

AVSKAPELSENS ESTETIK

Om representationskritikens förhandlingar i
Lars Noréns *En dramatikers dagbok*

av Peter Henning

Då jaget är förödmjukat, vet man att man är något mer (såvida inte energin strävar att ge jaget en inbillad upphöjelse).¹

– Simone Weil

Lars Noréns omdebatterade *En dramatikers dagbok* (2008)² skulle historiskt sett kunna realteras till den bekännelsestradition som allt sedan Augustinus och Rousseau präglat det självframställande skrivandet. Som Christian Lenemark riktigt påpekar föreligger det emellertid en avgörande skillnad mellan Rousseau och Norén: om den förre i högre utsträckning uppfattar språket som en problematisk förmedlare av erfarenheter är det med en avgörande skepsis inför dess representationsmöjligheter som den senare närmar sig litteraturen. ”Det självbiografiska skrivandet innebär kort uttryckt en estetisering som för [Paul] de Man och andra poststrukturalistiska tänkare medför att det bekännande jaget görs främmande inför sig själv”, skriver Lenemark. ”Medvetna om den poststrukturalistiska representationskritikens betoning av att skrivandet av livet innebär ett fjärmande från den levda erfarenheten, försöker man [under det sena 1990-talets självbiografiska ’bekännelseboom’ och därefter] fånga denna erfarenhet, trots allt.”³

Den paradox som Lenemark identifierar är viktig i sammanhanget, för utmärkande i Noréns dagboksprojekt är just det faktum att en specifik estetisk hållning intas i syfte att hantera vad Lenemark kallar estetiskens ”censurerande” kraft – dess upprättande av ett ”glapp mellan liv och skrift.”⁴ I det följande ämnar jag utveckla detta resonemang genom att visa hur det estetiska projektet hos Norén tar sig uttryck i en performativ process där både representationsproblematiken, subjektets status och förhållandet till offentligheten blir föremål för förhandling.

Bekännelsens språkliga materialitet

Arne Melberg har beskrivit den moderna självframställningen utifrån begrepp som ”design”, ”stilisering” och ”estetisering” – handlingar där ”den klassiska distinktionen mellan privat och offentligt lämnar plats för en privatiserad offentlig person, som i det här fallet är en litterärt stilerad *persona*.”⁵ Carin Franzén resonerar på ett liknande sätt: ”Det som sker i dag är snarare ett slags minimering av det som tidigare varit litteraturens kännetecken

– den språkliga gestaltningen – till förmån för vad man uppfattar som autenticitet. Inte desto mindre rör det sig om språkliga former, men som alltså inte längre representerar, utan *presenterar* den egna upplevelsen så direkt som möjligt. Ju plattare (och snabbare) desto sannare”.⁶ Både Melberg och Franzén kan sägas peka mot ett litterärt fält där ”glömskan är en viktigare egenskap än minnet, *intrycket* och *uttrycket* viktigare än erfarenheten”⁷ – med andra ord där motsättningen mellan de traditionellt humanistiska respektive postmoderna självframställningsmodellerna ställts på sin spets. Franzén beskriver vidare denna stegrade intimisering såsom omöjlig att skilja från den kapitalistiska logikens illusoriska förtrohet: begreppet ”sanning” har, sett ur detta perspektiv, urholkats till ett försäljningsargument som i sin tur har kommit att bli liktydigt med ”bekänne”.⁸

Snarare än att minimera den språkliga gestaltningen vill jag emellertid argumentera för att dagboken tvärtom maximerar estetikens roll till den grad att subjektet negeras – en handling som måste förstås såväl utifrån formmässiga som från existentiella och massmediala perspektiv (i fallet med *En dramatikers dagbok* tycks dessa skilda sidor endast svårligen kunna skiljas från varandra). Att uteslutande se dagboken som en produkt av 2000-talets litterära och samhällsrelaterade klimat är därtill missvisande – tvärtom återfinns några av de tydligaste beröringspunkterna till verket i Noréns ”schizopoetiska” diktning under 1960-talet⁹ samt i förhållande till den dagbok i poetisk form som gavs ut 1976 (*Dagbok augusti–oktober 1975*).

Syftande på de två diktsamlingarna *Encyklopedi: Memoires sur la fermentation 1–3* (1966) samt *Stupor: Nobody knows when you're down and out* (1968) skriver Erik Beckman träffande:

De visar ett slags upplevelsedokumentärt skrivande, en allt-ska-med-metod där autenticiteten är fullständig i alla minnesrester, i kaotiskt söndertrasade drömmar och sjukupplevelser

likaväl som i relativt strikta resonemang och banala notationer om miljödetaljer, möbler, musik, vänner, bokcitat, hugskott. [...] Hans text spänner över hela upplevelsefältet och att skikka det är omöjligt: Det udda och det allmängiltiga står där överallt tillsammans. Där finns inget särskilt att betona, dra ut, uppmärksamma framför det övriga. För läsaren måste världen kännas som Noréns värld är i texterna [...].¹⁰

Parallellerna till *En dramatikers dagbok* är tydliga, och vi kan ytterligare anföra vad Mikael van Reis skriver i anknytning till *Encyklopedi* och *Stupor*: ”I sina mest extrema faser förvandlas skriften till ett energiskt ’liv’ i sig, till en pågående skrivakt där språket frigörs från sin kommunikativa funktion för att istället bli till en flytande, lossbruten materia. Det är ett i språket frigjort liv, ett paradoxalt tomt liv, men som ändå uttrycker en märklig livskänsla genom blotta den språkliga intensiteten.”¹¹

En skillnad mellan estetikens i *En dramatikers dagbok* och 1960-talets schizopoetik är naturligtvis att medan den senare utmärks av sin febriga, kaotiskt anstrukna fragmentaritet präglas den förra tvärtom av kalkylerande behavioristiska ambitioner¹² – sökandet efter strukturell självkontroll finner vi för övrigt redan i *Dagbok augusti–oktober 1975*. Det finns dock en avgörande samhörighet i verkens ”allt-ska-med-metod” – deras upprättande av ”ett ’liv’ i sig”.¹³ Om dagboken rör sig ifrån den språkliga gestaltningen i traditionell bemärkelse närmar den sig istället begrepp som ”*praktik, text och process*” – ledord som Jesper Olsson har identifierat i förhållande till 1960-talets avantgardistiska poesi i Sverige.¹⁴

Franzéns karaktärisering av den samtida bekännelselitteraturen som ”presenterande” snarare än ”representerande” kan mot den ovan skisserade bakgrunden jämföras med vad van Reis beskriver som språkets rörelse bort från det ”kommunikativa” i riktning mot det flytande och lossbrutna. Vad vi emellertid inte

ska glömma bort är den form av ”märklig livskänsla”, den paradoxala form av subjektivitet som infinner sig bakom tomheten. Den konflikt mellan representation och estetik som inledningsvis berördes i förhållande till dagboken kan ur detta perspektiv sägas gestalta ett ”jag” som på en gång accentueras och tingliggörs i verkets omfångsrika ordflöde. Denna spänning mellan textualitet och subjektivitet framstår därtill på en gång som det stora hindret och den drivande kraften i Noréns estetiska projekt, något som i sin tur pekar mot de större litteratur- och konsthistoriska sammanhang där dessa frågor har uppmärksammas. I likhet med Jon Helt Haarder som i en tidigare *TfL*-artikel berört en rad relaterade spörsmål under rubriken ”performativ biografism” vänder jag mig av denna anledning till konstvetaren Hal Foster och dennes begrepp *return of the real* för att ytterligare försöka beskriva de motstridiga krafter som aktualiseras i dagboken.¹⁵

Tillbaka till verkligheten: subjektets negativa återkomst

Vad Foster syftar till med ”return of the real” är en vändning i det slutande 1900-talets konst som grundläggs i poststrukturalismens sanningsskepsis, men samtidigt finner en väg till att återinstifta autenticiteten genom det traumatiserade eller abjektala subjektet, i den sårbara kroppen; i blodet, könet eller etniciteten.¹⁶ Han skriver: ”[T]here is a dissatisfaction with the textualist model of reality as well as the conventionalist view of reality – as if the real, repressed in poststructuralist postmodernism, had returned as traumatic.”¹⁷ Den kroppsligt förbundna performancekonsten tydliggör detta förhållningssätt: som åskådare har vi å ena sidan att göra med en verklig mänsklig kropp, vi ser att den blöder, att den är ”äkta” – men på samma gång utgör denna kropp ett estetiskt objekt som agerar inom

ett tydligt definierat konstnärligt ramverk. Även mindre extrema exempel visar på samma grundläggande aspekt av kroppens iscensättning: skådespelaren på teater scenen är onekligen en empiriskt verifierbar kropp av kött och blod, men vi måste samtidigt förstå den såsom text. Den prekära situation som Foster adresserar uppstår när själva den kroppsliga gestaltningen problematiserar jaget som självklar förmedlare av erfarenheter och minnen; subjektet blir på en gång utrymt och upplyft: ”*evacuated and elevated*”.¹⁸

Jag tror liksom Helt Haarder att det både är möjligt och fruktbart att överföra tanken om ”verklighetens återkomst” till ett litteraturvetenskapligt, självframställningsfokuserat sammanhang – något som nedanstående resonemang gör gällande:

Det är således ett centralt karaktäristika att den biografiska referensen å ena sidan fungerar som verklighetens återkomst i form av trovärdiga håll tvärs igenom varje representation, lika otvivelaktigt äkta som de blodiga sår lärjungen Thomas stack sina fingrar genom. Å andra sidan framstår den biografiska referensen som formbart material. Det finns en genomgripande fascination för de konstnärliga, mediala och teknologiska möjligheterna i syfte att få det biografiska att framträda autentiskt.¹⁹

Subjektet i *En dramatikers dagbok* etableras med utgångspunkt i den skrivande kroppens utsatthet på samma gång som de anförda provokationerna uppmanar till att låta Noréns persona utgöra själva slagfältet för den offentliga diskussionen. Dessa provokationer har alltså en funktion utöver att väcka debatt vilket problematiserar antagandet att det skulle vara i själva bekännelse- eller förtalsakten som illusionen av autenticitet skapas.²⁰ Snarare sker detta i det ”traumatiserade” subjekt som är dess effekt, det offer vars smärta inte kan förnekas. Men den sårbara kroppen är som tidigare nämnts också en skrivbar yta, en medveten nedmontering av jaget och dess

förtrohetenspotential. Förmågan att förmedla erfarenheter underkänns inte, men ett krav är att erfarenheten jämföras eller underordnas estetiken: det biografiska materialet har också blivit ett *språkligt material*. Liksom Helt Haarder påpekar präglas försöket att ”få det biografiska att framträda autentiskt” av en djupgående fascination för själva de konstnärliga möjligheterna.

Roland Barthes och Michel Foucaults texter om författarens död och författarfunktionen är två givna utgångspunkter för denna verklighetsåterkallande rörelses litterära avknoppningar, men som bekant ser här inte bara subjektets död, utan också dess återkomst (om än med den centrala skillnaden att insikten om jagets representationssvårigheter inte förkastats utan tvärtom har internaliserats). Vad vi närmast måste fråga oss är hur denna märkliga återfödelse gestaltas, hur själva paradoxen blir drivande i det litterära uttrycket.

Subjektivitetens materialitet

Melberg har påpekat att jaget i den moderna självframställningen färgas av ”en postmodernt aktuell accent, där [det] betingas av en estetisk process”.²¹ Det är givetvis så att all självframställning i någon mening är estetiskt betingad; jaget uttrycks aldrig ”fritt” utan måste alltid förstås i förhållande till de litterära former som förmedlar det. Den typ av ”estetisk process” som här förs på tal utläser jag alltså som någonting vidare.

En dramatikers dagbok inleds den 3/8 år 2000, men som Olsson riktigt har noterat är just detta datum tämligen oväsentligt – samma sak med den avslutande tidsangivelsen 24 juli 2005: ”Någonstans måste emellertid en text börja, och sluta. Det blev där och då, men kunde ha varit en månad tidigare eller senare. Och detta är ett symptom på den poetik som är verksam i Noréns dagbok.”²² Det är inte de specifika händelserna under de redogjorda

åren som är centrala för framställningen utan det faktum att en mängd dagboksanteckningar producerats under en bestämd tidsperiod. I förståelsen av dagboken bör vi inte förringa denna aspekt, det vill säga att texten är knuten till ett tydligt koncept där den resulterande texten utgör en dokumentation över ett fullgjort arbete; i själva verket bör vi se den lika mycket som ett idébaserat konstverk som en litterär dagbok av mer traditionellt snitt. Den dokumentära ritualiseringen av textproduktionen påminner också om självframställningsprocessen i den nordamerikanska poeten Lynn Hejinians *My Life*-svit, en koppling som är värd att belysa närmare.

Den första versionen av *My Life* (1987) färdigställdes när Hejinian var 37 år gammal och bestod av 37 sektioner om 37 meningar vardera. Hejinian kom sedan att uppdatera texten när hon fyllt 45 efter samma princip och gjorde slutligen ytterligare ett tillägg i form av *My life in the Nineties* (2003) – skriven vid 60 års ålder och bestående av tio sektioner om 60 meningar vardera. Då varje avsnitt i boken symboliskt representerar ett år i Hejinians liv tydliggörs också skrivakten som performativ självdefinition. Varje konstruerande handling utförs enligt de instruktioner och restriktioner som utgör konceptets (eller ritualens) särdrag och upprepas gång på gång, år för år, till det att jaget möter sig själv vid sin nuvarande ålder. Det handlar om att suddas ut och att skriva över till det att ett *genomarbetat* jag sakta framträder. Repetitionen – både som litterärt grepp och visuellt uttryck – står hela tiden i centrum, såväl i Noréns som i Hejinians texter; en betoning av det processuella draget i relationen minne-text samt en indikation på att det litterära jaget i dessa fall måste förstås utifrån själva skrivhandlingen som sådan.

Med detta framträder en ny rad tänkbara jämförelser, både med performancekonstnärliga förlopp på ett generellt plan och med exempel från mer renodlat litterära sammanhang. I gränslandet däremellan finner vi den nord-

amerikanske poeten Kenneth Goldsmith vars arbeten under 1990- och 2000-talen tycks särskilt relevanta i detta sammanhang. Goldsmith har i texter som *Fidget* (2000) och trilogin *The Weather* (2005), *Traffic* (2005) och *Sports* (2008) undersökt olika varianter av mer eller mindre automatiskt skrivande. *The Weather* består till exempel av transkriberade väderleksrapporter, *Traffic* av trafiknyheter, och *Fidget* av en exakt redogörelse för Goldsmiths alla rörelser under tretton timmar. Här lever på nytt tanken om ett främmandegjort författarsubjekt, och på boken *Days* (2003) baksida kan vi till exempel läsa följande citat: ”When I reach 40, I hope to have cleansed myself of all creativity.”²³ Samtidigt som Goldsmith uppenbart försöker nedgöra den gängse bilden av författarens arbete är det som sker i dennes verk, på samma sätt som i dagboken, likväl inte ett otvetydigt förkastande av subjektiviteten. Som Melberg skriver kan ”modernismens och postmodernismens anti-subjektiva tendenser” istället för att begränsa självframställningen ”läsas som en multiplikation av [dess] strategier”,²⁴ och om något är det en form av ”hypersubjektivitet” som framträder hos såväl Norén som Goldsmith.

Med sitt strikt hållna koncept lyckas till exempel *Fidget* reducera livserfarenheten till en rad korthuggna instruktioner och upprepningar på detaljnivå. Projektet kan liknas vid en tavla som på nära håll utgör ett kaotiskt virrvarr fastän den på håll antar formen av ett realistiskt porträtt. Den hårt drivna reduktionen stöter alltså ifrån sig subjektet just på grund av sin ambition att exakt reproducera jaget, och resultatet formar på detta vis också en bild av den mekaniska livlöshet som döljs mitt i livets fullödighet. ”Tongue gathers saliva and mucus. Swallow. Right hand moves to nose. Right thumb covers nostril. Exhale. Expel.”²⁵ Detta godtyckligt valda exempel är representativt för bokens språk överlag, och en slumpvis uppslagen sida i dagboken ger prov på en liknande stil: ”Lördag. Ledig. Svårt att

vakna, sov så djupt ner. Charly ringde och väckte mig. Talade om scenografin. Minns inte om det var bra eller dåligt.”²⁶

På samma vis gestaltar alltså Noréns dagbok ett jag som maskinaliserats av de estetiska direktiv som styr dess utsagor – berättaren bli ett kameraöga som urskilningslöst registrerar allt i ett böljande informationsöverflöd. I Jan Arnalds formulering heter det att dagboken textsätter hela intimsfären,²⁷ och, kan vi vidare tillägga, abstraherar intimiteten till yta – till text och material. Kanske borde då vi hellre tala om dagboken i termer av en *maximalistisk* ansats, och sett ur detta perspektiv ligger det i formen närmare Goldsmiths tungrodda volym *Day* – en drygt 800-sidig avskrift av första september-upplagan av *New York Times*. Tidningssidornas anonyma ordmassor, liksom dagbokens oavbrutna intryck och reflektioner utgör ett formligt, ”upphittat”, material vars inramning därför blir central – något dess raffinerade layout ger prov på. Det går helt enkelt inte att bortse från den visuella kvaliteten som utstrålas av den första utgåvans monolitiska svärta. Den besitter därmed, som Susanne Christensen har noterat, en slags skulptural kvalitet, en iakttagelse som också lyfter frågan huruvida en traditionellt textorienterad läsart verkligen förmår att göra verket rättvisa.²⁸

Förenade i en i flera avseenden monumental estetik kommenterar både *Day* och *En dramatikers dagbok* det informationsbrus som dagligen passerar oss obesett förbi. En jämförelse med skräpestetiken i Kurt Schwitters *Merz*-verk ligger nära till hands, Christopher Schmidt har också beskrivit Goldsmiths projekt just som en form av ”waste-management poetics”.²⁹ I dagbokens återvinningsgärning ingjuts en subjektivitet i det anonyma stemmet samtidigt som jaget enbart kan förstås i relation till detta brus, den abstrakta volym som utan urskilning sammanlänkar banalitet och filosofisk reflektion i en och samma enhet. Med Birgitta Trotzig's ord skulle vi därför kunna beskriva denna rörelse mellan materialitet

och påstådd autenticitet hos Norén som ”den skrivande människans förvandling till text, den skrivna textens förvandling till kropp”.³⁰

Det slutna rummet – den offentliga debatten

Schmidt uppmärksammar emellertid ett antal divergerande agendor i denna återvinningens poetik, inte minst de sätt på vilka författaren iscensätter sin egen sexualiserade kropp i verk som *Fidget*, och framförallt i *Soliloquy* (2001). Det senare utgörs av bearbetade bandupptagningar innehållande samtliga Goldsmiths talade yttranden under en vecka – något som efter publikationen (enligt författarens egen utsago) resulterat i förlorade vänner och ett äktenskap i kris. Att undanhålla namn och skydda identiteter, att väja för det mest utelämnande, vore dock – menar Goldsmith – att svika projektets premisser, dess koncept och estetik.³¹

Likheterna med omständigheterna kring *En dramatikers dagbok* är påfallande. Som Helt Haarder har påpekat finns det i denna typ av självutlämnande utspel ett slags naiv experimentlusta: ”vad sker med bilden av mig om jag bekänner detta?”³² och som Melberg föreslagit ”kan faktiskt också autonomi och författardöd uppfattas som särdeles raffinerade strategier för att konstruera litterära självbilder i och genom andra.”³³ Men vad som framförallt är slående är den markanta solipsism som positionerar subjektet genom att ta avstånd från det.

Vi skulle här, i likhet med Olsson, kunna förstå den estetiska processen genom Simone Weils begrepp ”avskapelse” i det att författaren, genom att skriva om jaget samtidigt tycks skriva sig ut från det.³⁴ Som Mårten Björck påpekar är det emellertid viktigt att förstå att en avskapelse i Weils mening ”inte en förintelse utan en skapelses avsägelse av sig själv, sin makt, sitt vara”³⁵ – något som i Noréns fall också betonar det utopiska drag som själva

projektet rymmer. Avskapelsens funktion är i detta sammanhang inte enbart att underkänna subjektiviteten, utan bör i detta fall närmast förstås som ett försök att återupprätta densamma utan de kringverk som i första taget problematiserade dess status.³⁶ ”Vi äger bara det vi avstår från” skriver Weil,³⁷ och det är just detta som tycks vara själva poängen här. Genom att frikoppla sig från sitt ”vara” möjliggörs också ett tänkt återtagande av subjektets aktörskap, i Noréns fall av det självframställande subjektets representationsmöjligheter. Medlet för detta är som vi tidigare konstaterat själva det estetiska projektets utformning.³⁸

Dagboken präglas, som Olsson har påpekat, av en dröm om att ”nä fram till de nakna yttre skeendena, till [de] rena ’data’” som fungerar som drivmotor i projektet,³⁹ men den handlar i lika hög grad om att tematisera jagets självtillräcklighet (även om denna egenskap också är illusorisk). ”Det enda domslut som betyder något är det jag själv fattar”, skriver Norén. ”Jag skall leva med mig själv före och efter det. Till skillnad från en juridisk domstol dömer jag inte bara efter de bevis som föreligger utan jag också efter det jag vet. Och de andras, mina medmänniskors syn på mig, vet jag eller anar jag också.”⁴⁰ Dessa formuleringar illustrerar väl det estetiska projekt som boken försöker att genomdriva. Det utgör en process av att ta in allt, men att på samma gång fullständigt söka separera jaget från offentligheten. Till och med den till synes utåtriktade polemiken vänds inåt mot ett jag som anar sig till omvärldens dom men kräver att själv få stå vid vågskålen.

Vid en första anblick tycks den självklara ingången till Noréns dagbok vara just den självexponerande utsägelsepositionen – den aktiva profileringen av författarpersonen i offentligheten – men min poäng är att också verkets mediala sprängstoff är avhängigt den solipsistiska konstruktionens direktiv. Provokationerna är tvivels utan centrala för texten, men som vi tidigare diskuterat är det inte handlingarna i sig utan deras omedelbara kon-

sekvenser som framförallt är relevanta: redan i den privata skrivakten iscensätts ju omvärldens förödmjukelse av jaget i en introspektiv ekonomi där endast det egna medvetandetillståndet har tolkningsrätt.

De på publiceringen efterföljande debatterna visade att dagbokens innehåll i lika hög grad begripliggjordes av offentlighetens externa diskussion och logik, det vill säga av information från andra- och tredjehandskällor, som av texten i sig. Det är fortfarande fullt möjligt att inte läsa Lars Noréns dagbok, att enbart "betrakta" verket, men ändå vara inläst på det övergripande sammanhanget och de diskussioner som boken utlöst.⁴¹ Ur denna synvinkel kan vi uppfatta textens performativa, självframställande ambition som särskilt framgångsrik eftersom diskrepansen mellan textens strävan efter hermetisk slutenhet och dess utlevande drag tycks ha gett författaren möjlighet att etablera en ny medial persona i kölvattnet efter dagbokens raserade subjekt-position.⁴²

Vi bör således på nytt fundera över Melbergs tanke om författardöden som en ma-

növer för att skapa en identitet genom andra. Dagboken utmärks som vi har kunnat konstatera av en lufttät och alltigenom distansierande stilistik: i det att dagbokens estetiskt betingade jag "avskapas" återuppstår det i form av en negativ textuell position som i sig inte söker externaliseras, men som genom den förödmjukade subjekt-positionen aspirerar på ett autenticitetens mervärde och återupprättande.

Detta skeende är talande också för den kontinuerliga dialektik som jag har försökt att belysa i denna framställning. Dagbokens jag befinner sig i en ständig brytpunkt mellan subjektivitet och språklig materialitet – autenticitet och illusion – solipsism och offentlighet. Att det just är paradoxerna som är centrala för den textuella iscensättningen åskådliggörs inte minst av den Weilska omöjlighetstanke som präglar dagboksprojektet på ett övergripande plan. Den exakta representationen är en omöjlighet, men samtidigt utgörs människans liv precis av denna omöjlighet. Representation kan därför ske genom en rad "anti-representationer" strategier vilka desperat försöker besvara "varats impulser med tomhet."⁴³

Noter

- 1 Simone Weil, *Tyngden och nåden*, övers. Margit Abenius, Albatross, Stockholm: Alba, 1978, s. 75.
- 2 Lars Norén, *En dramatikers dagbok*, Stockholm: Bonniers, 2008.
- 3 Christian Lenemark, "Självcensur och bekenntsetväng", i *Glänta* 2009:1, s. 77.
- 4 Ibid.
- 5 Arne Melberg, *Självskrivet: om självframställning i litteraturen*, Stockholm: Atlantis, 2008, s. 230.
- 6 Carin Franzén, "Intimitetens utsatthet", i *Aiolos* 2008:32–33, s. 71.
- 7 Melberg, *Självskrivet*, 2008, s. 224. Min kurs.
- 8 Franzén, "Intimitetens utsatthet", s. 73.
- 9 Se Mikael van Reis, *Det slutna rummet: Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963–1983*,

- Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1997, s. 84–148; i synnerhet s. 89–97.
- 10 Erik Beckman, ”Ansikterna är jag, uppspelade baklänges”, i Malte Persson (red.), *Alla är vi stora romaner. Erik Beckman som litteratur-, musik-, & kulturkritiker 1965–1995*, Stockholm: Modernista, 2009, s. 41.
- 11 Van Reis, *Det slutna rummet*, 1997, s. 86.
- 12 Se Lenemark, ”Självcensur och bekännelse-tvång”, s. 78f.
- 13 En intressant parallell kan här parentetiskt nämnas i förhållande till den japanska hovdamen Sei Shōnagons ”kuddbok” (författad under 900- och 1000-talen) – både med avseende på Shōnagons intresse för listformen och på hennes ambition att boken skulle utgöra en katalog över allt hon sett och känt. Se Ulf Karl Olov Nilsson, ”Listor av en dam i väntan”, i *Glänta*, 2011:1, s. 31f. & Sei Shōnagon, ”Kuddboken”, i *Glänta*, 2011:1, s. 33–44.
- 14 Jesper Olsson, *Alfabetets användning: Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, Stockholm: OEL editör, 2005, s. 7.
- 15 Se Jon Helt Haarder, ”Ingen fiktion. Bara Reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2007:4, s. 77–92.
- 16 Se *ibid.*, s. 83.
- 17 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, s. 166.
- 18 *Ibid.*, s. 168.
- 19 Helt Haarder, ”Ingen fiktion. Bara Reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet”, s. 83f.
- 20 Jfr. Franzén, ”Intimitetens utsatthet”, s. 72f.
- 21 Melberg, *Själskrivet*, 2008, s. 7.
- 22 Jesper Olsson, ”Repetitioner med Lars Norén”, i *OEL*, 2009:42, s. 66.
- 23 Kenneth Goldsmith, *Day*, Great Barrington, Mass.: Geoffrey Young, 2003, baksida.
- 24 Melberg, *Själskrivet*, 2008, s. 9.
- 25 Kenneth Goldsmith, *Fidget*, Toronto: Coach House Books, 2000, s. 9.
- 26 Norén, *En dramatikers dagbok*, 2008, 13/10 2001, s. 1.
- 27 Jan Arnald, ”Exit intmus. Lapidarisk prologomena till en oskriven roman”, i *Aiolos*, 2008:32–33, s. 36.
- 28 Susanne Christensen, ”’Hotwire My Heart’ – om Lars Noréns *En dramatikers dagbok*”, i *OEL*, 2009:42, s. 48.
- 29 Se Christopher Schmidt, ”The Waste-Management Poetics of Kenneth Goldsmith”, *SubStance*, 2008:2, s. 25–40. Även Christensen uppmärksammar kopplingen till det historiska avantgardets ”skräpestetik”: ”Norén insisterar på en slags konst som introducerar virklichedselementer og/eller effekter i sin midte, præcis som det tidlige avantgarders collager med stumper af avisepapir i billedfladen.” (Christensen, ”Hotwire My Heart’ – om Lars Noréns *En dramatikers dagbok*”, s. 51).
- 30 Birgitta Trotzig, ”Förord”, i Bernard Noël, *Motdöd: (dikter 1954–2001)*, Stockholm: Modernista, 2004, s. VIII.
- 31 Christopher Schmidt, ”The Waste-Management Poetics of Kenneth Goldsmith”, s. 30.
- 32 Helt Haarder, ”Ingen fiktion. Bara Reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet”, s. 87.
- 33 Melberg, *Själskrivet*, 2008, s. 9.
- 34 Olsson, ”Repetitioner med Lars Norén”, s. 68.
- 35 Mårten Björck, ”Det omöjliga”, i *Tidningen Kulturen*, <http://www.tidningenkulturen.se/index.php/ess-mainmenu-57/samhe-mainmenu-173/2091-det-omga> (Avläst: 5/4 2011).
- 36 I detta sammanhang är det intressant att fundera över de frågor som aktualiseras i Annika Perssons intervju med Lars Norén i samband med publiceringen av *En dramatikers dagbok*, ”Jag ville skriva med starkare ärlighet”, i *Dagens nyheter*, 26/4 2008. ”Jag vägrar förfoga över någon som helst makt. Den enda makt man kan få, det är den som andra människor ger en. Och jag tar inte emot den”, påstår till exempel Norén. Det till synes absurda i detta uttalande, Norén är ju tveklöst en av de mer inflytelserika kulturpersonligheterna i Sverige, blir väsentligen klarare inom ramarna för dagbokens projekt. Den ”makt” som åsyftas förefaller inte främst vara politisk eller social, men en makt i förhållande till självaste existensen.
- 37 Weil, *Tyngden och nåden*, 1978, s. 75.
- 38 Ana Mendieta's fotosvit *Silueta* (1973–1980) utgör en slående visuell analogi till detta resonemang, en bildserie som går från att dokumentera Mendieta's explicita fysiska närvaro till

- att betona hennes frånvaro i form av ihåliga, kroppsformade sår i landskapet. Se Helaine Posner, "Negotiating Boundaries in the Art of Yayoi Kusama, Ana Mendieta, and Francesca Woodman", i Whitney Chadwick (red.), *Mirror images: women, surrealism and self-representation*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, s. 157–171; Amelia Jones, *Body art/performing the subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, s. 21–53.
- 39 Olsson, "Repetitioner med Lars Norén", s. 68.
- 40 Norén, *En dramatikers dagbok*, 2008, 29/9 2001, s. 4.
- 41 Detta aktualiserar Helt Haarders narratologiska iakttagelse att den fiktiva textens fabula (det vill säga dess hypotetiska kronologiska förlopp) enbart kan konstrueras genom dess subjett (händelserna såsom presenterade i texten), medan biografins dito ofta är intersubjektivt tillgänglig – det vill säga på förhand konstruerad genom det offentliga samtalet om och med författaren. Se Helt Haarder, "Ingen fiktion. Bara Reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet", s. 89. Vi kan också erinra oss Nicholas Royles ironiska resonemang om konsekvenserna av att Derridas kritiker *inte* läste Derrida. Se Nicholas Royle, *After Derrida*, Manchester: Manchester University Press, 1995, s. 160.
- 42 Vi bör här notera det faktum att bemötandet av *En dramatikers dagbok* på samma gång är inskrivet i det offentliga rummets genuskodade logik – det stod för övrigt klart redan för Austin att maktpositionen är avgörande för ett performativt yttrandes lyckosamhet. Se Cristine Sarrimo, "Maja Lundgren versus Lars Norén. Det offentliga samtalets mekanismer", i Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson (red.), *Litteraturens offentligheter*, Lund: Studentlitteratur, 2009; Lene-mark, *Sanna lögner: Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*, Hedemora: Gidlunds, 2009.
- 43 Björck, "Det omöjliga".

Summary

The Aesthetics of Detachment: Negotiations of Representation in Lars Norén's Journal.

While Lars Norén's confrontational and confessional *En dramatikers dagbok* (*A Dramatist's Journal*, 2008) has spurred numerous discussions regarding the nature of confession in today's mediated literary public sphere, less has been said about the aesthetic project of the journal. This article traces the journal's aesthetic project back to Norén's poetry of the 1960's and 1970's. Utilising comparisons with works by Lyn Hejinian and Kenneth Goldsmith, an ongoing dialectic between subjectivity and textuality is outlined. Drawing upon Hal Foster's ideas regarding "the return of the real", and Simone Weil's notion of "detachment", the article consequently argues that the journal's subject is aestheticized to the point of negation by means of a performative process that reconstructs the journal's self in the realm of public debate.

Keywords: detachment, Kenneth Goldsmith, Lars Norén, Lyn Hejinian, return of the real, performativity, Simone Weil

