

Kanon og periode

FRANK KERMODE

Forestillinger om værdi i litteratur har, som regel ret uigennemskueligt, ikke så sjældent at gøre med vores syn på forholdet mellem et værk og dets historiske kontekst. Vi har set, at for nogen er dette forhold enkelt og meget tæt; de vil argumentere for, at den bedste nutidige vurdering er den, der burde sikres af traditionen, som den opretholdes af Anthony Saviles 'kerne af personer, der giver kulturen dens særpræg'.

De mener, at den bedste fortolkning, som vurderingen må afhænge af, søger forfatterens oprindelige intention, og at vurderinger, der overser denne, og i stedet tager et gammelt værks senere eller påførte betydninger i betragtning – og forfølger, som nogen udtrykker det, dets betydning snarere end dets mening – i det mindste er mindre autentiske eller uautentiske. Der findes dem, som Marxisterne, der på en eller anden måde mener, at værket i dets senere eksistens har en værdi, der ikke var tydelig i dets oprindelige form, at tidens gang har gjort dets sande relation til en nødvendigvis falsk ideologi bevaret i den, tilgængelig. Og der er mange variationer af denne tro på en overkommelig uoverensstemmelse mellem værket, som det var, og værket, som det er nu i en senere historisk fase, hvoraf de fleste har tillid til senere læseres evne til at erkende, hvad der for dem er den sande værdi af et værk, der er undfanget i en fjern historisk situation, og som de kun kan nærme sig fra deres egen historiske situation, uden at søge en umulig identifikation med et originalt publikums fordomme og forventninger. En sådan historisk tilgang forbinder vi med Gadamer's hermeneutiske teori. Det, der synes sandt ved alle sådanne tilgange, og som adskiller dem fra anarkistiske eller nihilistiske tilgange, der afskaffer det gamle værk sammen med fortiden som helhed, er, at de

alle forudsætter nødvendigheden af at gøre rede for forholdet mellem et værks værdi og dets forhold til den historiske kontekst, ikke kun værkets kontekst, men også dets fortolkeres og vurderingsmænds. Kontekst, fra abolitionisme til de seneste marxistiske teorier, kan umuligt undgå formodninger om historiens gang.

Det synes derfor nødvendigt at sige noget temmelig generelt og grundlæggende om måden hvorpå historien bliver manipuleret i den litterære vurderings interesser. Der synes at være to hovedveje ad hvilke vi prøver at gøre historien medgørlig for litterære formål: ved at skabe kanoner, der på en måde er transhistoriske; og ved at opfinde historiske perioder. De gør os i stand til at gruppere historiske data, der ellers ville være håbløst svære at arbejde med; og de gør det ved at gøre dem *moderne*.

At historien er en konstruktion, som selv de mest positivistiske historikere ikke er tilfredse med, og som de under alle omstændigheder ikke kan opnå, at det er en optegnelse af en simpel rækkefølge, en krønike uden *telos*; og at historikerens fornemmelse af den slutning vil blive bestemt af hans egen historiske position: dette er de almindelige problemer, og sådan har de i en eller anden form set ud i et par århundreder. I sin indsættelsesforelæsning ved Jena i 1789 skelnede Schiller mellem begivenheder og deres historie og tilføjede, for at citere Lionel Gossmans parafrase, at 'historikerens opfattelse er bestemt af hans egen situation, så begivenheder ofte, for at blive indsat i et mønster, der retrospektivt konstrueres af historikeren, bliver revet ud af deres egne samtidige relationers kompakte og komplekse spind'.¹ Og man havde længe forstået, at 'ethvert forsøg på at udtænke en orden, der var anderledes end ren kronologi, var forbundet med en interesse

for kunstens orden – fiktiv fortælling eller drama.² Senere historiefilosoffer udviklede idéen til en grad, hvor det blev problematisk at skelne mellem historie og fiktion.³ Som Gossman bemærker, forbliver lysten til det virkelige, som kræver en accept af konstruktionen som naturlig forekomst, dog endnu mere genstridig stærk i historien end i fiktionen; og det er en vane for mange historikere at gøre, hvad de kan for at tilfredsstillen den.

For eksempel er intet historisk slogan hyppigere citeret end Rankes 'wie es eigentlich gewesen' af hvilken den sædvanlige oversættelse, uendeligt citeret, påstår at historien bør vise, hvad der faktisk skete. Men en mindst lige så korrekt oversættelse ville være 'hvordan det essentielt skete'. Stephen Bann undersøger betydningen af den flertydige oversættelse i sin originale og levende bog *The Clothing of Clio* (1984). I den mere velkendte version fremstår Rankes dictum som mottoet for en positivistisk historiografi, som han ikke selv ville have været fortaler for, og som ingen for alvor ville kunne tro på, med mindre de var fortryllet af realismens myte. Kendsgerninger er ikke begivenheder, og historien handler om begivenheder og plot. Forestillingen om, at vi kan beskrive Klio nøgen uden strukturel støtte og uden retorisk dække, er uacceptabel. Det ville være en form for skrivning uden *parti pris*, uden forudsætninger, der styrer valget af beviser, uden tilføjelser af årsag, uden struktur, uden stil og uden slutning. Der findes ikke et sådant nulpunkt. Bann undersøger nogle af måderne hvorpå gudinden forbliver anstændig. Som Wallace Stevens' Ozymondias bemærkede, 'The Bride/ Is never naked. A fictive covering/ Weaves always glistening from the heart and mind'.

Her er et simpelt eksempel, hentet (i ånden fra diskussionen i foregående kapitel om minearbejdere og strejker) fra A. J. P. Taylors beretning om generalstrejken i 1926.⁴ Han taler om andre arbejderes reaktion på opfordringen til en national strejke:

Reaktionen fra fagforeningsmedlemmerne var fantastisk: alle holdt op med at arbejde, da de blev opfordret til det, og praktisk talt ingen begyndte arbejdet igen, før strejken var slut. Det var de selv samme mænd, som var samledes for at forsvare

Belgien i 1914. Den frivillige rekruttering under første verdenskrig og strejken i 1926 var begge udtryk for den samme spontane generøsitet, der ikke fandtes lignende i noget andet land. Det første blev indpisket dem af næsten ethvert af den offentlige menings organer; det andet påtog de sig på trods af misbilligelse. Et sådant storsind fortjener mere end flygtig hæder. Strejkerne bad ikke om noget til sig selv. De forsøgte ikke at udfordre regeringen, endnu mindre at omstyrte forfatningen. De ville blot have, at minearbejderne skulle have en løn, det var muligt at leve for. End ikke det måske. De var loyale over for deres fagforening og deres ledere, som de under krigen havde været loyale over for deres land og deres generaler. Endnu en gang drog de i skyttegravene, uden entusiasme og uden meget håb.⁵

Her udtrykker historikeren sin egen mening om, at fagforeningsmedlemmernes opførsel var generøs og storslået, og sammenkæder deres uegennyttige støtte til minearbejderne med deres beredvillighed til at gå i krig for at forsvare Belgien i 1914. Sammenkædningen af to ganske forskellige historiske begivenheder gør ham i stand til, i slutningen af afsnittet, at side stille dem retorisk: ved at samles om strejken gik de endnu en gang i skyttegravene, denne gang mere storsindet, fordi det var uden folkelig støtte og uden personlig entusiasme. For at retfærdiggøre dristigheden af denne metafor, siger han sin mening om, at arbejderne fortjener mere end flygtig hæder. Der er selvfølgelig et faktisk grundlag for det han gør, eftersom der formodentlig er statistikker, der viser at 'alle holdt op med at arbejde' og at 'praktisk talt ingen begyndte arbejdet igen før strejken var ovre'. Hvis vi var meget pedantiske og meget positivistiske, ville vi måske efterlyse beviser for, at de sympatiske mænd, der strejkede var de samme mennesker, der meldte sig som frivillige i 1914; og vi ville måske beklage os over, at historikeren hverken redegør for den kendsgerning, at i 1926 ville mange af disse frivillige være døde, eller den kendsgerning, at kun mænd over 26 var gamle nok til at have været i hæren under krigen. Men faktisk er vi ikke så spydige, dels fordi vi ved, at han ikke i så høj grad taler om minearbejderne som individer, som om en samlet organisme, der tidløst forbliver uændret, men også fordi vi meget vel ved, at historikere, ligesom ikke-

modernistiske romanforfattere, for det meste tillader sig at have meninger og endda følelser; præcis ligesom fiktionsværker ikke udelukkende behøver at bestå af fiktionsdiskurs, behøver historie ikke udelukkende at bestå af historiediskurs, og kan meget vel indeholde tilkendegivelser af mening, medfølelse, afsmag osv. af den slags, man ofte finder i fiktion.⁶ I dette tilfælde ser vi for eksempel en vis forundring over arbejdernes altruisme, omtalt på en pastoral måde, som var de *fremmede*, medlemmer af en beundringsværdig, men fremmed kultur.

Den eneste stærke begrænsning, som historiskrivere sædvanligvis føler (hvis vi udelader historiefilosoffernes raffinerede kritik), er læserens forventninger. Disse indeholder en forventning om sammenhæng og relevans, og et krav, kun tilsyneladende simpelt og faktisk meget komplekst, om at dette er sådan, som tingene essentielt var. De indeholder også en forventning om, at historikeren kan se sammenhænge mellem forskellige begivenheder som krigen og strejken, og i den sammenhæng kan finde anledning til at prise strejkernes storhed, og bruge en metafor til uventet at sammenkæde krigen og strejken med et retorisk greb, som vil gøre ham i stand til at gengive denne storhed endnu mere bevægende og overbevisende.

Det vil sige, at vi faktisk ikke bryder os om historie, som Acton sagde, den burde være, kritisk og kulørforladt. Vi accepterer uden store spørgsmålstegn en vis grad af myte, indblanding af personlig følelse eller måske endda nationalisme eller klassefølelse. Der er selvfølgelig forskellige former for historie, hver med sine egne besynderlige omstændigheder, men vi burde forvente, at disse generelle forhold ville gælde for dem alle: der vil være mønstre, årsager, begivenheder frem for kendsgerninger, meninger frem for flade optegnelser, klæder til Klio.

Hvordan klarer litteraturhistorien sig under disse omstændigheder? I de seneste 25 år, eller deromkring, har der cirkuleret et rygte om, at den ikke længere kan skrives. Kausale sammenhænge mellem værker udvalgt til undersøgelse må være falske, og særlige interesser, der slet ikke er litterære, fører historikerens hånd. Det plejede dog, som Hans Robert

Jauss bemærker, at blive anset som filologens ypperste præstation at skrive sin nationale litteraturs historie, at åbenbare dens oprindelser med stolthed, og at spore dens prægtige og uundgåelige udvikling. Denne interesse for oprindelse og udvikling blev stimuleret i renæssancen, og den trivedes godt ind i dette århundrede. Men så begyndte det at synes åbenlyst, at noget var galt, og at litteraturhistorikere i virkeligheden skrev historier om andre ting end litteratur og behandlede litteraturen som illustrative beviser, mens de smuglede idéer om årsag og sammenhæng ind fra social og politisk historie.⁷

Jauss' nuværende anseelse skyldes, at han opgiver de gamle måder at opstille data 'ifølge generelle tendenser, genrer og hvad-har-vi, for, inden for disse kategoriseringer, at behandle de individuelle værker i kronologisk rækkefølge', og derved tilslutter sig kanoniske vurderinger ved at etablere kvasi-kausale relationer mellem de store forfattere. Han vil have en litteraturhistorie, der ikke er en receptionshistorie, hvis slutning er åben, fordi reception og vurdering altid foregår. Han bryder sig ikke om fremgangsmåden med at adskille de store navne fra det, Curtius kaldte 'middelmådighedens tradition', og tale om dem, som om de var uafhængige af tidens gang og satte sig ud over den historie, i hvilken de mindre værdifulde sidder fast. Han stoler ikke på formalisterne med deres doktriner om 'fremmedgørelse' – de virkemidler med hvilke et værk sættes i forgrunden i forhold til dets tids konventioner – fordi den vej fører direkte tilbage til konventionel ikke-litterær historie. For at rette denne fejl finder han det nødvendigt at kombinere formalisternes indsigter med en post-heideggersk hermeneutik; på den måde håber han at slippe af med 'historisk objektivisme' og i stedet studere reception 'inden for det objektificerbare system af forventninger, der udspringer af ethvert værk i udgivelsens historiske øjeblik, af en for-forståelse af genren ... og af modsætningen mellem poetisk og praktisk sprog'. Således kan historikeren forsøge at skabe en 'forventningshorisont' og instituere kommunikationen mellem denne horisont og sin egen, som i Gadammers 'horisontsammensmeltning'.⁸

Jeg tror ikke, denne metode kan udrydde den fordom, der bestemmer, hvad der er stort, og hvad der er småt, eller endda hvad der er litteratur, og hvad der ikke er, og Jauss bibeholder da også en forestilling om kanonicitet (som til en vis grad må være forudindtaget) og en ret klar forestilling om periode, som nu er gjort mere subtil i raffineringen til en horisont, men som stadig involverer forudvælgelse af materiale og endda af de forskellige ting, der kan siges om et værk, der ligger inden for den periode. Men dette er en mere subtil model for litteraturhistorikere end de fleste, selvom den ikke løser problemet om værdi, og selvom den ikke udrydder myterne om kanon og periode, der, afhængig af ens egne fordomme, er nyttige eller farlige. Jeg vil nu se på dem efter tur, dog vil jeg, når jeg kommer til spørgsmålet om periode, sige meget lidt om de modernistiske og postmodernistiske perioder, og gemme dem til det sidste kapitel.

Jeg kan bedst begynde dette afsnit om kanon med at citere et stykke fra det amerikanske *Chronicle of Higher Education* dateret 4. september 1985. Dette tidsskrift er i bredt omløb på højere læreanstalter i USA. Ved denne lejlighed, ved begyndelsen på et nyt akademisk år, bragte det et symposium i hvilket 22 autoriteter på forskellige områder fortalte læserne, hvilke udviklinger, de skulle forvente over de næste par år. Dette er forudsigelsen for litteraturstudierne:

Det dominerende anliggende for litterære studier gennem resten af 1980'erne vil være litterær teori. Særlig vigtig vil være brugen af teori præget af den franske filosof Jacques Derridas arbejde, til at opnå indsigt i sortes og kvinders kultur.

Faktisk udgør konvergensen af feministiske og afro-amerikanske teoretiske formuleringer den mest udfordrende forbindelse for studier i de kommende år. Nærmere bestemt vil meget interessante og indsigtfulde redegørelser for udtrykfuld kultur generelt og kreativ skrivning i særdeleshed, udspringe fra indsatser, der anvender feministiske og afroamerikanske tilgange til studier af tekster af afroamerikanske forfattere som Zora Neale Hurston, Sonia Sanchez, Gloria Naylor og Toni Morrison.

Blandt de lovende områder for analyse er undersøgelsen af anliggender og metaforiske mønstre, der er fælles for fortidige og nutidige sorte kvindelige forfattere.

Sådanne teoretiske redegørelser for de race- og kønsmæssige kulturprodukter vil hjælpe til at underminere de halve sandheder, som hvide mænd har etableret som konstituerende hele den amerikanske kultur. Et aspekt af den udvikling vil være den forsatte omformning af den litterære kanon, efterhånden som glemte, negligerede og undertrykte tekster bliver gen-opdaget.

Litterær teori er også fuld af nedbrydende og dybt politiske potentialer, som afroamerikanske og feministiske kritikere vil arbejde på at få frigivet i de kommende år.

Dette manifest, for det virker som et sådant, blev skrevet af professoren 'i engelsk og menneskelige relationer' ved University of Pennsylvania. Det lægger op til det, man meget vel kunne kalde en radikal dekonstruktion af kanon, ved at udskifte de falske elementer, som hvide mænd har indsmuglet i den, med en liste af sorte kvinder. Disse vil blive studeret med metoder, der er særligt afroamerikanske. Skribenten understreger de politiske implikationer af denne udvikling, for han ved, at de forandringer, han forudser, ikke kun vil medføre ændringer i pensum. Han antager, at den litterære kanon er et bærende element i den eksisterende magtstruktur, og mener at man kan hjælpe med til at nedrive magtstrukturen ved at påtvinge radikale forandringer af kanon.

Det, der interesserer mig mest ved dette program, er ikke så meget dets listige alliance mellem tre kræfter, man i princippet kunne forestille ville være fjendtlige over for idéen om en kanon – feminisme, afroamerikanisme og dekonstruktion – som dets stiltiende indrømmelse af, at der findes en sådan ting som litteratur, og at der burde findes en sådan ting som en kanon; meningene om det magtfulde ved indholdet af disse kategorier kan udfordres, men koncepterne i sig selv består. Faktisk antager hele det revolutionære foretagende deres fortsættelse. Kanonen er det, som oprørerne gerne vil tage i besiddelse som belønning for succes i kampen om magten.

Det, vi har her, er kort sagt ikke en plan om at afskaffe kanon, men om at erobre den. Sammenkæd-

ningen af kanon med autoritet er dybt rodfæstet i os, og man kan se enkle grunde til, at det er sådan. Den er et yderst selektivt redskab, og en af grundene til, at vi har brug for at anvende den, er, at vi ikke har hukommelse nok til at kunne behandle alt. Den eneste anden mulighed er ikke en altomfattende reception af fortiden og dens litteratur, men en dadaistisk destruktion af den. Den beskyttes derfor af dem, der har den, og eftertragtes af dem, der ikke har.

Autoriteter har opfundet mange myter for at beskytte kanonen. Religiøse kanoner kan effektivt lukkes, selv hvis det betyder bibeholdelse af bøger, hvis betydning det senere er svært at se vigtigheden af, så som nogle af de kortere breve i Det Ny Testamente. De kan beskyttes kraftigt, for eksempel krediteret med bogstavelig inspiration, så det er forbudt at ændre den mindste prik eller tøddele, diakritiske tegn, instruktioner til kantoren, selv tydelige fejl. Og hvert ord, hvert bogstav, er genstand for minutøse kommentarer. Hvad der end er inkluderet, er sikker på at få betydning for verden. Hvis for eksempel Johannes' Åbenbaring ikke var kommet med i den kristne kanon, som den var lige ved ikke at gøre, ville den blot have været endnu en tabt eller apokryf apokalypse, et område for et specialiseret studie; i stedet har den haft umådelig betydning for social og politisk adfærd gennem mange år, og har det fortsat. Det fjerde evangelium var på et tidspunkt under mistanke; var det ikke blevet så centralt et skrift for kristen teologi, ville millioner af mennesker have været tvunget til at tro noget helt forskelligt fra den ortodokse tro, og en hel del af dem ville måske have undgået at blive brændt, hvis de ikke var blevet brændt af andre grunde.

Så kanoner hænger sammen med magt; og kanoner er nyttige, fordi de gør os i stand til at håndtere historiske aflejringer, der ellers ville være svære at have med at gøre. De gør det ved at påstå, at nogle værker er mere værdifulde end andre, mere værdige til en minutøs opmærksomhed. Om deres værdi udelukkende afhænger af, at de er udvalgt på denne måde, er et omstridt emne. Uanset hvad, er der en status-forskel, der ikke er til at tage fejl af, mellem kanoniske og ikke kanoniske bøger, hvordan de så

end blev optaget i kanonen. Men når de først er inde, sker der visse forandringer med dem. For det første bliver de låst helt fast i deres tid, deres tekst så stivnet, som andægtig forskning kan gøre den, selve deres sprog mere og mere fjernt. For det andet frigøres de af denne kendsgerning paradoksalt nok fra tiden. For det tredje bliver de enkelte dele ikke bare bøger i sig selv, men også del af et større hele – et hele, fordi det bliver behandlet som et sådant. For det fjerde kan dette hele med alle dets indbyrdes sammenhængende dele opfattes som et uudtømmeligt potentiale af betydning, så det, der sker med tidens gang – efterhånden som den oprindelige kontekst og samlingens sprog bliver mere og mere fjern – er at nye betydninger tilføjes (de anses måske, af en fiktion, der er karakteristisk for denne måde at tænke på, for at være originale betydninger) og disse betydninger forandrer sig konstant, selvom deres kilde forbliver uforandret. Eftersom alle bøgerne nu kan opfattes som én stor bog, opdages nye ekkoer og gentagelser i fjerne dele af helheden. Den bedste kommentar til hvilken som helst linje er en anden linje, muligvis placeret meget langt væk fra den. Dette var en rabbinisk læresætning: 'Jeg samler passager fra Toraen med passager fra Hagiografien, og Toraens ord lyser som den dag de blev givet på Sinai'.⁹

Den tidsmæssige kløft mellem tekst og kommentar eller anvendelse sikrer, at der i praksis altid er brug for noget, der ligner Gadamer-Jauss-hermeneutikken, formaliseret eller ej. Den gensidige påvirkning mellem kanoniske tekster, der er atemporal i sig selv, og kun kommer til syne gennem tiden ved hjælp af kommentering, er essensen af Eliots idé om en kanon, som den kommer til udtryk i den berømte passage i essayet 'Tradition and the Individual Talent' – 'Al Europas litteratur ... har en samtidig eksistens og skaber en samtidig orden', selvom han, som en verdslig kanoniker skal, sørger for tilføjelser til den orden: 'De eksisterende monumenter udgør en ideel orden i sig selv, der modificeres af indførelsen af nye (virkeligt nye) kunstværker blandt dem'.¹⁰ På denne måde 'består orden' – tidløs orden – 'efter tilføjelsen af nyheden', og det gør den ved at tilpasse sig til det nye. Her bruges idéen om kanon i en ordens tjene-

ste, en orden, der kan ses i historien, men faktisk transcenderer den, og gør alt tidløst og moderne.

I dette, som i den hermeneutiske formel, i den rabbiniske metodologi og i de marxistiske aspirationer til en teori om frugtbar diskrepans, er det et klart mål at skabe en brugbar fortid, en fortid, der ikke blot er fortid, men også hele tiden ny. Så hensigten med alle sådanne refleksioner over de kanoniske monumenter er at gøre dem *moderne*. Faktisk findes der variationer af dette synspunkt hos mere end én forfatter i den periode, vi nu opfatter som 'modernistisk'. På samme tid var der en rivaliserende form for modernisme, der erklærede et ønske om at destruere monumenterne, at destruere fortiden. Men kanoniseringens spøgelse hjemsøger selv disse ikonoklaster. Og hvad enten man opfatter kanoner som forkastelige, fordi de er tilfældigt formede eller tjener nogens interesser på bekostning af andre, eller om man formoder, at kanoners indhold er guddommeligt udvalgt, kan der ikke herske nogen tvivl om, at vi ikke har fundet måder at ordne vores tanker om litteratur- og kunsthistorien uden at ty til dem. Det er derfor, at minoriteter der ønsker at slippe af med det, de opfatter som en reaktionær kanon, ikke kan forestille sig en anden måde at gøre det på, end ved at placere en radikal én i dens sted.

Det er sandt, selv hvis man er enig med Benjamin i, at 'der er intet vidnesbyrd om civilisationen, der ikke på samme tid er bevis på barbarismen',¹¹ for ethvert 'vidnesbyrd om civilisation' bibeholder kvaliteter, der adskiller det fra mulige substitutter 'i en mekanisk reproducerbar tidsalder'; og for Benjamin, med hans uforlignelige tanker om deres kvaliteter (som han indbefatter under navnet 'aura'), var frigørelsen fra sådanne dokumenter tæt på at være utænkelig. Han mente, at den historiske materialist i bevidstheden skulle tage afstand fra disse kunstværker, der i deres skabelse og deres overlevering var uløseligt forbundet med uretfærdighed og undertrykkelse, men han var ikke bedre i stand til at gøre det, end de materialister, jeg allerede har omtalt, inklusiv de der mente, at kunstværkerne, det drejer sig om, burde bevares som dyrt købt arvegods fra ofrenes forgængere. Benjamin billigede Proust med hans idé om aura, som 'det uberegnelige individuelle liv',¹²

(der selvfølgelig er et ret borgerligt udtryk), og han misbilligede Dada, der ville destruere både aura og fortiden. Der er ingen måde at undslippe den på; hvis vi ønsker monumenterne, de dokumenter vi værdsætter, må vi bevare dem på trods af deres ondskabsfulde forbindelser, og finde måder til at vise, at deres værdi på en eller anden måde forbliver i vores forandrede verden. Desuden kan vi ikke undgå at se dem som indbyrdes sammenhængende, som ud af samme familie på grund af deres distinktive træk og kvaliteter. Så på en eller anden måde er vi nødt til at placere dem i relation til hinanden; og måden, vi gør det på, er med til at bestemme vores holdning til fortiden. Kanonen former, ved at forudbestemme værdi, fortiden, og gør den menneskelig anvendelig, tilgængeligt moderne.

I tidligere kapitler henviste jeg frit til 1930'erne uden at afsløre frygt for, at det kunne synes underligt, at et tidsrum på ti år kunne formodes at blive opfattet som en *periode* og en skrive- og tænkemåde, som vi kan genkende og diskutere. Nogle årtier er begunstigede i denne forstand – 1890'erne er et oplagt eksempel; og proceduren synes at være almindelig i populær kultur, for alle synes nu at have en klar og tydelig opfattelse af 1950'erne og 1960'erne. Periodisering ved hjælp af årtier er en del af vores velkendte mentale vane – en anden måde at ordne fortiden (og på den måde gøre den tilgængelig for vurdering). Og dette er også funktionen af større periodebegreber.

Periodisering er et stort og mærkværdigt område, og der er en stor forskel mellem videnskabelig diskussion af det, og den relativt letsindige måde, hvorpå vi taler om perioder i hverdagskonversation. Vi kan for eksempel bruge et udtryk som 'post-oplysningstanke' eller lignende, og formode, at termen forklarer sig selv. Jeg slog ordet 'oplysning' op i *Oxford English Dictionary* i håb om at finde en definition på denne almindelige idé, og med forventningen om, at definitionen ville være underbygget af henvisninger til mere forsigtig videnskabelig brug. Hvad jeg faktisk finder, er påstanden om, at ordet bliver brugt til at 'betegne ånden og målene for de franske filosoffer i det 18. århundrede, eller for andre, som

man vil associere med dem i den underforståede anklage om overfladisk og pretentiøs intellektualisme, urimelig foragt for traditioner og autoriteter, etc.' To eksempler er tilføjede, et fra J. H. Stirlings bog om Hegel (1865) ('Deisme, ateisme, panteisme og alle andre former for *ismer* grundet Oplysningen', efterfulgt af 'overfladisk oplysning'); og den anden fra Edward Cairds bog om Kant (1889): 'Oplysningstidens individualistiske tendenser...' Det synes utilstrækkeligt, især hvis man husker at Kant i 1784 skrev et essay kaldet 'Et svar på spørgsmålet: Hvad er Oplysning?' ['Was ist Aufklärung?'], hvori han udtrykkeligt siger, at dens væsentligste træk er 'mænds flugt fra deres selv-pådragede formynderskab', den frie offentlige brug af ens fornuft, og tilføjede, at hans tid gjorde fremskridt i den retning, delvist takket være Frederik den Stores liberale politik; de oplyste sig selv, selvom man på ingen måde kunne kalde deres tid en oplysningstid.¹³ Kant taler som om en meget stor bevægelse var i gang, og bevægelser bliver let til perioder; men i *OED* henviser termen Oplysning [Enlightenment. O.a.] ikke til andet end et pseudohjørne sidst i det 18. århundrede. Man kan overbærende pointere at 'E' er et tidligt bogstav, udarbejdet for det meste af et århundrede siden, så vi må tjekke ordet i *Supplementet*, hvoraf det relevante bind blev trykt i 1972. Men supplementet har intet at tilføje under 'Oplysning', og man må konkludere, at i historisk såvel som almindelig brug, er 'Oplysning' et altomfattende udtryk, der dækker over diverse franske, og at dømme efter eksemplerne også tyske, *ismer*, der kun skal nævnes for at blive foragtet.¹⁴

Isme er bestemt en heftig partikel; den kan tilføje eller fjerne værdi, være smigrende eller nedsættende – afhængig af hvordan brugeren har det med fornyelse. Periodebeskrivelser har de samme ambivalente træk, ofte begynder de deres eksistens som spotende ord, og bliver så af andre brugere omdannet til lovprisende ord. Jeg tror, det klassiske eksempel er 'barok'. Termens oprindelse er usikker, men dens første brug var nedsættende; kunsthistorikere brugte det til at betegne en periode af relativ dekadence efter renæssancen. Burckhardt brugte 'barok' eller 'rokoko' til at betegne enhver stils dekadence, og

brugte post-renæssancens formodede dekadence som en arketype. 'Barok' blev givet udbredelse af Wölfflin, der opfandt det berømte skel mellem 'lukkede' (renæssance-) og 'åbne' (barok-) former, og som også var den første forfatter, der anvendte termen 'barok' om litteratur. I en berømt passage i sin bog *Renaissance and Baroque* (1888) kalder han Ariosto 'renæssance' og Tasso 'barok', og forklarer skellet således: Ariosto tager del i 'den skønne intimitet af emfatisk svar på hver enkelt form, der var karakteristisk for renæssancen', men Tasso har fejlen, der er typisk for barokken, 'ingen følelse for de enkelte formers betydning, kun for den dæmpede effekt af helheden'. Som en beskrivelse og bedømmelse af to stilarter, der tydeligvis hænger sammen, og tydeligvis er forskellige, har denne formel en værdi; men selvfølgelig bliver vurderingerne og de stilistiske beskrivelser af de to poeter omdannet til to efter hinanden følgende historiske perioder med det formål at forklejne barokken. Wölfflin forklarer ikke helt, hvordan den ene blev til den anden, selvom han vover at foreslå, at den jesuitiske mod-reformistiske pietisme havde noget at gøre med det, og denne delvise forklaring blev ret udbredt accepteret.¹⁵ René Welleks kendte undersøgelse af 'barok' som litterær term foreslår, at den næppe blev indført i almindelig brug før 1920'erne, hvor den måske blev opfattet som en nyttig historisk parallel til ekspresionismen in vogue på det tidspunkt; og derefter blev termen brugt mere og mere bredt, og mere og mere svagt.¹⁶ I den engelsk-amerikanske tradition er Crashaw det eneste navn, der blev kædet fast sammen med barokken i de tidlige stadier i udviklingen af termen, hvilket synes rimeligt; men da den én gang var etableret som lovprisende term, blev dens brug snart udvidet langt ud over en form for jesuitisk religiøs inderlighed. Her er nogle af de engelske forfattere, der, af den ene eller anden grund, er blevet beskrevet som 'barokke' (for det meste, skal det siges, af europæiske kritikere og historikere): Lully, Shakespeare, Ben Jonson, Donne, Massinger, Ford, Browne, Jeremy Taylor, Dryden, Giles and Phineas Fletcher, Milton, Bunyan, Otway, Thomson, Collins og Wordsworth. Som en stilistisk beskrivelse flød den simpelthen frit, afhængig af om man kunne lide

det, man talte om, eller ej.

Som periodens stil efterhånden blev opfattet som værdifuld i sig selv, opstod der et behov for yderligere skelnen, og 'manierisme' blev indsat som en periode mellem renæssancen og barokken. Ligesom barokken var den i begyndelsen fornedrende, i det 19. århundrede blev det brugt om sådanne ubegunstigede kunstnere som Bronzino, men efter 1920 (ifølge *OED Supplement*), tjente det som en ikke nedsættende beskrivelse af italiensk kunst i perioden 1500-1520. Der synes at have været nogen uoverensstemmelse om, hvorvidt manierisme skulle opfattes som en form for levn fra renæssancen, eller som forløber for barokken; men som periode er den nu accepteret som noget, vi ikke kan undvære; dog var den, for eksempel, helt ukendt for Wölfflin (der ville have kaldt det, vi nu opfatter som manieristisk, for barokt).

I sin *European Literature and the Latin Middle Ages* bruger Ernst Curtius en del tid på at revse letsindige periodemagere. 'Er Baudelaire impressionist, George ekspressionist? Der bruges megen intellektuel energi på sådanne problemer,' siger han. Men på samme side taler han om 'barokken (i.e. manierisme)' og senere om 'senantik og middelalderlig manierisme'; og til sidst opstiller han modsætninger mellem manierisme og klassicisme, idet han siger, at manierisme ikke kun er en periode i kunsthistorien, men en 'måde' til at 'ombryde den klassiske norm', der konstant findes i europæisk litteratur. Så giver han eksempler på manieristiske brud på klassiske normer gennem tiderne – i Martial, Pliny, Ambrose, Góngora, Gracián, Mallarmé og Joyce, og erklærer, at manierisme er meget mere brugbar som et forestillingsmæssigt redskab end den mere velkendte antitese til klassicisme, nemlig romantikken, og især mere brugbar end barokken, der efter hans mening burde udryddes.¹⁷ Således bliver en ret beskeden idé ophøjet og hyldet af hele den europæiske litteratur.

Det ser så ud som om, at forestillingen om periode ikke kun gør det muligt at holde styr på historien, men uundgåeligt indebærer vurdering; så kendetegn, der opfattes som afgørende for værdi (eller det modsatte) kan søges alle vegne, med det formål at foretage yderligere vurderinger baseret på en pe-

riodisk arketype. Ikke desto mindre forbliver denne arketype uforandret, og det, der bliver sagt om en periodes stil er tæt forbundet med vores mere generelle opfattelse af perioden i sig selv. Dette ses tydeligt i måden, hvorpå termen 'renæssance' bliver brugt. Det kan synes underligt at alle klarede sig så godt så længe uden den. Huizinga fandt det tidligste eksempel på dens brug i samtale i en historie af Balzac, der blev udgivet i 1829.¹⁸ I 1855 udgav Michelet en bog med titlen *The Renaissance*; fem år senere kom Burckhardts *The Civilisation of the Renaissance in Italy*. Fordi der var mennesker, der levede i renæssancens tid, der opfattede sig selv som medhjælpende til en genfødsel af en ældgammel civilisation, spørger Panofsky i det, der fortsat er den mest pålidelige behandling af emnet, om de ved at tro således, definerede eller bedrog sig selv; og E. H. Gombrich overvejer, om man ikke snarere burde opfatte renæssancen som en bevægelse end en periode.¹⁹ Men selvom perioder ofte påvises længe efter, de er forbi, er det ikke ualmindeligt for folk at tro, at de faktisk er i én; sådan er det i øjeblikket med 'postmodernismen'. Bevægelser kan blive til perioder, og Panofsky accepterer renæssancen (ved at skelne den fra rene 'renæssancer', som de mindre klassiske perioder i det 10. og 12. århundrede) som en 'megaperiode'.

De fleste af os tror på renæssancen, selvom vi har lært, at vi skal være forsigtige: perioden blev ikke kun karakteriseret ved genoplivning – der var store misforståelser af både antikken og af den periode mellem antikken og nutiden, der fik betegnelsen 'middelalderen'.²⁰ Og, som Panofsky bemærker, selv de, der hævder ikke at tro på den, opfører sig som om de gør, især når de vil nedgøre den. Vurderinger af renæssancen varierer fra afsky – Ruskin, Worringer, Hulme og Ezra Pound – til den mere generelle almindelige lovprisning. Dateringen af perioden er vag: den har et plausibelt udgangspunkt i Petrarch, og det kan måske siges, at Vasaris fornemmelse af en dekadence er dens slutning; men i England inkluderer perioden konventionelt stadig Shakespeare og endda Milton, der, som vi har set, også påstås at være barok. Der er dog, som Panofsky bemærker, tydelige forskelle mellem en gotisk kate-

dral og Peterskirken; og det er ikke for ekstravagant at bemærke, at den første prædiker kristen ydmyghed, og den anden er mere interesseret i at forkynde menneskets værdighed, hvad enten man synes, at det var et godt træk eller ej.²¹ Når først en periode har etableret sig selv, kan vi ikke kun diskutere om den nogensinde eksisterede på den måde, folk vanemæssigt siger, at den gjorde, men også bruge den frit til at scanne historien og fælde domme over bestemte kunstneriske stilarter og bestemte værker. Dette finder sted på trods af alle de kloge afgrænsninger, som forskere har lavet. Renæssancen var kun et aspekt af kulturen i det 16. århundrede, siger Huizinga; vi skal være forsigtige med måden hvorpå vi bruger termen 'barok', siger Jean Rousset:

Vi må selvfølgelig huske på, at det er en form for matrice, der er konstrueret af os, historikerne i det tyvende århundrede, og ikke af det 17. århundredes kunstnere. Man må undgå at blande matricen sammen med kunstnerne, fortolkningsskemaet med værkerne, der fortolkes. Kategorierne er kun måder til at undersøge disse kendsgerninger, værkerne; og man burde opfatte dem som arbejdshypoteser, redskaber til forskning, stilladser, der mister nyttigheden, når bygningen er færdig.²²

Men det er meget svært at huske på alt dette, når man faktisk bruger periodetermerne, eller når man udskifter dem med et nyt sæt ord og taler om epistemer eller diskursformationer. Det sidste, man kan sige om dem, er, at de i brug er 'værdineutrale'; de påtvinger ikke kun vurderinger på bestemte værker og bestemte perioder, men de synes også alle, mere eller mindre diskret, at tillægge vores egen periode en enestående høj værdi, eftersom det er på baggrund af denne periode, at vurderingerne foretages. Vi vil vælge det fra fortiden, der er moderne ved den, og vi forudsætter, at vi har et meget privilegeret udsyn til fortiden, der gør os i stand til at gøre dette. Perioder er, med andre ord, en anden måde at gøre moderne.

Det er blevet sagt, at 'periodisering er kolonial politik',²³ hvilket gør 'periode' til en lige så ondsindet idé som 'kanon'. Det er i hvert fald sandt om dem begge, at de bliver brugt til at tjene vores interesser, som kan være kolonialistiske eller politiske.

Som Karl Popper bemærker, 'Selvom historien ikke har nogen mening, kan vi give den en mening.'²⁴ Han mener, vi burde vælge sådanne meninger, ligesom vi burde vælge slutningen på vores liv, der heller ikke har nogen mening ud over den, som vi, med en udøvelse af bevidst fornuft, vælger at give den. Det vil uden tvivl altid være vælgerens krav. Meningen, der vælges, vil nødvendigvis variere. Men de fleste vil være enige om, at det er en hjælp til at sikre sig adgang – ved '(re)konstruktion', som Jameson ville sige det – til noget i fortiden, der muligvis kan gøres nyt, gøres værdifuldt for nutiden. Måske kan vi genkalde os, at Freud overvejede 'konstruktioners' historiske gyldighed, og til det sidste fastholdt, at forbindelsen mellem konstruktion og historisk virkelighed ikke var vildledende.²⁵

Lad mig give et eksempel fra poesiens historie: en kritiker kan forsøge at give bestemte former for poesi forrang gennem revurdering, og revurderinger tager ofte form som en påstand om, at en bestemt periode er blevet overvurderet, mens en anden er blevet overset. Den gamle gøres ny gennem forbindelse eller anvendelse; det er ikke kun i den nuværende kultur, at betegnelsen 'moderne' giver værdi: for længe siden var der en *musica moderna*, en *devotio moderna*. Der har været mange moderne poesier, der nu er en sag for historiebøgerne, men de krævede alle på deres tid en revurdering af fortiden. Det eksempel, der falder lettest for, er revurderingen af Donnes poesi. Efter udelukkende at blive læst som en mærkværdighed, godt uden for traditionen, blev han senere tæt forbundet med en særlig moderne måde at skrive på; og denne forbindelse kunne foretages på meget forskellige måder, Francis Thompsons og Eliots og Empsons for eksempel. Thompson beundrede Donnes blanding af 'sanselighed' og intellekt; Eliot udviklede denne indsigt og fandt hos Donne en antydning af vores tab, ved en historisk katastrofe, af evnen til at tænke og føle på samme tid; Empson beundrede det, han så som Donnes engagement i en moderne videnskabelig tid, et engagement der meget lignede Empsons eget i den nye videnskab tidligt i det tyvende århundrede.

Det næste skridt var, med tilbagevirkende kraft, at etablere en bevægelse, der også var en periode, ved

at sætte Donne i gruppe med nogle essentielt meget forskellige digtere (Herbert, Vaughan, Marvell, Cleveland, osv.) som eksponenter for 'metafysisk' poesi. Termen var gammel, og havde i sin tidlige brug været fornedrende, endda forkastende; men som så mange andre blev den nu indført som en ærbødighedsfrase. Og det næste skridt var at lave denne mindre bevægelse om til noget, der nærmere mindede om en megaperiode; metafysisk blev nu omtalt som en underafdeling af barokken, opfattet som en pan-europæisk periode, så de engelske digtere blev kædet sammen med europæiske digtere, som de for flertallets vedkommende ikke havde haft megen lighed med, før opfindelsen af disse nye kriterier – Góngora i Spanien, Marino i Italien²⁶ – og med bestemte former for musik og billedkunst og endda politik. Ydermere kunne en forkærlighed for Donnes form for poesi bruges som et grundlag for store generaliseringer om den engelske histories forløb, et forløb, der blev skitseret af Eliot og udviklet af andre.

I sådanne sager følger vi forskellige former for imperativer og ambitioner, der på ingen måde er helt uegennyttige; og vi finder grunde til at påtvinge andre vores nye perioder og vurderinger. Vi vælger tidlig 1600-tals poesi af alle mulige grunde – et stadig tilbagevendende begær efter prægtig eller gløddende religiøs følelse, en overbevisning om, at vores egen poesi er privat og åndrig og ironisk (Lafourgue går godt i spænd med Donne, siger vi, og privat, åndrig, ironisk poesi af den Laforgueske slags, vi stræber efter at skrive, er på uforklarlig vis blevet oversat), eller endda fordi vi mener, at borgerkrigen sluttede en form for samfund, som vi foretrækker frem for det vi har. Dyderne, der tydeligt ses i førborgerkrigs perioden, findes ikke i senere perioder, et fravær, der er tydeligt markeret i den seneste periode af dem alle, i det mindste indtil vores ankomst på scenen, hvor vi retfærdiggør deres modernitet ved at kæde dem sammen med vores egen.

De grunde vi giver for at vælge perioder og forfattere forandres hele tiden sammen med forandrede vurderinger. For tres år siden var propagandaen for løbende forandringer og præferencer så vellykket, at vi nu betegner den periode som moderne (siden

modernistisk), hvilket alle perioder selvfølgelig en gang var, selvom ingen fortsat kan være det. Det er derfor 'postmoderne' er fulgt så hurtigt efter; og derfor at der findes en samling af 'kanoniserede' moderne eller modernistiske værker, der hører fortiden til. Man behøver ikke nødvendigvis at elske disse værker, men hvad enten man gør eller, som Lukács for eksempel, ikke gør, har man ingen problemer med at identificere dem med betegnelsen. Og nu studerer vi deres gensidige påvirkning på samme måde som de andre kanoniske værkers; de ændres ikke, men vi tilpasser dem ved hjælp af fortolkning, ved hjælp af nye studier af deres indre karakteristika og forhold til deres egen og vores tids intellektuelle kontekst. Så det moderne, der for tres år siden var gyldighedskriteriet for andre perioder og kanoniske valg, er nu selv en periode, og dens værker er fuldstændigt kanoniserede og endda genstand for angreb for at være det.

Min påstand er, at kræfterne, der kontrollerer vores behandling af historien generelt set er de samme kræfter, der insisterer på, at vi tænker i perioder og, særligt når der er tale om litterære dokumenter, i kanoner. At de valg, der træffes inden for alle disse felter kontrolleres af bevidsthedens ønsker og endda ønsket om magt, kan jeg ikke bestride, selvom samvittigheden også må have sin del, som Popper ville ønske det.

Der er et aspekt af spørgsmålet, som jeg ikke har nævnt tilstrækkeligt, nemlig at autoritative valg, selvom den første bevægelse muligvis kan komme fra en enkelt person, normalt kræver en konsensus, og en konsensus blandt en relativ lille gruppe mennesker. Når det drejer sig om litteratur, kan vi muligvis identificere disse personer med det, som Fish kalder et 'fortolkningsfællesskab'. Der må være institutionel kontrol af fortolkning, som jeg har argumenteret grundigt for andetsteds,²⁷ og selvforevigende institutioner modstår ikke kun dem, de finder inkompetente på grund af uvidenhed, men også den karismatiske outsider. De er i en vis forstand dømt til at være reaktionære; de unge trænes til at foretage bestemte former for fortolkning af de favoriserede tekster, de bliver ældre, og har selv en interesse i en nedarvet, om end modificeret, fremgangsmåde, og

skal investere stort i kanon. Dette betyder ikke, at der ikke findes grupperinger eller utilfredshed inden for institutionen – enhver, der i dag ser på skoler og institutter for litteratur, kan finde sekterisk utilfredshed. Der er altid den mulighed, at der inden for store og ikke specielt centraliserede institutioner kan udvikles sub-kanoner og revisioner af periodiseringer, til at passe til for eksempel feminister og afroamerikanere eller derridanere, eller endda feministiske afroamerikanske derridanere. Sikkert er det, at revolutionære revisioner ville kræve overførsler af magt, en udsigt til et litterært terrorregime, som mange af os synes mindre om end professoren i engelsk og menneskelige relationer. Og opgaven med at vurdere udvalgte øjeblikke og udvalgte bøger, reddet fra den udiskriminerende masse af historiske fakta, ville under alle omstændigheder fortsætte. Ligeså ville de nedarvede metoder til analyse og evaluering (for eksempel de 'metaforiske mønstre, der er fælles for fortidige og nutidige sorte kvindelige forfattere'). Fuldstændig retfærdighed og fuldkommen samvittighed vil sandsynligvis ikke blive mere tilgængelige under dette nye system, end de er nu.

Alligevel accepterer vi forandringer på de måder, vi opfatter som mulige for os. Men så længe vi søger værdi i værker fra fortiden, vil vi blive tvunget til at underlægge historiens show sindets ønsker – hvem 'vi' end er. Og for at gøre det, må vi opfinde nye matricer og påtvinge fortiden dem – genskrive fortiden for at tilpasse den vores moderne ønsker, som fortiden altid er blevet genskrevet. Vurderinger bliver dog givet videre og konstant redefineret; så spørgsmålet til slut er ikke, om de er uretfærdigt selektive, men om vi ønsker at bryde det eneste stærke bånd til fortiden, som vi har – vores evne til at identificere os med vore forgængeres interesser, til at kvalificere deres bedømmelser uden nødvendigvis at kuldkaste dem, til at samtale med dem i en transhistorisk dimension. Selvom den uundgåeligt er befængt med privilegier og uretfærdigheder, synes det stadig at være en værdifuld arv; en eller anden katastrofe kan muligvis ødelægge den, men destruktoren burde ikke ansøres af medlemmer af det ret lille fællesskab, der interesserer sig for skrivning eller for kunst i det hele taget. En eller anden forestilling om ka-

non, der er til at arbejde med, en udforsket forestilling om historie, er, selvom de som de fleste menneskelige konstruktioner kan beskrives som uretfærdige og selvopretholdende, nødvendige for et hvilket som helst begreb om fortidig værdi med den mindste chance for overlevelse, nødvendig selv for de uretfærdigt oversetede ønskede oprejsning. Således forbliver traditionen, fyldt med fejl som den er, værdifuld. Den bør bestemt vedvarende blive undersøgt nøje, for at fortiden, der allerede er formindsket af vores selektive manipulationer, ikke reduceres yderligere af unødvendig eftergivenhed over for mode og fordomme. For den trussel er altid over os.

På dansk ved Line Beck Rasmussen

Noter

1. L. Gossman: "History and Literature" in R.H. Canary and H. Kozicki (red.), *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding* (1978) 3 - 39; 19.
2. *Ibid.*, 20.
3. Se især R. G. Collingwood, *The Idea of History* (1946), og W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding* (1964). Litteraturen om emnet er meget omfattende, og de følgende bøger skal muligvis også nævnes: A. C. Danto, *Analytic Philosophy of History* (1968), M. White, *Foundations of Historical Knowledge* (1965) og H. White, *Metahistory* (1973).
4. I Frank Kermode, *History and Value*, o.a.
5. A. J. P. Taylor, *English History, 1914-1945* (The Oxford History of England, 15:1965), 244-45. Min opmærksomhed er blevet henledt på analysen af et afsnit fra Taylors *The Course of German History* af Hayden White i hans *Tropics of Discourse* (1978), hvori White viser, hvorledes en simpel historisk påstand 'har en sekundær mening', der kommer af en konstruktiv proces, poetisk af natur, der er tilføjet fremstillingen af historiske kendsgerninger.
6. Jeg tilpasser denne formel fra J.R. Searles essay "The Logical Status of Fictional Discourse" fra hans *Expression and Meaning* (1979), 74.
7. Se R. Wellek og A. Warren, *The Theory of Literature* (1949), 263, og R. Wellek, "The Fall of Literary History", i *The Attack on Literature* (1928), 64-77, for en undersøgelse af den nuværende situation.
8. H. R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, overs. T. Bahi (1982), 3-45.
9. D. Patte, *Early Jewish Hermeneutic in Palestine* (1975), 44.
10. *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. F. Kermode (1975), 38.

11. W. Benjamin, *Illuminations*, overs. H. Sohn (1968), 258.
12. *Ibid.* 210.
13. Genoptrykt i D. Simpson (red.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel*, (1984), 29-34.
14. Det er kun retfærdigt at tilføje, at der er et opslag under *Aufklärung*, som siger, at termen beskriver 'en europæisk intellektuel bevægelse i det 18. århundrede, der gør krav på ekstraordinær intellektuel illumination og oplysning'. Dette efterlader stadig en del usagt.
15. *Renaissance and Baroque* (1888, overs. K. Simon, 1964), 83 ff. Det er ikke accepteret af C.J. Friedrich i *The Age of Baroque, 1610-1660* (1952); Friedrich finder det i det hele taget for begrænsende, og tilbyder den måske mest spektakulære udvidelse af betydningen af barok; for ham omfatter den politik, økonomi, filosofi og videnskab såvel som musik, kunst og litteratur. Ved helt at afvise manierisme, argumenterer han for, at den barokke periode strækker sig fra midten af det 16. til midten af det 18. århundrede, et 'fælles område af følelse ... fokuseret på bevægelse, spænding, kraft', og finder dets 'overdådige fuldbyrdelse på slottet og i operaen', såvel som parykken. Blandt digterne blander Milton, Shakespeare i de store tragedier og 'de idylliske romancer' og Johnson i maskerne sig med Lope de Vega, Calderón, Góngora og Corneille (1962 edn. 39-40, 47-61).
16. R. Wellek, 'The Concept of Baroque in Literary Scholarship', i *Concepts of Criticism* (1963), 69-127.
17. E. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, overs. W. R. Trask (1953), 12, 66, 273.
18. Citeret i E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960; 1969 edn.), 5.
19. E. H. Gombrich, 'The Renaissance – Period or Movement?' i J. B. Trapp (red.), *Background to the English Renaissance* (1974), 9-30.
20. Termen synes at have været brugt, om end med forskellige konnotationer, så tidligt som det 13. Århundrede, men det siges, at den første person, der brugte det (med store bogstaver) i betydningen af hele perioden mellem antikken og renæssancen var Michelet (ifølge M. Bloch, *The Historian's Craft* (1954; 1976 edn.), 178-81). *OED* gør det dog utvetydigt klart, at brugen var kendt i England så tidligt som 1753 (middelalder) og som 'middelalderen' i 1819.
21. *Renaissance and Renascences*, 29.
22. J. Rousset, 'La Définition du terme "baroque"', i *Actes du IIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (1962), 167, citeret in C. Guillèn *Literature as System* (1971), 428.
23. Heiner Mueller, citeret i S. Trachtenberg (red.), *The Postmodern Movement* (1985), 243.
24. *The Open Society and its Enemies* (1945; 1962 edn.), ii, 278.
25. 'Constructions in Analysis' (1937), *Standard Edition*, xxiii.
26. Det er sandt, at Dr. Johnson i sin '*Life of Cowley*' (1779) sagde, at den 'metafysiske' måde at skrive på 'var, tror jeg, lånt fra Marino og hans efterfølgere', men påstanden er tydeligvis meget tentativ, og har ingen klar sammenhæng med begrebet barok, der selvfølgelig var lige så ukendt for Johnson, som Marinos og hans efterfølgeres poesi efter al sandsynlighed var.
27. Kermodé, *Essays on Fiction* (amr. *The Art of Telling*) (1983).

