

ISAK WINKEL HOLM

Lektor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet

URETFÆRDIGHEDSSTEMNING

POETISK URETFÆRDIGHED I GUSTAVE FLAUBERTS ”ET ENFOLDIGT HJERTE”

THE SENSE OF WRONG. POETIC INJUSTICE IN GUSTAVE FLAUBERT’S ”A SIMPLE SOUL” | *Gustave Flaubert’s late short story ”A simple soul” from 1877 defies any expectation of poetic justice. Absolutely no justice is done to Mdm Aubain’s hard-working maid Félicité. Using Félicité’s sad case, this article will set out to rethink the theoretical approach to the relationship between fiction and justice. The basic claim being that justice in fiction does not necessarily take shape as an administration of justice but can also be present as a mood of injustice. ”A simple soul” does not depict somebody who experiences a sense of injustice and cries out loud to somebody else; instead, an anonymous something is crying to heaven. The article conceptualizes this atmospheric mood of injustice by comparing Madame Aubin’s maid to six other subordinate and oppressed female figures from Western cultural history.*

KEYWORDS | *Gustave Flaubert, Charles Taylor, Sianne Ngai, poetic justice, justice, political philosophy, affect theory*

”I et halvt århundrede misundte borgerkonerne i Pont-l’Évêque Madame Aubain hendes tjenestepige Félicité.

For hundrede francs om året lavede hun mad, gjorde rent, reparerede tøj, vaskede, strøg, hun kunne lægge bidsel på en hest, fede fjerkræet op og kærne smør, og hun blev hos sin frue, som ellers ikke var noget behageligt menneske.” (Flaubert, *Tre fortællinger* 7)

Gustave Flauberts sene novelle ”Et enfoldigt hjerte” fra 1877 indledes af en skæv sætning. Sætningens bagled er en lang og lidt omstændelig liste over den dygtige tjenestepiges mange færdigheder der også omfatter evnen til at omgås en ubehagelig frue; forleddet er blot en kortfattet bemærkning om hendes beskedne løn på hundrede francs om året. Længere nede på samme side er det, som om skævheden springer fra sætningsbygningen til den fysiske bygning som Madame Aubain og Félicité bor i: ”Dette hus, der havde skifertag, befandt sig mellem en smøge og en lille gade, der førte ned til floden. Gulvet i stueetagen lå i forskelligt plan, som gjorde, at man snublede. En smal entre skilte køkkenet fra *stuen*, hvor Madame Aubain opholdt sig dagen igennem siddende i en kurvestol ved vinduet.” I en mere bogstavelig oversættelse af citatets sidste sætning har huset indvendige ”niveau-

forskelle” (*elle avait intérieurement des différences de niveau qui faisaient trébucher*). Ude i køkkenet har tjenestepigen travlt med sine mange arbejdsopgaver; inde i stuen sidder fru en dag lang i sin kurvestol.

I *Etikken* sondrer Aristoteles mellem to forskellige former for retfærdighed, og denne sondring danner stadig udgangspunkt for den moderne retfærdighedsteori: på den ene side den korrektive (eller retributive) retfærdighed der handler om at idømme straffe og tildele kompensationer; på den anden side den distributive retfærdighed der handler om at fordele samfundets goder og ondt mellem borgerne. Med Aristoteles’ formulering rejser den sidstnævnte form for retfærdighed et spørgsmål om ”tildeling af ære eller penge eller andre ting, som deles blandt et samfunds medlemmer, og som tildeles i både ulige og lige store mængder” (Aristoteles 1131a3).

Allerede fra de første sætninger af ”Et enfoldigt hjerte” er det tydeligt at Félicité får tildelt en meget begrænset mængde ære eller penge eller andre ting, men selv mener hun ikke at der er noget at sætte fingeren på. Novellen handler ikke om en blodigt forurettet borger der træder frem og kræver sin ret; den handler om en sagtommodig tjenestepige der er travlt beskæftiget med sine mange daglige gøremål mens menneskene omkring hende efterhånden forsvinder én efter én, indtil hun til sidst sidder alene tilbage med sin udstoppede papegøje. Men Félicité føler sig aldrig uretfærdigt behandlet, hverken af menneskene eller af tilværelsen i det hele taget. I en af Flauberts første skitser til novellen noterer han: ”Uden nogensinde at blive vred” (Flaubert og Bonaccorso 43). Man kunne beskrive uretfærdigheden i Pont-l’Évêque som ”en dybereliggende sygelig tilstand” i slægt med den næsten usynlige kroniske feberlidelse som Madame Aubains datter Virginie dør af (Flaubert, *Tre fortællinger* 31).

Men selvom Félicités enfoldige hjerte ikke er i stand til at producere uretfærdighedsfølelse, spiller netop denne følelse en afgørende rolle i novellen. Der er imidlertid tale om en særlig form for uretfærdighedsfølelse der ikke tager form som en personlig forurettelse, men snarere som en upersonlig foruroiligelse: ikke et klart og tydeligt følelsesudbrud hvor man reagerer på en bestemt misgerning, men en mere uformelig følelsesstilstand hvor man fornemmer at der er noget helt galt, men har svært ved at sige lige præcis hvad. Jeg vil foreslå at tale om en uretfærdighedsstemning. Man skulle være ganske usædvanlig tonedøv hvis man kunne læse novellen uden at registrere skævhederne i Madame Aubains hus og i Pont-l’Évêques sociale orden. Det skriger til himlen, plejer man at sige om en uret hvor der ikke er *nogen* der råber op, men hvor det er et anonymt *det* der skriger.

I det følgende vil jeg undersøge hvad det vil sige at uretfærdigheden skriger til himlen i ”Et enfoldigt hjerte”. Jeg vil spørge dels hvad det er for en form for uretfærdighed der præger novellens fiktive univers, og dels hvordan denne uretfærdighed kommer til syne i teksten. Hvad vil det sige at uretfærdigheden skyldes en dybereliggende skævhed i den sociale orden? Og hvordan skal man forstå en uretfærdighedsstemning der ikke er nogens følelse, men snarere tekstens følelses-tone? Artiklen vil tage form som en lidt abstrakt litteraturteoretisk og retfærdig-

hedsteoretisk refleksion, for besvarelsen af de to spørgsmål kræver at jeg forsøger at gentænke litteraturvidenskabens tilgang til forholdet mellem fiktion og retfærdighed. Konkret vil denne teoretiske refleksion tage udgangspunkt i seks af Félicités berømte medsøstre. Madame Aubins tjenestepige er uden tvivl den tungeste i dette lille udvalg af underordnede og undertrykte kvindefigurer fra den vestlige kulturhistorie, og det betyder at jeg kan bruge de andre til at få greb om den uretfærdighed der er så svær at fastholde i Félicités tilfælde. Jeg vil bruge de seks lidelsessøstre til at konturere og kontrastere den dybereliggende uretfærdighed i ”Et enfoldigt hjerte”, og eftersom artiklen er mere litteraturteoretisk end litteraturanalytisk, vil jeg især fokusere på det der gennem årene er blevet tænkt og skrevet om de seks andre kvinder.

Grace

Félicités yngste medsøster er Grace in Lars von Triers *Dogville* (2003). Som den tredje kvindelige hovedperson i den såkaldte Guldhjerte-triologi (efter Bess i *Breaking the Waves* og Selma i *Dancer in the Dark*) har Grace (Nicole Kidman) mange lighedstræk med Flauberts enfoldige hjerte. Til at begynde med bliver hun modtaget som en slags flygtning i landsbyen, men da der bliver sat en plakat op der afslører at hun er eftersøgt, må hun efterhånden tilbyde mere og mere urimelige huslige og kønslige tjenesteydelser. I filmens slutning dukker Graces far (James Caan) pludselig op, og han viser sig at være en mafiaboss med sværtbevåbnede håndlangere. Far og datter har en kort samtale om forholdet mellem nåde og ret, og herefter beslutter Grace sig for at straffe landsbyboerne, *to put it to right*: stik mod sit navn får hun dem henrettet alle sammen, begyndende med børnene, og den guddommelige vrede bortvisker endda de kridtstreger på gulvet der markerede byens huse, gader og buske.

Den tyske litterat Susanne Kaul har for nylig beskrevet filmen som en ironisk kommentar til forestillingen om poetisk retfærdighed. I stedet for det klassiske dramas *deus ex machina* afsluttes filmen af en *deus ex mafia*: ”Filmen fremstiller hvordan forbrydelse straffes, og hvordan udbytningen af de svage hævnnes. Alligevel er det ikke nogen ’illustration’ af retfærdigheden, for ironiseringen af den poetiske retfærdighed underminerer illustrationens affirmative og formålsrettede karakter. Det ligger i ironiens væsen at spørgsmål om forholdet mellem fiktion og retfærdighed i første række bliver besvaret negativt” (Kaul 90).

Begrebet poetisk retfærdighed blev præget i 1677 af den engelske kritiker Thomas Rymer: ”Da de [Sofokles og Euripides] i historien fandt at den retfærdige fik samme endeligt som den uretfærdige, at dyden ofte blev undertrykt, og at ondskaben sad på tronen, konkluderede de at digteren nødvendigvis måtte sørge for at forvalte retfærdigheden nøjagtigt hvis han ønskede at behage” (Rymer 14). Som Rymer formulerer den poetiske retfærdighed, er den et krav om at digteren aktivt skal *forvalte* retfærdigheden på scenen (*see justice exactly administered*). Denne regel spillede en central rolle i klassicismens poetik, ikke mindst i England, hvor

teaterkritikere og teatercensorer så det som digterens fremmeste opgave at udøve retfærdighed, enten ved at uddele belønninger til de gode eller tildele straffe til de onde.¹ Hvis digteren ønsker at behage, må han altså sørge for at tilbyde en form for slutlyst: det velkendte behag som det giver at se det moralske regnestykke gå op i sidste akt.

Op gennem 1800-tallet fik doktrinen om poetisk retfærdighed imidlertid en komisk klang. Den moderne poetik vender sagen på hovedet; nu om dage bliver det gerne opfattet som et tegn på æstetisk kvalitet når en forfatter ikke får det til at se ud som verden er i den skønneste orden, men derimod tegner et usentimentalt og hudløst ærligt billede af tilværelsens meningsløshed. Det er ikke længere digterens opgave at levere et bekræftende svar på teodicé-spørgsmålet om det meningsfulde forsyn inde bag tilværelsens tilfældigheder; kontingens føles ligesom rigtigere end providens.

Men når Lars von Trier kan lege med seerens begær efter at se landsbyboerne blive straffet, er det fordi det stadig føles behageligt at være vidne til en nøjagtig forvaltning af retfærdigheden. Trods sit dårlige ry spiller den poetiske retfærdighed en vigtig rolle i den moderne verden, ikke bare inden for kulturindustrien (eksempelvis i form af film- og tv-selskabernes retningslinjer for afbildning af kriminelle og umoralske mennesker), men også inden for kulturvidenskaben. I en vis forstand er den moderne kritik af den poetiske retfærdighed blot en simpel omvendning af klassicismens regel. Rymer gik ganske vist over i historien som ”verdens dårligste kritiker”, men de fleste moderne kulturforskere forestiller sig stadig at retfærdigheden er noget der bliver forvaltet i det litterære værk; forskellen er blot at den meningsfulde tingenes orden ikke bliver genoprettet til sidst. Den klassicistiske og den modernistiske poetik tænker med andre ord forholdet mellem fiktion og retfærdighed ud fra den samme grundlæggende teoretiske model, der foreligger i henholdsvis en positiv og en negativ version. Enten går retfærdighedens regnestykke op, eller også går det ikke op, men i begge tilfælde retter forskeren blikket mod stykkets facit.

I den ovennævnte artikel diskuterer Susanne Kaul eksempelvis forholdet mellem fiktion og retfærdighed ved at fokusere på den poetiske retfærdighed i *Dogvilles* afsluttende scene hvor Grace ”løser problemet med *Dogville*” (og i en vis forstand også det mere omfattende moralske problem der går ud over filmens grænser og tilbage til *Breaking the Waves*). Kauls vigtigste forskel i forhold til en klassicistisk teaterkritiker ligger i hendes understregning af at von Trier på ”ironisk” vis besvarer spørgsmålet om retfærdighed negativt.

Inden for de seneste årtier har denne teoretiske model spillet en afgørende rolle inden for forskningsfeltet ”lov og litteratur”, hvor man grundlæggende vælger at analysere fiktionsværket som om det var et retssalsdrama, og det vil sige som en mimetisk repræsentation af en juridisk retfærdighedsforvaltning. Denne model

1 For en detaljeret kritikhistorisk diskussion af klassicismens regel om poetisk retfærdighed og dens brat fallende ”prestigeurve”, se Zach.

har affødt en række vigtige indsigter, men den kan indlysende nok ikke bruges til at indfange spørgsmålet om retfærdighed i ”Et enfoldigt hjerte”. Her bliver retfærdigheden hverken forvaltet i en retssag eller en politisk proces, og da slet ikke i en blodig *shootout* i sidste scene. I Félicités tilfælde er det ikke en handlekraftig og patriarkalsk mafiaboss, men en udstoppet og ormædt papegøje der skal løse problemerne i landsbyen.

Berthe

I *Madame Bovarys* sidste kapitel, efter at både Charles og Emma er døde, bliver deres fælles datter, Berthe, sendt først til Charles’ mor og siden på bomuldsspinderi. Kapitlet beretter også om hvordan den afstumpede apoteker Homais stortrives som ”den lykkeligste far på jorden, det heldigste af alle mennesker” (Flaubert, *Madame Bovary* 434), og i romanens allersidste sætning får han for god ordens skyld Æreslegionens kors. Dette kan ikke siges at være en *happy ending* hvor romanforfatteren (med Henry James’ berømte parodi på den poetiske retfærdighed) sørger for at fordele ”priser, pensioner, ægtemænd, koner, spædbørn, millioner, ekstra sætninger og opmuntrende bemærkninger.” (James 382).

I et brev til forfatterkollegaen George Sand fra den 10. august 1868 retter Flaubert en tilsvarende kritik mod klassicismens regel om poetisk retfærdighed. Brevet handler om romanen *Følelsernes opdragelse* som Flaubert på dette tidspunkt er i færd med at færdiggøre:

”Jeg har forklaret mig dårligt hvis jeg har sagt Dem at min bog ’vil *anklage* patrioterne for alt hvad der er dårligt,’ jeg anerkender ikke min egen ret til at anklage nogen. Jeg tror ikke engang at romanforfatteren må udtrykke *sin* mening om tingene i denne verden. Han kan kommunikere den, men jeg bryder mig ikke om at han siger den. (Det er en del af min poetik).

Jeg begrænser mig derfor til at eksponere tingene sådan som de kommer til syne for mig, at udtrykke det der forekommer mig at være sandt. Skidt med konsekvenserne. Rige eller fattige, vindere eller tabere, jeg tillader ikke noget af den slags. Jeg vil hverken have kærlighed, had, medlidenhed eller vrede. Hvad angår sympati, er sagen en anden: aldrig har man nok af den. For resten er det de reaktionære der vil blive sparet mindst, for de synes mig at være de mest kriminelle.

Er det ikke på tide at indføre Retfærdigheden i Kunsten? Da vil maleriets upartiskhed nå lovens majestæt – og videnskabens præcision!” (Flaubert, *Correspondance* 3,786)

Med henvisning til sit berømte begreb om upartiskhed (*impartialité*) afviser Flaubert den traditionelle forestilling om poetisk retfærdighed. Det er ganske enkelt en del af hans poetik at man som romanforfatter er nødt til at afholde sig fra at fælde moralske domme over sine romanpersoner. Shakespeare forsøgte heller ikke at forvalte retfærdigheden ved at blande sig i handlingen eller tage parti for

personerne, understreger Flaubert i en række andre breve.² Forfatteren har altså ikke beføjelse til at gøre sådan som den snakkesalige kusk Liébard gør ni år senere i ”Et enfoldigt hjerte” da han kører Félicité, Madame Aubain og fruens to børn på sommerferie: undervejs fortæller han om de mennesker ”der havde deres ejendom ved vejen, og kom med moralske overvejelser i forbindelse med deres historie” (17).

Men Flaubert afviser ikke enhver forbindelse mellem fiktion og retfærdighed; han skriver tværtimod at det er ”på tide at indføre Retfærdigheden i Kunsten” (*de faire entrer la Justice dans l'Art*). Selvom forfatteren ikke kan kommentere de fiktive begivenheder, kan han godt kommunikere sin mening om dem. Forfatterens upartiskhed består altså ikke i at afholde sig fra enhver moralsk fortolkning af verden, men blot i at afholde sig fra eksplicite moralske overvejelser af Liébards type. Som allerede Wayne C. Booth gjorde opmærksom på, udelukker Flauberts *impassibilité* og *impartialité* ikke at værkerne på en eller anden måde tager stilling til de fiktive begivenheder (Booth 67ff). Flaubert skitserer ikke en retfærdighed som upartiskhed, men snarere en retfærdighed *via* upartiskhed.³ Hans kritik af klassicismens regel om poetisk retfærdighed må med andre ord forstås som et program for en anden måde hvorpå man kan tænke forholdet mellem poesi og retfærdighed.

Mrs. Bardell

Félicités mest jævnaldrende søster er Mrs. Bardell fra Charles Dickens' *The Pickwick Papers* fra 1867. Begge er ofre for et brudt ægteskabsløfte; den unge Félicité bliver først lovet ægteskab og siden forladt af den upålidelige Theodore; den knap så unge Mrs. Bardell er helt sikker på at Pickwick har friet til hende, selvom han i virkeligheden kun har formuleret sig ualmindelig klodset om sit ønske om at ansætte en tjener. Men Mrs. Bardell føler sig uretfærdigt behandlet da Pickwick forsøger at forklare sig, og eftersom hun er betydeligt mindre sagtmodig end Félicité, anlægger hun en sag der ender med at sende både Pickwick og hende selv i gælds fængsel.

I indledningen til *The Faces of Injustice* foreslår den amerikanske politiske filosof Judith N. Shklar at forskyde perspektivet fra retssagen til retsfølelsen. I et snævert retsligt perspektiv foreligger der ikke en misgerning i *Bardell v. Pickwick*, kun en ulykkelig misforståelse, men hvis man i stedet fokuserer på gammeljomfruens uretfærdighedsfølelse, bliver sagen betydelig mere kompliceret. Så viser det sig ”at det ikke er nok bare at holde den forurettede parts krav op mod retfærdighedens regler for klart at afgøre om hun blev behandlet uretfærdigt eller bare var uheldig. Hvis vi inkluderer offerets version, og ikke mindst hendes uretfærdighedsfølelse [*sense of injustice*], kan vi få et meget mere komplet billede af dens sociale karakter” (Shklar 14). I dette tilfælde viser det mere komplette billede af uretfærdigheden at et

2 Fx et brev til Louise Colet fra den 2. november 1852: ”le grand William n'est pour personne” (Flaubert *Correspondance* 2,175), se hertil også brevet til Colet fra den 9. december 1852 (*Correspondance* 2,294).

3 En retfærdighed som upartiskhed ville udelukkende bestå i at forfatteren forholdt sig videnskabeligt og værdifrit til den fiktive verden. På denne – efter min mening forkerte – måde fortolker blandt andre Zach Flauberts kritik af den poetiske retfærdighed (Zach 30, 389).

løftebrud ikke bare er et rent juridisk problem, men også handler om ikke-retslige fænomener som håb, tillid og ikke mindst om de skæve magtforhold mellem mand og kvinde.

Ifølge Shklar kan opmærksomheden over for uretfærdighedsfølelsen give filosofien et ”nyt blik på retfærdigheden” (Shklar 2).⁴ Filosofiens traditionelle blik på retfærdigheden er styret af en snævert ”retslig tankegang” for så vidt som det udelukkende fokuserer på den retfærdighedsforvaltning der finder sted i juridiske og politiske institutioner (50). Men Mrs. Bardells kvaler viser at der findes former for uretfærdighed der ikke lader sig oversætte til formulerede og formaliserede klager. Hvis den politiske filosofi har en ambition om at afdække ”den menneskelige uretfærdigheds fulde karriere” (15), er det ikke nok at skrive abstrakte afhandlinger om retfærdighedsbegrebet, man må også diagnosticere konkrete menneskers uretfærdighedsfølelse. Og når man fokuserer på borgernes raseri og ressentiment, får man øjnene op for at retfærdigheden ikke bare er et juridisk, men også et politisk problem der handler om samfundets skæve magtforhold; det er ifølge Shklar grunden til at uretfærdighedsfølelsen befinder sig i ”hjertet af den moderne demokratiske politiske sensibilitet” (108).

Brisëis

En af Félicités ældste søstre er Brisëis fra Homers *Iliade*. I de ti år hvor den græske hær har forsøgt at indtage Troja, har de fået tiden til at gå med at plyndre de omkringliggende byer og dele byttet mellem sig, herunder også byernes unge piger. Agamemnon er imidlertid nødt til at sende sin slavepige hjem fordi det viser sig at hun er datter af en Apollon-præst, og som erstatning kræver han at få Achilleus’ slavepige, Brisëis:

”Ham gav den fodrappe helt Achilleus svar, og han sagde:
 ’Atreus’ hædrede søn, din grådighed søger sin lige!
 Hvor skal Achaierne finde en anden gave at gi dig?
 Gods der er fælles for alle, det ved vi jo nok det er småt med.
 Alt hvad vi fik i de byer vi tog, er rettelig uddelt;
 det kan vi ikke forlange skal omfordeles fra grunden.
 Lyd nu guden og send hende hjem!’” (Homer I, v. 121-29)

Achilleus’ vrede over Agamemnons krav indleder *Iliaden* og dermed også den vestlige verdens litteratur. Formuleret med Aristoteles skyldes denne vrede en konflikt om fordelingsretfærdighed: spørgsmålet er hvordan grækerne ”rettelig” skal uddele skattene fra de plyndrede byer. Både Achilleus og Agamemnon argumenterer for at der tilkommer netop dem en særlig stor del i fordelingen af det fælles gods,

4 Inden for den politiske filosofi er Shklars nye blik for uretfærdighedsfølelsen siden blevet videreudviklet hos (Fricker; Heinze; Menke; Renault; Sen).

den ene fordi han er achaiernes leder, den anden fordi han er deres største kriger. I *Iliadens* efterfølgende sange fortsætter de komplicerede forhandlinger om den distributive retfærdighed fra grækernes forsamling på stranden foran Troja til en række højere instanser blandt de olympiske guder.

Midt i de ophedede diskussioner glemmer alle imidlertid at spørge pigen. I det ovenstående citat giver Achilleus udtryk for sin retfærdige harme i forsamlingen af græske krigere, men Brisëis har ikke mulighed for at formulere sin uretfærdighedsfølelse; hun har måske ikke engang mulighed for at føle den. Da Agamemnon kommer for at hente hende i Achilleus' telt, antyder Homer diskret hvad hun føler: "... men det var modvilligt pigen gik med dem" (Homer I, v. 350). Hun har øjensynlig mest lyst til at være hos Achilleus, men det er ikke en følelse der tæller nogen steder. Brisëis' følelse får hverken stemme i grækernes forsamling eller i Homers sange. *Iliadens* første vers er ikke "Syng os, gudinde, om vreden der greb tjenerinden Brisëis".

For den canadiske filosof Charles Taylor er Brisëis' skæbne et eksempel på en form for uretfærdighed der ikke har noget at gøre med det traditionelle begreb om fordelingsretfærdighed. I essayet "The Nature and Scope of Distributive Justice" (1985) skriver han: "Vi kan altså sige at Brisëis retfærdigvis var Achilleus' (lad os tage parti for ham); men hele operationen var urimelig og forkert" (Taylor, *Philosophy and the Human Sciences* 301). Set med moderne øjne består hele operationens urimelighed i at fortolke et menneske som om det var en umælende ting som man kan lægge i bunken af fælles gods og fordele mellem sig. Brisëis lider under en form for uretfærdighed der ikke har noget at gøre med menneskers fordeling af sociale goder, men snarere med menneskers fortolkning af hinanden. Jeg vil foreslå begrebet afgrænsningsretfærdighed om denne grundlæggende form for retfærdighed der handler om menneskers status i tingenes orden. Som Taylor formulerer det, bliver Brisëis ikke opfattet som "subjekt der har krav på distributiv retfærdighed"; hun tæller ikke som en af de "mennesker-inden-for-den-normative-struktur blandt hvem retfærdigheden skal udøves" (*Philosophy and the Human Sciences* 295). Hvor den klassiske afgrænsningsretfærdighed diskuterer hvor store stykker de enkelte børn skal have af retfærdighedsteoriens emblematiske kage, diskuterer afgrænsningsretfærdigheden snarere hvilke børn der overhovedet skal have plads i kredsen rundt om kagebordet. Den rejser ikke et spørgsmål om retfærdighedens *hvad*, men om retfærdighedens *hvem*.⁵

Også Félicité er offer for en fortolkningsuretfærdighed. Ligesom Achilleus' sexslave bliver Madame Aubains husslave ikke regnet med blandt de landsbyboere-

5 Med den amerikanske filosof Michael Walzers indflydelsesrige formulering (der blandt andet spiller en afgørende rolle for Taylors kritik af den distributive retfærdighed) findes der altså en form for retfærdighed der ikke handler om fordelingen af sociale goder mellem medlemmerne i et samfund, men om fordelingen af medlemskab: "Når vi tænker over distributiv retfærdighed [...], antager vi en etableret gruppe og en fastlagt population, og på den måde overser vi det første og vigtigste spørgsmål: hvordan er denne gruppe konstitueret?" (Walzer 31). Til mit lidt hjemmelavede begreb afgrænsningsretfærdighed, se bl.a. (Fraser; *Rancièrè La mésentente*; Tugendhat).

inden-for-den-normative-struktur blandt hvem retfærdigheden skal udøves. På novellens første sider beskrives hun som en ting snarere end et menneske: ”altid tavs, rank og med afmålte bevægelser lignede hun en kvinde af træ, der fungerede som en maskine [*fonctionnant d'une manière automatique*]” (9). At Félicité befinder sig i gråzonen mellem menneske og ting, ytrer sig blandt andet ved at det aldrig er hende, men altid hendes frue der træffer beslutningerne. Eksempelvis får Félicité en dag besøg af sin søster, men efter et kvarters forløb vælger Madame Aubain at sende søsteren og hendes børn bort (20). Tjenestepigen bliver ganske enkelt ikke fortolket som beslutningsbærende, og hendes menneskelige *agens* bliver mere og mere reduceret efterhånden som hendes blindhed og døvhed gør hende ude af stand til at kommunikere med omverden. I slutningen af novellens ontologiske striptease trækker Félicité sig tilbage på sit kvistkammer hvor hun lever i ”søvn-gængeragtig sløvhed” (45). Dermed kommer hun til at dele skæbne med sin elskede papegøje der startede som et larmende og omkringflagrende dyr, men ender som en umælende og ubevægelig ting.

Nora

”Der er øvet megen uret mod mig, Torvald. Først af pappa og siden af dig,” siger Nora i den afsluttende ægteskabelige diskussion i Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (Ibsen 7,365). Men selvom det patriarkalske dukkehjem fylder Nora med en voldsom uretfærdighedsfølelse, er hun ikke i stand til at sige præcis hvad det er der er galt; det er det hele der er noget galt med:

Helmer: Du taler som et barn. Du forstår ikke det samfund, du lever i.

Nora: Nej, det gør jeg ikke. Men nu vil jeg sætte mig ind i det. Jeg må se at komme efter, hvem der har ret, samfundet eller jeg.

Helmer: Du er syg, Nora; du har feber; jeg tror næsten, du er fra sans og samling.” (Ibsen 7,372)

Den amerikanske filosof Stanley Cavell har i *Conditions Handsome and Unhandsome* (1990) interesseret sig for det jeg kalder afgrænsningsretfærdighed. Nora er ikke offer for en juridisk uretfærdighed der kan indklages til en retslig instans, skriver Cavell. Hun er snarere offer for Torvalds måde at fortolke sin kone på, for hans før-retslige ”vurdering” af hende som et umyndigt barn og som en syg person (Cavell 114). Denne fortolkningsmåde ekskluderer Nora fra at deltage i samtalen om retfærdighed: ”... hvad hvis der findes et råb om retfærdighed der ikke udtrykker en følelse af at have *lidt et nederlag* i en ulige, men fair kamp, men en følelse af fra starten af at være blevet *lukket ude?*” (på engelsk sonderer Cavell mellem ”having *lost out*” og ”being *left out*”) (xxxviii).

Cavells bidrag til forståelsen af afgrænsningsretfærdigheden ligger i hans betoning af dens kollektive og intersubjektive karakter. Når Nora ikke er i stand til at udtrykke sin uretfærdighedsfølelse, er det fordi hun ikke oplever en ”specifik

uret”, men snarere en ”generel uretfærdighed”, der peger ud over den enkelte ting mod tingenes orden i det hele taget (109f). ”Jeg må se at komme efter, hvem der har ret, samfundet eller jeg,” siger hun, men det er som bekendt vanskeligt at komme efter så stort og uformeligt et spørgsmål. Eller som Cavell formulerer det: ”I *Et dukkehjem* stiller tematikken i Noras afgørende anklage mod hendes mand, Torvald Helmer, spørgsmålstejn ved den sociale orden som sådan, idet den anvender og sammenkæder begreber som, blandt andet, samtale, uddannelse, lykke, at blive menneske, fædre og ægtemænd, bror og søster, skandale, at blive fremmede, evne til at opdrage, tid til at lege, ære, forandringens vidunder, rejse eller afrejse, ægteskabets bånd” (109). Den uret der er begået mod Nora, er ikke en enkeltstående misgerning, men et ”begrebsligt miljø” (115), et fletværk af mere eller mindre uformulerede forestillinger der sætter rammerne for hendes og Torvalds samliv, og som blandt andet gør det muligt for Torvald at fortolke Nora som et menneske uden fornuftsevne.

Charles Taylor er inde på det samme når han skriver at Achilleus’ og Agamemnonns opfattelse af Brisëis som attraktivt krigsbytte skyldes de ”konstitutive forståelser der deles af medlemmerne af et samfund” (Taylor *Philosophy and the Human Sciences* 300). Senere i sit forfatterskab præger Taylor begrebet *det sociale imaginære* som betegnelse for den slags konstitutive forståelser af det samfundsmæssige liv. Det sociale imaginære er et implicit kort over det sociale liv der gør det muligt for mennesker at bevæge sig rundt mellem hinanden (Taylor *Modern Social Imaginaries* 23). Denne fælles forestilling om det fælles liv har ikke form som en eksplicit teori, men snarere som en implicit fornemmelse, en kollektiv stemning der sætter rammerne for hvordan folk opfører sig. Torvald har på sin vis ret i at Nora er fra ”sans og samling”: Hun forsøger netop at frigøre sig fra den forbegrebslige og førrettslige *sans* der får hele dukkehjemmets sociale orden til at hænge sammen.

I modsætning til Nora går Félicité aldrig fra sans og samling. Som den forbilledlige tjenestepige hun er, er hun fuldkommen loyal over for den version af det sociale imaginære der får Pont-l’Évêque til at fungere. Det bliver eksempelvis tydeligt da Madame Aubain dør af lungebetændelse: ”At fruén skulle gå bort før hende, det forstyrrede hendes forestillinger [*troublait ses idées*], forekom hende at være i strid med tingenes orden, noget utilladeligt og uhyrligt” (47). Da Félicité senere selv får diagnosticeret lungebetændelse, svarer hun stille: ”Åh! Ligesom Fruén, og fandt det naturligt at følge efter hende” (49). Når det enfoldige hjerte er ude af stand til at producere uretfærdighedsfølelse, skyldes det altså ikke bare et individuelt hjertes godhed, men også en kollektiv sans for tingenes orden.

Det er den samme kollektive sans for hvad der er selvfølgelig og naturligt der bestemmer hvordan Félicité kommer til syne i fortællingen. Jeg skrev ovenfor at tjenestepigen ligner en kvinde af træ og fungerer som en automat, men kan nu tilføje at hun ligner en ting *for nogen*. Det er beboerne i Pont-l’Évêque der opfatter hende på den måde. I skitserne til novellen bliver Félicité flere gange beskrevet som en hund (Flaubert og Bonaccorso 77, 220) (ligesom hendes medsøster Grace, som landsbyboerne i hundebyen tvinger til at gå omkring iført et hundehalsbånd). I den

endelige version af novellen hedder det om Madame Aubain: ”Ofte sagde Fruen til hende: – Min Gud! Hvor er De dog et fæ!” (41, oversættelse ændret). Ligesom det danske ord ”fæ” skubber det franske ord *bête* tjenestepigen uden for menneskeartens grænser.⁶ For fortællingens landsbyboere – og dermed også for dens fortæller og for dens læsere – kommer Félicité til syne gennem et bestemt ”begrebsligt miljø” (Cavell) der gør at hun ikke kan ses på retfærdighedens radar.

Helga

Helga Crane, den kvindelige hovedperson i Nella Larsens *Quicksand* (1928), har ligesom Félicité haft en forældreløs og glædesløs barndom. De nedværdigelser hun bliver udsat for gennem hele romanen, skyldes ikke bare hendes underordnede stilling i samfundet, men også at hun som mulat hverken er en del af de hvides eller de sortes fællesskab. Alligevel bliver hun aldrig for alvor vred; i stedet går hun omkring i en næsten kronisk tilstand af irritation der ikke retter sig mod noget bestemt, men mod verden i al almindelighed. Efter Helga i første kapitel har hørt en hvid præsts racistiske og patroniserende prædiken i den lokale sorte menighed, beskrives hendes følellestilstand eksempelvis som underligt diffus: ”... dagen havde været mere end almindeligt fuld af usmagelige møder og dumme urimeligheder” (Larsen 2).

Den amerikanske litterat Sianne Ngai har for nylig interesseret sig for romanens utilstrækkelige uretfærdighedsfølelse: ”Romanen synes at være gennemtrængt af en underlig ’irritation’ – en mindre, lavintensiv negativ affekt – på så godt som alle niveauer. Hvis ethvert litterært værk har en organiserende følelseskvalitet svarende til en ’atmosfære’ [...], synes *Quicksands*’s notorisk gådefulde hovedperson at have sit eget mikroklima” (Ngai 174). Achilleus’ storartede vrede er en uretfærdighedsfølelse, men Helga Cranes småtskårne irritation er snarere en uretfærdighedsstemning. Følelse vs. stemning: på den ene side et kortvarigt og kontureret følelsesudbrud der retter sig mod et bestemt objekt og derfor også gerne lader sig artikulere sprogligt, allerbedst i et helteepos; på den anden side en længerevarende og lavintensiv følellestilstand der snarere er global end intentionel, og som ofte har en uklar, før-refleksiv karakter. Med Martin Heideggers berømte formuleringer er stemningen den menneskelige tilstedeværens ”primære afdækning” af verden (Heidegger 165), og det vil sige en grundlæggende bevidsthedsindstilling der bestemmer hvilke ting der overhovedet kommer til syne, og hvordan de trænger sig på. Helga filtrerer alting

6 Også på dette punkt deler Félicité i øvrigt skæbne med sin elskede papegoje som folk i landsbyen sammenligner med ”en dum gås, en sløv rad!” (39); det sidste af de to skældsord, *une bûche*, betyder bogstaveligt en brændeknude; papegojen er altså en fugl af træ ligesom tjenestepigen er en kvinde af træ. Denne sammenhæng udfoldes af Deborah Jenson der i en aktuell artikel skriver at ”Et enfoldigt hjerte” handler om de ”grundlæggende spændinger mellem person og ting” (Jenson 114). Félicité og hendes papegoje befinder sig i grænselandet mellem personer og ting; de er begge ”besjælede væsener der overlapper socialt med ting” (113). Kvindens og fuglens paradoksale status er dermed ifølge Jenson et diskursivt fænomen. Félicité befinder sig ikke bare uden for menneskenes kreds; hun bliver snarere ”socially othered” i kraft af landsbyboernes måde at tænke og tale på (112).

gennem sin irritationstilstand, og når man åbner verden på den måde, kommer tingene til syne som irritamenter.

Ifølge Ngai er det imidlertid ikke bare Helga, men også romanen om Helga der synes at være gennemtrængt af en underlig irritation. Stemningen er med andre ord et æstetisk fænomen, som Ngai vælger at begrebsliggøre som tone: ”Med ’tone’ mener jeg et litterært eller kulturelt artefakts følelsestone: dets globale eller organiserende affekt, dets generelle disponering eller orientering over for dets publikum og over for verden” (Ngai 28).⁷

Et litterært værks generelle disponering eller orientering over for verden er indlysende nok ikke bare et spørgsmål om indhold (hvilke eksistentielle stemninger det litterære værk fremstiller), men også et spørgsmål om form (hvordan værket frembringer æstetiske stemninger). Som Ngai skriver med et mere teknisk begrebspar fra fortælleteorien opererer *Quicksands* generelle affektive uigennemsigthed på både *fabulas* og *sjuzets* niveau (175). *Dogville* kan bruges til at illustrere forskellen mellem eksistential og æstetisk stemning: Før Grace selv begynder at føle hævnfølelse, skifter lyset pludselig fra blidt sollys til hårdt månelys. Ifølge filmens fortæller var det ”som om lyset, der før havde været så barmhjertigt og blødt, til sidst nægtede at dække over byen længere [...]. Nu trængte lyset gennem alle skævheder i bygningerne og i folket [*The light now penetrated all unevenness and flaws in the buildings and in the people*].”

Félicités uretfærdighedsfølelse er lige så blokeret som Helgas. Hvor Noras problem var at hun ikke kunne komme til at formulere sin voldsomme uretfærdighedsfølelse, er Félicités og Helgas problem at de kan slet ikke komme til at føle den. De befinder sig på retfærdighedens absolutte nulpunkt hvor de ikke engang er i stand til at sige ”Der er øvet megen uret mod mig.” I stedet ytrer affekten sig som det jeg har foreslået at kalde en uretfærdighedsstemning, en følelsestone i det litterære værk der gør at den fiktive verden kommer til syne som noget der ikke er i orden. Denne æstetiske stemning frembringes ikke så meget af novellens indhold som af dens form, og ikke mindst af Flauberts berømte *style indirecte libre*. Formuleret med *Dogville* kaster novellens fortællerperspektiv et hårdt månelys der trænger gennem alle skævhederne blandt folk i Pont-l’Évêque.

Som eksempel kan man tage novellens indledende sætning, der også var denne artikels indledende sætning: ”I et halvt århundrede misundte borgerkonerne i Pont-l’Évêque Madame Aubain hendes tjenestepige Félicité.” Her er fortællerstemmen på samme tid impliceret i og distanceret fra Pont-l’Évêques version af det sociale imaginære.⁸

På den ene side er det landsbyboernes konstitutive forestillinger om tingenes

7 For en forbillig begrebshistorisk oversigt over stemningen som æstetisk begreb, se Wellbery. For den aktuelle diskussion af det æstetiske begreb stemning, se Felski og Fraiman; Gumbrecht; Plantinga, tone, se Ngai, affektiv atmosfære, se Anderson; Böhme; Dufrenne.

8 Jeg følger her Jacques Rancières beskrivelse af Flauberts absolutte stil, som er demokratisk i den forstand at den har frigjort sig fra den foreliggende version af det sociale imaginære (Rancière *La parole muette* 109). Tak til Ulla Ewald Stigel for denne iagttagelse.

orden der taler gennem fortællerstemmen. Borgerkonerne føler sig uretfærdigt behandlet fordi de ikke har en lige så billig og effektiv arbejdskraft som Madame Aubain. Ved at formulere dette spørgsmål om fordelingsretfærdighed begår fortælleren imidlertid den afgrænsningsuretfærdighed der består i at se Félicité som et nyttigt redskab man kan være misundelig på andre borgerkoner over. Grammatikken formaterer tjenestepigen som et objekt for andre menneskers misundelse, og syntaksen forviser hende til sætningens slutning. Denne grundlæggende analogi mellem ordenes orden og tingenes orden er i det hele taget et gennemgående stiltræk i novellen, mest demonstrativt i beskrivelsen af Virginies begravelse: ”Efter messen tog det endnu tre kvarter at komme ud til kirkegården. Paul gik forrest, hulkende. Monsieur Bourrais bagved, derefter de vigtigste af indbyggerne, så kvinderne, med sorte sørgeslør, og Félicité!” (34).

På den anden side distancerer fortællerstemmen sig også ironisk fra Pont-l'Évêques sociale imaginære. Ifølge tingenes orden er den perifere Félicité slet ikke vigtig nok til at indtage en central placering i et litterært værk, men ikke desto mindre er det netop hende Flauberts novelle handler om. Félicités navn står godt nok sidst i beskrivelsen af Virginies begravelse, men der står også et udbråbstegn efter hendes navn. Flauberts litterære stil er med andre ord i stand til at rive sig løs fra landsbyboernes tankestil der bestemmer hvordan det sociale rum bliver synligt for dem. I ”Et enfoldigt hjerte” er det ikke den forurettede hovedperson, men snarere den fritsvævende fortællerstemme der går fra sans og samling.

Victor

”Er det ikke på tide at indføre Retfærdigheden i Kunsten?” spurgte Flaubert retorisk i brevet til George Sand. Som vi så, rummede dette spørgsmål ikke bare en polemik mod klassicismens dogme om poetisk retfærdighed, men også et program for et anderledes forhold mellem fiktion og retfærdighed. I min bestræbelse på at bane en ny vej ad hvilken Retfærdigheden kan indføres i Kunsten, har jeg i det foregående taget seks hurtige skridt hen over Félicités seks lidelsessøstre. Jeg vil her kort rekapitulere disse skridt ved at se nærmere på den vigtige scene hvor tjenestepigen for én gangs skyld føler indignation. Karakteristisk nok bliver hun ikke forurettet på egne vegne, men på sin nevø Victors vegne. Madame Aubain ikke har fået brev fra sin datter Virginie, der er blevet sendt på klosterskole, og med sin veludviklede evne til at føle sig uretfærdigt behandlet opfatter fruén det som et urimeligt brud på tingenes orden: ”... det var sandelig ekstraordinært! Ingen nyheder i fire dage!” (28, oversættelse ændret). Félicité forsøger at trøste sin frue med at hun selv ikke har hørt fra Victor i seks måneder:

”- Fruen skal vide, at jeg ikke har hørt nyt i seks måneder! ...

- Fra hvem dog? ...

Tjenestepigen svarede stille:

- Jamen ... fra min nevø!

– Åh, Deres nevø! Og Madame Aubain trak på skuldrene og gav sig til at gå frem og tilbage igen, hvilket betød: – Det tænkte jeg ikke på! Og hvad mere er, det interesserer mig ikke! En skibsdreng, en lump, hvad betyder det! ... Min datter derimod ... Tænk Dem dog om!

Selvom Félicité var blevet opdraget med hårde ord, blev hun alligevel forarget på Fruen, og glemte det så [*fut indignée contre Madame, puis oubliée*].

Det forekom hende helt naturligt at tabe hovedet på grund af den lille pige. De to børn havde lige stor betydning. Et bånd knyttede dem sammen i hendes hjerte, og deres skæbne skulle være den samme.” (ibid.)

Helt grundlæggende, og det vil i denne sammenhæng sige helt tilbage hos Platon og Aristoteles, er retfærdigheden et spørgsmål om hvad der tilkommer hvem. Formuleret med en berømt maksime er retfærdighedens princip at give enhver sit: *suum cuique, everyone his due, jedem das seine*. Félicité kender selvfølgelig ikke denne maksime, men i stedet træder fortælleren til og giver den dækkede direkte tales blanding af tankereferat og fortællerkommentar: Virginie og Victor har lige stor betydning, og derfor tilkommer der dem også den samme skæbne.

Mine to første skridt brugte jeg på at distancere mig fra de gængse opfattelser af forholdet mellem fiktion og retfærdighed.

1) Af Grace lærte jeg at retfærdigheden i et poetisk værk ikke behøver at tage form som poetisk retfærdighed. Oversat til Madame Aubains uretfærdige behandling af Victor blev jeg gjort opmærksom på at Flaubert i denne scene ikke giver en mimetisk repræsentation af en retfærdighed der sker fyldest, for retfærdigheden sker ikke fyldest; faktisk sker der ikke rigtig noget. Félicité bliver forarget, men glemmer det hurtigt igen, og hun gør ingenting for at irttesætte eller tilrettevise sin frue.

2) Af Berthe lærte jeg at retfærdigheden heller ikke behøver at blive formuleret som engagerede forfatterkommentarer. I skitserne til den ovenstående scene fordømmes Madame Aubains fortolkning af Victor som et udtryk for ”standsforblindelse” og ”borgerkone-egoisme” (Flaubert og Bonaccorso 226), men i den endelige udgave af fortællingen holder Flaubert sig til sit stilistiske ideal om upartiskhed og afstår fra at sige noget om hvad han mener, eller om hvem han holder med. Scenen er gengivet med ”maleriets upartiskhed” og ”videnskabens præcision”, men ikke desto mindre rejser den et spørgsmål om retfærdighed.

Mine fire efterfølgende skridt tager de første spæde skridt på den nye vej ad hvilken Retfærdigheden kan indføres i Kunsten.

3) Af Mrs. Bardell (og Judith Shklar) lærte jeg at forskyde det teoretiske perspektiv fra retfærdighedsforvaltningen til uretfærdighedsfølelsen. I scenen med Madame Aubains fortolkning af Victor er retfærdighedsforvaltningen som sagt fraværende, for Félicité hverken siger eller gør noget ved sagen. Men takket være fortællerens indresyn er hendes stumme affektive reaktion afgørende vigtig for fortællingen, for den siger en hel del om det uretfærdige forhold mellem tjenestepige og frue, og om uretfærdighederne i Pont-l'Évêque i det hele taget.

4) Af Brisëis (og Charles Taylor) lærte jeg at forskyde det teoretiske perspektiv fra fordelingsretfærdigheden til afgrænsningsretfærdigheden. Ifølge Aristoteles handler den distributive retfærdighed om ”tildeling af ære eller penge eller andre ting”, og i den ovenstående scene befinder vi os helt klart under kategorien ”andre ting”, eftersom det drejer sig om det sociale gode der udgøres af den moderlige omsorg. Men problemet er ikke hvor meget moderomsorg der skal fordeles i lige store mængder til henholdsvis Virginie og Victor; det er snarere hvem der overhovedet bliver fortolket som relevant adressat for omsorg. Madame Aubains uretfærdighed skyldes at hun ikke opfatter Victor som en af de landsbyboere-inden-for-den-normative-struktur blandt hvem omsorg skal fordeles.

5) Af Nora (og Stanley Cavell) lærte jeg at forskyde det teoretiske perspektiv fra den enkeltstående fejlfortolkning til den bagvedliggende fortolkningsramme. Det er ikke bare Madame Aubain der er et ubehageligt menneske, det er landsbyens konstitutive forståelser der gør den til et ubehageligt sted at være. I denne sammenhæng er det påfaldende at sammenstødet mellem frue og tjenestepige ikke er en eksplicit diskussion af de to børns status i landsbyens fællesskab, men snarere en stum koreografi. Fruens standsforblindelse ytrer sig blot ved at hun kommer med et intetsigende udråb (”Åh, Deres nevø!”), trækker på skuldrene og giver sig til at gå frem og tilbage. Det er fortælleren der er nødt til at oversætte hendes opførsel fra kropssprog til verbalt sprog (*ce qui voulait dire...*): Félicités nevø er ”en skibsdreng, en lump, hvad betyder det?” Denne uarticulerede værdisætning af Victor beror tydeligvis på fruens implicitte kort over det sociale liv, og på det kort hører en simpel skibsdreng hjemme helt ude i periferien. Afgrænsningsretfærdigheden skyldes fruens sociale imaginære, hendes førretslige og førrefleksive sans for landsbyens kollektive liv. Det er også Félicités sociale sans der gør hendes uretfærdighedsfølelse til en kortvarig affære. For tjenestepigen er fruens dårlige opførsel ikke ekstraordinær (som fruene givetvis ville have sagt), men i overensstemmelse med tingenes orden: ”... det forekom hende helt naturligt at tabe hovedet på grund af den lille pige.”

6) Af Helga (og Sianne Ngai) lærte jeg endelig at forskyde det teoretiske perspektiv fra eksistentiel stemning til æstetisk stemning (eller ”tone”). Dette sidste skridt gør det muligt at forklare hvorfor uretfærdighedsfølelsen er vigtig i fortællingen selvom Félicité kun føler sig uretfærdigt behandlet denne ene gang. Forklaringen er at Félicité fungerer som læserens Victor: på samme måde som Félicité forarges over den uretfærdige fortolkning af sin nevø, forarges læseren over den uretfærdige fortolkning af sin hovedperson, og det vil sige ikke bare over borgerkonernes og fortællerens fortolkning af Félicité, men i sidste ende også over sin egen fortolkning af hende. Den litterære stils lyssætning får fortællingen til at fungere som et diagnostisk apparat der bringer landsbyens sociale imaginære frem i lyset.

Tilsammen åbner disse fire begrebslige forskydninger en ny vej ad hvilken Retfærdigheden kan indføres i Kunsten. Denne vej går ikke udelukkende via den æstetiske repræsentation, men også via den æstetiske erfaring. Forholdet mellem fiktion og retfærdighed vil altid være et spørgsmål om *hvad* fiktionsværket afbilder

(eksempelvis en tjenestepige og en ubehagelig frue), men jeg har forsøgt at vise at det også er et spørgsmål om *hvordan* værket afbilder: hvilke stilistiske greb Flaubert bruger til at frembringe den uretfærdighedsstemning der giver den æstetiske erfaring dens særlige affektive kvalitet, og hvilken virkning denne stemning har på læserens forståelse af den fiktive verden. Når uretfærdigheden skriger til himlen i "Et enfoldigt hjerte", er det hverken fordi de fiktive personer eller fortælleren skriger op, men fordi den litterære form får teksten til at skringe.

LITTERATURLISTE

- Anderson, Ben. "Affective Atmospheres". *Emotion, Space and Society* 2 (2009): 77-81.
- Aristoteles. *Etikken*. Ovs. Søren Porsborg. Frederiksberg: Det lille Forlag, 2000.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Böhme, Gernot. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Cavell, Stanley. *Conditions Handsome and Unhandsome: the Constitution of Emersonian Perfectionism*. The Carus lectures. La Salle, Ill.: Open Court, 1990.
- Dufrenne, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: Presses universitaires de France, 1967.
- Felski, Rita, og Susan Fraiman. "Introduction". *New Literary History* 43 (2012): v-xii.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1973.
- . *Madame Bovary: livet i provinsen*. Ovs. Hans Peter Lund. København: Gyldendal, 2004.
- . *Tre fortællinger*. ovs. Hans Peter Lund. København: Gyldendal, 2001.
- Flaubert, Gustave, og Giovanni Bonaccorso. *Corpus Flaubertianum I: un coeur simple*. Les textes français. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1983.
- Fraser, Nancy. *Scales of Justice: Reimagining Political Space in a Globalizing World*. Cambridge: Polity, 2008.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Stimmungen lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. Edition Akzente. München: Carl Hanser Verlag, 2011.
- Heidegger, Martin. *Væren og tid*. Århus: Klim, 2007.
- Heinze, Eric. *The Concept of Injustice*. New York: Routledge, 2013.
- Homer. *Homers Iliade*. København, 1999.
- Ibsen, Henrik. *Henrik Ibsens skrifter*. Bind. 7. Oslo, 2005.
- James, Henry. "The Art of Fiction". *Partial Portraits*. London, 1899.
- Jenson, Deborah. "The Persons and Things School: Parrots, Peasants, and Pariahs in 'Un Coeur Simple' and La Chaumière indienne". *Differences* 17.3 (2006).
- Kaul, Susanne. "Deus ex mafia. Poetische Gerechtigkeit in Lars von Triers *Dogville*". *Fiktionen der Gerechtigkeit: Literatur, Film, Philosophie, Recht*. Red. Rüdiger Bittner. Baden-Baden: Nomos, 2005.
- Larsen, Nella. *Quicksand and Passing*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1986.
- Menke, Christoph. *Spiegelungen der Gleichheit: politische Philosophie nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.
- Plantinga, Carl. "Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema". *New Literary History* 43 (2012): 455-75.

- Rancière, Jacques. *La méésentente: politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.
- . *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998.
- Renault, Emmanuel. *L'expérience de l'injustice: reconnaissance et clinique de l'injustice*. Armillaire. Paris: Découverte, 2004.
- Rymer, Thomas. *The Tragedies of the last Age. Considered and Examined by the Practice of the Ancients and by the Common sense of all Ages*. London: Richard Tonson, 1678.
- Sen, Amartya. *The Idea of Justice*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- Shklar, Judith N. *The Faces of Injustice*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Taylor, Charles. *Modern Social Imaginaries*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.
- . *Philosophy and the Human Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Tugendhat, Ernst. *Vorlesungen über Ethik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Walzer, Michael. *Spheres of Justice: a Defense of Pluralism and Equality*. New York: Basic Books, 1983.
- Wellbery, David. "Stimmung". *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Red. Karlheinz Barck. bind. 5. Stuttgart: Metzler 2003.
- Zach, Wolfgang. *Poetic Justice: Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin: Begriff – Idee – Komödienkonzeption*. Tübingen: Niemeyer, 1986.