

MÖTE MED JACQUES RANCIÈRE

Vilket kommer först: litteraturen eller kritiken? *TFL* sökte upp Jacques Rancière med avsikt att ställa både de svåra frågor och naiva frågor hans verk väcker. Samtalet ägde rum i Köpenhamn den 13 februari 2007. *TFL* representerades av Anders Johansson och Nils Olsson, samt Solveig Gade (doktorand vid Institutionen för Konst- och Kulturvetenskap, Köpenhamns Universitet). De svarar också för transkriberingen och översättningen från engelskan.

TFL: I ditt arbete har du alltid rört dig *mellan* diskurserna: mellan filosofi och litteratur, politik och estetik etc. Ska detta förstås som en medveten strategi, och således en form av kritik av de konventionella gränserna mellan olika kunskapsområden, så som de framträder i den traditionella universitetsstrukturen till exempel?

Jacques Rancière: Javisst, men det var inte avsett som en kritik; jag skulle säga att det var en nödvändighet. Jag tror att man *måste* överskrida gränserna om man vill förstå vissa saker. När jag började arbeta med frågor som antogs vara filosofiska, eller som hörde till den politiska filosofin, var jag till exempel tvungen att korsa gränsen och bli historiker; studera emancipationens verkliga historia istället för att diskutera de marxistiska begreppen. Jag var tvungen att överge socialhistorikernas antaganden, fördomarna om populärt tänkande och så vidare. Av den anledningen var jag tvungen att cirkulera mellan historia, filosofi, litteratur etc. Om man vill förstå vilket nytt komplext fenomen som helst – oavsett om det tillhör sociologin, filosofin eller litteraturen – så måste man överskrida gränserna. Så det var inte någon strategi; det var en nödvändighet.

TFL: Men kan man inte samtidigt argumentera för att det finns ett behov av att försvara de traditionella institutionerna, särskilt om man betänker att de idag är under konstant tryck att göra sig mer användbara, att samarbeta med kommersiella aktörer och så vidare?

JR: Jag tror inte att man kan använda det argumentet; man kan inte försvara sig mot marknaden genom att hålla sig till de traditionella disciplinerna. Det är två olika problem. Givetvis finns det ett problem i relationen mellan universitetet och marknaden, men det är alltför lätt att göra det till ett argument för att allt ska förbli som det är. Om vi vill ha ett universitetssystem där vi prövar nya perspektiv, skapar nya begrepp och öppnar nya forskningsfält, så måste vi öppna gränserna, också *inom* de institutionella ramarna. Det jag gjorde, gjorde

jag inom filosofins ramar. I vissa fall var det lite riskabelt, och etablissemangen tyckte naturligtvis inte att det jag åstadkom var filosofi. Så karriärmässigt medförde det en del olägenheter, men det är ingen poäng med att opponera sig mot status quo och samtidigt sukta efter marknaden.

TFL: Ditt sätt att dela upp konsten i tre olika regimer – den etiska, den representationella och den estetiska regimen – verkar vara nära förbunden med Michel Foucaults genealogiska tänkande och hans begrepp »episteme«. Men ni tycks skilja er åt vad gäller frågan om jämlikhet, och kanske också beträffande de exkluderades förmåga att realisera den fundamentala jämlikheten, som oundvikligen suddas ut eller förvanskas i den rådande delningen av det sinnliga?

JR: Mitt sätt att urskilja regimer i konsten har definitivt att göra med vad jag har lärt mig av Foucault, nämligen att skriva historia på ett annat sätt, att försöka ersätta den kronologiska historien med idén om ett slags underliggande struktur. Så visst, det jag gör är besläktat med Foucaults idé om episteme, och jag sympatiserar med hans tänkande – därom råder inget tvivel. Men mitt sätt att förstå politik skiljer sig från Foucaults. Han identifierar överlag politik med makt och maktstrukturer, medan jag försöker definiera politik från en annan ståndpunkt, nämligen från jämlikhetens perspektiv – märk väl en jämlikhet som alla omfattas av. Många av de som är inspirerade av Foucault tänker också politik just som former av makt. Det innebär att de nödvändigtvis blir beroende av dessa maktkonstruktioner och det inskränker självfallet möjligheten att operera med och applicera jämlikhetstanken. Jag befann mig mycket nära och var mycket intresserad av Foucaults arbeten vid början av 1970-talet när han arbetade med *Övervakning och straff*, men jag är inte särskilt intresserad av hans senare verk, till exempel hans arbete om biomakt.

TFL: Låt oss hoppa till litteraturforskningen och litteraturvetenskapen som institution. Det är knappast någon överdrift att påstå att den

– åtminstone i Sverige – idag befinner sig i kris eller i förvandling, beroende på vem man frågar. Problemet är kanske att viljan till förändring är svagare än behovet att försvara de gamla positionerna. Ditt projekt är väldigt intressant ur det perspektivet, eftersom det rymmer en så stark omdefiniering av litteraturen och indirekt också av litteraturvetenskapen. Vilken är litteraturvetenskapens uppgift ur ditt perspektiv? Finns det alls något behov av litteraturvetenskap idag?

JR: Jag tror inte att det finns något behov av litteraturvetenskap i allmänhet. Det fanns en form av litteraturkritik som var viktig, till exempel i Frankrike på 1800-talet. Den innebar en omförhandling av litteraturens nya relationer till andra konstnärliga praktiker och kunskapsfält. På den tiden var litteraturen en sfär där många discipliner och logiker möttes. I det avseendet var litteraturkritiken viktig. Jag tror inte att man ska karakterisera litteraturkritik enbart som en form av uppskattning av litteratur; litteraturkritik är en form av transformering av litteratur. Så litteraturkritiken har samma vitalitet som litteraturen själv. Det är givetvis väldigt svårt att uttala sig om dagens litteraturkritik. Det utförs en massa forskning vid universiteten; den må vara intressant eller inte men det intressanta ur mitt perspektiv är att utforska vad jag skulle kalla litteraturens epistemologiska aspekter. De sätt på vilka litteraturen var platsen för ett slags möten och omfördelning av vissa diskurser. Om det är nödvändigt att bedriva litteraturkritik idag? Ja, jag tror att vi behöver en återupptäckt av litteraturen som gör oss förmögna att förstå vad jag skulle vilja kalla förhållandet mellan kunskap och fiktion.

TFL: Är den uppgiften den samma idag som för, säg tjugo år sedan?

JR: Jag vet inte om uppgiften är exakt den samma som då. Mitt eget perspektiv är historiskt, som ni vet. Det som intresserar mig i 1800-talslitteraturen är hur litteraturen skapade vissa former och paradigmer för tolkning som sedan användes inom andra vetenskaper, som

historia, sociologi och till och med psykoanalys. Det är detta som intresserar mig. Vad gäller nödvändigheten att göra det samma i dagens litteratur – jag vet inte.

TFL: Det för oss till frågan om vad som idag kallas litteratur, eller vad som idag görs i litteraturens namn. Du skiljer mellan litteraritet, som en allmän demokratisering av det skrivna ordet, och litteratur, som en särskild skrivpraktik. Men är det inte också möjligt att göra en distinktion inom det allmänna fältet för konstpraktiker, där somliga litterära praktiker äger rum utanför litteraturen, men inom konstens produktionssfär? Vilken är institutionens funktion i relation till distinktionen mellan litteraritet och litteratur? Vad som kallas litteratur styrs givetvis av regler och konventioner som också kan vara repressiva.

JR: Vad jag kallar litteratur i egentlig mening är det slags omförhandling som huvudsakligen ägde rum under 1800-talet; i dess hjärta ligger vad jag skulle vilja kalla grundandet av litterariteten. På ett sätt är litteraturen ur mitt perspektiv en skrivkonst som saknar formella regler. Visst finns där konventioner, men i grunden betecknar litteratur för mig denna form av skrivkonst som inte har några definitiva regler eller konventioner. Utifrån detta perspektiv kan man tänka sig litteraturen som något som överskrider gränserna för det som vi erkänner som litteratur. Ur mitt perspektiv är distinktionen först och främst mellan konst som bestäms av regler och konst utan bestämda regler.

TFL: Om det inte finns några regler, hur skulle du då beskriva relationen mellan praktik, poetik och kritik inom denna litterära regim?

JR: Visst kan kritikern ha en vad jag skulle kalla för egentlig roll, när det föreligger koder som kritikern kan säga att något överensstämmer med eller inte. Vad kritikern gör när det inte längre finns några regler är något annat. Inte för att tala om vad författaren borde göra, utan vad författaren har gjort. Kritikern är någon som parafraaserar, vilket ur mitt perspektiv inte är något pejorativt. Sedan 1800-talet har

litteraturkritiken framför allt varit ett sätt att omformulera vad som äger rum inom litteraturen. Jag tror inte att det är någon större skillnad idag. Visst finns det en akademisk definition av litteraturkritiken som en praktik som anpassar ett sätt att skriva till en publik. Men det är något som hör hemma inom massmedia, inte inom humaniora.

TFL: Så litteraturen kommer alltid först?

JR: Jag tror att litteraturen är en diskurs som upphäver skillnaden mellan en diskurs och diskursen. Under 1800-talet var konst- och litteraturkritiker väldigt ofta också konstnärer och författare. Det var ett sätt att radera särskildheten hos olika diskursnivåer. Min poäng är att man inte ska tänka konst och kritik som olika diskursnivåer – kritiken är inte en metadiskurs. Kritiken ingår i samma väv som romaner och så vidare. Visst skrev Mallarmé litteratur- och teaterkritik, men jag skulle säga att den utgör en del av hans poetiska verk. Det finns ingen uppdelning mellan hans arbete som kritiker och poet.

TFL: Så när du skriver, i »Litteraturens politik« (se detta nummer), att »litteraturen har utformat de tankscheman med vilka man [1900-talets kritiker] tror sig kunna avmystifiera den« ska det alltså inte förstås som en kritisk synpunkt, ett rop på mer teori, mer spekulation eller liknande?

JR: Nej. Det är samma poäng igen: en kritik av idén om en metadiskurs. Litteratursociologin tror sig vara en kritisk diskurs som är kapabel att se det som är dolt i litteraturen, det som finns bortom eller bakom litteraturen. Denna idé, som födde olika former av litteraturkritik (litteratursociologi, marxism och så vidare), var i själva verket inramad av litteraturen själv. Det rör sig om ett slags hermeneutik, en den sociala textens hermeneutik, som från början var en uppfinning av litteraturen själv. Hela min polemik handlar om denna distribution av discipliner, vilket också inbegriper en separation av etiketter, såsom idén om en metadiskurs som har tillgång till sanningen, diskursens

egen sanning. Detta berör givetvis också den politiska frågan om jämlikhet: metadiskursens uppkomst, separationen av disciplinerna, resulterar naturligtvis i specialistens makt, makten hos den som sitter inne med sanningen om litteraturens naivitet, fantasi etc.

TFL: »Autonomi« är ett avgörande begrepp i din litteraturförståelse. I det avseendet befinner du dig väldigt nära Theodor W. Adorno, för vilken konstverkets autonomi inte är något stabilt, utan snarare den dialektiska motsatsen till verkets heteronomi. Det är i den spänningen verket – liksom dess politiska halt – existerar, enligt Adorno. Du verkar vara väldigt enig med honom på den punkten.

JR: Ja, det är riktigt. Det finns en spänning hos Adorno. Å ena sidan en stark opposition mellan »sann konst« och »populär konst«; å andra sidan är det, som ni vet, alltid möjligt att hitta den motsatta hållningen i hans verk. Ta till exempel hans syn på musik, där det finns en stark motsättning mellan Schönberg och Stravinskij. Stravinskij är den som blandar »populärmusik« med det sanna konstverket, medan Schönberg framstår som den autonoma musikens hjälte. Men samtidigt prisar han Gustav Mahler för just detta: att han introducerar populära melodier i sina autonoma verk. Givetvis sympatiserar jag med Adorno – han försöker tänka konstverkets motsägelser, tänka autonomi som ett rum av motsägelser.

TFL: Adornos dilemma är ju att den här spänningen tycks begränsa konstens möjligheter – till sist står han inför Becketts tystnad och nästan inget mer. I det avseendet finns en skillnad mellan er. Tonen i ditt verk är en helt annan; den sortens apori som man finner hos Adorno saknas i ditt perspektiv. Hos Adorno är konstens hopp och politiska möjligheter i slutändan ytterst begränsade.

JR: Ja. Och det finns naturligtvis historiska och teoretiska orsaker till den skillnaden. Adorno är det historiska avskedets tänkare; bakgrunden till spänningen hos honom är hans vision av historien, hans pessimistiska syn på moder-

niteten, en föreställning om att moderniteten har kantrat och så vidare. Jag lever i en annan tid, och har fördelen – eller kanske nackdelen [skrattar] – att inte befinna mig i den spänning som var rådande under Adornos tid: först ett hoppets klimax, som ersattes av en sorts hopplöshetens klimax. Jag kommer efter detta. Det finns inget stort historiskt hopp idag, och ingen utbredd föreställning om någon stor historisk Katastrof. Det är bakgrunden.

Samtidigt har jag redan från början försökt att separera den estetiska erfarenhetens autonomi från idén om verkets egen autonomi. Jag tror inte att verket som sådant har någon autonomi. Det som avses när man talar om autonomi är en form av erfarenhet, en erfarenhetssfär. För mig står det helt klart att det redan från början finns en relation mellan idén om den estetiska erfarenhetens autonomi och upplösningen av varje kriterium för att definiera autonom konst och skilja den från heteronom konst. Alla mina analyser av Flaubert till exempel handlar om detta. Han anses vara mästaren av »konst för konstens skull«, men samtidigt skriver han på basis av en litteraritet som består i frånvaron av ett specifikt litterärt språk. Hela dialektiken i *Bouvard et Pécuchet* (*Den eviga dumheten*) finns just här: särskiljandet av konstverket leder i slutändan till att litteraturens prosa blir helt oskiljaktig från vardagslivets prosa. Så, jag betraktar inte spänningen på samma sätt som Adorno.

TFL: I flera sammanhang har du uttalat dig kritiskt om den så kallade politiskt engagerade samtidskonsten, inte minst relationella och kollektivt orienterade riktningar. Du har kritiserat den för brist på motsättningar mellan heterogena element, och för att sakna den spänning som enligt dig är karakteristisk för konsten inom den estetiska regimen: att konstens objekt å ena sidan tillhör en separat sfär, och att de å andra sidan inte skiljer sig specifikt från objekt inom andra sfärer. Befinner vi oss i själva verket vid den estetiska regimen slut, vid början av en ny etisk konstregim, där samtidskonstens

åberopande av autonomi har blivit ett ihåligt postulat?

JR: Nej, det tror jag inte. Det jag kallar konstregim är inte riktigt samma sak som episteme i Foucaults bemärkelse. För mig handlar till exempel den estetiska regimen om hur konst fungerar. Inom denna regimen kan former av representativ eller etisk konst också uppstå. Jag tror inte att det är tal om något slags övergång eller återvändande till den etiska konstregimen. När jag skrev om den etiska vändningen inom konst och politik var det för att jag försökte sätta fingret på vissa fenomen som jag iakttog i min samtid, men nu tror jag att det mest var en övergående tendens. Men ser man på försöket att återuppliva den aktivistiska konsten måste man ställa frågan mot vilken bakgrund man försöker göra det. Idag definieras aktivistisk konst inte längre av en tydlig politisk kamp, utan i högre grad av en vilja att »göra något« (att göra upp med och lämna museet, den formalistiska konsten och så vidare), men problemet är att denna ambition är helt och hållet baserad på konsensus. Vi kan till exempel iaktta det i Frankrike, där det råder en oro över »de sociala bandens upplösning«. Följaktligen får konsten i uppgift att laga dessa band. Men jag tror, som sagt, att det bara var fråga om en tendens som i första hand ägde rum inom den så kallade relationella konsten, vilket för övrigt är en ganska problematisk term. Nicolas Bourriaud lanserade de här definitionerna av en ny konstpraktik, som gick ut på att man inte längre producerade verk, utan relationer. I förbindelse med det baserade han sig bland annat på Pierre Huyghe praktik (som till exempel ändrade och bytte ut reklamaffischer, använde vanliga människors fotografier och så vidare). Men de verk som Huyghe har ställt ut på sistone har absolut inget med relationell konst att göra – det rör sig snarare om ett slags monumental konst för konstens skull. Så jag skulle säga att termen »relationell konst« var ett försök att syntetisera något som fanns i luften på 1990-talet när Bourri-

aud skrev sina artiklar, men jag anser inte att den definierar någon särskilt stark strömning i dagens konst. Men utan tvekan finns det en lockelse i den, eftersom det inte finns någon tydlig bild av framtiden eller någon tydlig historisk kamp som den aktivistiska konsten kan stödja sig på. Och just därför finns det en risk att den aktivistiska konsten bara kommer att handla om att förflytta sig ut ur konstinstitutionen. Men att röra sig »utanför« innebär naturligtvis bara en bekräftelse av den definition av »utanför« och »innanför« som är en del av den konsensuella ordningen.

TFL: Gäller det också den etiska vändningen inom humanvetenskaperna? Ta en filosof som Martha Nussbaum som vänder sig till litteraturen för att hämta etiska poänger?

JR: Det är två olika saker. »Etik« är ett besvärligt ord. Den etiska vändningen, »etik« i en enkel bemärkelse, handlar om att skapa nya former eller ramar för det gemensamma. Men i en annan, hårdare bemärkelse – såsom det har beskrivits av Lyotard till exempel – är »etik« något helt annat: etik handlar här om relationen till samhällsordningen, att åstadkomma politisk dissensus genom en form av radikal heteronomi. Så det är fråga om två varianter av den etiska vändningen, två skilda aspekter av samma situation eller fenomen, nämligen utsuddandet av politiska konflikter.

TFL: I »Who is the Subject of the Rights of Man« (*South Atlantic Quarterly*, 103:2-3, 2004) skriver du att den etiska trenden inom politiken kan kokas ned till en etisk konflikt mellan gott och ont (som i president Bushs aktuella politik till exempel), och att politiken i det avseendet kan beskrivas som ett undantagstillstånd, så till vida att den inbegriper en eliminering av dissensus. Beträffande samtidskonsten skriver du, i artikeln »The Politics of Aesthetics« (wiki.d-a-s-h.org/node/99), att den heller inte lämnar någon plats åt dissensus, i och med att den är formad och dikterad av en övergripande konsensus som suddar ut heterotopier och möjligheten till politisk praktik. Kan du säga lite

mer om det här sambandet: den etiska trenden i konsten och i politiken?

JR: Det är ett rätt komplicerat förhållande, för även om de olika trådarna på vissa sätt bildade en knut när jag skrev dessa texter om den etiska vändningen, är de i andra avseenden oberoende av varandra. Till att börja med har vi det som ligger implicit i idén om konsensus: utsuddandet av politiska skillnader, till förmån för idén om att politik handlar om det gemensamma, om samhället som en helhet. En del av bilden i Bushs fall är föreställningen om ett direkt samband mellan »the American way of life« och demokratiska värden som jämlikhet, frihet och så vidare. På den här nivån ersätter konsensus alltså en konfliktfylld strukturering av vår gemensamma värld.

Vad gäller de konstformer jag ägnade mig åt, till exempel relationell konst, så är de självfallet också upptagna av denna idé om konsensus som förutsätter att delande ersätts av exkludering. Det hela går ut på att en del människor befinner sig i marginalerna, eller helt utanför, och att vi bör göra allt vi kan för att få in dem igen. Resultatet var en konst som riskerade att urarta till social verksamhet.

Detta var den första nivån; den andra nivån infinner sig när etik inte bara refererar till det gemensamma ethos, utan också till en radikal heterogenitet i form av en kamp mellan Gott och Ont, en heterogenitet i form av det radikalt Andra. Så det finns ett samband mellan kriget mot terrorismen och två sorters etiska trender inom konsten. För det första den jag har analyserat i Clint Eastwoods film *Mystic River*, nämligen ersättandet av den klassiska fiktionen om rättvisa med nya traumafiktioner. Detta trauma består i en föreställning om att det inte finns någon verklig rättvisa, utan bara olika civilisationsteorier och individuella perspektiv. För det andra alla diskussioner om det opresenterbara, idén om att modern konst handlar om det opresenterbara, däribland förintelsen etc. I förlängningen av den idén ligger intresset för förintelsen och en kritik av repre-

sentationen. Så detta är en annan tråd, som skiljer sig lite från den första. Ibland är dessa etiska trender allierade, andra gånger inte.

Om vi ser på stödet för Bush, som delar av västvärldens intelligentia stod för, är det tydligt att det berodde på ett komplicerat mönster. Det intellektuella stödet i exempelvis Frankrike baserade sig inte så mycket på en tro på att Bush verkligen stod på Guds sida i kampen mot ondskan, utan på en idé om civilisationens kris, på ett stort trauma förbundet med utsuddandet av den symboliska ordningen. Terrorattacken den 11 september betraktades till exempel som det förträngdas återkomst, och därför var det nödvändigt att stödja Bush – det var det enda sättet att hantera krisen. Så på ett sätt hade västvärlden fel, men samtidigt hade den just därför rätt om Bush [skrattar!]. På ett eller annat sätt var det som om det fanns en modern konstlogik – det utsägligas logik – bakom det etiska försvaret av Bush och den västerländska världen.

TFL: Alain Badiou har riktat kritik mot dig för att du i ditt politiska tänkande inte tar hänsyn till de organisatoriska aspekter processer som föranleder manifestationen av det politiska. Vilken roll spelar organisationsaspekten och det normativa enligt din uppfattning i ditt tänkande av det politiska?

JR: Jag försöker definiera vad politik kan betyda, om det överhuvudtaget betyder något. Det är det som är mitt projekt – jag är inte en politisk organisationsteoretiker! Och jag tycker inte att det är meningsfullt att kritisera mig för att jag inte ägnar mig åt organisatoriska aspekter. Självfallet finns det en form av organisering i all politisk kamp – om det så är tal om en anarkistisk aktion så är den organiserad! Så det intressanta är inte organisationsfrågan utan *strategin*, föreställningen att politisk handling ska ledas av ett slags strategi som definierar medel och mål och så vidare. Vi befinner oss i en situation som vi inte vet vad den kommer att leda till, och som vi heller inte vet vart vi *vill* att den ska leda. På den tiden, när den marxistiska teorin dominerade, kunde idén om strategi na-

turligtvis bygga på en historieteori och ett slags tro på historien, men jag tror inte att det finns någon tro idag. Strategier – de så kallade strategierna – är i själva verket alltid ett bevarande av organisationer. Så från min synvinkel finns det inget behov av organisering. Det finns inget behov av den när man inte vet vad man ska ha den till. [Skrattar.]

TFL: Menar du att organisering riskerar att bekräfta givna normer och strukturer?

JR: Jag skulle säga att organisering delvis bär på ett politiskt bakslag, för organisering betecknar också sätt att vara, liksom kollektiva kroppar och strukturer. Varje organisation strävar dessutom mot sin egen reproduktion och expansion – och det gäller i lika hög grad för den minsta vänsterorienterade grupp som för statsmakten. En del av organisationsdiskursen handlar egentligen om denna självreproduktion. Min enda poäng är: organisering av vad?

TFL: Om vi till sist återvänder till »Litteraturens politik« och Rimbauds roll i den. Intressant nog framstår han som något av essäns hjälte; den som, till skillnad från Flaubert eller Balzac, fortfarande pekar ut litteraturens framtid.

JR: Ja, Rimbaud dyker upp i slutet av essän, men jag skulle inte kalla honom framtidens hjälte. [Skrattar.] Han var den som starkast sökte litteraturens förvandling – eller kanske återgång – till en form av »folkets sång«. Han tänkte sig en ny sorts ord inkorporerat i en kollektiv kropp. Så det var två saker hos Rimbaud som intresserade mig. För det första ville jag bestrida Sartres uppfattning av Rimbauds poesi som ett slags måleri på en duk. Jag såg saken helt annorlunda: som ett nytt försök att inkorporera orden i köttet. Så för det andra är Rimbaud intressant på grund av sitt försök – som är en del av ett mer allmänt försök under 1800-talet – att ur den litterära innovationen skapa en ny form av bemäktigande av en kollektiv kropp. Den grundläggande idén var att skapa en ny form av skrivande, något i stil med en dröm, en grekisk kör, en kollektivitet med egna ord. Det paradoxala i denna ambi-

tion blir tydligt i »Språkets alkemi«: han vill förvandla orden till kött, men det som i slutändan är tillgängligt är gamla refränger, gamla målningar och så vidare. Det intressanta här är motsättningen mellan idén (om poesin som blir kött) och poesins material; transformationen av gamla refränger till det gemensamma nya hymn... På ett sätt rör det sig om Balzacs antikaffär som tranformeras till ett slags framtidens poesi. Och den paradoxen fick ett fortsatt liv, såtillvida att den togs upp av surrealisterna som försökte återupprätta en poesi om vad-som-helst, antikhandelns poesi, och konstruera den som drömvärldens realitet. I det avseendet är det viktigt att Benjamin dyker upp i slutet

av essän; han försökte omarbete surrealisternas försök.

TFL: Ja, i det avseendet verkar du stå nära Benjamin. Men hos honom finns ett avgörande messianskt drag; hos dig finns möjligen ett hopp om ett bättre samhälle, men inte i samma starka bemärkelse som hos Benjamin.

JR: Jag har ägnat mig åt samma material som Benjamin (antikhandeln, arkivets poesi etc); skillnaden är att Benjamin förenar en messiansk tradition med marxistisk historieteori, freudiansk teori med mera. I min forskning finns inget i den stilen, men i grund och botten hyser också jag en föreställning och ett hopp om en bättre framtid.