tiltro til, at "skønt drevet til dødsstivhedens yderste kan den allegoriske intention stadig ændre denne yderliggående fremmedgørelse til en tilsynekomst af det skønne." Sfinxens sang, konstaterer de Man, "er ikke en sublimering af rædslen, men dens forglemmelse i skriften, sønderlemmelsen af den æstetiske helhed til bogstavets uoverskuelige spil."¹⁹

Selv om vi ikke er blevet fuldstændig overbevist af de Mans korte bemærkninger, hjælper de os til at få øje på en kontrast mellem slags negativitet, der allerede er mulige at bestemme i Hertz' beskrivelse af det sublimes scenarier. På den ene side er der negativiteten i forbindelse med det, som de Man her kalder bogstavets uoverskuelige spil, eller indskriften, og andetsteds sprogets materialitet: det negative ved hastig vækst, ved endeløse serier og ved alt det, der bliver fejllæst, antropomorferet, i digte og digtlæsninger. På den anden side er der i den kritiske tradition — som en kontrast — negativiteten i forbindelse med kategorier, der reducerer heterogeniteten for at bane vej for en æstetisk restituering, den negativitet der samler og ophæver — i scenarier hvor jeg'er bekræfter deres egen integritet.

Den første negativitet, som ikke optræder som sådan, har de Man lært os at betragte som det der fejllæses i æstetiserende fortolkninger af digte. Med stor mulighed for at den skulle have forbindelse til den platoniske *chora*, som Derrida nævner i "How to Avoid Speaking", er den vanskelig at belyse og diskutere — undtagen i sammenligning med den anden, den reduktive og integrerende slags som bereder vejen for restituering, og som antager adskillige former i den moderne litteratur og kritiks diskussioner. Et yderliggående eksempel på en sådan anvendelse af det negative, der adskiller sig

væsentligt fra Friedrichs og Jauss' manøvrer, men som repræsenterer et særligt fint tilfælde af tilskyndelsen til at ville restituere, dukker op i Gerald Bruns' *Modern Poetry and the Idea of Language*. Her udleder han evnen ved et litterært sprog til at negere sproget og fungere som tavshed, idet han arbejder ud fra ideen om sprogets negative kraft, ordet som tingens negation. "Ved hjælp af sin tavshed kan mennesket bringe sig selv tilbage til tingenes verden, atter grundfæste sig selv (med Heideggers formel) som 'væren-i-verden', hvilket betyder, at gennem sin tavshed kan han atter grundfæste sig selv i verdens umiddelbare nærvær."²⁰ "Hvad Blanchot mener", skriver han — en vigtig formulering, eftersom Blanchot ikke ligefrem siger dette —

*er, at tale og dog intet at sige er en måde at lade sproget bibeholde sin fylde (plenum); og dette vil sige, at en litterær sprogbrug, når den nærmer sig den negative diskurs' tilstand — en diskurs som opløser og vender op og ned på betydningsfunktionen — er en måde at holde verden i live overfor den tilintetgørelse, der foregår i menneskets almindelige ytringer. Forstået på den måde bliver digteren i særdeleshed en slags Orfeus, en jordens poet, hvis sang skærmer verden mod det tomrum, som den daglige tale kaste den ud i.*²¹

Jeg citerer denne passage med dens kraftfyldte appelleren til trøstmomenterne i det negative for et stille spørgsmålet om den rolle, negative kategorier spiller i diskussionen af litteratur. Hvad opnås der med de scenarier, hvor der er gjort brug af det negative? Og hvad er det, der i litterære værker omformes eller fortrænges ved brugen af disse kategorier? Passagen fra Bruns er et yderliggående eksempel — værket bliver til tavshed, alt i det neutraliseres — men den får os til at se lignende, mindre radikale eliminerings i andre anvendelser af det negative.

Når jeg fokuserer på negative kategorier i den kritiske tradition — såsom hvilken rolle depersonalisering spiller mht. at få det poetiske forbillede til at størke som bevidsthedsdrama, og hvilken rolle afvirkeliggørelse (*Entrealisierung*) spiller mht. til at berede en restitueringsproces —, så er det ikke min hensigt at antyde, at de litterære værker ikke selv vedholdende tager negative kategorier i brug eller tematiserer de processer, som de kritiske og fortolkende diskurser beskriver. Eksempler fra Baudelaire illustrerer til overmål, at det gør de. Spørgsmålet, der skal stilles, kan da vedrøre forskellen mellem kategorier der bruges eller processer der tematiseres i digtene og på den anden side den kritiske diskurs' knæsættelse af disse processer som generelle modeller for hvad

moderne poesi udretter. Hvad er denne forskels betydning, og hvad er de elementers status i digtene, som forekommer at modsætte sig disse negative totaliseringsprocesser?

Hertz taler om den måde hvorpå en ubestemt og kaotisk sekvens bliver ophævet i en uhyggelig, men simpel konfrontation. Der er noget trøstende i de yderst dramatiserede tilstande af afsavn — "je suis un cimetière abhorré de la lune" eller "Désormais tu n'es plus, O matière vivante/ Qu'un granit entouré d'une vague épouvante" — trøstende momenter, der er forbundet med et isoleret selvsoliditet. Disse negative totaliseringer viser en vej ud af den mere banale og foruroligende situation at skulle konfronteres med en endeløs serie af erindringer der ikke kan integreres, eller — for nu at bevæge sig fra den talendes situation til læserens — at skulle støde på potentielle mønstre, høre ekkoer, uden at være i stand til at afgøre om de betyder noget eller ej. I tilfældet "Spleen" II f.eks. kunne vi kontrastere Jauss' tiltro til, at sfinxen synger sangen med titlen "Spleen" og på den måde ændre denne yderste grad af fremmedgørelse til tilsynecomsten af det skønne, — ja, denne tiltro kunne vi kontrastere med den nagende erindring — en *souvenir* fra det *gros meuble à tiroirs* af en *cerveau* — om at det ikke var sfinxen, men Memnon-støtten der sang, og at den sang til den opgående snarere end til den nedgående sol. Men er dette relevant for digtet?

Denne art problem, der ikke ejer patosen eller den uhyggelige spænding fra dramatiseringen af de negative vilkår, er et banalt eksempel på de problemer af betydningsmæssig karakter som negative scenarier går udenom.

Noter:

1. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (Hamburg: Rowohlt, 1956). Engelsk oversættelse: *The Structure of Modern Poetry* (Evanston: Northwestern University Press, 1974). Dansk oversættelse: *Strukturen i den moderne lyrik*. På dansk ved Paul Naskov (Gyldendal 1987), p.12. Alle yderligere citater fra den danske udgave af bogen vil være angivet med sidetal i teksten. (O.a.)
2. Erich Auerbach, "The Aesthetic Dignity of *Les Fleurs du Mal*", in *Baudelaire*, ed. Henri Peyre (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962), p.154. Min oversættelse. (O.a.)
3. Auerbach, p.168. Min oversættelse. (O.a.)
4. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, ed. Le Dantec & Pichois (Paris: Gallimard, 1961), p.1037. Oversættelsen hentet fra den danske udgave af Friedrich: *Die Struktur...* (se note 1), p.50. (O.a.)
5. Auerbach, p.168. Min oversættelse. (O.a.)

6. Paul Verlaine, "Charles Baudelaire", in *Oeuvres en prose complètes*, ed. Jacques Borel (Paris: Gallimard, 1972), pp.599-600.
7. Laurence Perrine, *Sound and Sense* (New York: 1963), p.21. En diskussion af denne findes i Herbert Tuckers artikel, som er citeret nedenfor. Min oversættelse. (O.a.)
8. Oversættelsen af Pound-digtet er hentet fra Ezra Pound, *Digte og cantos*, redigeret og oversat af Jørgen Sonne (Gyldendal 1968), p.17. (O.a.)
9. Herbert Tucker, "Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric", in *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, ed. C. Hosek og P. Parker (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p.239. Min oversættelse. (O.a.)
10. *Ibid.*, p.242. Min oversættelse. (O.a.)
11. Hos Baudelaire fremstilles bevidsthedsaktiviteten og fantasien af og til som en frihedsudøvelse, men den forekommer også ofte som en indespærring, som i "Voyage à Cythère" ("J'avais, comme en un suaire épais,/ Le cœur enseveli dans cette allégorie") eller i "Alchimie de la douleur" ("Dans le suaire des nuages,/ Je découvre un cadavre cher"). Det ville være forhastet at antage, at bevidsthedshandlinger er en form for frihed.
12. Neil Hertz, *The End of the Line* (New York: Columbia University Press, 1986), p.53. Min oversættelse. (O.a.)
13. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Age of High Capitalism* (London: New Left Books, 1974), p.170. Oversættelsen er hentet fra Walter Benjamin, "Paris, det 19. århundredes hovedstad", in *Kulturindustri — udvalgte skrifter*, oversættelse ved Karen Nicolajsen et al. (Rhodos, København 1973) p.105. (O.a.)
14. Hans Robert Jauss, "On the 'Structural Unity' of Older and Modern Lyric Poetry", in *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p.249. Min oversættelse. (O.a.)
15. Jauss, "Sketch of a Theory and History of Aesthetic Experience", in *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, p.84. I det afsnit slutter han ud fra bemærkninger vedrørende Baudelaire's "Le Cygne". Min oversættelse. (O.a.)
16. Jauss, "Structural Unity...", pp.252-3. Min oversættelse. (O.a.)
17. Cynthia Chase, "How Baudelaire Changed the Subject", ikke-offentliggjort manuskript.
18. Jauss, "The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading", in *Toward an Aesthetic of Reception* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982), p.169. Min oversættelse. (O.a.)
19. Paul de Man, Introduction to Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, p.XXV. Min oversættelse. (O.a.)
20. Gerald Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language* (New Haven: Yale University Press, 1974), p.200. Min oversættelse. (O.a.)
21. *Ibid.*, p.201. Min oversættelse. (O.a.)

Oversættelse ved Søren Hattesen Balle

Redaktionens note: Artiklen er en oversættelse af et af de fire foredrag, som Culler turnerede med i Norden i februar og marts 1987. Det er oversat fra manuskript. Anledningen til at bringe artiklen er genudgivelsen af Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrik*, som Gyldendal lancerede i efteråret 1987 (med ny efterskrift af Niels Frank). Friedrichs bog blev jo som bekendt den helt store bibel for den litterære kritik, da den udkom i Tyskland i 1956 og i Danmark i 1968. Den er stadigvæk aktuel for forståelsen af såvel sider af den modernistiske digtning som sider af den 'modernistiske' litteraturkritik. Men den er måske allermest aktuel som folie for en kritik af en bestemt, meget udbredt, måde at kanonisere modernismen på. Derfor Cullers artikel.