

# HISTORIE OG VÆRDI\*

**Frank Kermode**

Forestillingen om litteraturens værdi involverer som oftest, i reglen på en temmelig uklar måde, vores opfattelse af sammenhængen mellem et værk og dets historiske kontekst. Vi har set, at for nogle er denne sammenhæng enkel og uhyre nær; og de ville argumentere for, at den bedste samtidige vurdering er den, som burde blive bevaret af traditionen, som det hævdes i Anthony Saviles udtryk "kernen af personer, som giver en kultur dens karakter".

De er af den mening, at den bedste fortolkning af hvilken en vurdering er afhængig, er den, der søger forfatterens oprindelige intention, og at vurderinger, der ignorerer denne og i stedet overvejer et ældre værks senere eller tillagte betydninger — som nogle udtrykker det, går til værket snarere for dets betydning end dets mening — i det mindste er mindre autentiske eller uautentiske. Der er dem, som for eksempel marxisterne, der i en eller anden form har det synspunkt, at et værk i sin senere eksistens kan have en værdi, som ikke var åbenlys i dets originale form, idet tidens gang har gjort dets sande forbindelse til en nødvendigvis falsk ideologi, som det holdt i hævd, tilgængelig. Og der er mange variationer af denne opfattelse, der befinder sig i en håndterlig diskrepans mellem værket, som det var, og værket som det er nu i en senere historisk fase; de fleste stoler på senere læsers evne til at skelne, hvad der for dem er den sande værdi af et værk, der er blevet til i en fjern historisk situation,

en situation, som de kun kan nærme sig fra deres egen historiske situation for ikke at søge en umulig identifikation med det oprindelige publikums fordomme og forventninger. Det er en sådan historisk tilgangsvinkel, vi forbinder med Gadammers hermeneutiske teori. Det, der forekommer sandt ved alle sådanne tilgangsvinkler, og det, der adskiller dem allesammen fra den anarkistiske eller nihilistiske holdning, som søger at afskaffe det gamle værk og fortiden på en og samme tid, er, at de alle går ud fra nødvendigheden af at redegøre for sammenhængen mellem et værks værdi og dets relation til den historiske kontekst, ikke blot værket men også dets fortolkeres og kritikers værdurderinger, — fra afskaffelseholdningen til marxismens seneste udvidelse, kan ikke på nogen måde undgå en antagelse af historiens mekanismer.

Derfor er det nødvendigt at sige noget temmelig generelt og elementært om måderne, hvorpå historien bliver manipuleret i den litterære værdibedømmelses interesser. Hvis vi vil forsøge at gøre historien håndterbar med et litterært formål for øje, synes der at være to veje man kan gå: enten at foretage kanoniseringer, som på en måde er transhistoriske; eller at udtænke historiske perioder. Disse sætter os i stand til at kunne håndtere historiske data, som det ellers ville være håbløst svært at arbejde med; og de gør det ved at gøre dem *moderne*.

At historien er en konstruktion, at selv den mest positivistiske historiker ikke er tilfreds med og heller ikke kan opnå en optegnelse af det simple forløb af begivenheder, der følger efter hinanden, en krønike uden *telos*; og at historikerens opfattelse af afslutningen nødvendigvis må være afhængig af hans egen plads i historien: alle disse påstande er banaliteter og har været det i en eller anden form i løbet af de sidste par århundreder. Da Schiller holdt sin tiltrædelsesforelæsning i Jena i 1789, skelnede han mellem begivenheder og deres historie, og tilføjede dertil, i Lionel Gossmans parafrase, at "historikerens opfattelsesevner er bestemt af hans egen situation, således at begivenheder ofte bliver revet ud af det tætte og komplekse væv, som deres samtidige forhold udgør, for at blive placeret i et mønster, som historikeren har konstrueret i retrospektiv."<sup>1</sup> Og man har i lang tid forstået, at "ethvert forsøg på at udtænke en orden, som kunne være forskellig fra den rene krønike ville involvere en henvendelse til kunstens modus — til den fiktive fortælling eller til dramaet."<sup>2</sup> Senere udviklede historiefilosofferne denne ide til det punkt, hvor det blev et problem at skelne mellem historie og fiktion.<sup>3</sup> Og dog, som Gossman bemærker, består appetitten for det reale, som kræver en accept af konstruktionen som en naturlig hændelse, mere stædigt i historien end i fiktionen; og mange historikere har da

også for vane at gøre, hvad de kan for at tilfredsstille denne appetit.

Der er for eksempel ikke noget historisk slogan, som er hyppigere citeret end Rankes "wie es eigentlich bewesen", som i den traditionelle og endeløst citerede oversættelse fastslår, at historien bør vise, hvad der egentlig skete. Men en mindst ligeså korrekt oversættelse ville lyde "hvordan, i deres inderste væsen, tingene skete". I sin originale og levende bog *The Clothing of Clio* (1984) undersøger Stephen Bann implikationerne, som denne dobbeltydighed i oversættelsen medfører. I sin mest velkendte version står Rankes udtalelse som et motto for en positivistisk historiografi, som han ikke selv ville have bifaldet, og som ingen i virkeligheden ville kunne tro på, medmindre man var fortryllet af myten om realisme. Facts er ikke begivenheder, og historien beskæftiger sig med begivenheder og handling. Forestillingen om, at vi kan fremstille Klio nøgen uden nogen form for strukturel støtte og uden retorikkens dække, er uacceptabel. Det ville kræve en skriveform uden *parti pris*, uden forudsætninger, som styrer udvælgelsen af beviser, uden tilskrivningen af årsag, uden struktur, uden stil, og uden slutning. Der findes ikke nogen sådan form for nul-skrivning (degree zero). Bann undersøger nogle af de måder, hvorpå gudinden forbliver beskeden. Ganske som Wallace Stevens' Ozymondias observerede: "The bride / Is never naked. A fictive covering / Weaves always glistening from the heart and mind."

Her er et simpelt eksempel, som, i ånden af det forudgående kapitel om minearbejdere og strejker, er taget fra A. J. P. Taylors beretning om generalstrejken i 1926. Han taler her om andre arbejderes svar på opfordringen til at gøre strejken landsomspændende:

*Responsen fra fagforeningsmedlemmerne var fantastisk: alle holdt op med at arbejde, så snart de blev opfordret til det, og så godt som ingen vendte tilbage til deres arbejde, før strejken var ovre. Disse var de selvsamme mænd, som var kommet Belgien til hjælp i 1914. Den frivillige rekruttering i første verdenskrig og strejken i 1926 var begge handlinger, som bundede i spontan generøsitet, en generøsitet som ikke har nogen parallel i noget andet land overhovedet. Den første handling blev pisket i gang af nærmest ethvert organ udtrykkende den offentlige mening; den anden påtog de strejkende sig på trods af den offentlige menings misbilligelse. En sådan ædelhed fortjener mere end blot en tilfældig hyldest. De strejkende bad ikke om noget til dem selv. De ønskede ikke at udfordre regeringen, endnu mindre ønskede de at vælte grundloven. Det eneste, de ønskede, var, at minearbejderne kunne få en løn, de kunne leve af. De var loyale over for deres fagforeninger og deres ledere, ganske som de*

*havde været det under krigen overfor deres land og deres generaler. Endnu engang gik de i skyttegravene uden entusiasme og med kun et lille håb.*<sup>4</sup>

Her udtrykker historikeren sin egen mening ved at sige, at fagforeningsmedlemmerne var generøse og ædle, og forbinder deres usselviske støtte af minearbejderne med deres beredvillighed til at tilslutte sig forsvaret af Belgien i 1914. Denne sammenkædning af to væsensforskellige historiske begivenheder, sætter ham i stand til mod slutningen af afsnittet at sammensmelte dem retorisk: ved at tilslutte sig strejken gik de endnu engang i skyttegravene, denne gang på en endnu mere nobel måde, idet de stod uden den folkelige støtte og manglede den personlige entusiasme. Som en retfærdiggørelse af brugen af denne dristige metafor fremkommer han med sin egen mening om, at arbejderne fortjener mere end en flygtig hyldest. Selvfølgelig er der et sagligt grundlag for, hvad han gør, idet der formodentlig eksisterer statistisk materiale, som viser, at "alle holdt op med at arbejde", og at "så godt som ingen vendte tilbage til deres arbejde, før strejken var slut". Hvis vi var meget pedantiske og meget positivistiske, ville vi sikkert bede om beviser for, at de sympatistrejkkende arbejdere var de samme, som meldte sig frivilligt i 1914, og vi ville sikkert beklage, at historikeren hverken tager hensyn til, at mange af disse frivillige var døde i 1926, eller at kun mænd over 26 var gamle nok til at have været i den krigsførende hær. Men når det kommer til stykket, hænger vi os ikke i den slags, dels fordi vi ved, at han ikke taler om minearbejderne som individer, men som en samlet gruppe, der farer frem, som om den er tidløs; og dels fordi vi ganske godt ved, at historikere, ligesom ikke-moder-nistiske romanforfattere, sædvanligvis føler, at de har en frihed til at have deres egne meninger og sågar følelser; på samme måde som skønlitteraturen ikke behøver at bestå udelukkende af en skønlitterær diskurs, behøver historiske værker ikke at bestå udelukkende af en historisk diskurs, og kan således meget vel indeholde tilkendegivelser af mening, medfølelse, afsmag etc., af den slags, som man ofte finder i skønlitterære værker.<sup>5</sup> I dette tilfælde, for eksempel, kan vi notere os en vis forundring over arbejdnernes altruisme, behandlet på en pastoral måde som om de var *andre*, medlemmer af en beundringsværdig men fremmed kultur.

Den eneste magtfulde tvang, som de fleste historieskrivere føler sig underlagt (hvis vi udelader de historiske filosofers forfinede kritik) er læserens sæt af forventninger. De indeholder en forventning om sammenhæng og relevans og en fordring om, at dette er, hvordan tingene i deres væsen var, en fordring, som forekommer enkel,

men som i virkeligheden er meget kompleks. De indeholder også en forventning om, at historikeren gerne må se sammenhængen mellem så væsensforskellige begivenheder som krigen og strejken, og gerne, i den sammenhæng, benytte lejligheden til at hyld de strejkende arbejdes ædelmodighed, og gøre brug af metaforen til forbinde krigen og strejken på en uventet måde ved hjælp af en retorisk effekt, som sætter ham i stand til at gengive ædelmodigheden på en mere bevægende eller overbevisende måde.

Det betyder derfor, at vi faktisk ikke bryder os om, hvis historien, som Acton mente den burde være det, er kritisk og farveløs. Uden at stille det helt store spørgsmålstejn ved det, accepterer vi en vis grad af myteskabelse, indblanding af personlige følelser, eller for eksempel nationalistiske eller klassemæssigt baserede følelser. Selvfølgelig findes der forskellige former for historieskrivning, som har hver deres særlige forudsætninger, men man burde kunne forvente, at de fleste af disse generelle forholdsregler gælder for alle slags: mønstre, årsager og begivenheder i stedet for rene kendsgerninger, meninger i stedet for ensartede krøniker, tøj til Klio.

Hvordan klarer litteraturhistorien sig under disse omstændigheder? I løbet af det sidste kvarte århundrede eller så har et rygte været sat i omløb, der betyder, at den ikke mere kan skrives. Det må være sådan, at tilfældige sammenhænge mellem de værker, som man vælger at gøre opmærksom på, vil være forlorne, og at det er særlige interesser, som ikke nødvendigvis er litterære, der fører historikerens hånd. Og dog, som Hans Robert Jauß bemærker, var man tidligere af den formening, at filologens ypperste præstation netop var at skrive sit lands litteraturhistorie, stolt at afdække dens oprindelse, og at spore dens prægtige og uundgåelige udvikling. Denne interesse for oprindelse og udvikling blev der sat gang i i renæssancen, og den trivedes stadig langt op i vort århundrede. Men det begyndte da at blive stadig mere tydeligt, at der var noget galt, og man blev klar over, at litteraturhistorikere faktisk ikke skrev om litteraturens historie men om andre ting, idet de behandlede litteraturen som en samling illustrerende dokumenter og indsmuglede forestillingen om årsag og sammenhæng fra den sociale og politiske historie.<sup>6</sup>

Den agtelse, som Jauß for tiden nyder, skyldes, at han er gået bort fra tidligere tiders måde at arrangere data på "svarende til de generelle tendenser, genrer og den slags, for at kunne behandle de enkelte værker i kronologisk orden inden for disse rubrikker", og således påtegne litteraturen kanoniske værdivurderinger ved at etablere en kvasi-kausal sammenhæng mellem de store forfattere. Han ønsker en litteraturhistorie, som nærmere er en receptionshis-

torie, uden slutning fordi reception (og værdivurdering) altid vil være en igangværende proces. Han bryder sig ikke om den praksis, hvor man udskiller de store navne fra det Curtius kaldte "middel-mådhedens tradition", og hvor man taler om dem, som om de var ganske uafhængige af tidens gang og derved transcenderer den historie, som de, der bliver vurderede som mindre værdifulde, sidder fast i. Han stoler ikke på formalisterne og deres doktrin om "fremmedgørelse" — de mekanismer hvorved et værk bliver sat i forgrunden på bekostning af dets tids konventioner. Grunden til denne mistillid er, at følger man denne vej, fører den direkte tilbage til den konventionelle litteraturhistorie. Hvis man vil rette op på denne fejl, mener han, at det er nødvendigt at kombinere formalisternes indsigt med post-Heidegger hermeneutikernes. Ved at benytte sig af sådanne midler håber han, at det er muligt at frigøre sig fra den "historiske objektivitet" og i stedet studere reception "inden for den mulige objektivitet af det system af forventninger, som løfter sig ud af et værk i det historiske øjeblik, hvor det viser sig, ud fra en forudgående forståelse af genren...og ud fra modsætningen mellem poetisk og praktisk sprog." Historikeren kan således forsøge at skabe en "forventningshorisont", og han kan indstifte en kommunikation mellem denne horisont og hans egen, ganske som i Gadammers "horisontsammensmeltning".<sup>7</sup>

Jeg tror ikke, at denne metode er i stand til at eliminere de fordomme, som bestemmer, hvad der er større og mindre litteratur, og for den sags skyld, hvad der er litteratur overhovedet, og hvad der ikke er litteratur, og Jausß bibeholder da også forestillingen om kanonitet (en forestilling som til et vist punkt er forudindtaget) og en ganske klar forestilling om periodebegrebet, som nu er blevet gjort endnu mere subtilt, efter det er blevet raffineret til en horisont, men det involverer dog stadig en forudgående materialeudvælgelse og en udvælgelse af de ting, som man kan sige om et værk, der er placeret inden for netop den periode. Men denne metode er dog stadig en mere subtil metode for litteraturhistorikeren end de fleste metoder, selvom den ikke løser problemet omkring værdi, og selvom den ikke eliminerer myterne om kanon og periode, som kan være nyttige eller farlige alt efter ens egne fordomme. Jeg vil nu efter tur se nærmere på dem, med den reservation, at når jeg kommer til spørgsmålet om periode, vil jeg kun sige meget lidt om de modernistiske og postmodernistiske perioder, da jeg vil gemme dem til det sidste kapitel.

Den bedste måde at begynde dette afsnit om kanon på er at læse et stykke fra den amerikanske *Chronicle of Higher Education* fra den 4. september 1985. Dette tidsskrift sendes rundt til de fleste højere

læreanstalter i USA. På dette tidspunkt, ved begyndelsen af et nyt akademisk år, hørte der et symposium, i hvilket 22 autoriteter fortalte læserne hvilken udvikling, man kunne forvente i løbet af de næste par år. Det følgende er en prognose for udviklingen indenfor litteraturvidenskaben:

*Den dominerende interesse i studiet af litteraturen vil i den resterende del af 1980erne være litteraturteorien. Især vil det blive vigtigt at benytte den teori, som vi er blevet informeret om gennem den franske filosof Jacques Derridas værker for at få indsigt i de sortes og kvindernes kultur.*

*Det er faktisk netop konvergensen af de feministiske og de afro-amerikanske formuleringer, der tilbyder den mest udfordrende sammenhæng for videnskaben i de kommende år. Især vil de meget spændende og indsigtfulde beretninger om den udtryksfulde kultur generelt og litteraturen specielt stamme fra de bestræbelser, der anvender feministiske og afro-amerikanske tilgangsvinkler til studiet af tekster af afro-amerikanske forfattere så som Zora Neale Hurston, Sonia Sanchez, Gloria Naylor og Toni Morrison.*

*Blandt de lovende områder, som er åbne for analyse, er undersøgelsen af de anliggender og de metaforiske mønstre, som ældre og nutidige sorte kvindelige forfattere har til fælles.*

*Sådanne teoretiske redegørelser for den kulturelle produktion i forhold til race og køn vil hjælpe med til at underminere nogle af de halve sandheder, som hvide mænd har etableret som udgørende den amerikanske kultur som sådan. Et aspekt af denne udvikling vil betyde en konstant revidering af den litterære kanon, efterhånden som glemte, forsømte eller undertrykte tekster bliver genopdaget.*

*Litteraturteorien er også fuld af et sprængfyldt og dybt politisk potentiale, som de afro-amerikanske og feministiske kritikere vil arbejde på at få frigjort i løbet af de kommende år.*

Dette manifest, for et sådant synes det at være, blev skrevet af professoren i "English and Human Relations" ved universitetet i Pennsylvania. Det foreslår, hvad man meget vel kunne kalde en radikal dekonstruktion af kanon'en, idet den i stedet for de falske elementer, som de hvide mænd har indsmuglet, sætter en liste af sorte kvinder. Disse kvinder vil så blive læst efter afro-amerikanske metoder. Forfatteren peger på de politiske implikationer en sådan udvikling vil have, for han ved godt, at de ændringer, han forudser, ikke kan ske uden ændringer i mere end blot læseplanen. Han antager, at den litterære kanon er et bærende element i den eksisterende magtstruktur, og tror på at ved at gennemtrumfe en radikal ændring af kan-

on'en, vil man kunne hjælpe til med at demontere magtstrukturen.

Det, der interesserer mig mest i dette program, er ikke så meget dets snedige alliance af de tre styrker, som man må forestille sig i princippet er fjendtligt indstillede over for ideen om en kanon, nemlig feminismen, afro-amerikanismen og dekonstruktionen, som dets stiltiende indrømmelse af, at der findes noget sådant som litteratur, og at der burde eksistere en kanon. Man kan nok rejse tvivl om bedømmelsen af de tre kategoriers magtfulde indhold, men begreberne i sig selv bliver der ikke røkket ved. Hele det revolutionære foretagende påtager sig ganske enkelt deres videreførelse. For det er kanon'en, som oprørerne har tænkt sig at overtage som en belønning for deres succes i kampen for magt.

For at sige det ganske kort, så har vi altså ikke her en plan, som går ud på at afskaffe kanon'en, men nærmere en, som har som sit mål at overtage den. Det ligger dybt i os at forbinde kanonbegrebet med autoritet, og man kan finde nogle enkle grunde til, at det netop skulle forholde sig sådan. Det er et yderst selektivt instrument, og en af grundene til, at vi har brug for at benytte os af det, er, at vores hukommelse ikke er god nok til, at vi kan tilegne os alt. Det eneste mulige valg er da ikke en universel reception af fortiden og dens litteratur men en dadaistisk dekonstruktion af den. Det er derfor nødvendigt, at de, der har den, beskytter den, og at de, der ikke er i besiddelse af den, begærer den.

Autoriteter har opfundet mange myter med det formål at beskytte kanon'en. Man kan rimelig effektivt afskærme religiøse kanoner, selvom man betaler prisen ved at opbevare dem i bøger, hvis vigtighed det senere bliver svært at skelne, som det for eksempel er sket med nogle af de kortere breve i Det nye Testamente. De kan være blevet beskyttet i så høj en grad, de kan for eksempel være blevet tilagt en ordret inspiration, at det derfor er blevet forbudt at ændre så meget som et komma, diakritiske tegn, instruktioner til kantilatorer, ja selv åbenlyse fejl. Og ethvert ord, ethvert bogstav bliver underkastet et minutiøst kommentararbejde. For det er ganske sikkert, at alt, hvad der står, må have en indvirkning på verden. Man kunne for eksempel forestille sig, at Åbenbaringen ikke var kommet med ind i den kristne kanon, noget, der var tæt på at ske. Den ville da bare have været endnu en af de forliste eller apokryfe apokalypser, som kun falder inden for den specialiserede videnskabs område. I stedet for har den gennem tiderne haft indgående indflydelse på social og politisk handlemåde, en indflydelse, som den stadig udøver. En overgang blev det fjerde evangelium sat under mistanke. Hvis det ikke var blevet et så centralt dokument for den kristne teologi, ville man have krævet, at millioner af mennesker skulle følge en



ganske anden tro end den ortodokse, og en hel del kunne have undsluppet bålet, hvis de da ikke var blevet brændt af andre grunde.

Man kan derfor sige, at kanon'er medvirker til opretholdelse af magt, og at de sætter os i stand til at håndtere de ellers u håndterlige historiske deponeringer. Dette sker ved, at de bekræfter forestillingen om, at nogle værker har mere værdi end andre, at nogle værker er mere værdige til at opnå en indgående påskønnelse. Det er et omstridt emne, om deres værdi udelukkende er afhængig af denne udskillelse eller ej. Under alle omstændigheder er der en umiskendelig forskel i den status, som kanoniske og ikke-kanoniske bøger opnår, og det er i den forbindelse underordnet, hvordan de kom med blandt de kanoniske tekster. Men lige så snart de er kommet med, sker der visse ændringer med dem. For det første bliver de totalt fästlåst i deres tid, teksterne bliver så tilfrosne, som det er muligt for den inderlige videnskab at gøre dem, selve deres sprog bliver mere og mere fjernt. For det andet sker der det paradoksale, at de faktisk løsrives fra deres tid. For det tredje fremstår de enkelte elementer ikke som selvstændige bøger, men indgår i et hele, og det sker netop, fordi de bliver behandlet som dele af et hele. For det fjerde må man forestille sig, at dette hele, med alle dets interrelaterede dele, har et udtømmeligt betydingspotentiale, så det, der sker i tidens løb, idet samlingens oprindelige kontekst og sprog bliver mere og mere fjern, er, at nye betydninger opstår, (betydninger som opfattes som originale betydninger ved hjælp af en fiktion, som er karakteristisk for denne måde at tænke på). Og betydningerne ændrer sig konstant, hvorimod deres kilde forbliver uændret. Eftersom det nu er muligt at forestille sig alle bøger som dele af en stor bog, kan man opdage ekkoer og gentagelser i fjerne afkroge af dette hele. Den bedste kommentar til et digt er et andet digt, som helst skal være så fjernt som muligt fra det første. Dette var også den rabbiniske doktrin: "Jeg sammenholder passager fra Torahen med passager fra hagiografien, og på den måde stråler Torahens ord, som den dag, de blev os givet ved Sinai".<sup>8</sup>

Det tidsmæssige interval mellem tekst og kommentar eller anvendelse sørger for, at der i praksis altid er brug for noget, der ligner Gadamer-Jauß hermeneutikken, hvad enten den er formaliseret eller ej. Den gensidige indflydelse, som en kanonisk tekst har på en anden; en indflydelse, der er tidløs i sig selv, og som kun opstår i tid ved hjælp af kommentaren, udgør essensen af Eliots ide om en kanon, en ide, som finder udtryk i den berømte passage fra essayet *Tradition and the Individual Talent*: "hele den europæiske litteratur har en samtidig eksistens og udgør en samtidig orden". Dog tager han, som en verdslig kanonist nødvendigvis må gøre, nye bidrag til

denne orden i betragtning: "De eksisterende monumenter udgør en ideal orden i sig selv, en orden, som modificeres, når et nyt (det sande nye) kunstværk introduceres blandt dem."<sup>9</sup> På den måde er det muligt for "orden" — den tidløse orden — at "vare ved selv efter nyhedens indtræden", og det sker ved, at ordenen retter sig selv ind efter det nye. Ideen om eksistensen af en kanon bliver her brugt til at tjene en orden, som kan skelnes i historien, men som faktisk overskrider den, hvorved alt bliver gjort tidløst og moderne.

Der er i dette, som i hermeneutikernes formularer, i den rabbiniske metodik, og i den marxistiske tragten efter en teori med en frugtbar diskrepans, et helt klart formål med at lave en brugbar fortid, en fortid, som ikke bare er fortid, men som også hele tiden er ny. Målet for al tænkning omkring etableringen af kanoniske monumenter er da at gøre dem *moderne*. Faktisk er det muligt at finde variationer af denne holdning hos mere end én forfatter fra den periode, som vi nu opfatter som 'modernistisk'. På samme tid var der dog også en rivaliserende form for modernisme, som erklærede et stærkt ønske om at ødelægge monumenterne, om at ødelægge fortiden. Men selv disse ikonoklaster hjem søges af kanonitetens spøgelse. Og hvad enten man opfatter kanon'en som objektiverbar, fordi den enten er skabt ved tilfældigheder eller med det formål at tjene visse interesser på bekostning af andre, eller man går ud fra, at kanon'ens indhold er blevet valgt af forsynet, kan der ikke herske nogen som helst tvivl om, at vi ikke har været i stand til at få orden på vore tanker om litteratur- og kunsthistorie uden at tage tilflugt til den. Det er derfor, at minoriteter, som ønsker at afskaffe det, som de opfatter som en reaktionær kanon, ikke kan finde på nogen anden måde at gøre det på, end ved selv at sætte en radikal kanon i dens sted.

Dette er sandt, også selvom man er enig med Benjamin, når han siger, at "der ikke findes noget dokument om civilisationen, som ikke samtidig er et dokument om barbariet"<sup>10</sup>, fordi ethvert "dokument om civilisationen" bibeholder kvaliteter, som adskiller det fra mulige erstatninger "i en tid med mekanisk reproduktion". Og med sin uforlignelige sans for deres kvaliteter (som han indordner under navnet 'aura') var det på det nærmeste utænkeligt for Benjamin at afskaffe sådanne dokumenter. Han var af den overbevisning, at den historiske materialist med sin samvittighed burde distancere sig fra disse kunstværker, værker som er uløseligt forbundet med uretfærdighed og undertrykkelse, både da de blev skrevet og i overleveringen af dem. Men han var ikke på nogen måde bedre i stand til at gøre det, end de materialister, som jeg allerede har talt om, inklusive dem, der troede på, at de omtalte kunstværker burde bevares som en dyrekøbt arv for ofrenes efterkommere. Benjamin bifaldt

Proust og hans sans for aura, om "det uberegnelige individuelle liv"<sup>11</sup> (et ganske småborgerligt udtryk må man sige), og han afviste Dada, som ønskede at ødelægge både aura og fortid. Der er ingen måde, hvorpå vi kan undslippe det: hvis vi ønsker monumenter, de dokumenter, som vi sætter pris på, må vi bevare dem på trods af de 'onde' associationer, som de omgærdes med, og vi må finde på andre måder at vise, at deres værdi stadig eksisterer på en eller anden måde i vores ændrede verden. Ydermere kan vi ikke undgå at se dem som interrelaterede, som del af den samme familie på grund af deres distinkte karaktertræk og kvaliteter. Vi er derfor nødt til på en eller anden måde at placere dem i forhold til hinanden, og måden, vi gør det på, vil hjælpe os til afgøre vort forhold til fortiden. Ved hjælp af kanon'ens forudbestemmende værdi giver den fortiden form og gør den menneskeligt opnåelig, tilgængeligt moderne.

I de tidligere kapitler refererede jeg frit til trediverne uden at røbe nogen frygt for, at man kunne antage, at et span på ti år ville kunne konnotere en *periode* og en *stil* i skrive- og tænke-måde, som vi kan genkende og diskutere. Nogle tiår bliver begunstiget på denne måde — halvfemserne er et åbenlyst eksempel. Denne praksis synes at være almindelig inden for den populære kultur, for alle synes at have en klar og distinkt ide om de perioder, halvtresserne og tresserne udgør. At inddele tiår i perioder er en del af vore velkendte åndelige vaner — en anden måde at ordne fortiden på (og derved muliggøre en værdivurdering). Det er da også den samme funktion, de større periodebegreber har.

Periodeinddeling er et vidtspændende og mærkeligt emne, og der er stor forskel på den videnskabelige diskussion af det og den relativt skødesløse måde, hvorpå vi taler om det i vor almindelige konversation. Vi kan for eksempel meget vel benytte os af et udtryk som 'sen-oplysningstidens tanker' eller hvad som helst for den sags skyld, og gå ud fra, at udtrykket forklarer sig selv. Jeg slår ordet 'oplysningstiden' op i *Oxford English Dictionary*, idet jeg håber på at finde en definition af ordet i dets almindelige betydning og med en forventning om, at definitionen vil være suppleret med en reference til en mere forsigtig videnskabelig brug. Det, jeg så faktisk finder, er et udsagn om, at ordet bliver anvendt til "at benævne den ånd og de hensigter, som betegner det 18. århundredes franske filosoffer eller andre, med hvilke det er tilsigtet at associere, i et implicit angreb på overfladiskhed og prætentios intellektualisme, en urimeelig foragt for tradition og autoritet, etc." Forklaringen efterfølges af to eksempler, et fra J. H. Stirlings bog om Hegel (1865) ("deisme, ateisme, panteisme og alle typer for ismer, som skyldes oplys-

ningstiden", efterfulgt af "overfladisk oplysning"); og et fra Edward Cairds bog om Kant (1889), "Oplysningstidens individualistiske tendenser..." Dette forekommer mangelfuldt, især hvis man genkalder sig, at Kant i 1784 skrev et essay, som han kaldte "Et svar på spørgsmålet: Hvad er oplysning?" ["Was ist Aufklärung?"], hvori han udtrykkeligt siger, at dens vigtigste træk er "menneskets udgang af dets selvforskyldte umyndighed", den frie offentlige brug af ens fornuft, idet han tilføjer, at hans tid gjorde fremskridt i den retning delvis takket være Frederik den Stores liberale politik. De var selv oplyste på trods af, at de ikke på nogen måde har ret til at kalde deres tid for en oplysningstid.<sup>12</sup> Kant taler som om en stor bevægelse var i gang, og bevægelser kan meget hurtigt blive til perioder, men for OED-ordbogen henleder termen 'oplysningstiden' ikke opmærksomheden på andet end et hjørne af det sene 1700tals pseudo'er. Imidlertid kan man dog her barmhjertigt genkalde sig, at 'E'[jnf. eng. Enlightenment: Oplysning] er et tidligt bogstav, og derfor samlet for næsten et helt århundrede siden. Vi er derfor nødt til at tjekke ordet i *Supplement* i hvilket det relevante bind blev udgivet i 1972. Men *Supplement* har ikke noget at tilføje under 'oplysningstiden', og man må således nødvendigvis konkludere, at såvel i historisk som i almindelig brug, er 'oplysning' et altomfattende udtryk, som dækker forskellige franske og, dømmende ud fra eksemplerne, også tyske ismer, som kun behøver at nævnes for at blive foragtet.<sup>13</sup>

*Isme* er i sandhed et stærkt suffix. Det kan tillægge eller fratække værdi, antyde over- eller nedvurdering, det kommer alt sammen an på brugerens opfattelse af nyheden. Og periodebeskrivelser har den samme ambivalente kvalitet, idet de ganske ofte opstår som hånende betegnelser for derefter at blive forvandlet til lovord hos andre brugere. Jeg går ud fra, at det klassiske eksempel er 'barok'. Termens oprindelse synes at være noget usikker, men dens første brug var nedsættende. Kunsthistorikerne benyttede sig af termen for at betegne den relativt dekadente periode, der efterfulgte renæssancen. Burckhardt brugte 'barok' eller 'rokoko' til at betegne en hvilken som helst stils dekadence, idet han antog, at postrenæssancens dekadence var arketypisk. 'Barok' fik en udbredt anvendelse, da Wölfflin opfandt den meget berømmede distinktion mellem den 'lukkede' (renæssancen) og den 'åbne' (barokken) form. Han var også den første, der anvendte termen på litteratur. I sin bog *Renaissance and Baroque* (1888) kalder han i en berømt passage Aristoteles for 'renæssance' og Tasso for 'barok' og forklarer denne distinktion således: Aristoteles deler "den vidunderlige intimitet med den emphatiske respons til enhver form, som var karakteristisk

for renæssancen", hvorimod Tasso har alle de defekter, som var typiske for barokken, nemlig "ingen sans for betydningen af de individuelle former, men kun sans for helhedens mere dæmpede effekt." Som en beskrivelse og evaluering af to stilarter, som er åbenlyst relaterede og samtidig åbenlyst forskellige, har denne formel visse fortrin, men selvfølgelig bliver vurderingen og den stilistiske beskrivelse af de to digtere overført til de to på hinanden følgende historiske perioder, og formålet med det er at nedgøre barokken. Wöllflin forklarer ikke fuldt ud, hvordan den ene ledte over i den anden, selvom han ganske vist forsøger at antyde, at den jesuitiske modreformations pietet havde noget med det at gøre. Denne delvise forklaring blev generelt accepteret.<sup>14</sup> René Welleks velkendte undersøgelse af 'barok' som en litterær term lader formode, at den næppe blev inkorporeret i almindelig brug før engang i 1920'erne, hvor man måske ønskede at tilbyde en brugbar historisk term, som var parallel til ekspressionismen, som på det tidspunkt var moderne, hvorefter termen blev brugt mere og mere vidtspændende og mere og mere vagt.<sup>15</sup> I den anglo-amerikanske tradition var Crashaw det eneste navn, som var solidt forbundet med barokken i de tidlige faser af termens udvikling, noget, som forkom rimeligt. Men så snart den var etableret som en positiv beskrivelse, blev dens anvendelse hurtigt udvidet på en måde, der langt overgik en religiøs inderlighed af den jesuitiske slags. Her er nogle af de engelske forfattere, som af den ene eller den anden grund er blevet beskrevet som 'barokke' (det må her siges, at det som oftest er gjort af europæiske kritikere eller historikere): Lyly, Shakespeare, Ben Jonson, Donne, Massinger, Ford, Browne, Jeremy Taylor, Dryden, Giles og Phineas Fletcher, Milton, Bunyan, Otway, Thomson, Collins og Wordsworth. Set som en stilistisk beskrivelse flød den frit omkring, hvad enten man brød sig om det, man talte om eller ej.

Efterhånden som man begyndte at opfatte periodens stil som værdifuld i sig selv, opstod der et behov for en yderligere diskriminering, og 'manierismen' blev indskudt som den mellemliggende periode mellem renæssancen og barokken. Til at begynde med blev den, ganske som barok, brugt nedsættende, og i det 19. århundrede blev den brugt om lidet yndede kunstnere som Bronzino. Men efter 1920 blev det (ifølge *OED Supplement*) brugt som en ikke-nedsættende betegnelse for italiensk kunst i perioden 1500–1520. Det ser ud som om, der har været en vis uoverensstemmelse om, hvorvidt manierismen skulle opfattes som en slags levn fra renæssancen eller som en forløber for barokken. Men den er nu, som periode betragtet, accepteret som noget vi ikke kan komme uden om, og dog var den fuldstændig ukendt for Wöllflin for eksempel (som ville have

kaldt det, vi i dag opfatter som manieristisk, for barokt).

Ernst Curtius bruger en del tid i sin bog *European Literature and the Latin Middle Ages* til at revse tilfældige betegnelser for perioder. "Er Baudelaire impressionist, George ekspressionist? Der bliver udfoldet megen intellektuel energi på sådanne problemer," siger han. Men på den selvsamme side taler han om "barok (d.v.s. manierisme)" og senere om "sen-antik og middelalderlig manierisme", og til slut etablerer han et direkte modsætningsforhold mellem manierisme og klassicisme, idet han siger, at manierisme ikke blot er en periode i kunsthistorien, men "en måde" at "brede sig ud over den klassiske norm" på, som findes konstant i europæisk litteratur. Han giver derefter eksempler på manieristiske brud med de klassiske normer i løbet af historien — hos Martial, Ambrose, Góngora, Gracián, Mallarmé og Joyce. Han erklærer, at manierismen er langt mere anvendelig som et begrebsinstrument end klassicismens mere almindelige antitese, nemlig romantikken, og i høj grad mere anvendelig end barokken, som efter hans mening burde afskaffes.<sup>16</sup> Således forherliges et ganske beskedent begreb, og praktisk talt hele den europæiske litteratur anerkender det.

Det fremgår da, at periodebegreber ikke blot gør historien håndterlig, men at de uundgåeligt involverer værdivurderinger. Det betyder da, at man kan søge overalt efter de karakteristika, som man mener tilfører værdi (eller det modsatte), med det formål at foretage yderligere værdivurderinger baseret på en periodes arketype. Ikke desto mindre forbliver arketyper på den plads den har fået, og det, der kan siges om en periode, er dybt forankret i ens egen opfattelse af selve perioden generelt betragtet. Man kan tydeligt se dette ud fra den måde, hvorpå termen 'renæssance' bruges. Det er måske overraskende, at alle klarede sig fint uden den i så lang tid. Huizinga finder det første eksempel, hvor termen benyttes, i en samtale i en historie, som Balzac udgav i 1829.<sup>17</sup> I 1855 udgav Michelet en bog som fik titlen *The Renaissance*, og fem år senere kom Burckhardts *The Civilisation of the Renaissance in Italy*. Fordi der var mennesker, på renæssancens tid, som antog, at de medvirkede ved den antikke civilisations genfødsel, spørger Panofsky, i hvad der stadig står som den mest autoritative behandling af emnet, om de derved troede at de definere eller bedrage sig selv. E. H. Gombrich funderer over, om vi ikke snarere skulle tænke på renæssancen som en bevægelse end en periode.<sup>18</sup> Men selvom perioder ofte først opdages længe efter, at de er ovre, så er det ikke usædvanligt at mene, at man faktisk befinder sig i en. Det er tilfældet med 'post-modernismen' for tiden. Bevægelser kan blive til perioder, og Panofsky accepterer renæssancen som en 'megaperiode' (idet han ad-

skiller den fra de mere simple renæssancer som de mindre klassiske genoplivelser, der foregik i det 10. og 12. århundrede.)

De fleste af os tror på renæssancen, selvom vi har lært at være forsigtige: den var ikke kun karakteriseret af genoplivelse, der opstod dybe misforståelser både af antikken og af den mellemliggende periode mellem antikken og vor tid, som fik betegnelsen 'middelalderen'.<sup>19</sup> Og, som Panofsky bemærker, selv de, der erklærer, at de ikke tror på den, alligevel opfører sig som om de gør det, især hvis de ønsker at nedgøre den. Vurderinger af renæssancen varierer fra afsky — Ruskin, Worringer, Hulme og Ezra Pound — til den mere almindelige beklagelse. Dateringen af perioden er meget vag: den har et plausibelt udgangspunkt hos Petrarca, og man kan sige, at Vasaris sans for det dekadente markerer dens slutning. Men i England inkluderer perioden stadig traditionelt Shakespeare og selv Milton, som også barokken gør krav på, som vi har set. Som Panofsky bemærker, er der stadig tydelige forskelle på en gotisk katedral og Skt. Peters Kirken; og det er ikke for overdrevent at tilføje, at den ene prædiker kristen ydmyghed, og at den anden er mere interesseret i at forkynde menneskets værdighed, hvad enten man så synes, at det var et godt træk eller ej.<sup>20</sup>

Så snart en periode har etableret sig selv, er vi ikke blot i stand til at diskutere, hvorvidt den nogensinde eksisterede på den måde, som man sædvanligvis siger, at den gjorde, vi er i stand til frit at bruge den til at undersøge historien og foretage en bedømmelse af særlige stilarter, af særlige værker, af kunsten. Dette foregår på trods af forskernes velovervejede forbehold. Huizinga siger, at renæssancen blot var et aspekt af det 16. århundredes kultur. Vi skal være forsigtige med den måde, hvorpå vi benytter termer som 'barok', for som Jean Rousset udtrykker det:

*Vi må selvfølgelig huske på, at den er et gitterværk, som ikke er konstrueret af det 17. århundredes kunstnere, men af os, det 20. århundredes historikere. Man må undgå at forveksle gitterværket med kunstnerne, det fortolkende skema med de værker, som fortolkes. Kategorierne er kun måder, hvorpå man kan undersøge kendsgerningerne, værkerne; og man skal opfatte dem som arbejdshypoteser, instrumenter til forskningen, som stilladser, der mister deres anvendelse, så snart bygningen er færdig.<sup>21</sup>*

Men når man så anvender periodeordene eller sætter nye sæt af ord istedet for dem og taler om epistemer eller diskursdannelse, så er det svært at huske på alt dette. En ting, man ikke kan sige om dem, er, at de er 'værdifri', for ikke blot pålægger de særlige vær-

ker og særlige perioder en værdidom, men de har alle en tendens til umærkeligt at tillægge vor egen periode en enestående høj værdi, idet det er på baggrund af den periode, at værdivurderingerne foretages. Det er ud fra fortiden, at vi ønsker at udvælge det, der er moderne, og vi går ud fra, at vi har et privilegeret overblik over fortiden, som sætter os i stand til at gøre det. Med andre ord: perioder er en anden måde at aktualisere på.

Det er blevet sagt, at "det at inddele i perioder er kolonipolitik"<sup>22</sup>, som gør 'periodebegrebet' til en lige så slet ide som 'kanonbegrebet'. Det er i hvert fald sandt om begge, at de anvendes i vore egne interesser, som enten kan være kolonialistiske eller politiske. Som Karl Popper bemærker, "Selvom historien ikke har nogen mening, så kan vi give den mening"<sup>23</sup>. Han mener, at vi bør udvælge sådanne meninger, ganske som vi ved anvendelse af en samvittighedsfuld overvejelse bør vælge vore formål her i livet, som ligeledes ikke har nogen anden mening end den, vi tillægger det. Den, der foretager valget vil utvivlsomt altid gøre krav på det. De meninger, som man vælger, vil nødvendigvis være forskellige. Men de fleste er enige om, at det er en fordel at sikre sig adgang — ved '(re)konstruktion', som Jameson ville sige — til noget i fortiden, som kan blive nyt og værdifuldt for nutiden. Vi kan genkalde os Freuds overvejelser over den historiske værdi af 'konstruktioner', hvor han helt til slutningen fastholdt, at kontakten mellem konstruktionen og den historiske virkelighed ikke var en vrangforestilling.<sup>24</sup>

Lad mig trække et eksempel frem fra digtningens historie: en kritiker kan forsøge at etablere visse typer digtnings fortrin ved hjælp af revurdering, og revurderingerne vil da ofte tage form af påstande om, at en bestemt periode er blevet overvurderet, mens en anden er blevet overset. Det gamle bliver gjort nyt ved hjælp af association eller anvendelse; det er ikke kun på vort nutidige kulturelle stadium, at etiketten 'moderne' tildeler værdi, der var for længe siden en *musica moderna*, en *devotio moderna*. Man har haft mange former for moderne digtning, former, som nu kun er et emne for historiebøgerne, men alle har de krævet en revurdering af fortiden. Det mest håndterlige eksempel er revurderingen af Donnes digtning. Fra engang kun at være blevet læst som en mærkværdighed, der befandt sig langt udenfor hovedstrømmen, blev han tæt associeret med en særlig moderne skriveform, og det var muligt at etablere denne forbindelse på meget forskellige måder, for eksempel som Francis Thompson og Eliot og Empson gjorde det. Thompson beundrede Donnes blanding af 'sanselighed' og intellekt; Eliot udviklede denne indsigt og fandt hos Donne et tegn på vort tab, ved en historisk katastrofe, af evnen til at tænke og føle samtidigt; Empson be-



undrede det, som han antog for at være Donnes engagement i en moderne videnskabelig tid, et engagement, som varmindede meget om Empsons eget i den nye videnskab i begyndelsen af det 20. århundrede.

Derefter gik man videre til med tilbagevirkende kraft at etablere en bevægelse og også en periode ved at placere Donne i en gruppe i alt væsentligt forskellige digtere (Herbert, Vaughan, Marvell, Cleveland, etc.), som fremstod som eksponenter for den 'metafysiske' digtning. Selve termen var gammel, og i dens tidlige brug var den dislogisk, ja endda affærdigende, men lige som så mange andre termer blev den nu indført som ærestitel. Det næste træk bestod så i at forvandle denne mindre bevægelse til noget, som var tættere på at ligne en megaperiode. Man sagde da, at det metafysiske var en underafdeling af barokken, og man antog den for at være en pan-europæisk periode. På den måde blev det muligt forbinde de engelske digtere med europæiske digtere, som det, før man opfandt disse nye kriterier, var svært at sammenligne dem med — Góngora i Spanien, Marino i Italien<sup>25</sup> — Og med bestemte typer musik og malerkunst, ja selv politik. Ydermere kunne man benytte en præference for Donnes digtning som basis for omfattende generaliseringer af den engelske histories udvikling, en proces, som Eliot skitserede, og som andre igen udviklede udførligt.

Vi adlyder i alle sådanne tilfælde imperativer af forskellig slags og ambitioner, som på ingen måde er fuldstændig upartiske. Og vi finder da årsager til, at det er muligt for os at overføre vore nye perioder og værdivurderinger på andre. Vi udvælger det tidlige 1600tals digtning af alle mulige grunde — et tilbagevendende ønske om en prægtig eller glødende religiøs følelse, en overbevisning om, at vor egen digtning er privat, vittig og tør (Laforgue passer godt sammen med Donne, og den private, vittige og tørre digtning af den Laforgianske slags, som vi stræber efter at skrive, har uden påviselig grund været glemt), eller endda fordi vi går ud fra, at borgerkrigen satte et punktum for et samfund, som vi foretrækker fremfor vort eget. Det er ikke muligt at finde de dyder, som var åbenbare i kunsten i perioden før borgerkrigen, i senere perioder, deres fravær er nok mest tydeligt i den seneste periode sammenlignet med alle andre perioder, i hvert fald indtil vi overtog scenen, noget, der retfærdiggør deres modernitet ved sammenligning med vor egen.

De begrundelser, vi giver, når vi udvælger perioder og forfattere, ændres hele tiden, og det forholder sig på samme måde med ændrede værdivurderinger. For tres år siden var propogandaen for løbende ændringer og præferencer så vellykket, at vi nu identificerer den periode som moderne (senere modernistisk), noget som alle pe-

rioder selvfølgelig har været engang, men som ingen længere fortsat kan vedblive at være. Det forklarer, hvorfor det 'postmoderne' fulgte så hurtigt efter, og hvorfor der er en hel gruppe af 'kanoniske' moderne eller modernistiske værker, som tilhører fortiden. Der er ingen, der kræver, at man holder af disse værker, men hvad enten man gør det, eller som Lukács ikke gør det, er det ikke svært at identificere dem ud fra den betegnelse. Og vi studerer nu, hvordan de indvirker på hinanden på samme måde, som vi studerer andre kanoniske værkers gensidige påvirkning; de ændrer sig ikke, men vi tilpasser dem ved hjælp af fortolkning, ved nye studier af deres indre karakteristika, og ved at studere hvordan de forholder sig til den intellektuelle kontekst i deres egen tid og i vor tid. Så det moderne, som for tres år siden udgjorde et kriterium for andre perioder og kanoniske valgs gyldighed, udgør nu selv en periode, og dens værker er fuldtud kanoniserede og udsættes endda for angreb, netop fordi de er blevet det.

Det er min påstand, at de kræfter, som kontrollerer vores behandling af historien generelt, er de selvsamme kræfter, som insisterer på, at vi skal tænke i perioder og, især når de dokumenter, der er tale om, er litterære, i kanon'er. Det er ikke muligt for mig at bestride, at de valg, der bliver taget på alle disse felter, bliver kontrolleret af forstandens begær og endda et begær efter magt, selvom samvittigheden måske nok også tager del i det, som Popper ville ønske det.

Der er et aspekt af spørgsmålet, som jeg ikke har behandlet tilstrækkeligt, og det er, at autoritative valg, selvom man kan forestille sig, at de i første omgang opstår hos et individ, normalt kræver en konsensus, og at denne konsensus findes blandt et relativt lille antal mennesker. I litteraturens tilfælde må vi da identificere disse mennesker med det, som Fish kalder et 'fortolkningsfællesskab'. Som jeg andet steds mere udførligt har argumenteret for<sup>26</sup>, er det nødvendigt med en institutionel kontrol af fortolkninger, og selvfornyende institutioner modstår ikke blot dem, som de anser for at være inkompetente grundet uvidenhed, men også den karismatiske outsider. De er for så vidt nødt til at være reaktionære; de unge optrænes til at foretage visse typer fortolkninger af de foretrukne tekster, de bliver så ældre og har selv en interesse for et overleveret, muligvis modificeret sæt fremgangsmåder, og bliver nødt til at investere stærkt i kanon'en. Dette betyder dog ikke, at der ikke findes sekter eller utilfredshed indenfor institutionen — det er tydeligt for enhver, som i dag ser på skoler eller litteraturinstitutter, at der er en sekterisk utilfredshed til stede. Inden for en stor og ikke særlig centraliseret institution eksisterer der altid en mulighed for,

at der udvikles sub-kanon'er og revisioner af periodiseringer for at passe til for eksempel feministiske afroamerikanske Derridaianere. Men en ting er sikker, og det er, at revolutionære revisioner ville kræve en overflyttelse af magt, et litterært terrorregime, som mange af os ville bryde os mindre om end professoren i "English and Human Relations". Og hele beskæftigelsen med at vurdere udvalgte øjeblikke og udvalgte bøger, som er reddet fra den usorterede masse af historiske kendsgerninger, ville under alle omstændigheder fortsætte. Det ville forholde sig på samme måde med nedarvede analyse- og evalueringsmetoder (for eksempel de "metaforiske mønstre, som ældre og nutidige sorte kvindelige forfattere har til fælles"). Det er usandsynligt, at en samvittighedsfuld absolut retfærdighed og perfektion skulle være mere tilgængelig under den nye orden, end den er nu.

Ikke desto mindre accepterer vi ændringer på de måder, som vi opfatter som tilgængelige for os. Men så længe vi søger værdi i ældre værker, er vi nødt til at underlægge historiens forestilling fornuftens begær — ligegyldigt hvem 'vi' så end måtte være. Og for at kunne gøre det, må vi opfinde nye gitterværker og lægge dem hen over fortiden — vi må skrive fortiden om, så den passer ind i vore moderne ønsker, ganske som fortiden altid er blevet skrevet om. Værdivurderinger bliver dog givet videre og omdefineres konstant; således at det til slut ikke er et spørgsmål om, hvorvidt de er urimeligt selektive, men om hvorvidt vi ønsker at bryde den eneste stærke forbindelse, vi har med fortiden — vor evne til at identificere os med vore forgængeres interesser, at modificere deres vurderinger uden nødvendigvis at kaste dem over bord, at samtale med dem i en transhistorisk dimension. Det forekommer stadig at være en værdifuld arv, endskønt den uundgåeligt er farvet af privilegier og uretfærdighed; man kunne muligvis forestille sig, at en eller anden katastrofe ville kunne ødelægge den, men ødelæggelsen ville ikke blive tilskyndet af medlemmerne af det temmelig lille fællesskab, som kerer sig om litteratur eller om kunst generelt betragtet. Det er nødvendigt for et hvilket som helst begreb om tidligere værdi, som har den mindste chance for overlevelse, at man har en brugbar forestilling om kanon'en, en eller anden undersøgt ide om historien, selvom de, som de fleste menneskeskabte foranstaltninger, kan fremstilles som uretfærdige og selvtilstrækkelige, de er nødvendige selv når man ønsker at rehabilitere det uretfærdigt forsømte. Så selvom traditionen med at foretage værdivurderinger er flosset, er den stadig værdifuld. Selvfølgelig bør man hele tiden granske den nøje, så fortiden, som allerede er formindsket på grund af vore nødvendige selektive manipulationer, ikke reduceres endnu mere

ved, at man unødvendigt føjer enten moden eller fordomme. For det er en trussel, som vi altid er underlagt.

### Noter:

1. L. Gossman, "History and Literature", in R. H. Canary og H. Kozicki (eds.), *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 på dette område er meget omfattende, og man kan da også nævne de følgende bøger: A. C. Danto, *Analytic Philosophy of History*, 1968, M.White, *Foundations of Historical Knowledge*, 1965, og H. White, *Metahistory*, 1973
4. A. P. Taylor, *English History, 1914–1945* (The Oxford History of England, 15:1965), 244–45. Jeg er blevet gjort opmærksom på en analyse af et afsnit fra Taylors *The Course of German History* af Hayden White i hans bog *Topics of Discourse*, 1978, hvori White viser, hvordan et enkelt historisk udsagn "har en sekundær betydning", som opstår i en konstruktiv proces, der er af en poetisk natur, som lægges til præsentationen af de historiske kendsgerninger.
5. Jeg har tilpasset denne formular fra J. R. Searles essay "The Logical Status of Fictional Discourse", i hans bog *Expression and Meaning*, 1979, 74.
6. For en undersøgelse af den nuværende situation se R. Wellek og A. Warren, *Theory of Literature*, 1949, 263, og R. Wellek, "The fall of Literary History" i *The Attack on Literature*, 1982, 64–77.
7. H. R. Jauß, *Towards an Aesthetic of Reception*, overs. T.Bahi, 1982, 3–45.
8. D. Patte, *Early Jewish Hermeneutic in Palestine*, 1975, 44.
9. *Selected Prose of T. S. Eliot*, red. F. Kermode, 1975, 38.
10. W. Benjamin, *Illuminations*, overs. H. Zohn, 1968, 258.
11. Ibid, 210.
12. Genoptrykt i D. Simpson (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel*, 1984, 29–34.
13. Man må dog retfærdigvis tilføje, at der findes et opslag under *Aufklärung*, som beskriver "en intellektuel europæisk bevægelse i det 18. årh., som gør krav på et ekstraordinært intellektuelt klarsyn og oplysning". Men dette lader dog stadig en del være usagt.
14. *Renaissance and Baroque*, (1888; overs. K. Simon, 1864), 83ff. Det accepteres ikke af C. J. Friedrich i *The Age of Baroque, 1610–1660*, 1952; Friedrich mener, at det er alt for begrænset og tilbyder, hvad

der højst sandsynlig står som den mest bemærkelsesværdige udvidelse af betydningen af termen barok; for ham indeholder den politik, økonomi, filosofi og videnskab, så vel som musik, kunst, og litteratur. Han forkaster manierismen totalt, han argumenterer for, at barokken strækker sig fra midten af det 16. årh, "et almindeligt felt af følelse... som er fokuseret på bevægelse, stramhed, styrke" og som finder sin "rigeste udfoldelse i slottet og operaen" og i parykken. Blandt digterne nævnes Milton, Shakespeare nævnes med de store tragedier og "den idylliske romance", og Jonson blander sig i maskeraderne med Lope de Vega, Calderon, Góngora og Corneille (1962 udg. 3940, 47-61).

15. R. Wellek, "The Concept of Baroque in Literary Scholarship", i *Concepts of Criticism*, 1963, 69-127.
16. E. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, overs. W. R. Trask, 1953, 12,66,273.
17. Citeret i E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, 1960; 1969 udg.), 5.
18. E. H. Gombrich, "The Renaissance — Period or Movement ?" i J. B. Trapp (ed.), *Background to the English Renaissance*, 1974, 9-30.
19. Det ser ud til, at termen har været i brug så tidligt som i det 13. årh. dog med andre konnotationer, men man siger, at Michelet var den første, det brugte den til at dække hele perioden mellem antikken og renæssancen (ifølge M. Bloch, *The Historian's Craft* 1954, 1976 udg., 178-81.) Imidlertid insisterer *OED* på at gøre det tydeligt, at brugen var kendt i England allerede i 1753 (middelalder) og som 'middelalderen' i 1819.
20. *Renaissance and Renascences*, p.29.
21. J. Rousset, "La Definition du terme 'baroque'" i *Actes du IIIe Conares de l'Association Internationale de Litterature Comparee*, 1962, 167, citeret i C. Cuillen, *Literature as System*, 1971, 428.
22. Heiner Müller, citeret i S. Trachtenberg (red.), *The Postmodern Movement*, 1985, 243.
23. *The Open Society and its Enemies*, 1945; 1962 udg., ii. 278.
24. "Constructions in Analysis", 1937, *Standard Edition*, xxiii.
25. Det er rigtigt, at Dr Johnson i *Life of Cowley* sagde, at den "metafysiske" skriveform "var noget, tror jeg, man havde lånt fra Marino og hans tilhængere", men det er helt klart en meget tentativ påstand, og den har ikke nogen åbenbar forbindelse til begrebet barok, som selvfølgelig var lige så ukendt for Johnson som, må man antage, Marinos digtning og hans tilhængere.
26. Kermode, *Essays on Fiction* (i US *The Art of Telling*), 1983.

\*Teksten er hentet fra bogen *History and Value*, 1988, hvor den udgør kapitlet "Canon and Period".

