



Københavns Universitet



Stor og lille litteratur

Boisen, Jørn

Published in:
R I D S

Publication date:
2001

Citation for published version (APA):
Boisen, J. (2001). Stor og lille litteratur: Om værdi og hierarki i litteratur. *R / D S*, (150), 1-24.

RIDS

Jørn Boisen

STOR OG LILLE LITTERATUR

om værdi og hierarki i litteratur

ROMANSK INSTITUT
Københavns Universitet
Nr. 150 · 2001

STOR OG LILLE LITTERATUR

om værdi og hierarki i litteratur

FINDES DER EN KANON?

Kanon er blevet et af den akademiske debats varmeste emner. Det kan umiddelbart virke paradoksalt, for kanon hænger sammen med de gode gamle dages opfattelse af kultur som en konstant monolitisk størrelse med et stabilt værdibegreb og et fast etableret hierarki mellem genrerne. Det er en opfattelse, der strider mod det postmoderne samfunds selvopfattelse som en mosaik af mennesker, racer og historier i en konstant forandring. Det er derfor ikke overraskende, at der har været flere forsøg på at sende den traditionelle kanon på hjemmet for bedagede begreber. Megen nyere litteraturteori interesserer sig simpelthen ikke for spørgsmålet om litterær værdi og gør derved også kanonbegrebet irrelevant. Andre, der repræsenterer forskellige grupper, der før var forment adgang til det akademiske parnas (kvinder, sorte, homoseksuelle, fattige), sætter ikke så meget spørgsmålstegn ved selve eksistensen af en kanon, som ved det faktum, at den fortrinsvis udgøres af "døde, hvide mænd" (ifølge det hævdede udtryk) og derfor ikke afspejler verdens mangfoldighed og således heller ikke er udtryk for noget universelt.

Kanon har dog også sine forsvarsadvokater. Det er simpelthen nyttigt for et samfund og en kultur at have en kanon, lyder det første argument - i særdeleshed i en kultur, der har ødelagt mange af kulturens traditionelle transmissionskanaler og truer individet med et særligt moderne handicap: kulturløshed. Kanon er en del af den kollektive erindring og den fælles referenceramme, der gør, at vi kan forstå hinanden, og at vi ikke hver især er nødt til at organisere alle vores erfaringer helt

forfra. Det er derfor en god idé, at der inden for en given kultur eksisterer noget, en viden, nogle oplevelser – en kanon med andre ord - som alle deler. Og med hensyn til den eksisterende kanon er det heller ikke sikkert, at den er så "racistisk, sexistisk og imperialistisk", som det er blevet hævdet? Kan den reduceres til et forsvar for den hvide maskuline elite, blot fordi den fortrinsvis udgøres af hvide mænd fra de bedre klasser? Ligger det ikke i kunstens og litteraturens væsen, at den hæver sig op over de specifikke forhold og nærmer sig noget universelt og eviggyldigt?

Det, der til syvende og sidst gør spørgsmålet om kanon interessant, er, at det vedrører en lang række centrale problemstillinger for studiet af litteratur (også selvom man frakender begrebet enhver form for teoretisk relevans), nemlig litteraturens forhold til samfundet, nationen, historien og værdierne. Kanon er mødestedet mellem en immanent litterær logik og den omgivende verdens logik, krav og forventninger. Derfor er det virkelig interessant spørgsmål i forbindelse med kanon – hvis man anerkender, at kanon er en sociologisk kendsgerning på linje med finansloven - kanoniseringen, den forunderlige proces hvorved nogle værker bliver løftet ud af sin tidsbundne kontekst og op i den evige kunsts sfære.

Mit udgangspunkt er litterært. Det vil sige, at jeg ikke beskæftiger mig så meget med, hvilke politiske eller sociale ønsker et værk tilfredsstiller. Danmark er en lille nation og går som sådan meget op i, hvad den omgivende verden tænker. Derfor kan et værk få nærmest kanonisk status bare ved at få succes i udlandet (det gælder nogle af dogmefilmene, forekommer det mig). Det, jeg vil prøve at belyse, er de udvælgelsesprocedurer i det litterære system, der gør, at et værk bliver kanoniseret. Hvad er det, der bestemmer hierarkiet for forfattere og genrer i vores æstetiske panteon? Hvad er det der afgør at en forfatter næsten instinktivt og i enstemmighed bliver regnet blandt de store skabere eller henvist til at være en andenklassens forfatter? Det er umiddelbart klart at problemet har to aspekter: et værkimmanent og et socialt. Det første har som omdrejningspunkt spørgsmålet om litterær værdi; det andet har i sin kerne alle spørgsmålene om litterær reception,

litteraturhistorie og kanondannelse.

”SMAG KAN IKKE DISKUTERES”

”Smag kan ikke diskuteres” er en af de klassiske bemærkninger, som typisk afslutter en uenighed om kunstneriske præferencer. Et af æstetikens større problemer er netop, at den har uhyre vanskeligt ved at begrunde sine domme i objektive kriterier. Hvis en ven kommer hen og siger til mig, at han foretrækker Vivaldi frem for Bach, vil jeg i mit stille sind tænke, at han er et fæ, men jeg vil ikke ved hjælp af et logisk ræsonnement kunne overbevise ham om, at han har uret.

Den kunstneriske skaben indeholder altid et uudgrundeligt aspekt; lige meget hvor minutiøst man end betragter den, er ens intuition ofte til større nytte end ens fornuft. Ikke desto mindre så består historien, kulturhistorien, kunsthistorien, litteraturhistorien, i at skelne skidt og kanel, skille fårene fra bukkene og indskrive det der er vigtigt i annalerne, og det der er mindre vigtigt, i glemmebogen. Historien opfattes ofte fejlagtigt som en videnskab der først og fremmest har med erindring at gøre. Den har mindst lige så meget med glemsel at gøre.

Desuden er vurderingsaspektet en fundamental del af den litterære kritiks virke. ”Publikum forventer af de professionelle litterater, at de siger, hvilke bøger der er gode, og hvilke der er dårlige: at de dømmer dem, skiller fårene fra bukkene, bestemmer kanon”, skriver Antoine Compagnon i *Le démon de la théorie*. ”Det er litteraturkritikkens oprindelige funktion at sige: ’Jeg synes denne bog er god eller dårlig.’ Men læserne, fx dem der læser dags- eller ugepressens anmeldelser, [...] bliver også trætte af værdidomme, der er alt for kapriciøse. De vil også have, at kritikerne begrunder deres præferencer: ’Her er mine grunde, og det er gode grunde’” (Compagnon, p. 243).

Men *kan* litterær vurdering have et objektivt grundlag? Er den overhovedet baseret på andet end subjektive a priori domme, som man efterfølgende forsøger at overbevise sig selv og andre om rigtigheden af, et intuitivt behag som man forsøger

at forklare. Og hvis man erkender, at enhver litterær vurdering et eller andet sted er subjektiv, fører det os så nødvendigvis over i den totale værdirelativisme, hvor alle vurderinger er lige gode?

LITTERÆR VÆRDI

Den traditionelle litteraturhistorie er funderet på værdibegrebet. Det må nødvendigvis forholde sig sådan. Hvis litteraturkritikken fjernede værdibegrebet og nøjedes med tematiske, sociologiske eller formalistiske beskrivelser af et værk eller af en periode, hvis der blev sat lighedstegn mellem alle kulturer og alle kulturelle udtryksformer (mellem Shakespeare og Seinfeld, mellem Bach og Robbie Williams, mellem Rembrandt og Tin Tin) ville litteraturhistorien give afkald på sin mission. Den ville ikke længere kunne udtrykke litteraturens historiske udvikling. Uden værdibegrebet ville litteraturhistorien blot blive et katalog, et lager, en gigantisk og absurd ophobning af værker.

Den litterære værdi betragtes desuden som funderet på mere eller mindre stabile objektive videnskabelige kriterier. Selve kanonbegrebet, en liste med de bedste, de smukkeste og de dybeste værker, er en udkrystallisering af denne holdning. "På græsk var kanon en regel, en model, som det gjaldt om at efterligne. Med Kirken blev kanon en liste af bøger af guddommelig inspiration og som man kunne betragte som autoriteter. Det er denne opfattelse af kanon som litteraturhistorien i det 19. århundrede importerede. Det var nationalismens periode og de store forfattere var de ypperste eksponenter for folkets og nationens ånd. En kanon er altså national (ligesom en litteraturhistorie). Den stiller de nationale klassikere sammen med grækerne og romerne, den komponerer et stjernebillede, hvor spørgsmålet om individuel smag ikke længere er relevant: Dens monumenter udgør en kulturarv, en kollektiv erindring" (Compagnon, p. 245).

En vurdering forudsætter en norm. Hvad er litteratur, og hvad er god litteratur? Den lingvistisk inspirerede litteraturteori fra tresserne satte spørgsmålet om litterær værdi i parentes; målet var ikke at vurdere enkelte tekster. Ikke desto

mindre så er strukturalismen, hvad enten den vil det eller ej, i lige så høj grad som nykritikken og den traditionelle litteraturhistorie afhængig af et system af præferencer.

Nykritikerne, der ofte var lyrikere, værdsatte begreber som analogi og ikonicitet og foretrak som følge deraf poesien på prosaens bekostning. Hos Roland Barthes viser skellet mellem tekster der er *lisibles*, og tekster der er *scriptibles*, Barthes' klare præference for svære og obskure tekster. Mere generelt kan man sige at nyere litteraturteori privilegerer normafvigelse og litterær selvrefleksion på bekostning af konventioner og realisme (hvilket for strukturalismen havde den ironiske virkning at den stort ikke har beskæftiget sig med andet end realismen.) På den anden side foretrækker litteraturteorier der har deres udgangspunkt i politiske ideologier, typisk realisme, hvilket fik Tristan Tzara til at bemærke, at jo mere radikalt venstreorienterede folk er, jo mere borgerlig vil de have deres kunst.

Enhver form for litterær kritik er mere eller mindre bevidst baseret på et system af præferencer, dvs. på værdidomme. Men de implicite kriterier der begrundet vores litterære vurderinger, hvilken værdi har de i sig selv, når de enten er mere eller mindre subjektive ("jeg synes realismen er kedelig og i øvrigt moralsk forkastelig for dens virkelighedsrepræsentation er en illusion.") eller importeret fra en eller anden filosofisk eller litterær doktrin ("*Niels Lyhne* er en dårlig roman, fordi den ikke omtaler samtidens spirende klassekamp")?

En rationel begrundet vurdering af et stykke litteratur forudsætter en norm, dvs. en forestilling om litteraturens natur og funktion, som værket i større eller mindre grad lever op til. Det typiske skel, der siden romantikken har polariseret den litterære debat, går mellem form og indhold: er det den eksistentielle dybde og den almenmenneskelige erfaring som formidles der er vigtigst, eller er det tekstens æstetiske originalitet og perfektion? Man behøver blot at slå op i Weekendavisens bogtillæg for at følge med i den uendelige føljeton mellem Forfatterskolen og Gyldendals litterære direktør for at overbevise sig om, at problemet stadig er uafklaret. Det er også en debat, der sætter det gamle spørgsmål om hierarkiet mellem genrer på dagsordenen: hvorfor er et læredigt mindre godt end et

symbolistisk digt? Hvorfor er en kriminalroman mindre værd end et stykke metafiktion?

” HVORDAN MAN GENKENDER ET MESTERVÆRK, NÅR MAN SER ET ”

Der har siden litteraturhistorien opstod som videnskabelig disciplin i det 19. århundrede, været en slags konsensus om hvad et mesterværk er. Det er et værk som på den ene side giver et dybt og sandt billede af sin egen epoke, men som også går ud over sin egen epoke, fordi det er så rigt at eftertiden finder ting i det, som de samtidige ikke nåede at opfatte. Formelt skal værket være uangribeligt, hvilket paradoksalt nok også indebærer at det ikke blot lever op til traditionens krav, men samtidig sprænger traditionens rammer ved at være komplekst og nyskabende.

Det skal desuden være ”eksistentielt dybt” og formidle en eller anden fundamental menneskelig erfaring. Stor litteratur defineres altså i vid udstrækning af etiske, eksistentielle, filosofiske eller religiøse kriterier. Samtidig må værket ikke være entydigt. Det skal være en forvandlingskugle, der konstant afslører nye sider af sig selv og hvis muligheder aldrig udtømmes. (Hvad handler Racines Fædra om fx? kærlighed? Skæbne? Arvelighed? Nåden? Fortrængning af instinkter og neuroser? Konflikten mellem ånd og kød?)

En af modernismens *founding fathers*, T. S. Eliot, lægger sig i sin berømte tekst om litteratur og værdi tæt op af denne opfattelse. De rent æstetiske kriterier afgør først og fremmest om en tekst var litteratur eller ej: er denne tekst en indkøbsseddel eller et digt? Men som vi alle ved, er langt de fleste bøger ikke særlig gode, de fleste digte er middelmådige, og de fleste romaner kan man med sindsro glemme efter endt læsning. Det der afgør, om der var tale om *stor* litteratur, afhænger ifølge T.S. Eliot især af den eksistentielle erkendelse som teksten rummer. Digtet bliver først godt hvis det i sin form formidler en dyb almenmenneskelig indsigt.

Milan Kundera giver i sit indledningskapitel til *L'art du roman* en personlig

fortolkning af denne opfattelse. Med et ørneblik udover romanhistorien opdager han at den er en ubrudt kæde af opdagelser. Romanen har gennem tiderne konstant afdækket og udforsket nye aspekter af den menneskelige eksistens: menneskets forhold til dets egne handlinger med Cervantes og Diderot; menneskets indre liv med det 18. århundredes psykologiske roman; mennesket som fange af historien med Balzac; mennesket i en dagligdag hvor historien blot er en rumlen i baggrunden med Flaubert; vores forhold til fortiden med Proust; forholdet til nuet med Joyce, osv. Denne udforskning af menneskelivet er romanens mission og dens *raison d'être*.

Det kunne virke som om Kundera lægger vægten på indholdssiden, men tricket er at det nye kun kan opdaget gennem en fornyelse af formen. De store romaner indgår i en dialog med hinanden, romanens historie er kontinuert, men det der opfattes som gentagelse, som imitation, som allerede set, det opfattes slet ikke. Nye erkendelser kan kun formidles gennem nye former.

Interroger une valeur esthétique veut dire : essayer de cerner et de dénommer les découvertes, les innovations, l'éclairage nouveau qu'une œuvre jette sur le monde humain. Seule l'œuvre reconnue comme valeur (l'œuvre dont la nouveauté a été saisie et dénommée) peut devenir partie de « l'évolution historique de l'art » qui n'est pas une simple suite des faits mais une pour-suite des valeurs. (Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 188)

David Byrne siger i filmen *True Stories*, at for at huske er man nødt til at glemme: når man kommer til et nyt sted lægger man mærke til alting, hvordan dørhåndtagene føles, hvor tykt papiret er, om fortovet er lige, osv. Efter to dage ser man det ikke mere. Derfor er man nødt til at tage væk, glemme og komme tilbage for at opfatte tingene. Det er selve princippet i den *verfremdungs*-teknik der blev defineret af de russiske formalister, og som i vid udstrækning er grundlaget for modernismens æstetik. Uden afvigelse fra normen bliver litteraturen ligegyldig, stum.

Mesterværket, klassikeren, formår altså at ophæve alle paradokser og modsætninger: mellem form og indhold, mellem tradition og fornyelse, mellem det lokale og det globale, mellem det individuelle og det universelle, mellem det nutidige og det evige.

Disse kriterier, æstetisk fornyelse, eksistentiel dybde, kompleksitet, flertydighed, kan give nogle fingerpeg om litterær værdi. Men for det første er disse parametre desværre ikke genstande som objektivt kan isoleres og observeres; for det andet så kan et værk godt leve op til alle kriterier uden at være et mesterværk. Fx så betragter de fleste nok James Joyces *Ulysses* som et bedre værk end *Finnegan's Wake* selvom det sidste sikkert er mere fornyende, komplekst, flertydigt og muligvis eksistentielt dybt end det første. (Men med hensyn til det sidste punkt er det svært at udtale sig, for værket er så svært at forstå.)

Disse kriterier løser altså ikke problemet med litterær værdi for os, men fører os tilbage til det paradoks som vi begyndte med: den eneste sammenhængende holdning synes at være en absolut relativisme: værkerne har ikke værdi i sig selv, kun hvad der bliver lagt i dem. Men samtidig så trodser denne holdning vores umiddelbare intuition: vi synes (hvad enten vi kan begrunde det eller ej) at Shakespeare er bedre end Jane Aamund.

DEN ÆSTETISKE ILLUSION

I gamle dage, dvs. stort set fra Platon til oplysningstiden, blev skønhed betragtet som en objektiv egenskab ved genstande.

Det var Kant der med sin æstetik vendte tingene på hovedet. Hans tredje kritik er den fundamentale tekst i overgangen fra den klassiske forestilling om det skønnes objektive karakter til den romantiske og moderne forestilling om det skønnes subjektive for ikke at sige relative karakter.

En smagsdom, skriver Kant, er ikke en logisk dom, men en æstetisk dom, hvilket vil sige at det afgørende princip ikke kan være andet end subjektivt. Når man ifølge Kant hævder at "denne genstand er smuk", så udtrykker man ikke andet end en følelse af behag: "jeg kan godt lide denne genstand" eller "denne genstand behager mig" og sådan en behagsdom er en påstand, der hverken kan bevises objektivt eller argumenteres logisk for. Med Kant overføres æstetikken fra objektet til subjektet: "*Beauty is in the eye of the beholder.*" Æstetikken er ikke længere

læren om det skønne, men læren om æstetiske vurderinger.

Selv om Kant slog de æstetiske dommes subjektive karakter fast, gjorde han sig store anstrengelser for ikke at komme til at drage den logiske konsekvens, nemlig forestillingen om skønhedens relativitet, en forestilling der ville være fatal for værdibegrebet.

For Kant prætenderer enhver smagsdom mod at blive universel. Når jeg formulerer en smagsdom, går jeg ud fra at alle deler den. Denne præntention begrundes i det faktum, at eftersom jeg ikke har nogen direkte personlig interesse i at erklære dette eller hint skønt (fx fordi det tilfældigvis er mit) vil min dom finde genklang hos andres domme der ligeledes er uegennyttige. Dette bekræftes i Kants øjne af en form for æstetisk *common sense*, en fundamental æstetisk enighed mennesker imellem. Dette synspunkt støttes af den kendsgerning at man faktisk kan konstatere en vis enstemmighed i værdidømmene ikke blot for en given epoke men også i det historiske perspektiv.

Men ud fra et logisk synspunkt er ræsonnementet alligevel en anelse vakkelvornet. I sit forsøg på at fastholde at der eksisterer et legitimt æstetisk hierarki, viser Kant kun at den subjektive smagsdom *prætenderer* mod at være nødvendig og universel, men han viser ikke om denne præntention er legitim.

For den nyere litteraturteori er Kants ide om smagsdommenes nødvendighed og almene gyldighed blot et fromt ønske og en illusion. Teorien tager den fulde konsekvens af smagsdommenes subjektive karakter. Æstetiske domme er fuldstændig relative, det er umuligt at definere værdi rationelt. Der findes ganske vist sådan noget som almen konsensus og en kanon kan af og til opstå, men det er kun som empiriske størrelser at man kan forholde sig til dem. De er hverken nødvendige eller universelle. Værdibegrebet er i sig selv uden nogen teoretisk relevans.

OBJEKTIVITETENS SIDSTE FORSVARSTALE

Vi har altså to skarpt adskilte synspunkter. De traditionelle tilhængere af kanon på

den ene siden der hævder at værdi et eller andet sted er en objektiv størrelse som kan observeres i teksten, og på den anden side teorien der hævder at kanonbegrebet ingen gyldighed har overhovedet, eftersom værdi er et subjektivt og dermed et relativt begreb.

Det objektive skønhedsbegreb er uholdbart, for det er et faktum at vi ikke mener det samme om de samme tekster, og at teksters placering på værdiskalaen kan variere fra den ene periode til den anden. Men den radikale subjektivism er på den anden side komplet destruktiv, for den medfører at vi er ude af stand til at vurdere forskellige vurderinger; de bliver alle lige gode, al litteratur bliver lige god og dermed også ligegyldig. Det kan være svært at acceptere smagsdommenes subjektive karakter og de dramatiske konsekvenser, der følger deraf: skepticis men med hensyn til litterær værdi. Subjektivismen virker kontraintuitiv, for selvom vi ikke mener det samme om de samme tekster så er der alligevel en form for konsensus. De fleste litteraturlæsere har en ganske klar fornemmelse af at klassikere et eller andet sted er klassikere og at der er en god grund til det.

Der har derfor siden Kant været mange mere eller mindre fortvivlede forsøg på at redde værdibegrebet for ikke at ende i relativismen og derfra i det rene anarki. Disse forsøg (der i det 20. århundrede bl.a. er kommet fra receptionsæstetikken og den analytiske filosofi) går ud på at finde et kompromis, en tredje vej, mellem de to ekstreme holdninger.

Monroe Beardsleys bog *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* fra 1958 er et sådant forsøg. Beardsley forsøger at begrunde værdibegrebet i tekstens observerbare egenskaber. Beardsley definerer tekstens værdi som omfanget af den æstetiske oplevelse som den giver anledning til. Værket har en iboende disposition for at skabe en oplevelse. Det opfattes som en form for partitur der kommer til live i samspillet med læseren. Denne værdi kan der argumenteres for ud fra tre kriterier: *enheden*, *kompleksiteten* og *intensiteten*. Disse tre iboende egenskaber kan afgøre eventuelle æstetiske tvister. Hvis jeg er uenig med en kan jeg med udgangspunkt i disse punkter rationelt argumentere for mine synspunkter.

For at komme udover dilemmaet om skønheden ligger i objektet eller i

subjektet forslår man altså receptionen som en mulig løsning. Mellem tekst og læser er værket som partitur en mulig tredje vej. Men dette skrøbelige forsvar for værdibegrebet er noget tvetydigt. For hvis teksten har en disposition for at vække følelser hos læseren, vil det så ikke blot sige at vi er tilbage i den gamle og teoretisk uholdbare forestilling om at værdi simpelthen er en egenskab ved teksten? I sin kritik af Beardsley bemærker Gérard Genette (Genette. 1997. p. 94) at de tre kriterier er uhyre tæt på de tre kriterier som Thomas af Aquina opstillede for skønhed: *integritas*, *consonantia* et *claritas*, og dette sammenfald viser ifølge Genette at Beardsleys teori i sine grundforestillinger blot forsøger at holde fast i det klassiske objektive skønhedsbegreb som Thomas af Aquina og de andre kirkefædre hylde.

VÆRDI OG EFTERTID

Alle kompromiser mellem de to ekstremer, objektivisme og subjektivisme, er temmelig skrøbelige og temmelig nemme at tilbagevise. Den sidste udvej for dem der anerkender at smag er subjektiv men viger tilbage for relativismen, er eftertiden. At nogle værker bliver stående og andre forsvinder er et vidnesbyrd om at værdibegrebet måske ikke er objektivt, men at det trods alt har en form for empirisk legitimitet. *Avec le temps la bonne littérature chasse la mauvaise.*

Ifølge dette synspunkt står de store værker tilbage, når modelunerne er blevet glemt og samtidens mistro overfor det originale er blevet afløst af forståelse. Værket der med succes har bestået "the test of time", er værdigt til at blive stående og dets fremtid er sikret. Vi kan stole på at tiden vil udskille de værker der først fik succes på grund af deres billige leflen for den herskende smag, og bevare de værker der på grund af deres kompleksitet først kun fandt få læsere.

Denne tillid til tiden er en tanke der går gennem samtlige refleksioner over værdibegrebet fra antikken til modernismen. Dog med den forskel at man i antikken mente at tiden ville befri litteraturen fra falske og flygtige værdier så det evige stod tilbage, mens modernismen var overbevist om at tiden ville promovere

nye og sandere værdier. De forskellige avantgarde-bevægelser gik endda så langt som til at betragte umiddelbar succes som et dårligt tegn.

Allerede de første litteraturhistorikere var blevet belært af hvor meget samtiden kan tage fejl. Litteraturhistorie som universitær disciplin forsøgte at frigøre sig fra den subjektive eller dogmatiske litterære kritik ved at inddrage en tidsparameter og derved fremstille sig selv som litteraturens eneste egentlige videnskab.¹ Derfor blev det også en regel at man ikke udtalte sig om levende forfattere ud fra den antagelse at man når støvet havde lagt sig efter de litterære bataljer, bedre kunne se hvem der stod tilbage på slagmarken.

Det er jo et smukt optimistisk træk at vi har tillid til eftertiden. Men er denne tillid egentlig begrundet? Milan Kundera, der står som en moderne eksponent for den karakteristiske centraleuropæiske skepsis over for fremskridtstanken (der bl.a. findes hos Robert Musil, Hermann Broch, Curtius og Auerbach), udtrykker i *L'art du roman* sin mangel på illusioner med hensyn til fremtiden:

L'avant-garde a vu les choses autrement; elle était possédée par l'ambition d'être en harmonie avec l'avenir. Les artistes d'avant-garde créèrent des œuvres, il est vrai courageuses, difficiles, provocatrices, huées, mais ils les créèrent avec la certitude que « l'esprit du temps » était avec eux et que, demain, il leur donnerait raison.

Autrefois, moi aussi, j'ai considéré l'avenir comme seul juge compétent de nos œuvres et de nos actes. C'est plus tard que j'ai compris que le flirt avec l'avenir est le pire des conformismes, la lâche flatterie du plus fort. Car l'avenir est toujours plus fort que le présent. C'est bien lui, en effet, qui nous jugera. Et certainement sans aucune compétence. (Kundera, 1986, p. 35-6)

Eftertiden som argument er faktisk et tveægget sværd: mange gode værker vil blive opdaget, men lige så mange og lige så gode værker vil blive glemt. Man kan bare tage den kanon som Harold Bloom, kanons definitive forsvarer, stiller op. Trods hans forsøg på at dele sol og vind lige, så er den uhjælpelig farvet først og fremmest af Blooms nationalitet: der er en markant overrepræsentation af engelsksproget

¹ Det er værd at bemærke at i forrige århundrede, hvor litteraturhistorie opstod som disciplin, var historie humanioras dominerende videnskabelige paradigme som lingvistikken blev det i 1960-erne. Dvs. det var den eneste disciplin, der med nogen ret kunne præterere at være egentlig videnskabelig, og som alle andre discipliner burde lægge sig op ad.

litteratur og en tilsvarende underrepræsentation af alle andre sprog. Det er en fiktion der udgiver sig for at være en videnskabelig rapport.

Desuden er den litterære smag ikke stabil, og det er jo et problem hvis man vil begrunde en kanon ud fra værkernes iboende værdi. Således skriver Luc Fraisse i sit forord til et temanummer om litterære hierarkier i *Revue d'histoire littéraire de la France*:

[...] aussi mystérieuse que la place assignée à un auteur ou à un genre dans une échelle de valeurs, est la variation toujours possible de cette place, non seulement au fil des générations, mais parce que ceux qui font ou commentent la littérature ne sont pas tous du même avis. Aussi nos hiérarchies s'avèrent-elles mouvantes, et nos échelles de valeur des lieux de circulation. Nulle gloire apparemment n'est véritablement immarcescible au firmament de la postérité, et il n'est pas d'écrivain réputé obscur pour lequel on ne puisse espérer, selon l'étrange titre de Bosco, un oubli moins profond. Voilà pour les auteurs ; quant aux genres littéraires, leurs funérailles et leurs résurrections sont peut-être plus spectaculaires encore. (Fraisse, 1999, p. 179)

Antoine Compagnon anfører som eksempel i *Le démon de la théorie*, at Racines tragedie *Fædra* har i århundreder efterladt Pradons tragedie af samme navn i skyggen, men at der jo ingen garanti er for, at Pradon på et tidspunkt vil slå kontra og fremstå som den ultimative behandling af dette materiale. (Compagnon, 1998, p.271) Værker der får kanonisk status, banaliseres måske af at evig og altid være på pensum så de til sidst ikke fremkalder andet end kedsomhed hos læseren og derved giver plads for andre værker der vil fremstå som forfriskende originale og nye.

KANON ALLIGEVEL

Alle disse overvejelser taler mod kanonbegrebet. Ikke desto mindre så eksisterer kanon i bedste velgående lidt som de tegneseriefignurer der løber ud over afgrunden men som ikke falder ned fordi de ikke har opdaget det endnu.

Det er ikke blot et problem for kanonbegrebet, men det er også et problem for litteraturteorien. Litteraturteori har en uheldig tendens til ekstremistiske holdninger. Fronterne bliver altid trukket for hårdt op. Virkeligheden er ikke sådan at man på den ene side har en evig og uforanderlig kanon og på den anden den rene vilkårlighed. Den litterære kanon er ikke uforanderlig, men den forandrer sig heller

ikke hele tiden. Det er faktisk et relativt stabilt klassement og når der finder forskydninger sted, er det i marginen, i spillet mellem centrum og periferi. De litterære værdier ryger ikke yoyoagtigt op og ned som aktierne i Nasdaq-indekset.

Den litterære teori kan hævde at værdien er en illusion lige så meget den vil, det har ikke røkket ved kanon. (Paradoksalt nok kan man sige, at teorien snarere har konsolideret kanon ved konstant at læse de samme tekster.) Mysteriet er at mesterværkerne varer ved, at de fortsætter med at være relevante for os selv løsrevet fra deres oprindelige kontekst.

Selvom det er umuligt at begrunde vores præferencer rationelt, ligesom det er umuligt at sige hvad det er der gør at vi umiddelbart genkender et ansigt og en stil, så udelukker det ikke at konsensus kan konstateres empirisk. Værdibegrebets opløsning er ikke den uundgåelige konsekvens af smagsdommenes relativitet og det er netop det der gør spørgsmålet interessant. Litterær værdi kan ikke begrundes teoretisk, men det er altså ikke en begrænsning i litteraturen, det er en begrænsning i teorien.

LITTERATUR OG HIERARKI

Vi har altså de to forhold. Litterær værdi kan ikke bestemmes teoretisk. Ikke desto mindre er der en stor grad af konsensus hos de forskellige autoriteter der våger over litteraturen. Efter at have behandlet værdibegrebet vil jeg ganske kort forsøge at gøre rede for hvilke faktorer der gør at et værk kan opnå status som stor litteratur, hvorimod andre er henvist til kategorien lille eller mindre litteratur.

Der er en hel række måder hvorpå man kan angribe problemet. Har skellet mellem stor og lille litteratur altid eksisteret? Giver det stadig mening? Hvilken rolle spiller den universitære litteraturkritik? Hvilken indflydelse har den almindelige litteraturkritik i udarbejdelsen af et sådant hierarki? Hvilken rolle spiller læserne? Og hvilken rolle spiller hele forlagsverden, distributionen og reklamen?

Som nævnt er enhver form for litterær kritik, enhver litteraturhistorie og

enhver kanon mere eller mindre bevidst og åbenlyst baseret på et system af præferencer, på en forestilling er og hvad litteratur bør være. Og forestillingen om et hierarki indgår faktisk som et grundlæggende element i de fleste forestillinger om, hvad litteratur bør være. Der synes gennem århundrederne altid at været et stærkt behov for et hierarki, selvom kriterierne for disse hierarkier er historisk betingede og har ændret sig flere gange. I det 16. århundredes Frankrig likviderede Ronsard hofpoeterne og andre rimsmede ud fra en litterær doktrin der forenede "la fureur", digterens guddommelige raseri, og et utrætteligt digteriske arbejde. Følgen var en slags "Terrorisme de l'excellence" en excellencens terrorisme, der forbød digteren at være middelmådig.

Selvom Boileau i det 17. århundrede veg tilbage fra renæssancens irrationelle "fureur", var han ikke mindre elitær. "Mais dans l'art dangereux de rimer et d'écrire/Il n'est point de degrés du médiocre au pire," skriver han i *L'Art poétique*. (Chant IV, v. 31-32) I den farlige digtekunst er der ikke gradforskelle mellem det middelmådige og det komplet værdiløse. Kun de intellektuelle solkonger havde indfødsret på det litterære parnas, der (naturligvis) havde samme struktur som enevældens aristokratiske samfund.

Oplysningstiden var i begyndelsen en anelse mere tolerant overfor forskellige mindre forfattere og elegante skønånder, men sidst i det 18. århundrede trængte kravet om det sublime sig på igen, denne gang ud fra åbenlyst politiske kriterier. Alle de mindre forfattere der bare ville fornøje, var objektivt i magtens tjeneste. Kun genierne var tilstrækkelig intellektuelt selvkørende til at stille sig op mod tyranniet.

Romantikken var karakteriseret af en underlig dobbelt bevægelse. På den ene side gik romantikerne ind for en opløsning af genrerne, de ville have lov til at blande det sublime og det groteske, de ville ikke acceptere regler og modeller. På den anden side så indførte de en ny excellencens terrorisme der var endnu mere radikal end Ronsards og Boileaus.

Nu var det kun genierne der talte og de mindre litterater kunne lige så godt med det samme se sig om efter en anden metier. Svært at acceptere for mange, også

for en Balzac der led under at dyrke en lille og useriøs genre som romanen. Selvom romantikerne var skeptiske overfor genreinddelingen, så afskaffede de ikke genrernes hierarki. Tværtimod så har dette hierarki, med lyrikken i toppen, sjældent været mere absolut.

Det romantikerne mente var at den litterære værdi var en funktion ikke af genren men af det menneske der hengav sig til den. Værdikriteriet var ikke længere retorisk men nærmest ontologisk. Overfor litteraturens specialarbejdere stod Digteren i egen høje himmelske person. Det er den romantiske ide om "le grand homme," den store mand der med alvorstung bevidsthed om sin egen mission arbejder utrætteligt på nationens og menneskehedens fremme. "Jeg vil debutere med et mesterværk eller dreje halsen om på mig selv," skrev Balzac til sin søster. Man forstår ham, for der var ingen overgangsfaser mellem disse åndsfyrster og de andre mere eller almindelige åndspygmaer.

Romantikernes efterfølgere, først parnasset og senere Baudelaire og symbolisterne, tog afstand fra denne holdning (bl.a. fordi de var blevet marginaliserede i forhold til samfundet), men elitismen overlevede og blev endda skærpet med nærmest masochistisk høje krav til formen. Foragten for den mindre litteratur, der nu havde taget form af den kommercielt succesrige masselitteratur, er også konstant og findes i forskellige varianter hos Baudelaire, Villiers og Mallarmé. I det 20. århundrede lever denne holdning videre i hele modernismen og i de forskellige avantgarde-bevægelser.

Mængder af moderne litteraturkritik starter med en slags rituel afsværgelse af den vilkårlige grænse mellem store værker der var værdige til at blive studeret og læst, og så de andre der kunne vegetere i deres limbos halvmørke. Men i grunden så har disse paladsrevolutioner intet ændret, for selve hierarkibegrebet er immanent i den litterære tradition. Litteratur som kulturel genstand fungerer som en samling elementer forenet i en hierarkiseret struktur. Man kan endda sige at hierarkiseringen begynder allerede i det øjeblik forfatteren sætter pennen til papiret. Forfatteren der vil anerkendes som stor, må kende det litterære felt, de specielle styrkeforhold der gælder for det og så naturligvis kunsten at placere sig på

det mest opportune sted. Måden det litterære felt fungerer på forudsætter at der findes et symbolsk rum af litterære former hvor forfatteren placerer sig i forhold til sine forgængere og prøver at finde et nyt terræn. I den store forfatters selvopfattelse gælder det om at finde en bjergtop der ikke er besteget før. Det giver ikke nogen mening at kæmpe sig op på en tinde, hvis man kun er nummer to. Den store litteraturs rum er således et bjerglandskab med tinder af varierende højde hvor der på hver tinde sidder en enkelt person.

DEFINITION PÅ EN MINDRE FORFATTER

Ideen om et hierarki er, kan man konkludere, en umistelig del af forfatternes (små som stores) selvopfattelse. Man kan også sige at forfatterne mere eller mindre implicit har placeret sig i deres egne imaginære litteraturhistorie, forstået som den instans, der *après coup* legitimerer et forfatterskab. Den kunstneriske skaben er således underlagt to vurderingssystemer. I det ene forsøger forfatteren at forankre sig i sin egen tid. I det andet forsøger han at løsrive sig fra den fordi han i en og samme bevægelse placerer sig i forhold til den eksisterende tradition og projicerer sig selv ud i fremtiden.

Men et er hvad forfatterne selv mener, hvordan forholder litteraturhistorien sig til dette hierarki? Hvis man ser på de første litteraturhistorier i Frankrig i slutningen af det 19. århundrede kan man se tre tendenser inkarneret af tre litteraturhistorikere: Brunetière, Sainte-Beuve og Lanson. Brunetière tænker først og fremmest over genrernes udvikling. Sainte-Beuve foreslår et galleri af litterære portrætter. Men i mit perspektiv er især Gustave Lanson *Histoire de la littérature française* fra 1894 interessant fordi han i sin store fortælling om fransk litteratur også behandler mindre forfattere, dvs. hans værk indeholder en refleksion over hvad det vil sige at være en mindre forfatter og et forsøg på at give dem en rolle i litteraturhistorien. Hvilke kriterier kommer så til udtryk hos Lanson?

Det første er yderst konkret: det er kønnet: med enkelte undtagelser har det været umuligt for kvinder at opnå status af store forfattere. Det hænger sammen

med at en stor forfatter på en eller anden måde skal være en chef, han skal stille sig i spidsen for en skole og hans talent skal være tilpas polyvalent til at han kan gøre sig gældende inden for flere genrer. Derfor er Du Bellay en mindre digter i forhold til Ronsard.

Du Bellay n'avait pas l'étoffe d'un chef d'école : il avait trop de délicatesse, trop de facilités à suivre tous les goûts ; pas assez d'orgueil, de force et, si j'ose dire, de volume. Il ne pouvait que jeter quelques charmantes œuvres dans le cours de la poésie française, non pas le détourner ou le rectifier. (Lanson, 1922, p. 286)

Ambitionen om at blive anerkendt som en stor forfatter er simpelthen en del af den store forfatters konstitution.

Ellers er det ud fra en implicit forestilling om interne og ekstern *overensstemmelse* at Lanson definerer de kriterier, der gør at en forfatter er mindre. Internt kan man snakke om uoverensstemmelse mellem en genre og digterens inspiration, mellem form og indhold. Mange forfattere overlever ikke i litteraturhistorien fordi de efter at have valgt en genre ikke er i stand til at efterleve de regler som formen kræver. Det er som sådan selve definitionen på en kunstnerisk fiasko: en romantisk digter der ikke kan få sine sonetter til at rime, en klassisk fransk dramatiker der ikke kan skrive aleksandriners.

Denne uoverensstemmelse gælder også i bredere forstand, fx hvis en digter har en åre, men mangler en form at udtrykke den i. Det gælder ifølge Lanson det meste af litteraturen under Henri IV. Guez de Balzac er et eksempel på det modsatte forhold: her er formen fundet, men der er ikke ret meget at fylde i den.

Et andet aspekt af denne uoverensstemmelse kan være et misforhold mellem digterens inspiration, evner og en given genre. Mange store forfattere har en del af deres værk som er decideret lille litteratur. Balzac som dramatiker fx er en mindre forfatter fordi hans livssyn og talent ikke passer med den dramatiske genre. Heldigvis så slog Balzac sig til tåls med at skrive romaner hvor hans inspiration kunne udtrykke sig i fuldkommen overensstemmelse med genrens love.

Eksternt kan man tale om uoverensstemmelse mellem digterens inspiration og hans epoke. Man må ikke komme for sent. Théophile Gautier er en mindre digter

fordi han først ankommer når rollerne i det poetiske spil er delt ud og stykket gået i gang. Man kunne spørge sig selv, hvad Shakespeare ville gøre hvis han blev født i dag, ville han skrive skuespil og ville han ikke snarere gå ind i marketing (der hvor pengene og prestigen er) og skrive tv-spots og reklamebrochurer?

På den anden side er det er også en kilde til mindre litteratur hvis der er for stor overensstemmelse mellem forfatteren og publikums smag, for stor overensstemmelse med en særlig skole, for stor overensstemmelse med samtiden. Dette kræver at Lanson må skabe en ny kategori: den store lille forfatter, dvs. en forfatter hvis inspiration og evner passer til en bestemt genre på et bestemt tidspunkt. Det er det paradoksale værdikriterium, som jeg allerede har omtalt: et værk skal udtrykke sin epoke men samtidig gå ud over den.

Implicit er det stadig Lansons kriterier der ligger til grund for vores opfattelse af stor og lille litteratur. Stor litteratur er mysterier der på uforklarlig vis henvender sig til alle til alle tider. Men mindre litteratur er på mange måder mere interessant for litteraturkritikken, fordi den tydeligere blotlægger litteraturens mekanismer, de implicite krav, der bliver eksplicite, når de ikke honoreres.

Skellet mellem stor og lille litteratur er således et empirisk faktum, som man med forskellige kriterier kan forsøge at nærme sig. Men endnu en gang så er de fleste kriterier så tilpas impressionistiske at man stadig har fornemmelsen af at Lanson sælger os elastik i metermål.

DE LITTERÆRE AUTORITETERS FORSVINDEN

Implicit i det foregående har der imidlertid været en lille pointe. Store digtere har hævdet deres rang som store, og store litteraturhistorikere har efterfølgende givet dem ret. Det fører mig frem til Bourdieus mere brutale, men også mere konkrete definition at stor litteratur: stor litteratur er litteratur som er blevet dekretet stor af de rette instanser. Som vi har set, så har de rette instanser været store forfattere selv, store litteraturer (i Danmark kan man fx nævne Brandes, i Frankrig Sartre), men det kan også være forskellige akademier, universitetet, skolesystemet.

Hvis man skal anskue begrebet stor litteratur med nutidens briller, så er problemet måske, at "de rette instanser" ikke er så nemme at identificere mere. Det litterære landskab begyndte allerede at blive en smule mere broget fra det 19. århundrede, hvor den moderne masseproducerende mediekultur opstod. Oven i det traditionelle skel mellem stor og lille litteratur kom der et andet skel, nemlig skellet mellem "rigtig" litteratur og masselitteratur. Udtrykket "mindre litteratur" dækker nu egentlig to ting. Først så gælder betegnelsen "lille litteratur" en række på mange måder beundringsværdige forfattere, som det ikke er lykkedes for at tilkæmpe sig en dominerende position i det litterære establishment. Men disse mindre forfattere er alligevel en del af dette establishment, de optræder i litteraturhistorien, de opfattes som rigtig litteratur, der undervises i deres værker. I den anden betydning står den store litteratur, litteraturen som sådan, overfor paralitteraturen, alle disse mere eller mindre industrielt producerede føljetonromaner, cowboyromaner, Mit livs novelle, konsumlitteratur beregnet på kvinder, børn og folket; men også den sande syndflod af skrifter kamufleret som romaner typisk skrevet af personer kendt fra medierne, opgør med eksmanden og ekskonen, dagbøger og kogebøger kamufleret som romaner. Det er altså ikke alle romaner der er romaner: Disse værker, der er den egentlige litteraturs negative modpol, er ikke i sig selv skadelige, men de har gjort, at det litterære landskab er blevet fuldstændig kaotisk.

Antallet af udgivne bøger er eksploderet. I Frankrig fx blev der i de to første uger af september udgivet 557 romaner, 347 franske og 210 oversatte. Det er klart at det kun er et fåtal, måske omkring en tiendedel af disse bøger, der nogensinde får en normal synlighed, dvs. en anmeldelse og plads hos boghandleren.

Hvordan kan kritikken forholde sig hensigtsmæssigt til denne syndflod af romaner? Det kan den selvfølgelig ikke. Det er umuligt for kritikken at overskue en sådan mængde bøger og skabe orden og hierarki i dem. Dagbladskritikken bliver således mod sin vilje reduceret til et led i forlagernes markedsføringsstrategi; den er ikke længere kritik, men information om litterære nyheder. I fjernsynet er denne tendens endnu mere udtalt, hvad enhver kan overbevise sig om ved at kigge et par minutter på programmet med det sigende navn "Bestseller".

Og det er også en fuldstændig logisk holdning. Hver ny bog bliver næste uge erstattet af nye bøger. Bogen er en forbrugsgenstand der kontinuerligt bliver erstattet af andre forbrugsgenstande, så hvorfor skulle man spille tid og kræfter på at sige noget interessant om dem og kæmpe for skrive dem ind i litteraturhistorien?

Er der så andre instanser til at tage over og skabe orden i det litterære kaos? Nej ikke rigtigt. Det er måske den sidste bivirkning at tressernes oprør mod autoriteterne. Hvis man som Bourdieu definerer stor litteratur som litteratur der er dekretet af de rette instanser, hvad sker der så når disse instanser ikke længere eksisterer?

I 40-erne sørgede Sartre ene mand for at Faulkner, der på det tidspunkt var totalt ukendt i USA, fik sit gennembrud i Frankrig, dernæst i USA og til sidst endte med en Nobelpris i litteratur. I vor tids pluralistiske kommunikationssamfund hvor alle strømninger relativiserer og neutraliserer hinanden, findes der ikke længere i Frankrig nogen forfatter, litterat eller universitetslærer der har den tilstrækkelige autoritet til at blåstempe noget som helst som stor litteratur. Og så vidt jeg kan se gælder det samme i hele den vestlige verden med en enkelt undtagelse, netop nobelkomiteen: det er den eneste instans der er i stand til at dekretere dette eller hint forfatterskab stort.

Men der er også sket noget andet. Den italienske litteraturhistoriker Remo Ceserani² hævder, at der i 50-erne og 60-erne skete en ændring, der er ligeså fundamental som det brud, der fandt sted mellem det 18. og det 19. århundrede. Modernismen var uhyre optaget af både traditionen (om end på en negativ måde) og fremtiden. Modernisterne ville bryde med traditionen for at skrive sig ind i fremtiden. Den militære metafor, avantgarde, viser at de havde fornemmelsen at drage fremad i ukendt territorium, men at de var overbevist om, at hovedstyrken på et eller andet tidspunkt ville følge efter.

Vores epoke, postmodernismen, har kun liden sans for fortiden og ingen store projekter og utopier for fremtiden. Modernismens lange og evigt

² Jeg refererer til et foredrag på et ph.d.-seminar om litteraturhistorie på Københavns universitet, d. 8. november, 2000.

accelererende march fremad er blevet til en march på stedet, historien er blevet reduceret til et punkt uden udstrækning. Det er måske ikke noget tilfælde at den ændrede opfattelse af historien falder sammen med den store litteraturs forsvinden. Historien er et tribunal, den instans der ultimativt legitimerer et værk som stor litteratur. Når man ikke længere tror på historien, så falder en af selve præmisserne for den store litteratur bort.

Det 20. århundrede har set den europæiske musikhistorie lukke sig om sig selv. Det er en enorm begivenhed når man tænker på musikkens rolle som inkarnation af nationernes og Europas identitet. Malerkunsten har også gradvist fjernet sig fra det som Husserl kaldte *die Lebenswelt* og vegeterer nu i avantgardistiske reservater. Litteraturens – og især romanens - problem synes at være det modsatte: Den har sejret sig ihjel. Massen af udgivne bøger, massemediernes invasion og overtagelse af de litterære institutioner, forfatterens skepsis over for både tradition og fremtid gør at den traditionelle spænding mellem stor og lille litteratur er ved at forsvinde og denne nivellering kan ikke være andet end et problem for litteraturen.

Jeg vil lade dette være min lidt melankolske konklusion. Hvis (og jeg siger "hvis") den store litteratur er truet af udryddelse, så er det ikke fordi der ikke længere skrives god litteratur (for det gør der, der skrives masser af god litteratur); nej, det er fordi de instanser der definerer den store litteratur, de litterære autoriteter og i sidste instans historien, er forsvundet fra vores horisont.

Jørn Boisen

- Beardsley, Monroe (1958) : *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hackett, 1981.
- Boileau (1674): *Art poétique*, Paris, Flammarion, 1995.
- Bourdieu, Pierre (1992) : *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.
- Compagnon, Antoine (1998) : *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil
 (1989) : *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.
- Eliot, T.S. (1935): "Religion and Litterature," *Selected Prose*, London, Faber and Faber, 1975.
- Fraisse, Luc (1999) : « Les hiérarchies littéraires », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Mars-Avril 1999, 99 :2.
- Fraisse, Luc (éd.)(2000) : *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris Honoré Champion.
- Genette, Gérard (1975): *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.
- Kant, Emmanuel (1790) : *Critique de la faculté de juger*, trad. Fr. Paris, Aubier, 1995.
- Kundera, Milan (1986) : *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- Lanson, Gustave (1894): *Histoire de la littérature française*, 17^e édition, Paris, Hachette, 1922.
- Sainte-Beuve (1850) : « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Causeries du lundi*, 15 vol., t. III, Paris, Garnier, 1874-76.