

FÖRNUFTETS AUKTORITET

*Upplysning och legitimitet
hos La Motte, Thorild och Kundera*

Robert Azar

Förnuftets auktoritet.
Robert Azar
Göteborgs universitet. Maj 2014.
ISBN 978-91-88348-56-2

Till min far

I. INNEHÅLLSFÖRTECKNING

I. INNEHÅLLSFÖRTECKNING (s. 7)

II. INLEDNING (s. 11)

III. DEN SJÄLVUTNÄMNDE CENSORN (s. 33)

FÖRSTA KAPITLET: DE GAMLA DIKTERNAS HELIGHET (s. 37)

1. Homeros auktoritet under antiken (s. 37)
2. Renässansen: nostalgi och modernitet (s. 41)
3. Imitation och tradition: Petrarcas nya väv (s. 48)
4. Senrenässansen och vägen från antiken (s. 51)
5. Fransk vår: Du Bellay och den gamla förnyade poesin (s. 59)
6. *La Querelle* bryter ut (s. 63)

ANDRA KAPITLET: FÖRNUFT OCH ILLUSION (s. 69)

1. Om La Mottes originalitet (s. 69)
2. Ett nedslag i La Mottes översättningskonst (s. 74)
3. Symboliskt fadermord i förnuftets namn (s. 82)
4. Den naturvetenskapliga vederläggningens form (s. 89)
5. De två aletologierna (s. 94)
 - 5.1 *Per via di porre*: kommentatorernas anda (s. 95)
 - 5.2 *Per forza di levare*: den nakna sanningen (s. 98)

TREDJE KAPITLET: LA MOTTES TRADITION (s. 105)

1. La Motte, Bacon och det ikonoklastiska förnuftet (s. 105)
2. La Motte, Descartes och det metodiska avslöjandet (s. 113)
3. Naturens auktoritet: naturrätten och människornas ord (s. 118)
4. Parentes: perspektivets uppfinnande i 1400-talets Florens (s. 125)
5. Traditionens auktoritet som en teologisk fråga (s. 130)
6. Den nya lydningen (s. 135)

IV. EXKLAMATIONENS MÄSTARE (s. 143)

FJÄRDE KAPITLET: PASSIONERNAS METAFYSIK (s. 147)

1. Den erkända skaldekonstens lagar (s. 147)
2. *Passionerna* och Thorilds ”system af sanning och skönhet” (s. 152)
3. Hjärtats rättigheter (s. 157)
4. Tyskt 1700-tal: en motestetik etableras (s. 160)

FEMTE KAPITLET: KAMPEN MOT TYRANNIET (s. 167)

1. Sanningens och Känslans rike (s. 167)
2. Till frågan om institutionernas rättfärdigande (s. 175)
3. Thorild, lagen och naturrätten (s. 183)
4. Upplyst fronderi och äkta kärlek (s. 191)
5. Tragedins död: revolt utan tragiskt medvetande (s. 195)

SJÄTTE KAPITLET: POETA THEOLOGUS (s. 201)

1. Thorild som spinozistisk präst (s. 201)
2. Parentes: Leopolds invändning (s. 207)
3. Det hermeneutiska privilegiet: Att tyda Guds ord (s. 210)
4. Det gudomliga vansinnet (s. 213)

V. BORTOM MÄNNISKORNAS VÄG (s. 223)

SJUNDE KAPITLET: TRADITION OCH KUNSKAPSLIDELSE (s. 227)

1. Romanens värde och skrivandets mening (s. 227)
2. Romankonstens historia (s. 230)
 - 2.1. Romanens födelse *ex nihilo* (s. 233)
 - 2.2. Från Diderot till Flaubert (s. 239)
 - 2.3. Romanen och Europa (s. 245)
3. Skymningens värdighet (s. 247)
4. Romankonstens objekt: människans livsvärld (s. 250)
5. Om Anna Kareninas död (s. 255)

ÅTTONDE KAPITLET: ROMANFÖRFATTAREN (s. 259)

1. Den heroiska cartesianismen (s. 259)
2. Från människa till romanförfattare (s. 265)
3. Lyrismen (s. 272)

4. Den anti-lyriska omvandlingen (s. 277)
5. Den lyriska åldern i Kunderas romaner och i Tjeckoslovakiens historia (s. 281)
6. Kunderas stil: den ironiska signaturen (s. 294)
7. Barndomen i Kunderas verk (s. 301)

NIONDE KAPITLET: 1900-TALET OCH REVOLTENS TVÅ VÄGAR (s. 309)

1. Den franska modernismens rötter (s. 309)
2. Baudelaires och Rimbauds arvtagare: de lyriska surrealisterna (s. 315)
3. Den anti-lyriska modernismen i Centraleuropa (s. 323)
4. Parentes: smädeskriften över Anatole France (s. 330)
5. Att vara absolut modern (s. 332)
6. Den anti-lyriska poesin (s. 338)

VI. AVSLUTNING (s. 343)

VII. RESUMÉ EN FRANÇAIS (s. 353)

VIII. TACK (s. 361)

IX. LITTERATUR (s. 363)

II. INLEDNING

Upplysningen är både en epok och en berättelse om hur den västerländska människan successivt har kommit till självinsikt och lämnat sina förfäders mytologiska världsåskådning bakom sig. Att definiera begreppet och det närbesläktade förnuftsbegreppet är en uppgift som emellertid ter sig svår; den som föresätter sig att fastslå deras definitiva betydelse öppnar sig för kritik, inte minst emedan definitionen av så bärande begrepp har konkreta politiska implikationer. Litteraturen över upplysningen är i det närmaste oöverskådlig – varför då ge sig in i denna redan välbeforskade snårskog och skriva ännu en avhandling över ämnet? För det första vill jag göra klart, att den aspekt som framför allt intresserar mig är upplysningen som berättelse. Vi lever inbäddade i denna *story* om hur ljuset kom till Västerlandet, vilken i sig själv är behäftad med så många mytiska aspekter att upplysningsberättelsen, som en utgångspunkt, skulle kunna definieras som *myten om hur myterna besegrades*. Med avhandlingen vill jag anlägga ett nytt perspektiv på upplysningen och på så sätt lämna ett bidrag till förståelsen av den. Genom en komparativ undersökning av tre litterära projekt som alla knyter an till upplysningsberättelsen ämnar jag belysa hur hänvisningen till förnuftet fungerar som ett sätt att skänka legitimitet åt dessa projekt. Valet av tre disparata författare av olika nationer, verk samma under skilda epoker, gör det möjligt att följa upplysningsberättelsen över tid – från Ludvig XIV:s Frankrike, via det gustavianska Sverige, till efterkrigstidens Tjeckoslovakien.

Den första av avhandlingens tre delar behandlar fransmannen Houdart La Motte (1672-1731) och hans excentriska översättning av *Iliaden*, som utgavs i Amsterdam 1714. Det rör sig inte om någon vanlig översättning – La Motte saknade färdigheter i det grekiska språket – utan om en omfattande revision av en

översättning som tretton år tidigare hade utarbetats av madame Dacier. Det var hans explicita föresats att förbättra *Iliaden* och jag ställer frågan på vilka grunder han, såsom modern människa, född i Ludvig XIV:s Paris, tog sig rätten att korrigera Homeros, den diktare som av hävd betraktas (och som han själv betraktade) som diktkonstens fader? La Motte insåg att han stod inför nödvändigheten att förklara sig och lät i detta syfte trycka två omfångsrika essäer, varmed han presenterade sitt rättfärdigande av projektet eller, som han själv sade, *ma justification*. Hans nya *Iliad* kan således läsas som ett senkommet inlägg i *La Querelle des Anciens et des Modernes* ("Striden mellan de gamle och de moderna") som hade utspelat sig mot slutet av det föregående seklet, då frågor om den samtida konstens och den moderna människans förhållande till traditionen dryftades med en särskild intensitet. Avfärdandet av förfädernas ord som auktoritativ sanningsskälla utgör en av de centrala aspekterna av upplysningsberättelsen. Genom La Mottes översättning kan jag studera hur det moderna tänkandet rättfärdigar *brottet* med traditionens auktoritet – ordet förstått i dess dubbla bemärkelse av brytning och förbrytelse. Vad återstår för den västerländska människan när hon vägrar att underkasta sig sina fäder och inte längre ger sig tillåtelse att hänvisa till de hävdvunna auktoriteterna – till de dödas ord och gester – för att underbygga en tolkning av verkligheten eller legitimera ett konstnärligt projekt?

I den andra delen behandlas Thomas Thorilds (1759-1808) vilda angrepp på det gustavianska etablissemanget under 1780-talet, varmed Sturm und Drang-rörelsen introducerades i Sverige. Härstammande från ringa, knappt borgerliga förhållanden, med rötter i den bohuslänska landsbygden, angrep Thorild den aristokratiska ordningen i huvudstaden. Syftet med hans revolt var inte bara att förändra den litterära scenen utan, som han själv skrev, att "*Reformera hela Verlden*". Thorilds levnad sammanföll med den fas av upplysningen då dess program omsattes i praktiken och den gamla ordningen – *l'ancien régime* – gick sin natt till mötes. Genom att studera de frågor som hans författarskap kretsade kring, och det sätt på vilket han försökte besvara

dem, kan vi närma oss den kritiska aspekten av upplysningens förnuftstro. Den nya världen skulle byggas upp på grundval av förnuftets auktoritet, men vad innebar detta i praktiken? Det som för mitt vidkommande gör Thorild så intressant är det intima sambandet mellan hans estetik och den borgerliga oppositionen under 1780-talet, det händelserika decennium som mynnade ut i den franska revolutionen.

Avhandlingens tredje del är ägnad tjecken Milan Kunderas (f. 1929) reflektioner över romankonstens väsen och uppgift. Utöver sina romaner har Kundera skrivit en rad essäer, i vilka han vinnlägger sig om att fastställa essensen hos sin konstform. Projektet svarar mot en upplevelse av att romanens legitimitet i senmoderniteten är hotad och att dess *raison d'être* – han använder själv detta ord – behöver säkerställas. Hotet härrör inte bara från mängden av nyskrivna men medelmåttiga romaner, utan även från den ökade värderelativismen och från känslan av civilisationens bräcklighet som infunnit sig efter världskrigen och den sovjetiska ockupationen av hans hemland. Det är varken på partipolitikens eller religionens domäner som Kundera söker fastställa romanens legitimitet. Vilka vägar är alltjämt beträddbara? Hur skall han, så sent på jorden, hävda romankonstens särställning och i förlängningen konstens värde? Kunderas författarskap ingår som den tredje delen i avhandlingens triptyk eftersom han *trots allt* – trots de katastrofer som seklet var havande med – väljer att söka legitimitet åt sitt författarskap genom att skriva in det i upplysningsberättelsen. I hans säregna tolkning av den europeiska upplysningen är det genom konsten, och i synnerhet romankonsten, som ljuset förmedlas till den moderna människan. Hans verk blir så mycket mer intressant som han knyter an till den modernistiska traditionen och på så sätt slår en brygga mellan upplysningen och den moderna konsten; studiet av hans författarskap möjliggör sålunda en fördjupad diskussion om modernismens förhållande till upplysningsarvet. Att Kunderas tankar om romankonstens auktoritet utvecklar sig mot fonden av en dramatisk epok – händelseutvecklingen i Tjeckoslovakien efter andra världskriget, vilken drev honom i fransk exil 1975 – ger

hans verk ytterligare dimensioner.

I viss mån är avhandlingens disposition inspirerad av Roland Barthes studie *Sade, Fourier, Loyola* (1971) där tre författare från olika epoker undersöks med avseende på en gemensam tematik. Barthes inlemmar dock de olika undersökningarna i varandra på ett mer integrerat sätt, medan jag i upplägget har valt att göra separata beskrivningar. Den komparativa ansatsen gör det möjligt att på ett djupare plan reflektera över olika faser av upplysningen. Där La Motte hävdar förnuftets auktoritet i nuet, blickar Thorild hän mot framtiden; och Kundera, som är verksam i vad han kallar för ”slutparadoxernas epok”, blickar snarare bakåt, avfattande den nostalgiska slutsången i epopén om förnuftets väg genom den europeiska historien. Valet av studieobjekt motiveras alltså inte bara av att de tre författarna i sina verk förhåller sig till centrala frågor i sina respektive epoker, utan även av att deras litterära projekt lämpar sig för att belysa avhandlingens frågeställning: Hur förhåller sig dessa tre författare till upplysningen och förnuftet i sin strävan att skänka legitimitet åt sina respektive litterära projekt?

Avhandlingen är skriven på två distinkta nivåer. Å ena sidan har jag försökt att sätta in de tre författarnas verk i en mer övergripande kontext – upplysningsberättelsen med dess åtskilliga aspekter – för att förstå dem i relation till den yttre historiska utvecklingen. Å andra sidan har jag gjort närläsningar av La Mottes, Thorilds och Kunderas texter syftande till att kasta ljus över hur just de, såsom människor, förhåller sig till denna berättelse för att skänka legitimitet åt sina individuella projekt.

Vad definitionen av upplysningen beträffar har Peter Gay i inledningen av sin klassiska studie *The Enlightenment: An Interpretation*, utgiven i två band 1966 och 1969, givit några värdefulla indikationer. Han framhåller att det förvisso vore absurt att sammanfoga så många skilda tänkare under ett begrepp – *it is to strip the Enlightenment of its wealth and then complain about its poverty* – men betonar samtidigt de inbördes likheterna hos upplysningsfilosoferna. Framför allt förenas de, framhåller han, i en strävan efter frihet i skilda former, efter uttrycks-

och åsiktsfrihet, efter ekonomisk och konstnärlig frihet.¹ En av fördelarna med Gays studie är att han relaterar epokens filosofiska stridigheter till antikens och medeltidens filosofi och därmed kringgår frestelsen att, i linje med epokens egen anda, söka förstå den som skild eller rentav befriad från tidigare epoker. Han anlägger emellertid inget kritiskt perspektiv på den frihetslängtan som han framhåller som den gemensamma nämnaren för sina studieobjekt. Hans försök att belysa upplysningens kristna komponent vetter mot nya perspektiv, men han gör inga försök att ta sig ur den dikotomi mellan förnuft och kristendom som jag på olika sätt, framför allt genom att dröja vid den brännande frågan om institutionernas rättfärdigande, försöker att kasta nytt ljus över.

I essän *L'esprit des Lumières* (2006) definierar Tzvetan Todorov upplysningen genom dess strävan efter autonomi. Den upplysta människan är en människa som ålägger sig själv att vara självständig och att göra bruk av sitt eget förnuft. Som illustration av denna tes citerar han en artikel ur *Encyklopedin* där Denis Diderot lovprisar "filosofen som, stampande på villfarelsen, på traditionen, på det gamla, på det universella samtycket, på auktoriteten, med ett ord, på allt som kuvar den stora massan, vågar

¹"A loose, informal, wholly unorganized coalition of cultural critics, religious skeptics, and political reformers from Edinburgh to Naples, Paris to Berlin, Boston to Philadelphia, the philosophes made up a clamorous chorus, and there were some discordant voices among them, but what is striking is their general harmony, not their occasional discord. The men of the Enlightenment united on a vastly ambitious program, a program of secularism, humanity, cosmopolitanism, and freedom, above all, freedom in its many forms – freedom from arbitrary power, freedom of speech, freedom of trade, freedom to realize one's talents, freedom of aesthetic response, freedom, in one word, of moral man to make his own ways in the world." Peter Gay, *The Enlightenment. An Interpretation. I: The Rise of Modern Paganism*, New York/London, 1995, s. 3.

tänka själv.”² Enligt Todorov tenderade alltså upplysningsmännen, liksom Immanuel Kant i sin berömda artikel *Svar på frågan: Vad är upplysning?* (1784), att definiera sin verksamhet som en strävan mot självständigt tänkande.³ Som så många andra kommentatorer nöjer sig Todorov därmed; han följer upplysningens egen definition av sig själv utan att närmare undersöka denna strävan efter självständigt tänkande. Genom att skildra genesen av den upplysta människan som just en berättelse blir det möjligt för mig att anlägga ett mer kritiskt perspektiv på denna tradition som jag beskriver som cartesiansk i den mån som den, oberoende av uppfostrare och institutioner, förutsätter det av traditionen oavhängiga subjektets förmåga till autonomi.

Vad den svenska kontexten anbelangar betonade redan Martin Lamm i *Upplysningens romantik* (1918-20) upplysningsbegreppets skörhet genom att visa att distinktionen mellan förnuft och känsla inte okritiskt kan begagnas för att förstå epokens ideologiska och kulturella strömningar. Upplysningsbegreppet har på senare tid skärskådats i en kontroversiell studie av Tore Frängsmyr, *Sökandet efter Upplysningen. Perspektiv på svenskt 1700-tal* (1993), där förekomsten av en svensk upplysning är satt ifråga.⁴ Rörande den svenska upplysningens franska influenser skriver han:

² ”un philosophe qui, foulant aux pieds le préjugé, la tradition, l'ancienneté, le consentement universel, l'autorité, en un mot tout ce qui subjuge la foule des esprits, ose penser de lui-même.” Tzvetan Todorov, *L'esprit des Lumières*, Paris, 2006, s. 37. Citatet kommer från artikeln om eklekticism som Diderot skrev för *Encyclopedin*.

³ Todorov anför även följande mening ur Kants korta skrift ”Was heißt: sich im Denken orientieren” (1786): ”Maximen att alltid tänka själv är upplysningen [die Maxime, jederzeit selbst zu denken, ist die Aufklärung].” Se Todorov, *L'esprit des Lumières*, s. 37.

⁴ Frängsmyr räknar inte Thorild till den svenska upplysningens möjliga företrädare. Han nämner denne endast på två ställen och då i förhållande till Leopold. Se Tore Frängsmyr, *Sökandet efter upplysningen. Perspektiv på svenskt 1700-tal*. Stockholm, 2006, s. 192ff.

Kampen för förnuftets företrädesrätt ledde till konkreta resultat: sekularisering och tolerans. Egentligen var de två sidor av samma mynt. Sekularisering innebar att man ville frigöra sig från religiöst och kyrkligt inflytande. Människan skulle inte låta sig klavbindas av vare sig dogmer eller kyrkans formella auktoritet. Det var det yttre trycket man protesterade mot, inte den enskilda individens övertygelse. När Voltaire utropade "Ecrasez l'infâme!" (Krossa den skändliga!), avsåg han katolska kyrkan, och när han skrev sin traktat om toleransen, kritiserade han både kyrkan, rättsväsendet och allmänna fördomar. Det var inte den personliga tron han angrep, utan maktövergreppen i trons och kyrkans namn.⁵

Genom denna avhandling försöker jag att närmare undersöka de kategorier som Frängsmyr här laborerar med. Frigörelsen från yttre inflytande, från dogmer och från auktoritetstro, skulle enligt hans beskrivning möjliggöras genom att förnuftet gavs "företrädesrätt". Att föreställa sig frigörelsen längs denna linje är emellertid inte självklart. Av upplysningstänkandet har vi ärvt en föreställning om frigörelsens väsen som förutsätter att förnuftet skulle befinna sig i duell med de rådande institutionerna. I *Upplysningen. En analys av dess attityder och värden* (1968) betonar Norman Hampson nödvändigheten av att inte bara se till de epistemologiska aspekterna av upplysningen utan att även studera den såsom en attityd gentemot livet: "Upplysningen var mer ett sinnestillstånd än en kurs i vetenskap och filosofi."⁶ För att möjliggöra en fördjupad förståelse av upplysningens kamp mot det som Frängsmyr kallar för "dogmer" och "kyrkans formella auktoritet", låter jag inte den estetiska frågan försvinna ur av-

⁵ Frängsmyr, *Sökandet efter upplysningen*. s. 54f.

⁶ Norman Hampson, *Upplysningen. En analys av dess attityder och värden*, övers. Bosse Homqvist, Stockholm/Stehag, 1993, s. 146.

handlingens förståelsehorisont. Att som La Motte hävda förnuftets auktoritet gentemot traditionens har konsekvenser för hur man ser på livet och konsten i stort. Att som Thorild beskriva sig som en frondör mot den rådande ordningen i förnuftets namn implicerar också en uppfattning av var människan bör söka sin värdighet. Att som Kundera knyta an till det västerländska upplysningsarvet medan solen går ner över ens fosterland är ett sätt att göra uppror mot tidens fasor genom att hålla fast vid ett visst förhållande till skönheten. Även sanningsfrågan har en estetisk dimension, vilket jag söker visa genom att introducera begreppet aletologi, som beskriver de respektive författarnas förställningar om hur sanningen framträder. Mina undersökningar ligger således i linje med Nietzsches ord: att tillvaron och världen ”endast är rättfärdigade som ett estetiskt fenomen”.⁷

Hampson framhåller vidare att ”upplysningens människor förmodligen skulle ha sett sin frigörelse från vidskepelsen bara som en aspekt av en allmän frigörelse från sociala fördomar, vilka grundas på lokala sedvänjor i stället för på det universella förnuftet.”⁸ Ett av de metodologiska problemen för varje studie av upplysningen – som Hampson inte tar i beaktande – är just hur man skall förstå denna strävan att med förnuftets hjälp befria sig från villfarelsen. Det räcker inte att hävda att den västerländska upplysningen, genom sitt nyfunna förnuft, avslöjade tidigare villfarelser som varit förankrade i förlegade religiösa system, i inhemska sedvänjor och ritualer som förfäderna med löjeväckande allvar utfört, eftersom man därmed förutsätter att dess egen blick

⁷ ”denn nur als *aesthetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt.” Friedrich Nietzsche, *Samlade skrifter. Band 1. Tragedins födelse*, övers. Martin Tegen, Stockholm/Stehag, 2000, s. 38f. Att livet endast kan rättfärdigas som ett estetiskt fenomen (människolivet betraktat som ett konstverk) är en radikal hållning, vilken indirekt visar på svårigheten att rättfärdiga det på något annat sätt. Nietzsche upplevde som en katastrof att moderniteten hade förlorat förbindelsen med antikens värdighet – i synnerhet med den hellenska världens skönhet.

⁸ Hampson, *Upplysningen*, s. 152.

vore befriad från dessa villfarelsens linser. Att studera berättelsen om det västerländska förnuftets framväxt på myternas bekostnad är således ingen oproblematiserad uppgift.⁹ Hur skall vi förstå detta förnuft? Hur skall vi förstå begrepp som myt och villfarelse? Genom att anlita det särskilda perspektiv som jag gör – och studera hänvisningen till förnuftets auktoritet som en legitimeringsstrategi – ämnar jag så att säga, i den mån som det är möjligt, anlägga en främlings blick på upplysningsberättelsen.

En av de mer kritiska läsningarna som har gjorts är Adorno och Horkheimers *Upplysningens dialektik* (1944). De utgår från ett brett begrepp, vilket inte uteslutande är knutet till moderniteten, om hur upplysningen i sin kamp mot myterna själv successivt förvandlas till en myt, vars förödande konsekvenser visade sig i och med den nationalsocialistiska statens framväxt. Anläggande ett hegelianskt och marxistiskt perspektiv vill Adorno och Horkheimer således studera ”upplysningens återfall i mytologi”

⁹ I detta avseende är Huntingtons civilisationsbegrepp befriande – det hjälper oss att bryta förtrollningen hos den självförhållande och fascinerade blick med vilken Västerlandet betraktar sig självt i spegeln. Efter Berlinmurens fall förutspådde åtskilliga teoretiker, sociologer och ekonomer, att de globala konflikterna skulle upphöra och att den västerländska kapitalismen hegemoniskt skulle bemäktiga sig hela världen. Så skulle upplysningens berättelse – med dess drömmar om evig fred och frihet från tyranniet, förverkligade såsom en *pax Americana* – föras till sitt efterlängttade slut. Som en utmaning mot denna profetia lanserade Huntington den kontroversiella tanken att de stora civilisationerna skulle återfå den betydelse som de förlorat som en följd av imperialismen. Utifrån detta perspektiv kan upplysningsberättelsen studeras som ett i raden av olika civilisationers sätt att utläsa en mening i historiens gång och, betraktad ur ett existentiellt perspektiv, som likvärdig med de andra berättelserna som civilisationerna har skapat för att tämja och lovprisa Intet. Se i synnerhet kapitlen ”Civilizations in History and Today” och ”A Universal Civilization? Modernization and Westernization” i Samuel P. Huntington, *The Clashes of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, 1996, s. 40-55 & s. 56-80.

och därmed dess "självförstörelse".¹⁰ De är särskilt kritiska till hur det västerländska förnuftet bemäktigar sig naturen i dess strävan att avmystifiera världen och skönjer i denna process – i det gränslösa objektifierandet av naturen – upplysningens essens. De definierar upplysningens förhållande till naturen som patriarkaliskt. Om Francis Bacon, som de betraktar som en av dess viktigaste förgrundsgestalter, skriver de:

Det lyckliga äktenskap som föresvävar honom mellan det mänskliga förståndet och tingens natur är till sin egen natur patriarkaliskt: förståndet, som segrar över vidskepelsen, skall härska över en natur som berövats sin trollmakt. Det vetande som är makt känner inga gränser, vare sig i sitt sätt att förslava levande varelser eller i sin tjänstvillighet.¹¹

I vissa delar av avhandlingen anlägger jag ett psykoanalytiskt perspektiv på upplysningsberättelsen och fokuserar på faderns strukturella plats. Optiken är emellertid en annan än Adornos och Horkheimers. Där de beskriver upplysningen som förankrad i ett patriarkaliskt tänkesätt, försöker jag visa hur dess angrepp på traditionens auktoritet i förnuftets namn snarare bör förstås som ett uppror, från sönerns sida, mot traditionens auktoritet. Avmystifieringen av världen skulle kunna förstås som en följd av den process, under vilken upplysningens strävan efter frihet antar formen av en frigörelse från den auktoritet som traditionen tillskriver fadern. Utifrån denna horisont blir det möjligt att ut-

¹⁰ Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman & Carl-Henning Wijkmark, Göteborg, 1981, s. 9f.

¹¹ Adorno & Horkheimer, *Upplysningens dialektik*, s. 18. Och något längre fram: "Myten förvandlas till upplysning och naturen till ren objektivitet. Människorna betalar sin ökade makt med ett växande främlingskap inför det som de utövar makt över. Upplysningen förhåller sig till tingen som diktatorn till människorna" (s. 23).

öka förståelsen, på en annan väg än den som Adorno och Horkheimer anvisar, för begrepp som myt, illusion och villfarelse. Traditionsbegreppet belyses med hjälp av vissa resonemang som Sigmund Freud förde i sina kulturhistoriska verk, särskilt i *Totem och Tabu* (1911-12). Genom Pierre Legendres av psykoanalysen inspirerade teori, den dogmatiska antropologin, presenterad sedan 1983 i en serie verk som han kallar för "lektioner" eller "läsningar" (*Leçons*), blir det möjligt att skönja ett samband mellan upplysningens angrepp på traditionens auktoritet och dess svårigheter att skänka legitimitet åt några som helst regler eller lagar, kort sagt, att grundlägga nya institutioner för den tid som skulle följa efter den gamla regimens fall. Hänvisningarna till förnuftets auktoritet tenderar, inom ramen för den västerländska upplysningsberättelsen, att ställa individen i en duellsituation mot institutionerna. Problematiken rörande individens förhållande till institutionerna gjorde sig särskilt gällande under den senare hälften av 1700-talet och sättet på vilket den löstes hör till vårt intellektuella arvegods. Thorild utvecklade sina reflektioner om poesin och dess förhållande till lagen i just denna historiska brytpunkt, då borgerligheten successivt skulle etablera en ny världsordning, och det är givande att belysa hans verk utifrån den hittills obeaktade frågan om var han söker institutionernas och i förlängningen litteraturens rättfärdigande. Den cartesianska traditionen, som ställer den autonoma individen mot traditionen och institutionerna, och inom vars ramverk både La Motte och Thorild verkade, har åtskilliga gånger dödförklarats, men den spökar även i Kundera teoretiska skrifter. Sammanfattningsvis utgår jag från att det inte längre är tillfredsställande att förstå upplysningen som den rörelse som successivt har befriat det självtänkande autonoma jaget från traditionens och de tyranniska institutionernas auktoritet. Friheten är mer komplicerad än den cartesianska traditionen förespeglar.

Forskningen om La Mottes översättning är inte särskilt omfattande. Att han inte har förlänats större utrymme i historieböck-

erna beror sannolikt på att han tidigt blev glömd, om än han åtnjöt viss postum popularitet som dramatiker.¹² Blott en vetenskaplig monografi har författats över honom, en avhandling som lades fram vid Sorbonne år 1898. Paul Duponts *Un Poète-philosophe au commencement du XVIII^e siècle: Houdar de La Motte (1672-1731)* är en gedigen bok som ger en helhetsbild av La Mottes liv och verk, men den undersöker inte hans legitimeringsstrategier och ger ingen fördjupad analys av hans förhållande till förnuftstanken. Ett annat arbete som direkt berör ämnet är Richard Mortons *Examining Changes in the Eighteenth-Century French Translations of Homer's Iliad by Anne Dacier and Houdar de la Motte* (2003). Som titeln antyder rör det sig om en sorgfällig undersökning av likheter och skillnader mellan La Mottes och madame Daciers översättningar; den behandlar emellertid inte den problematik som avhandlingen är ägnad att belysa. På svenska föreligger ett kort men substantiellt kapitel om La Mottes översättning i Eugène Napoleon Tigerstedts *Engelsk ny-humanism och nyklassicism under 1700-talet* (1963). I denna essä presenteras framför allt en utförlig skiss av översättningens förhistoria som jag kompletterar med vidare anmärkningar; det är det enda av betydelse som har skrivits om La Motte på svenska. De verk som har betytt mest för mitt arbete handlar inte direkt om La Motte utan om Striden mellan de gamle och de moderna i dess helhet. Det finns två grundläggande arbeten om *La*

¹² Två av La Mottes pjäser utkom på svenska efter hans död: *Macchabeerne, sorge-spel i fem afhandlingar, sammansatt på fransöska af herr de La Mothe, och på svenska öfversatt af Christoph. Knöppel*, tryckt i Stockholm hos Lars Salvius 1746, och *De tre cavallierer, lust-spel i en afhandling, upsatt på fransyska utaf herr Bondin Westerås, tryckt hos Joh. Laur. Horrn, kongl. consist. och gymn. boktr. åhr 1756*. Den sistnämnda pjäsen utkom i en andra upplaga så sent som 1781. De franska upplysningsmännen – *les philosophes* – dröjde sällan vid La Mottes namn. Ett undantag är Voltaire, som enligt hans egen utsago var den ende som infann sig vid dennes dödsbädd. ”*Je l’ai vu mourir, sans qu’il eût personne auprès de son lit, en 1731*”, skriver han i sin episka skildring av Solkungens Frankrike. François Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, 2005, s. 943.

Querelle. 1856 utkom Hippolyte Rigaults monumentala *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*. Boken, som belönades av Franska Akademien, är skriven i den positivistiska anda som växte fram under andra kejsardömet och har varit en viktig källa för min förståelse av Striden. Kapitlen som berör La Motte står sig alltjämt i sin utförlighet. Detsamma gäller, om än i något mindre utsträckning, Hubert Gillots *La Querelle des Anciens et des Modernes en France: De la Défense et Illustration de la langue française aux Parallèles des anciens et des modernes* (1914). Guillot går längre tillbaka i tiden än Rigault, sökande källorna till Striden i Plejadens aktivitet vid 1500-talets mitt, men skildringen avslutas redan 1693 och behandlar således inte La Mottes översättning.¹³ Mitt bidrag till forskningen om La Motte ligger i att jag genom själva frågeställningen – undersökningen av det sätt på vilket han legitimerar sitt projekt – och genom den vikt som jag fäster vid de existentiella och estetiska implikationerna av hans hänvisningar till förnuftets auktoritet, kan använda mig av hans rättfärdigande för att undersöka de betingelser under vilka hänvisningen till förnuftets auktoritet etableras som en ersättning för traditionens auktoritet. La Mottes försök att skänka legitimitet åt sin översättning erbjuder ett tillfälle att undersöka vad som händer när värdet hos traditionen på ett så radikalt sätt ifrågasätts. Ingen av de ovannämnda studierna har tagit hänsyn till de teologiska aspekterna av La Mottes rättfärdigande, vilka jag behandlar i ett särskilt kapitel. Att forskningen är så föga omfattande rörande hans verk, i både Frankrike och Sverige, motiverar likaså denna studie.¹⁴

¹³ Här vill jag även nämna Anne-Marie Lecoqs och Marc Fumarolis omfattande antologi, *La Querelle des Anciens et des Modernes: XVII^e -XVIII^e siècle* (Paris, 2001), ty det var detta arbete som först väckte mitt intresse för detta skede i den europeiska historien. Fumarolis omfattande förord har tryckts om som ett separat i kapitel i hans essä *Le sablier renversé: des Modernes aux Anciens* (Paris, 2013).

¹⁴ Vad materialet beträffar har jag, utöver översättningen, begränsat mig till att studera de två essäer i vilka han rättfärdigade sin nya *Iliad*. Det rör

Vad forskningsläget om Thorild beträffar har den yttre ramen för hans angrepp på den rådande smaken klargjorts. Hans strid med det gustavianska etablissemanget och i synnerhet med Kellgren engagerade redan de stora romantiska historieskriverarna. Geijer ombesörjde utgivningen av hans samlade skrifter och i sin fresk över den svenska litteraturens historia ägnade Atterbom ett långt kapitel åt hans verk. Under 1900-talet präglades forskningen av Stellan Arvidsons insatser, som mynnade ut i en storslagen biografi som bygger på en oöverträffad förtrogenhet med källmaterialet.¹⁵ Utöver biografin är Arvidsons viktigaste skrifter avhandlingen om Thorilds ungdomsutveckling (1931) samt studien över dennes förhållande till den franska revolutionen (1938). I sitt verk, som ingen forskare kan kringgå och som har varit av utomordentlig betydelse för mitt arbete, beskriver han Thorild som ett emblem för den borgerliga frihetens framväxt i Sverige; Thorild gick till storms mot den rådande ordningen och bekämpade förlegade föreställningar i förnuftets, sanningens och naturens namn. Arvidson förlämnar honom således – liksom andra forskare, såsom Albert Nilsson i sin monografi *Thomas Thorild: en studie över hans livsåskådning* (1915) och Ernst Cassirer i sin klassiska studie *Thorilds Stellung in der Geistesgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (1941) – en plats i berättelsen om upplysningens framväxt i den västerländska moderniteten. Där tidigare forskning har nöjt sig med att

sig om skrifterna *Discours sur Homère*, utgiven som ett förord till översättningen, och *Réflexions sur la Critique* (1716), i vilken La Motte bemötte den kritik som riktades mot honom. Någon gång hänvisar jag även till hans *Essai sur l'Ode* (1709). Detta innebär att hans dramatiska verk helt förbigås. Liksom de flesta av skrifterna från *La Querelle* har La Mottes verk inte blivit omtryckta. Hans skrifter är tillgängliga på Bibliothèque Nationale de France i Paris. Vissa finns även att tillgå digitalt.

¹⁵ Dessvärre hann Arvidson inte fullborda det tredje och sista bandet, avsett att behandla Thorilds år som landsflyktig i Greifswald. Thorilds liv i Svenska Pommern har på senare tid skildrats av Dietmar Gohlisch i *Thomas Thorild i Greifswald: en svensk författare vid ett tyskt universitet*, Gdańsk, 1996.

påpeka att han ingår i denna berättelse, har jag vinnlagt mig om att presentera en kritisk granskning av de begrepp som han använder, bland annat genom att placera dem i en bredare historisk kontext, och i synnerhet genom att studera hur han, i sina hänvisningar till förnuftets auktoritet, förhåller sig till institutionerna. Jag försöker även att belysa hans roll som upplysningsman genom att anlägga ett estetiskt perspektiv på den. Ty i Thorilds uppror mot den rådande ordningen, som var besläktat med de strömningar som ledde fram till den franska revolutionen, sammanflätas estetik och politik på ett radikalt sätt. I *Textens auktoritet* (2001) ägnar Mats Malm en exkurs åt Thorilds förhållande till litterär legitimitet. Studien kastar framför allt ljus över de rent litterära aspekterna av Thorilds poetik medan jag inriktar mig på att förstå den, såsom ett konstnärligt och politiskt projekt, i förhållande till den rådande ordningen i det gustavianska Sverige. Trots den omfattande forskningen om Thorild lämnar min studie, genom sin särskilda optik, ett bidrag till förståelsen av hans författarskap.¹⁶

Det utkommer en ständig ström av kommentarer till Milan Kunderas verk. Trots att alla hans romaner är översatta har det emellertid skrivits anmärkningsvärt litet på svenska.¹⁷ De viktigaste studierna är framför allt inriktade på att belysa hans romaner. Maria Němcová Banerjees *Terminal Paradox: The Novels of Milan Kundera* (1999) presenterar en rad initierade läsningar av

¹⁶ Thorilds samlade verk föreligger i en utgåva som ombesörjts av Svenska Vitterhets-Samfundet.

¹⁷ Ingen akademisk avhandling, endast smärre skrifter föreligger i tryck: Helena Koseks korta essä *Den samtida tjeckiska prosan: Milan Kundera* (1992) och några längre recensioner. I de nordiska grannländerna är intresset större. Søren Franks *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjaerstad* (2008) och Jørn Boisens introduktion till hans verk, *Milan Kundera: en introduktion* (2001) har försett mig med vissa uppslag. Kunderas förhållande till romankonstens historia, med särskilt avseende på Cervantes, berörs av Sofie Kluge i ett kapitel i *Don Quijote og romangenren* (2006).

romanerna som varit betydelsefulla för mitt arbete. I kraft av sin tjeckiska bakgrund kan hon förmedla viktiga insikter om kulturdebatten i efterkrigstidens Prag; detsamma gäller Květoslav Chvatíks *Die Fallen der Welt. Der Romancier Milan Kundera* (1994). Dessa båda studier går emellertid inte närmare in på det fält som jag ämnar belysa: att förstå hur Kundera förhåller sig till upplysningsberättelsen och söker skänka legitimitet åt roman-konsten genom att hänvisa till förnuftets auktoritet. Hans förhållande till 1700-talet har blivit föremål för en akademisk avhandling, Jocelyn Maixants *Le XVIII^{ème} siècle de Kundera, ou Diderot investi par le roman contemporain* (1998), vilken framför allt undersöker Kunderas förhållande till upplysningens libertinism och till romankonstens berättartekniska utveckling under epoken. De flesta studier över Kundera, såsom François Richards *Le dernier après-midi d'Agnès* (2003), utgör förvisso initierade kommentarer till hans verk, men de har enligt mitt förmenande den nackdelen att de aldrig lämnar Kunderas egen optik. Genom att i en rad essäer tolka sina egna romaner, bland annat genom att sätta dem i ett visst historiskt sammanhang, har han slagit ett lås kring sitt verk; en läsning av hans romaner som inte sanktioneras av hans egna tolkningar stämplas därmed av honom som ett symptom på oförstånd. ”I mina ögon”, skriver han,

är romanen ingen ’litterär genre’, en gren bland andra grenar på ett enda träd. Man kan inte förstå någonting av romanen om man ifrågasätter dess egen musa, om man inte i den ser en konst av sitt slag, en självständig konst.¹⁸

Den som skriver om Kundera har att förhålla sig till detta lås utan

¹⁸ Kundera, *Ridån*, övers. Mats Löfgren, Stockholm, 2007, s. 61. I ett annat sammanhang – förordet till Michel Archimbauds långa intervju med Francis Bacon – varnar Kundera för den akademiska diskursen [*le discours universitaire*] vilken, driven av konformistiskt teoretiserande, är blind för konstverket som konstverk. Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud. Préface de Milan Kundera*, Paris, 1996, s. III.

att fastna i ett improduktivt rivalitetsförhållande gentemot hans egna tolkningar. Jag har försökt undvika detta genom att sätta hans tankar om romankonsten i relation till en bredare kontext. Det komparativa tillvägagångssättet öppnar för nya perspektiv på hans verk genom att låta det framträda i relief mot två författarskap som han själv aldrig har kommenterat och som ytligt sett inte är befryndade med hans eget. Genom att föra ut hans verk ur den tradition som han själv bekänner sig till blir det möjligt att peka på aspekter av hans egna texter som har lämnats obeaktade. Även min infallsvinkel i det åttonde kapitlet – att försöka förstå hans legitimering av romankonsten utifrån de krav som han ställer på romanförfattaren såsom människa – vidgar horisonten. Det marxistiska perspektiv som Terry Eagletons anlägger i sin artikel ”Estrangement and Irony in the Fiction of Milan Kundera” (1998) har i detta avseende varit givande men inte uttömmande. Fastän han inte explicit säger det, och trots att forskarna sällan läser honom så, har Kundera genom sitt försvar för romankonsten formulerat riktlinjerna för en modern etik, bland annat genom att i sina essäer ha manat fram ett existentiellt landskap, i vilket den sanne romanförfattaren bör vara verksam. Frånsett vissa antydningar av Chvatík, har detta inte beaktats av forskningen. Kunderas ansatser till att formulera en ny etik är så mycket mer intressanta som de uppstår som ett försök att rädda upplysningsberättelsen, trots att den förlorade mycket av sin trovärdighet efter världskrigen. Jag visar också hur han, genom sina tankar om den västerländska upplysningen, gör ett estetiskt och politiskt motstånd mot den sovjetiska invasionen av Tjeckoslovakien hösten 1968.¹⁹

¹⁹ Kundera har själv översatt alla sina romaner från tjeckiska till franska under den explicita föresatsen att översättningarna skall betraktas som original i egen rätt. Hans tre senaste romaner är emellertid skrivna direkt på franska, liksom hans fyra essäer om romankonsten, varav den första utkom 1986 och den senaste 2009. I regel har jag arbetat utifrån de svenska översättningarna men understundom konsulterat de franska originalen. Att skriva om Kundera utan kunskaper i tjeckiska är inte ovanligt,

I de tre författarskapen återkommer vissa temata som jag uppfattar som särskilt relevanta för mina frågeställningar. Bland annat betonas nostalgins och tragikens plats, vilket ligger i linje med min strävan att inte låta den estetiska frågan försvinna ur sikte. En annan aspekt som framhävs är den teologiska, vilken är särskilt framträdande hos La Motte och Thorild. I de föreliggande fallen avstår jag från att påvisa fall av direkt påverkan och belyser i stället strukturer och inbördes affiniteter. Detsamma gäller de kontexter som jag undersöker och arbetar med. Jag är snarare intresserad av att ådagalägga strukturella likheter mellan olika resonemang och idéer som förekommer hos de tre författarna. Därigenom ämnar jag öka förståelsen för upplysningsberättelsen i allmänhet och i synnerhet för hur hänvisningen till förnuftet fungerar i deras verk. Ingen kan ge en uttömmande och slutgiltig definition av förnuftet, det utgör snarast en ort till vilken den västerländska moderniteten successivt har hänvisat, ett antagande på vilket framstegstanken vilar, en förutsättning *sine qua non* för upplysningsberättelsen; det är således föremål för så många reflektioner och tolkningar, eloger liksom vederläggningar, att begreppet rinner även den mest lärda exegeten ur händerna. Genom avhandlingens titel antyder jag att det rör sig om en hänvisning till en auktoritativ ort och genom att undersöka hur de tre författarskapen konstituerar sig själva medelst hänvisningen till förnuftets auktoritet blir det möjligt att belysa hur referensen till denna ort har fungerat i den västerländska moderniteten. Det bör även tilläggas att behovet av att kunna hänvisa till förnuftets auktoritet har ökat i den mån som legitimiteten hos de traditionella auktoriteterna har ifrågasatts, i synnerhet i den sekulariserade västra-kristenheten. Thorild använde sig sällan av ordet förnuft, men ändå lämnar sig hans verk särskilt väl för att studera hur den europeiska upplysningen, med dess

men det har som följd att jag inte har kunnat följa vissa vändningar i hans verk, samt att de verk som inte har översatts till franska har lämnats obeaktade. Det rör sig om ungdomsverken, skrivna före romanen *Skämtet* (1967). Kundera har själv förbjudit att de ges ut på nytt eller översätts.

strävan att upprätta en ny samhällelig grundval för livet, konstituerar sig själv genom att hänvisa till en ny auktoritet. Den utgör en av de stora filosofiska frågorna sedan restaurationen, definitionen av förnuftet, vilken är besläktad med frågan om upplysningsberättelsens struktur och fortsatta giltighet. Inte minst är det en fråga för vår tid.

Slutligen några ord om avhandlingens disposition. Den är uppdelad i tre delar som behandlar respektive författare. Dessa är i sin tur indelade i tre kapitel, vilka består av en rad mindre avsnitt. Avhandlingen är alltså sammanlagt indelad i nio kapitel. Även om varje del består av tre kapitel, utgör de inga paralleller till varandra utan är fritt strukturerade. I det första kapitlet av La Motte-delen studeras den historiska bakgrunden till hans nya *Iliad*. Spänningen mellan samtidens författare och deras föregångare löper som en röd tråd genom litteraturhistorien. Hur man skulle förhålla sig till Homeros var en brännande fråga redan under antiken. Renässansen som förutsättning och bakgrund till *La Querelle* och La Mottes översättning har inte tillräckligt betonats av forskningen, trots att det var under denna epok som den västerländska människan upptäckte att hon inte längre levde under antiken, som hon så att säga blev varse sin egen modernitet och som frågan om traditionens auktoritet följaktligen, med sin fulla kraft, började göra sig gällande för henne. Om hon inte kunde betrakta sig som grek eller romare, om hon oåterkalleligen var exilerad från antikens värdighet, hur skulle hon då, i estetiskt såväl som etiskt hänseende, ge form åt sitt liv? Detta kapitel, i vilket La Motte introduceras i sin historiska kontext, kan även läsas som en bredare historisk introduktion till avhandlingens bärande frågeställningar. I det andra kapitlet belyses La Mottes rättfärdigande i en annan kontext, såsom en aspekt av 1600-talets filosofi och den moderna naturvetenskapens framväxt. Här undersöks sanningens plats i hans legitimeringsstrategier och ett nytt begrepp, *aletiologi*, introduceras, syftande till att öka förståelsen för sanningens betydelse under *La Querelle* och i La Mottes verk. I det tredje kapitlet undersöks

La Mottes egen tradition, de tankelinjer som han stödde sig på för att kritisera traditionens auktoritet. Descartes och Bacons respektive filosofier ges särskilt utrymme och La Mottes tankar lyftes fram mot fonden av deras. Det är ett ofta förbisett faktum att upplysningens hänvisningar till förnuftets auktoritet har sina rötter i den medeltida teologin; exempelvis har den övertagit distinktionen mellan tro och vetande från skolastiken. I kapitlet ligger emellertid fokus mindre på den medeltida teologin än på hur reformationen förändrade förhållandet till traditionens auktoritet. Det finns en strukturell affinitet mellan La Mottes retoriska arsenal och den protestantiska dogmatiken och dess kritik av påvedömet. Genom undersökningen av dessa aspekter ämnar jag lämna ett bidrag inte bara till forskningen om La Motte och *La Querelle* utan även till förståelsen av upplysningen i allmänhet.

I det fjärde kapitlet, det första i Thorild-delen, redogör jag för grunddragen i hans kamp mot det gustavianska etablissemanget. En skiss tecknas här, varvid jag nästan uteslutande stödjer mig på tidigare forskning, av den konstuppfattning som han vände sig mot. Därefter dryftas Thorilds egna tankar om litteraturens och författarens uppgift. Frågan om hans världsåskådning, som han själv beskrev som en ”metafysik af Sanning och Skönhet”, har varit en central fråga för forskningen. Jag närmar mig den utifrån Thorilds sökande efter legitimitet och ämnar, genom undersökningen av hans legitimeringsstrategier, kasta nytt ljus över denna gamla debatt. I det femte kapitlet granskas hans diktning mot bakgrund av tidens politiska och ekonomiska förhållanden. Det är välkänt att han sökte etablera en borgerlig motestetik mot den som var rådande vid hovet och att han i denna bemärkelse var en arvtagare på svensk mark till den tyska borgerliga oppositionen mot den frankofila aristokratin. Jag försöker utöka förståelsen för hans revolt genom att skärskåda hans tankar om känslans och sanningens förhållande till hans särskilda upplysningsideal, som han delvis ärvt från Sturm und Drang-rörelsen. Här kastas även ljus över Thorilds förhållande till institutionerna, en av de centrala aspekterna av hans verk, vilken inte tillräckligt belysts av forskningen. De progressiva tänkarna av hans generation, som

strävade efter att ersätta den rådande världsordningen med en ny, hade att ta ställning till av vilket stoff morgondagen skulle vara vävd. Här preciseras Thorilds roll såsom upplysningsman. Jag visar hur den författarroll som han iklädde sig smälter samman med hans legitimeringsstrategier. Det sista kapitlet behandlar Thorilds uppfattning om poetens uppgift utifrån ett teologiskt perspektiv. Ingen mer ingående studie kan bortse från hans egenartade förhållande till religionen. Hans ofta förekommande hänvisningar till naturen belyses antitetiskt i en exkurs om en särskilt klarsynt passage hos Leopold. Slutligen dryftas hans legitimeringsstrategier utifrån föreställningen om poetens gudomliga vansinne, vilken hade utvecklats av grekerna som ett svar på gåtan om poesins ursprung.

Det sjunde kapitlet, det första i Kundera-delen, kretsar kring definitionen av romanen. Enligt Kunderas förmenande finns blott en romankonst värd namnet och dess essens bör sökas i dess historiska utveckling. Sålunda dröjer jag vid hans tolkning av romanens historia, i vilken han knyter romanen till upplysningsarvet och presenterar sin version av berättelsen om förnufkets väg genom den europeiska historien. Härigenom formulerar han också sina tankar om romankonstens existensberättigande i senmoderniteten, vilka i kapitlets avslutande avsnitt belyses genom ett exempel hämtat ur en av Tolstojs romaner. I det åttonde kapitlet undersöks romankonsten som en levnadskonst i sin egen rätt; fokus ligger på frågan hur man blir romanförfattare. Med risk att reducera hans verk till teoretiska inlagor, en risk som Kundera själv löper genom att kommentera dem, visar jag på de existentiella aspekterna av hans tankar om romankonsten, hur de inbjuder läsaren till vissa etiska ställningstaganden, som om romankonsten av sina potentiella utövare fordrade att de intar ett särskilt förhållningssätt till livet. I anslutning härtill introduceras en av nycklarna till hans verk, den lyriska andan, fattad både som estetiskt och etiskt begrepp. Kapitlet avslutas med en undersökning av hur Kundera i sina romaner och sina essäer förhåller sig till barndomen. I denna sällan uppmärksammade

aspekt av hans verk visar sig i full dager de praktiska konsekvenserna av hans teoretiska ställningstaganden. Avhandlingens nionde och sista kapitel ägnas åt romankonstens förhållande till modernismen och kretsar sålunda kring en av efterkrigstidens mest brännande frågor (en fråga som redan Thorild ställde och som inte har mist sin aktualitet) om hur livet i det borgerliga samhället efter *l'ancien régime* skall finna sitt berättigande. Kundera, som beskriver sig som modernist, gör gällande att arvet från det modernistiska upproret ännu inte har spelat ut sin roll och bör förvaltas. I sitt sökande efter ett meningsfullt förhållningssätt till modernismen urskiljer han två huvudsakliga strömningar, den franska och den centraleuropeiska, kring vilka han resonerar utifrån sina tankar om lyrismen. Den upplysningsberättelse som han förhåller sig till hotas inte av de moderna konstens uppkomst. Snarare utgör den en förlängning av upplysningen, en sista solstråle innan natten sänker sig över Europas länder.

III.

DEN SJÄLVUTNÄMNENDE CENSORN

”Av *Iliaden* har jag följt det som förefallit mig vara värt att bevaras, och jag har tagit mig friheten att ändra det som jag har uppfattat som oangenämt.”²⁰ Meningen är hämtad ur en essä som dramatikern och akademiledamoten Houdart de La Motte lät trycka år 1714 som ett förord till sin översättning av nämnda verk. Det rör sig om en bearbetad och versifierad version av Anne Daciers prosaöversättning från 1699. Själv var La Motte inte förtrogen med det grekiska språket. Hans avsikt var dock inte att kritisera madame Daciers arbete för bristande vederhäftighet – i själva verket ansåg han att hennes översättning var den bästa som dittills hade tillsetts på franska – utan att förbättra originalet.²¹ Han ifrågasatte alltså inte bara *Iliaden*, ett kanoniserat verk, ja den västerländska kanons utgångspunkt, utan agerade även under den explicita föresatsen att förbättra det.

Resultatet är en starkt förkortad text; av de ursprungligen tjugofyra sångerna återstår tolv. La Motte har beskurit jämförelser, rensat ut upprepningar samt med hänsyn till tidens seder hyfsat till framställningen av de grekiska hjältarna, vilka i originalet, med hans ord, saknar ”all förmåga till självinsikt i sitt högmod”.²² Han har likaledes inskridit mot åtskilliga enligt hans förmenande omotiverat detaljerade beskrivningar. Till de många

²⁰ ”j’ai suivi de l’Iliade, ce qui m’a paru devoir en être conservé, & j’ai pris la liberté de changer ce que j’ai crû désagréable.” Houdart de La Motte, *L’Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, Paris, 1714, s. cxxxix.

²¹ Ibid., s. cxxxvj. Hon ombesörjde även en översättning av *Odysseen* som trycktes i Amsterdam 1708. Om madame Dacier, se Richard Morton, *Examining Changes in the Eighteenth-Century French Translations of Homer by Anne Dacier and Houdar de la Motte*, New York/Ontario, 2003, s. 9ff.

²² La Motte, *L’Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. xlvj.

förkortade passagerna hör den omdiskuterade skildringen av Achilleus sköld i verkets artonde sång.²³ La Mottes företag utlyste en hätsk debatt. Madame Dacier själv, vars översättning han så frimodigt hade bearbetat, gick till storms mot honom i skriften *Traité des causes de la corruption du goût*, utgiven 1714. Men La Motte blev inte svaret skyldig. Två år senare genmälde han i essän *Reflexions sur la critique*, där han som titeln antyder reflekterade över kritiken och ånyo försvarade sitt tillvägagångssätt.²⁴

Ordet censur, som La Motte använde för att beskriva sitt arbete med den homeriska originaltexten, för tankarna till den romerska administrationen. När senatorerna högtidligen skulle göra sina åsikter gällande inför senaten, inledde de sina anföranden med ordet *censeo* – vilket ungefär kan översättas med ”jag anser”. Lingvisten Émile Benveniste har förklarat detta ceremoniel med att den indoeuropeiska roten till verbet, **kens-*, ursprungligen ägde betydelsen att ”med auktoritet bekräfta en sanning (som därmed vinner laga kraft)”.²⁵ Den etymologiska här-

²³ Se *ibid.*, s. cxlv.

²⁴ La Motte hade då fått stöd av abbé Terrasson i och med dennes *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homere*, utgiven 1715, samt genom den postuma publikationen av greve d'Aubignacs *Conjectures académiques sur l'Iliade* från samma år. Enligt Linnér var d'Aubignac, pseudonym för François Hédelin (1604-1676), en av de första som väckte den homeriska frågan, dvs. frågan om huruvida Homeros är en historisk person. Sture Linnér, *Homeros*, Borås, 1985, 142f. La Motte själv tvivlade inte om Homeros existens utan anställde exempelvis betraktelser över hur Homeros ambulerade från stad till stad och reciterade sina verser. Se La Motte, *L'Iliade. Poème avec un discours sur Homere*, s. cxxvij.

²⁵ ”Si le magistrat romain dont les fonctions sont le plus spécifiquement normatives s'appelle *ensor*, si les sénateurs qu'il recrute expriment solennellement leurs avis autorisés en disant 'censeo...' – c'est que la racine i.-e., **kens-*, signifie proprement 'affirmer avec autorité une vérité (qui fait loi)'.” Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, II, Paris, 1966, s. 143. När censorsämbetet infördes i Sverige vid 1686 års riksdag, sannolikt med motreformationens ”*ensor librorum*”

ledningen pekar indirekt på en väsentlig aspekt av La Mottes projekt. Översättningen av *Iliaden* vilar på ett sådant *censeo*, på de subjektiva åsikter som han, genom att tillämpa särskilda legitimitetsstrategier, ämnade upphöja till universella sanningar i strid med Homeros hävdvunna auktoritet.

som modell, hade det inte bara i uppgift att förhindra vissa verk att nå bokmarknaden utan även att overse deras språkliga och litterära utformning, alltså den uppgift som La Motte närmast förknippade med ämbetets åligganden. Således föresatte sig censor Oelreich längre fram att förbättra den språkliga utformningen av Peter Forsskåls pamflett ”Tankar om den borgerliga friheten”. I Sverige avskaffades ämbetet 1767, året efter tryckfrihetsordningens införande.

Första kapitlet: De gamla dikternas helighet

1. HOMEROS AUKTORITET UNDER ANTIKEN

La Mottes *Iliad* brukar läsas som ett sent inlägg i Striden mellan de gamle och de moderna som utbröt i februari 1687.²⁶ I detta inledande kapitel söker jag emellertid rötterna till hans angrepp på Homeros i ännu avlägsnare tider, för att ge en historisk bakgrund till översättningen liksom till den övergripande problematik som avhandlingen ämnar belysa. Angrepp är ett starkt ord som jag avsiktligt använder, han menade att han förbättrade texten, men läsaren anar likaledes en råare strävan att mutilera och förstöra denna skrift som av hävd anses som helig, kanske just eftersom den anses som helig. Det är inte tillfredställande att endast studera La Mottes texter, det är likaledes nödvändigt att söka förståelse för den helighet som han ville profanera, att lära känna den plats som Homeros epos har i traditionen, att bekanta sig med såväl den kärlek som den motvilja som det har väckt i historien. Även böcker har sina öden. Ett litterärt verk kan inte reduceras till dess innehåll; det är också ett namn, som inger vördnad eller avsky, som väcker begäret till underkastelse och studium eller ger upphov till avfärdande attityder. En reflektion

²⁶ Förmodligen myntades begreppet ”Striden mellan de gamle och de moderna” – *La Querelle des Anciens et des Modernes* – av Augustin Simon Iraitl i det historiska verket *Querelles littéraires, ou Mémoires pour servir à l’histoire des révolutions de la République des Lettres, depuis Homère jusqu’à nos jours*, Paris, 1761, s. 285. Se Joan Dejean, *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*, Chicago/London, 1997, s. 154.

kring *Iliadens* plats i traditionen – över dess öde – ger oss en klarare bild av de förutsättningar utifrån vilka La Motte själv, över två tusen år efter att de homeriska sångerna började sjungas, skred till verket.

De tre stora monoteistiska religionerna är grundade i respekten inför de heliga skrifter, vilkas auktoritet de troende under olika omständigheter underkastar sig. Även antikens greker mötte världen genom skrifternas förmedling. *Iliaden* och *Odysseen* hade uppstått genom muntligt traderande i en förhistorisk tid i den grekiska kulturen. När Athen sedermera växte fram som en stormakt nedtecknades dem och försåg, tillsammans med Hesiodos *Theogoni* och några andra verk, athenarna med en auktoritativ berättelse om gudarna och deras tillblivelse, samt om människornas förhållande till de högre makterna.²⁷ Redan Herodotos, den vittbereste etnografen, gjorde denna iakttagelse när han vände blicken mot sin egen kultur. ”Och det är dessa [Hesiodos och Homeros] som skapat läran om gudarnas släkter, som givit gudarna namn, fördelat deras poster och sysslor och angivit deras utseende”, skrev han i sin *Historia*.²⁸ För att få en känsla för den betydelse som de homeriska skrifterna hade under den athenska guldåldern (400-talet f. Kr) räcker det med att öppna nästan vilken dialog som helst av Platons hand, vilket är så mycket mer anmärkningsvärt som Platon inte var särskilt förtjust i Homeros – denne skulle ju tillsammans med konstnärerna fördrivas ur idealstaten. Interlokutörerna i dialogerna hänvisar regelbundet till homeriska passager för att underbygga argument

²⁷ Se Richard Hunter, ”Homer and Greek Literature”, *The Cambridge History of Classical Literature*, I, ed. E. J. Kenney, Cambridge, London, 1982, s. 249f.

²⁸ Herodotos, *Historia*, II, 53, övers. Claes Lindskog, Stockholm, 2008, s. 129. Se Robert Garland, *Religion and the Greeks*, London, 1995, s. X.

och att finna stoff för vidare reflektion.²⁹ I *Staten* beskrivs Homeros som ”tragedins ledare” och som ”den förste poeten”.³⁰ Även Aristoteles talade i *Poetiken* om Homeros ”gudomliga överlägsenhet över de andra [poeterna]”.³¹ Homeros beskrivs här även som ”den ende av diktare som verkligen visste vad han skulle göra som diktare”³² och omtalas, i avsnittet om tragedins sex element, som den ”förste som använt alla dessa ting och gjort det utmärkt”.³³

Från grekerna övertog romarna denna vördnad för Homeros verk och namn. Dennes episka diktning utgjorde en självklar referens för de första romerska författarna när de sökte förädla latinnet till ett litterärt språk. Under de puniska krigen översattes *Odysséen* till latin av den frigivne slaven Livius Andronicus († c. 200 f. Kr).³⁴ I dennes efterföljd föresatte sig Ennius (239-169 f. Kr) att skriva ett latinskt epos på Homeros manér. I hans *Annales* har den anrika saturniska versen ersatts med den från grekerna importerade daktyliska hexametern. Det var bland annat hos Ennius, som hade skildrat Roms historia från Aeneas födelse fram

²⁹ En anekdot relaterad av Montaigne, alltså från 1500-talets slut, pekar i samma riktning: ”När den där galningen Alkibiades frågade en person som gav sig ut för att vara en vittor man om han hade ett exemplar av Homeros gav han mannen en örfil när han inte hade något – som om någon skulle ertappa en av våra präster utan breviarium.” Michel de Montaigne, *Essäer*, II: 36, övers. Jan Stolpe, Stockholm, 1990, s. 557f.

³⁰ Platon, *Staten*, 598 d och 600 e. För en initierad framställning av Platons kritik av Homeros, se Arne Melberg, *Mimesis – en repetition*, Stockholm/Stehag, 1992, s. 37-46.

³¹ Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Göteborg, 1994, 1459 a, s. 61.

³² *Ibid.*, 1460 a, s. 63.

³³ *Ibid.*, 1459 b, s. 62.

³⁴ Enligt Gordon Williams åstadkom den frigivne slaven ”*far more than a Latin translation*” och borde betraktas som en självständig författare. Gordon Williams, ”The Genesis of Poetry in Rome” i *The Cambridge History of Classical Literature*, II, ed. E. J. Kenney, Cambridge, London, 1982, s. 58.

till sin egen tid, som Vergilius skulle finna stoff till sin *Aeneid* – ett verk som kan studeras som en självständig efterbildning av de två homeriska eposen, där de första sex sångerna, enligt en klassisk läsart, motsvarar Odysseus irrfärder och de återstående sex striden vid Trojas murar.³⁵ Under de flaviska kejsarnas tid, då dekadensen var ett faktum och mången lärd nostalgiskt blickade tillbaka på den augusteiska guldåldern, beskrev Quintillianus den grekiske skalden, som redan varit död i många sekel, som ”föredömet och källan för alla delar av talekonsten”.³⁶

Romarna förnekade inte att deras konster hade utvecklats genom influenser från den hellenska världen.³⁷ I själva verket uppmanade de varandra att efterbilda och att dra lärdom av de grekiska förebilderna. I sin epistel till Pisonerna, mer känd som *Ars poetica*, anmodade Horatius sina landsmän att dag och natt studera de grekiska skrifterna. Orden är bevingade: ”*vos exemplaria Graeca/ nocturna versate manu, versate diurna*”.³⁸ Men romarnas förhållande till grekerna var även präglad av en rivalitet, som framför allt tog sig uttryck i en längtan efter ett latinskt epos som skulle motsvara de homeriska sångerna. Under kejsar

³⁵ Macrobius beskrev det vergilianska eposet som en ”speglad reflektion av Homeros”. *Saturnalia*, V.2.12. Se Penelope Wilson, ”Roman Homer” i *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, 2004, s. 254-271. Om en mer ingående undersökning av Homeros betydelse för Vergilius arbete med *Aeneiden*, se R. Deryck Williams ”The *Aeneid*” i *The Cambridge History of Classical Literature*, II, s. 339-344.

³⁶ ”omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum.” Quintillianus, *Den fulländade talaren*, övers. Bengt Ellenberger, Stockholm, 2002, s. 111.

³⁷ Enligt Paul Veyne vilar distinktionen mellan den romerska och den hellenska världen på en förenkling. De båda kultursfärerna var snarare så sammanflätade att det är felaktigt att skilja dem åt i tanken. Det imperium som vi kallar för det romerska var enligt hans förmenande grekisk-romerskt. Se Paul Veyne, *L'Empire gréco-romain*, Paris, 2005, s. 11f.

³⁸ ”Ni, Pisoner, tag i er hand de grekiska mönstren,/ läs dem nätter och dagar.” Horatius, *Diktkonsten*, övers. Arvid Andrén, Jonsered, 1992, 269-70, s. 29.

Augustus tid, då Grekland hade reducerats till en romersk provins, vågade Sextus Propertius uttrycka förhoppningar om att ett latinskt epos skulle överträffa *Iliaden*. Han hävdade att ett verk höll på att skrivas som skulle bli ”större än *Iliaden*” [*maius Iliade*] och alluderade därvidlag på Vergilius långsamma arbete med *Aeneiden*.³⁹ Den välkända passagen ger en fingervisning om den homeriska epikens ställning vid denna blomstrande epok i Roms historia. När La Motte reviderade de homeriska skrifterna, drygt två tusen år efter att de hade nedtecknats i Athen, förhöll han sig till verser som hade lästs och uttolkats av ett oöverskådligt antal generationer.

2. RENÄSSANSEN: NOSTALGI OCH MODERNITET

Vi skall nu fortsätta undersökningen av de homeriska skrifternas öden i den västerländska historien. Syftet är att öka förståelsen för hur moderniteten successivt bryter med antiken och för hur de moderna konstnärerna söker ett meningsfullt sätt att förhålla sig till de klassiska auktoriteterna, och i synnerhet till Homeros. Efter Västroms fall, som mytiskt har daterats till år 476, traderades dennes verk till den västra kristenheten genom en fragmentarisk latinsk översättning. Dante, som var verksam i gränslandet mellan medeltid och renässans, och som blott förfogade över bristfälliga kunskaper om den grekiska antiken, gav honom en plats i Limbo och tilltalade honom som den ”ypperste bland poeter” [*poeta sovrano*].⁴⁰ Att Homeros tillskrevs denna feodala titel, suveränens värdighet, tyder på att han i viss mån hade beva-

³⁹ Sextus Propertius, *Elegier*, II, 34: 65-66, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm, 2002, s. 189.

⁴⁰ Dante, *Den gudomliga komedin: Helvetet*, IV, 88-102. övers. Ingvar Björkeson, Stockholm, 1990, s. 29.

rat sin ställning hos människorna, fastän de inte kunde läsa honom. Namnets kraft kan liknas vid den vördnad som statyerna väcker. Francesco Petrarca, verksam i generationen efter Dante, stod i ett mer konkret förhållande till Homeros. Sent i livet lyckades han få tag i ett manuskript av *Iliaden* men var oförmögen att läsa det tills han förmådde Leontius Pilatus, en från Bysans landsflyktig munk, att översätta det åt honom.⁴¹ Som en följd av den lärda emigrationen från det sönderfallande Östrom, där den homeriska epiken ännu lästes och kommenterades, fick man åter kunskap om det grekiska språket i de italienska städerna. 1488 trycktes den första kompletta utgåvan av *Iliaden* i Lorenzo dei Medicis Florens.⁴² Västerlänningarna kunde nu läsa Homeros, ta till sig hans verk och förhålla sig till texten. Från och med nu spelas det med öppna kort.

Om varje kulturepok karaktäriseras av en problematik, kretsar renässansen kring frågan om den samtida konstens förhållande till antiken. Den västerländska människan hade successivt och motvilligt kommit till insikt om att hon inte längre levde under antiken. Tiderna hade förändrats och den moderna – alltså den från antiken skilda – människan måste tolka den existentiella innebörden av avståndet mellan det samtida och det antika Rom. Striden mellan de gamle och de moderna, liksom La Mottes egna reflektioner om Homeros auktoritet, kretsar kring denna problematik.

⁴¹ Se Philip Ford, "Homer in the French Renaissance", *Renaissance Quarterly*, 2006:1, s. 1f., och David Scott Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge, 2010, s. 127. Manuskriptet till Pilatus översättning med Petrarcas marginalanteckningar förvaras i BNF i Paris. Det var genom den bysantinska emigrationen till Italien, framför allt efter Konstantinopels fall 1453, som grekiskan blev känd i den västra-kristenheten och skrifterna kunde studeras i original. Under La Mottes tid var den grekiska renässansen i Florens föremål för en rad anmärkningsvärda historiefilosofiska betraktelser, bland annat av d'Alémbert, som hävdade att den italienska renässansen var en konsekvens av Konstantinopels fall. Se Gay, *The Renaissance: The Rise of Modern Paganism*, s. 277ff.

⁴² Ford, "Homer in the French Renaissance", s. 4.

Några preciseringar. Den epok som vi i renässansens efterföljd kallar för medeltiden präglades av en, för att låna Georges Dubys formulering, ”tvångsmässig dröm om att rekonstruera det kejsarliga Rom”.⁴³ Genom en symbolisk handling hade det västromerska riket återupprättats av Karl den Store på juldagen år 800, då påven Leo III krönt honom till kejsare i den gamla Peterskyrkan. Sålunda befästes den gåtfulla allians, denna Ödets nyck eller Försynens verk, som utgör grunden för det som vi kallar Västerlandet: syntesen mellan det romerska kejsardömet och den kristna sekten vilken genom en rad dekret successivt institutionaliserades under 300-talet. Föreställningen att Rom därigenom hade återupprättats var rådande under hela medeltiden och, om än med allt mindre realpolitisk betydelse, fram till 1806 då Napoleon, efter att ha låtit kröna sig till kejsare, avsatte den siste tysk-romerske kejsaren, Frans II. Men föreställningen om en kontinuitet mellan antikens och samtidens Rom vilade på bräckliga grunder, bland annat på dogmen att påven är Petri arvtagare och därmed Kristi ställföreträdare på jorden. Den började ifrågasättas redan på 1300-talet. Som epok kretsar renässansen kring ifrågasättandet av kontinuiteten mellan samtidens och antikens institutioner; avslöjandet av oäktheten hos den konstantinska donationen på 1430-talet utgör en viktig händelse i denna utveckling. Vad händer när människan inte längre lever i antiken och kastas ut – ordet förstått i Heideggers bemärkelse, som en *utkastadhet* – i en rotlös tillvaro? En mängd frågor föll likt ett ok på den moderna människans axlar. Hur skulle hon förhålla sig till de antika skrifterna, till monumenten, till de dödas gudar, och inte minst till Homeros, de begravnas mästare? Och hur skulle hon tolka moderniteten, som en blek skugga av antikens värdighet eller som en befrielse, en möjlighet, ett fönster mot en ny, bättre och skönare värld?

Begreppet modern, som kommer av senlatinets *modernus*,

⁴³ ”ce rêve obsédant: reconstruire la Rome des Césars”. Georges Duby, *Art et société au Moyen Âge*, Paris, 1997, s. 33.

betyder ungefär ”det som hör till nuet” – efter adverbet *modo* som betyder nu. Modernitetsbegreppet är djupt komplext och kan användas på många sätt. Ibland knyts det till industrialismen och urbaniseringen efter den franska revolutionen; det sätt på vilket Charles Baudelaire uppfattade moderniteten, som bland annat framgår av essän *Le peintre de la vie moderne* (1863), har studerats med särskild intensitet. Här anlägger jag ett bredare perspektiv och betraktar moderniteten som betingad av den mentalitetsförändring under renässansen som uppstod när den västerländska människan insåg att hon inte längre levde i antiken.⁴⁴

Hos Petrarca var tanken på nuet förenad med vantrivsel och det var jämförelsen med antiken som gav upphov till dessa känslor; det är i denna bemärkelse som han var den ”första moderna människan.”⁴⁵ Han kände inom sig att kontinuiteten mellan sam-

⁴⁴ Några ord om renässansbegreppet, som är intimt knutet till modernitetsbegreppet. Under inflytande av Homer Haskins *The Renaissance of the Twelfth Century* (Cambridge, 1927) har renässansens bakre gräns successivt antedaterats från c. 1400-1450 till c. 1050-1100 och det är möjligt att med liknande utgångspunkter datera renässansen ännu längre tillbaka i tiden, till de karolingiska och ottonska renässanserna. Med renässansbegreppet avsåg Haskins emellertid i huvudsak ett nyuppvaknande av lärdomen samt vissa tekniska framsteg som gjorts efter Västroms fall. I avhandlingen återknyter jag snarare till den existentiella prägel som Voigt, Michelet och framför allt Burckhardt förlänade begreppet i *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860). Se vidare, Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, London, 1970, s. 8ff.

⁴⁵ Det är Ernst Renan som ligger bakom den epitetiska formuleringen om Petrarca som ”den första moderna människan” [*le premier homme moderne*]. Se Karsten Alnæs, *Historien om Europa. Uppvaknande, 1300-1600*, övers. Urban Andersson, Stockholm, 2006, s. 433. Att renässansen tog sin början med Petrarca var en tanke som omhuldades redan under epoken. 1436 skrev Leonardo Bruni att det var den umbriske diktaren som först genom sitt geni hade igenkänt och återkallat antikens utsläckta storhet till ljuset: ”*fu il primo il quale ebbe tanta grazia d'ingegno, che ricobbe e rivocò in luce l'antica leggiadria dello stilo perduto e spento.*”

tiden och antiken var en fiktion som inte längre kunde upprätthållas, eller som endast kunde upprätthållas till priset av att man gjorde avkall på sitt kritiska tänkande. Moderniteten begynner som en återfunnen klagan. Ingen trovärdig överlåtelse hade ägt rum vid Karl den Stores kröning, och emedan den moderna världen således var berövad antikens värdighet framstår renässans-tanken som en existentiell nödvändighet. Erwin Panofsky har med pregnans beskrivit det sätt på vilket Petrarca presenterade sin ”nya version av historien”, vilken alltså bygger på brottet snarare än på kontinuiteten.⁴⁶ I sin nostalgi hemföll Petrarca emellertid aldrig åt melankoli eller indolens; som Greene har framhållit försökte han snarare, genom studiet av de gamla skrifterna, att påvisa möjligheten av förändring, av ett alternativ till samtidens förfall – en väg till värdighet som kunde beträdas även av den moderna utkastade människan.⁴⁷

Bruni citerad efter Eugenio Garin, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, 1970, s. 35.

⁴⁶ Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western art*, s. 10.

⁴⁷ Thomas M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London, 1982, s. 90. Insikten om avståndet till antiken drabbade honom som ett estetiskt och existentiellt problem. Han såg sig omkring, såg den bristande skönheten hos sina samtidas ord och gester, såg deras miserabla försök till konstverk, och insåg att han befann sig i öknen. Hans känsla viskade till honom att något ovärderligt hade gått förlorat, något som framtiden aldrig skulle ge tillbaka till människan och att han var tvungen att trots allt leva vidare, berövad antikens skyddande värdighet, genom att söka försköna sitt öde med de medel som ännu stod honom till buds. Inför denna svarta gryning var han den förste som hade modet att känna förlustens tyngd och att ge sig in i det lidande, men också i den vaga framtidstro, som är förbunden med sorgen. Nostalgin blev ett skört men oslitbart band till den tid som gått förlorad, som om han genom sin återfunna klagan hade beträtt en enslig vandring som ledde bort från samtidens degeneration. Om Petrarca, i kraft av sin nostalgi, var den första moderna människan, så måste den sista moderna människan vara den som på allvar, i djupet av sin döende kropp, skall beröras av åsynen av antikens ruiner. Med andra ord: den siste nostalgikern. Om Petrar-

I upplysningens efterföljd, som i renässansen såg sin vagga, skildras denna epok även i dagens historieskrivning som modernitetens durstämnda ouvertyr. Det är i renässansen och dess uppväckta humanistiska ideal, sägs det, som de liberala demokratierna har sitt ursprung och därmed sitt historiska existensberättigande. Men om Petrarca var den första moderna människan så beror det alltså på att han inte trivdes med att vara modern. Moderniteten uppstod inte som en hyllning till samtiden utan som en smärtsam upptäckt av dess erbarmlighet. I sitt berömda brev till eftervärlden, "Epistula ad posteros", skrev han:

Min egen tid behagade mig aldrig, och hade icke de funnits som jag är bunden till med kärlek, skulle jag önskat mig född i vilken annan tid som helst än denna; och jag har bemödat mig att glömma den genom att ständigt försänka min ande i flydda tider.⁴⁸

I ett annat brev, som Petrarca anmärkningsvärt nog ställde till "Homeros skugga", beklagade och förundrade han sig över tidens flykt. "Jag inser hur fjärran du är" [*quam longe absis intelligo*], skrev han.⁴⁹ Petrarca vände sig till Homeros som om han åkallade en förfader, vars död han var den ende bland de efterkommande att sörja; han vände sig till den döde mästaren för att finna tröst i den moderna världen som svikits av skönheten, exilerad i en tid som var honom kall och främmande. I kraft av sin känslsamhet hade han emellertid känt – verbet är *intellegere* – hur långt bort den döde var från honom. Genom sitt svårmod skiljde han sig från människorna som verkade i hans samtid.

cas förhållande till medeltiden, se Theodor Mommsens klassiska artikel, "Petrarch's Concept of the 'Dark Age'" i *Medieval and Renaissance Studies*, ed. Eugene Rice, Ithaca, 1959, s. 106-29.

⁴⁸ Petrarca, *Valda brev*, övers. Vilhelm Ekelund, Stockholm, 1915, s. 29.

⁴⁹ Petrarca, citerad efter Thomas Greene, *The Light in Troy*, s. 29. I bokstavlig översättning lyder frasen: *jag inser hur länge du har varit frånvarande*.

Åberopandet av fädernas skugga är en anrik figur i den västerländska litteraturen.⁵⁰ Redan Ennius beskrev i inledningen av sina *Annales* hur han, med Gerhard Bendz ord, ”i en dröm såg Homeros visa sig för honom och hörde denne förklara att hans själ har övergått i Ennius’ egen”.⁵¹ Och som vi snart skall se kommer Homeros skugga, om än under andra insignier, att ge sig till känna även för La Motte.

Dessa anmärkningar underlättar förståelsen för La Mottes projekt. Hans översättning kan läsas som ett förkastande av den nostalgi som präglade renässansmänniskans förhållande till antiken. Det är emellertid viktigt att framhålla, inför den kommande studien av *La Querelle*, att renässansens patos inte bara var återblickandets. Nostalgin utgjorde också, inte minst för en person som Petrarca, ett motiv för sökandet efter nya konstnärliga uttrycksmedel. Det var som om dessa borgare, vilka med Burckhardts ord ”gjorde det till ett av sin levnads huvudmål att syssla med antiken”, hämtade kraft ur det nyupptäckta avståndet till antiken för att befrämja den samtida konstens utveckling.⁵² Det finns ingen nödvändig motsättning mellan nostalgi och förnyelse.

⁵⁰ Det kanske mest berömda exemplet på åberopandet av fädernas skugga i litteraturen finns i *Aeneidens* femte sång där Aeneas, på Siciliens nordvästra spets, i närheten av dagens Trapani, begraver sin far med orden: ”Hell dig, vördade fader, hell dig, aska som fåfängt/ räddats, skugga och själ [*animaeque umbraeque paternae*] av den som skänkte mig ljuset.” Vergilius, *Aeneiden*, 5:80-81, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm, 1988, s. 96. Den genljuder på svensk mark bland annat i librettot till operan *Gustaf Wasa* från 1786, vilket efter ett utkast av konungen fullbordades av Kellgren. Den gamla världen – symboliserad närmast av landsfadern och hans ättlingar – åkallas här med orden: ”Ädla skuggor, vördade fäder...”

⁵¹ Gerhard Bendz, *Världslitteraturens historia: Forntiden*, s. 416.

⁵² Jacob Burckhardt, *Renässanskulturen i Italien*, övers. Lizzie Tynell, Stockholm, 1965, s. 142.

3. IMITATION OCH TRADITION: PETRARCAS NYA VÄV

Skulle de moderna nöja sig med att imitera de antika mästarna eller aspirera på att skapa nytt? Denna fråga hänger samman med den större frågeställningen om traditionens värde. Själva ordet, som kommer av latinets *trans* och *dare*, har etymologiskt betydelsen att överföra eller att överlåta något som gåva. Traditionen vilar just på överlåtandet av en gåva (*dare* betyder att ge). Någon, som har tagit emot en gåva, överlåter den åt någon annan. Den som mottar gåvan blir automatiskt bunden till givaren, varmed mottagaren försätts i skuld. Traditionen är otänkbar utan en denna skuld och rättare sagt: utan överlåtelsen av skulden. Om vi överför logiken till litteraturen kan vi säga att traditionen vilar på överlåtelsen av ett svårdefinierat objekt, som binder samman givare och mottagare i en genealogisk linje, från de döda till de levande, från de antika till de moderna. Strävan efter att skapa nytt genom att återknyta till de dödas tradition, till den genealogiska linjen, kännetecknar renässansen i allmänhet och gör sig på ett pregnant sätt gällande i Petrarcas teorier om hur en författare i praktiken borde förhålla sig till arvet från antiken. Han utvecklade sina tankar framför allt i två epistlar och i en sonett, vilka indirekt belyser det fält varpå La Motte längre fram skulle presentera sin radikala lösning av problematiken. För de följande sidorna, där Petrarcas antikimitationsteori presenteras, har jag haft stor hjälp av Greenes vackra studie *The Light in Troy*.⁵³

I två brev till Boccaccio framhåller Petrarca att den moderna människan visserligen bör imitera de antika storheterna, men

⁵³ Om antikimitationen under renässansen, se även Levent Yilmaz, *Le temps moderne. Variations sur les Anciens et les contemporains*, Paris, 2004, s. 87ff, och Anders Cullhed, "Originalitet och imitation i renässanspoetiken" i *Mimesis förvandlingar. Tradition och förnyelse i renässansens och barockens litteratur*, Stockholm, 2002, s. 92-113.

imitationen skall inte direkt efterbilda originalet – i vilket fall det är själva porträttligheten som eftersträvas – utan snarare förhålla sig till det på samma sätt som ”sonen liknar fadern”. ”Vi ser sonen”, skriver han, ”och kommer genast att tänka på fadern”, trots att en undersökning av varje enskildhet i bilden skulle uppvisa inbördes olikheter. Likheten bör vara så djup att den endast kan uppfattas genom tyst meditation, den bör intuitivt kännas snarare än att förklaras med intellektet. Med stöd i en berömd passage hos Horatius fastslår han att en god författare bör skriva som bina, vilka inte samlar blommor på hög utan förvandlar dem till honung, ty därigenom skapas av många olika saker någonting annat och bättre [*ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius*].⁵⁴ Konstnärens uppgift är alltså inte att slaviskt imitera antikens mästare utan snarare att utgå från deras verk för att skapa ”någonting annat och bättre” [*aliud et melius*]. Visserligen skall de underkasta sig de gamles auktoritet, men syftet med denna underkastelse är att möjliggöra framsteg och nyskapandet.⁵⁵

I sonetten ”S'Amore o Morte” vädjar Petrarca till en magnat i Rom om att få tillgång till ett antikt manuskript med vars hjälp han ämnar skriva ett odödligt verk. Syftet är att egenhändigt väva samman, förmäla eller sammanlänka – verbet är *accopiare* – de ”modernas stil och de gamles tal” [*lo stil de' moderni e 'l sermon prisco*]. Närmare bestämt talar han om två ”sanningar” [*l'un*

⁵⁴ Petrarca, *Familiars*, 23.19.11.12-13.

⁵⁵ Petrarca tillät sig emellertid göra vissa mot-à-mot efterbildningar av bland annat Vergilius diktning. På ett övertygande sätt har Gardini visat att åtskilliga vergilianska sammanställningar av adjektiv och substantiv ordagrant florerar i hans italienska diktning. ”*Ardens* [...] *virtus*” blir hos Petrarca ”*ardente virtute*”, ”*miseris mortalibus*” blir ”*miseri mortali*”, ”*astra* [...] *crudelia*” blir ”*crudeli stelle*”, osv. Se Nicola Gardini, ”Un esempio di imitazione virgiliana nel canzoniere Petrarco: Il Mito di Orfeo”, *Modern Language Notes*, 110:1, 1995, s. 133. För det italienska originalet till Petrarcas samlade dikter *Rerum Vulgarium Fragmenta*, hädanefter förkortat som *RVF*, har jag använt mig av Carduccis och Ferraris klassiska utgåva, *Le Rime*, Sansoni/Firenze, 1972.

coll'altro vero accoppio], vilka tillsammans skall förenas i ett "nytt tyg" [*tela novella*].⁵⁶ Strävan är typisk för renässansen: de moderna söker friheten och skaparglädjen genom att underkasta sig de klassiska idealen. Med de två "sanningarna" avser Petrarca förmodligen två skilda religioner. "De gamles tal" skulle enligt denna läsart syfta på de antika skrifterna och dessa hade ju mestadels skrivits, för att använda en kärnfull formulering av Dante, i en tid då "än man tillbad falska gudar".⁵⁷ Och med "de modernas stil" skulle Petrarca avse på den kristna höviska traditionen, sonettdiktningen, inom vilken han själv var verksam. Några ord bör nu sägas om denna diktform, i vilken vi finner ett exempel på en helt modern litteratur (modern, i den mån som den uppstod under medeltiden, utan direkt anknytning till antiken) som icke desto mindre intog en framskjuten plats i renässanskulturen. Sonettdiktningen, som hade uppstått under 1100-talet i Provence och florerat vid Fredrik II:s hov på Sicilien, var inte avfattad på latin utan på folkspråken. Den skilde sig även från den antika litteraturen genom att begagna sig av rimmets musikaliska möjligheter. Såsom renässansmänniska vände Petrarca alltså inte bara åter till antiken för att finna inspiration till sina verk; han fann även sina mästare i de generationer som närmast föregått hans egen, bland annat i Jacopo da Lentini, mannen som lär ha uppfunnit sonetten, och i trubaduren och levnadskonstnären Arnaut Daniél, som han beskrev som "en stor mästare i kärlek" [*un gran maestro d'amore*].⁵⁸ Likväl ansåg han

⁵⁶ Petrarca, *RVF*, 40.

⁵⁷ Dante, *Den gudomliga komedin*, Helvetet, I: 72, s. 17.

⁵⁸ "fra tutti il primo Arnaldo Daniello,/ gran maestro d'amore, ch'a la sua terra/ anchor fa onor col suo dir strano e bello." Francesco Petrarca, *I Trionfi: Triumphus Cupidinis*, IV, 40-42, Milano, 2006, s. 53. Även Dante prisade i en berömd passage Arnaut som "*il miglior fabbro*", dvs. den störste smeden på modersmålet (se *Skärselden*, XXVI:117). I en canzon uppmanade Petrarca sin nyligen bortgångne vän Sencchio att i himlen hälsa kretsen av förtrogna poeter, varmed han avsåg en grupp höviska diktare som varit verksamma i en mer närliggande förflutenhet: "*Guillon saluti e*

framgång som modern diktare vara otänkbar utan bistånd av det antika manuskript som endast var tillgängligt i Rom.

Petrarcas lösning på modernitetens problem var alltså att ett ”nytt tyg” skulle vävas av stoff ur både den klassiska litteraturen och den moderna sonettdiktningen. Så skulle något nytt och bättre uppstå. Modernitetens mörker var inte absolut, avståndet till antiken bjöd en ljusning. Även i andra konstarter finns exempel på hur denna sammanvävningens princip efterlystes och förverkligades. På fresken *Skolan i Athen*, som färdigställdes 1511 för Stanza della Segnatura, målade Rafael in två personer – den ena antik och den andre modern – i en och samma karaktär. Bland annat förmäldes Platon med Leonardo da Vinci och Euklides med Bramante, och experterna misstänker att konstnären åt Hypatias porträtt, den kvinnliga matematikern som mördades av en kristen pöbel i Alexandria, har förlänat sin älskarinnas mjuka anletsdrag.

4. SENRENÄSSANSEN OCH VÄGEN FRÅN ANTIKEN

Petrarcas teori om den nya väven visar på en strävan efter försoning. Under senrenässansen blev tongångarna emellertid mindre tillmötesgående. Den moderna människan sökte en väg bort från antiken och gjorde successivt uppror mot dess auktoritet. Den nya väven började att slitas itu: vid 1500-talets början kan man

*messer Cino e Dante,/ Franceschin nostro e tutta quella schiera” (RVF, 287). Denna krets av avlidna poeter – Guido Guittone från Arezzo, Dante Alighieri från Florens, Cino från Pistoia samt Petrarcas unge släkting, Franceschino från Albizzo – bestod inte av några eminenta antikimitatörer, utan av moderna författare som utvecklade sin poesi på modersmålet. Den specifika gren av den höviska diktningen som Petrarca anslöt sig till kallas för övrigt för stilnovismen – *il dolce stil nuovo* – efter en berömd passage hos Dante (*Skärselden*, XXIV: 52-53).*

redan skönja den splittring i två partier som La Motte två hundra år senare bidrog till att förstora. Vi skall därför närmare studera denna splittring som vållades av krafter som betonade den moderna människans självständighet gentemot förfäderna. Här skönjer vi de första strålarna från upplysningens uppstigande sol, förebådande dess nitiska frihetssträvanden från vad den uppfattade som traditionens mörker, och vi skall härvidlag fästa särskilt avseende vid en av de mer konkreta aspekterna av dessa upprorsstämningar, nämligen den som berör förhållandet till fadern.

Vid 1500-talets början, då den italienska renässansens härd hade förflyttats från Florens till Rom, gjorde inflytelserika röster gällande att den moderna människan måste kringgå beroendet av de antika förebilderna. Ett av de mer intressanta uttrycken för dessa självständighetssträvanden anträffas i en passage i Castigliones inflytelserika bok *Il Cortegiano* från 1528. För att uppfatta radikaliteten hos denna passage är det nödvändigt att säga några ord om den betydelse som Petrarca, och i något mindre grad Boccaccio, tillskrevs efter deras död. De två författarna, som avled 1374 respektive året därpå, utgjorde under det följande seklet modeller för den samtida litteraturen och omsider studerades deras verk med nästan samma flit som de antika mästarnas. Petrarca, som alltså har gått till historien som den första moderna människan, skulle även kunna beskrivas som den första moderna klassikern, vars auktoritet kunde mäta sig med de antika mästarnas. Det vore ingen överdrift att påstå att hans höviska diktning, samlad i *Il Canzoniere*, utgjorde den främsta inspirationskällan till all sonettdiktning och rentav all diktning i Italien under 1500-talet.⁵⁹ Genom imitationen av Petrarcas verk

⁵⁹ För en samlad bild av petrarkismen, även i andra länder än Italien, hänvisas till monumentala verket *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, 2004, samt till det som ännu betraktas som standardverket om denna litterära strömning, Gerard Forsters *The Icy Fire, Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, 1969. Se även, på svensk mark, Lars Burmans *Den svenska stormaktstidens sonett*, Uppsala, 1990.

– petrarkismen – började sålunda den moderna människan successivt att frigöra sig från den antika litteraturens auktoritet. Processen fortskred emellertid inte utan blek eftertanke. För tidens vidkommande kan man tala om en ”hamletism”⁶⁰, ty i sina självständighetssträvanden hämmades författarna av mystiska krafter.⁶¹

Castiglione visade inga av dessa hänsyn. I *Il Cortegiano* lät han Greven, en av interlokutörerna, framföra åsikten att de moderna författarna har nått minst lika långt som antikens. Vilka var Petrarcas och Boccaccios mästare? Ingen vet, påstår han och drar därav slutsatsen att de inte hade några mästare alls. ”Petrarcas och Boccaccios verkliga mästare var deras genialitet och naturliga omdöme.”⁶² Greven, en utpräglad handlingsmänniska, fäller även följande kommentar: ”Om vi vill efterlikna de antika författarna, så borde vi alltså inte efterlikna dem [*se noi vorremo imitar gli antichi, non gli imiteremo*].”⁶³ Med denna formulering

⁶⁰ Jag har lånat neologismen av Krapotkin. Se Peter Krapotkin, *En anarkists minnen*, övers. Claës Gripenberg, Uddevalla, 1982, s. 284.

⁶¹ En av de faktorer som fördröjde utvecklingen torde ha varit frågan om huruvida de moderna språken tålde jämförelsen med grekiskan och latinet. Vid 1400-talets början hade exempelvis humanisten Coluccio Salutati, oaktagt sin kärlek till Dante, avstått från att skatta dennes verk lika högt som Homeros och Vergilius, emedan florentinskan i hans ögon saknade de klassiska språkens värdighet. Se Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, 1966, s. 347. Inom arkitekturens fält förefaller det ha varit lättare att hävda de modernas överlägsenhet. Redan 1435 skrev Leon Battista Alberti i en passage om Filippo Brunelleschis kupol över Santa Maria del Fiore i Florens, uppförd i direkt tävlan med den som välvts över Pantheon i Rom, att antikens människor aldrig hade skådat något liknande: ”Om jag betänker att det även i dessa tider verkar otroligt att bygga ett sådant verk, var något sådant troligtvis otänkbart eller okänt bland antikens människor [*così forse appresso gli antichi fu non saputo né conosciuto*].” Leon Battista Alberti, *Traktat om måleriet*, övers. Giuseppina Catenaro, i *Traktater om måleriet*, s. 38.

⁶² Castiglione, *Boken om hovmannen*, I, XXXVII, övers. Paul Enoksson, Stockholm, 2003, s. 98.

⁶³ *Ibid.*, I, XXXII, s. 91 [övers. mod.].

har tärningen kastats. Hädanefter står traditionens auktoritet under hotet av upplösning genom absolut identifikation. Sonen vägar att vara son, underkastar sig inte längre traditionen och siktar i stället på den suveränes plats. Han vill vara upphovsman utan föregångare, han vill grundlägga en egen tradition, bli imiterad av kommande generationer, utan att själv imitera någon. Petrarcas nya väv slets sålunda itu, då den skuld som håller traditionen vid liv inte längre hindrade de moderna från att avfärda de antika mästarnas auktoritet, och det är ingen tillfällighet att det just var Homeros som La Motte längre fram valde som måltavla. Homeros var ju en mästare som själv saknade mästare, en far som saknade far. Såsom den förste episke diktaren, verksam i en tid före skriftspråket, hade han vaskat fram sitt guld ur intet.

Temat om fadern och hans funktion skall nu fördjupas med hjälp av Freuds tankar om kulturens ursprung, vilka bland annat presenteras i det fjärde kapitlet av *Totem och Tabu* (1912-13). Enligt Freud av Darwin influerade resonemang bestod det mänskliga samhället ursprungligen av en hjord som dominerades av urfadern, som ägde oinskränkt makt och inte var underkastad något annat än sina drifter. Han fördrev sina söner och bemäktigade sig kvinnorna. En dag slöt sig sönerna samman och bragte honom om livet. Enligt Freud är det ur detta dåd, mordet på urfadern, som både civilisationen och skuldkänslan leder sitt ursprung. De sammansvurna sönerna delade makten och kvinnorna sinsemellan, bildade familjer och instiftade de första lagarna. Men de plågades av skuldkänslor efter mordet på sin far och levde vidare med grava hämningar, hemsökta av minnet av den älskade och hatade fadern.

Den freudske urfaderns livsstil, innan han mördades av sina egna barn, för tankarna till den oinskränkta frihet som Greven gör anspråk på hos Castiglione. Det är friheten hos en människa som inte känner någon skuld, som inte har mottagit någon gåva och som därför inte behöver underkasta sig traditionen. I en senare skrift skulle Freud skriva att den av sönerna som först gjorde uppror mot sin skuld och aspirerade på den oinskränkta frihet som urfadern en gång åtnjutit var den "förste episke diktaren"

[*der erste epische Dichter*], vilken genom sin fantasi lösgjorde sig från brödraskaran och i sitt fria skapande iklädde sig den dräpte faderns roll.⁶⁴ Fadern som inte har någon far, upphovsmannen utan föregångare, motsvarar inom vitterhetens domäner författaren som inte underkastar sig något annat än sina egna infall och som blott, för att låna Castigliones formel, skapar utifrån sin ”genialitet och sitt naturliga omdöme”. Såsom den förste episke diktaren intar Homeros denna plats i den västerländska litteraturhistorien.

Greven i Castigliones bok kan också förstås som en nietzscheansk karaktär vars beteende erinrar om Trasymachos och dennes hätska entré i *Statens* andra bok – det vill säga, en person som vägrar att föra dialektiska resonemang och formulerar sina åsikter utifrån sin egen känsla. Greven sällar sig inte till den hjord av servila människor som blott nöjer sig med att imitera Petrarca och antikens författare; att underkasta sig antikens auktoritet vore ju, i såväl etymologiskt som strukturellt hänseende, att ödmjuka sig inför *antiqui* – etymologiskt, de som kommit före honom. Grevens väg är den ena av de vägar som schematiskt sett utstakades under 1500-talet och som ledde bort från Petrarcas försonande syntes i den nya väven. Den andra är det successiva överskridandets väg.

Genom mer eller mindre storslagna upptäckter hade den moderna vetenskapens landvinningar vid denna tid undergrävt tron på antikens auktoritet. Strax före 1500 hade upptäckten av en ny kontinent bekräftat att de gamles vetande på ett radikalt sätt kunde överskridas. Denna händelse var sannerligen av storslagen karaktär; inte ens landsättningen av människor på månen (1969) kan jämföras med denna tilldragelse, som i grunden omskakade den europeiska anden och omdanade dess förhållande till antiken. Frontespisen till Francis Bacons *Novum Organum*,

⁶⁴ Freud, ”Masspsykologi och jaganalys” i *Samlade skrifter*, X, övers. Lars W Freij, Stockholm, 2011, s. 336f.

utgiven 1620, visade ett skepp som seglar ut genom Herkules stoder. Tron på detta ”stora förnyande” [*instauratio magna*] finner här sin emblematiska formulering. Dessförinnan, under både antiken och medeltiden, hade det vidsträckta hav som breder ut sig bortom Gibraltar sund varit liktydigt med det okända och det förbjudna. Resan mot den västra horisonten lockade som det absoluta äventyret.⁶⁵

Andra vetenskapliga framsteg antydde att den moderna människan på ett radikalt sätt kunde överskrida antiken. 1543 – ett viktigt år i denna utveckling – utkom tre epokgörande verk som inom sina respektive fält satte de gamles vetande i fråga. Med sin *De humani corporis fabrica* korrigerade Vesalius de mest flagranta felen hos Galenos och Celsus, i *De revolutionibus orbium coelestium* reviderade Kopernikus den geocentriska världsbilden och i Frankrike publicerade Ramus sina första verk, bland annat *Aristotelicae animadversiones*, i vilka han kritiserade den aristoteliska logiken.⁶⁶ Även en rad nya uppfinningar

⁶⁵ Dantes berättelse om Odysseus äventyrliga resa i *Helvetet* (XXVI: 85ff), vilken beskrivs som en jakt på ”kunskap” [*canoscenza*], avlägger ett vackert vittnesbörd om medeltidsmänniskans förhållande till Atlanten. Längre fram använde Fontenelle, en av företrädarna för det moderna partiet under *La Querelle*, upptäckten av Amerika för att framhäva antikens bristande kunskaper. På romarnas tid, skrev han 1686, var världskartan nästan lika stor som deras eget välde, ”vilket å ena sidan utgör ett bevis för deras storslagenhet, å den andra för deras okunnighet [*ce qui avait de la grandeur en un sens, et marquait beaucoup d'ignorance en un autre*].” Bernard de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, 1998, s. 98.

⁶⁶ Om Ramus och den aristoteliska logiken, se Erland Sellberg, *Filosofin och nyttan. I. Petrus Ramus och ramismen*, Göteborg, 1979. Sellberg poängterar att Ramus måltavla, åtminstone i början av hans lärda bana, inte var Aristoteles själv utan snarare aristotelikerna, de bokstavstroga lärjungarna, samt skolastikerns Aristoteles, *Aristoteles latinus* (s. 33 och 109). Även Fumaroli framhäver Ramus som en av det modernas partiets pionjärer. Se Marc Fumaroli, ”Les abeilles et les araignées” i *La Querelle des anciens et des modernes*, s. 8.

som varit okända under antiken – såsom krutet, tryckpressen och teleskopet – bidrog till ifrågasättandet av dess auktoritet. På dessa materiella och tekniska förändringar, som stegvis ökade avståndet till Homeros värld, kunde de moderna reagera antingen med nostalgi eller med förkastande. ”Är Achilleus”, frågade sig Karl Marx till sist,

möjlig med krut och kulor? Eller är överhuvud *Iliaden* möjlig med tryckpressen och t o m tryckerimaskinen? Upphör inte sångerna och sagorna och muserna med nödvändighet med tidningsmurveln – försvinner alltså inte betingelserna för den episka poesin?⁶⁷

Hur moderniteten genom successivt överskridande frigjorde sig från antikens auktoritet kan även studeras på konstens domän. I Giorgio Vasaris *Berömda renässanskonstnärers liv*, vars första upplaga utkom 1550, skildras genom en rad författarporträtt den italienska renässanskonstens utveckling från 1200-talets slut. Antiken överskrids här etappvis och genom mödosamt arbete, inte genom den absoluta identifikation som Greven företräder. Successivt och metodiskt förfinar konstnärerna sin teknik och överträffar omsider de antika förebilderna.⁶⁸ Progressionen sker

⁶⁷ Karl Marx, ”Inledning till kritiken av den politiska ekonomin” i *Ekonomiska skrifter*, övers. Sven-Eric Liedman, u. o., 1975, s. 44.

⁶⁸ Redan hos Dante låter sig de första uttrycken skönjas för framstegstan-ken inom konsten. En vacker dag kommer, om inte dekadensen tar vid, mästaren att överträffas av sin elev: ”Fåfängligt är det rykte vår begåvning/vill vinna; när som störst, hur kort det grönskar/ om icke tider av förfall det följer!/ I måleriet trodde Cimabue/ att han var främst av alla; nu är Giotto/ i ropet, och fördunklar helt den andre,/ så tog en Guido äran från en annan/ av språkets mästerskap; och kanske redan/ den fötts som jagar båda ut ur boet.” Dante Alighieri, *Den gudomliga komedin*, Skärselden, XI: 94-96, s. 189f. Det som först ter sig som en jeremiad över berömmel-sens flyktighet – *o vana gloria delle umane posse!* – visar sig vara en hyll-ning till den konstnärliga successionen. Även inom litteraturen, ”språkets

i tre faser, varav den sista, högrenässansen eller *la terza età*, inleds med att Leonardo da Vinci lägger ”grunden till denna tredje stil som vi har bestämt att kalla för modern”.⁶⁹ Adjektivet modern är inte längre pejorativt – inte synonymt med medeltida, barbarisk, gotisk – utan förknippas med den tredje periodens triumfartade utveckling, vilken når sin kulmen i och med Michelangelo Buonarottis entré på historiens scen. Denne allkonstnär, av Vasari tillskriven epitetet ”den gudomlige” och som för övrigt var dennes lärare, har inte bara överträffat sina föregångare utan även självaste naturen. Ingen kan överträffa Michelangelo enligt Vasari, och fastän han själv var en framgångsrik konstnär och arkitekt, vigde han sina sista år åt historikerns värv.

Dessa två vägar ledande bort från antikens auktoritet öppnade sig för människan under senrenässansen. Hon kunde antingen välja den absoluta identifikationens väg, varpå hon såsom modern människa i en handvändning placerade sig på mästarnas plats och avfärdade skulden gentemot traditionen, eller anamma framstegstanken i tron att den moderna människan, genom en stadig rörelse, kantad av upptäckter och tekniska innovationer, i framtiden skulle uppnå en större värdighet. Jag kallar det knippe av frågor som uppstod kring dessa båda vägar för *senrenässansens problematik*. Denna problematik uppstod i Italien under 1500-talet, efter Florens minskade betydelse efter den franska invasionen, och kulminerade i Frankrike i slutet av det följande seklet i och med *La Querelle*. I följande avsnitt skall vi närmare studera hur den under 1500-talets lopp omplanterades i fransk jordmån. Således belyses även den intellektuella och konstnärliga miljö i vilken La Motte längre fram skulle verka.

mästerskap”, sker progressionen under slika omständigheter. Se Panofskys tolkning av passagen i *Renaissance and Renascences in Western Art*, s. 11f.

⁶⁹ ”dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna.” Giorgio Vasari, citerad efter Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western art*, s. 34.

5. FRANSK VÅR: DU BELLAY OCH DEN GAMLA FÖRNYADE POESIN

Från och med 1400-talets slut låter sig en successiv förskjutning av maktens och kulturens centrum – en *translatio imperii et studii* – skönjas från Italien mot kontinenten, vilket delvis kan förklaras med att handelsvägarna, till följd av Columbus upptäckter, lades om och orienterades västerut mot Atlanten. Bristen på enhet mellan de italienska stadsstaterna utgjorde en annan faktor som bidrog till deras minskade politiska makt. 1494 invaderades halvön av Karl VIII:s trupper, i november vajade den franska liljan i Florens och månad senare satte konungen sin fot i den eviga staden.⁷⁰ Machiavelli beklagade sig omsider över ”barbarernas herravälde” i hans förhärjade fosterland.⁷¹ Trots framstötter under motreformationen, och vissa inte helt obetydliga militära segrar såsom den vid Lepanto, fick påvedömet allt svårare att hävda sitt politiska inflytande. Ett liknande öde skulle drabba det en gång så blomstrande Florens. 1737 dog ätten Medici ut och staden införlivades med det expanderande habsburgska imperiet.

Frankrike spelade segrarens roll i detta drama. Efter det gynnsamma fredsslutet i Hundraårskriget hade landet konsoliderats (Burgund införlivades 1477, Provence 1487, Bretagne 1491) och kunde vid 1500-talets början framträda som en av tre ledande europeiska stormakter jämte Spanien och England. Vid seklets mitt, då Vasari reste minnesstoden över den italienska renessansen, stod den franska i full blom. 1530 hade Collège de France inrättats på Budés inrådan och nio år senare gjorde ordonnansen i Villers-Cotterêts franskan till administrativt språk,

⁷⁰ Janine Garrisson, *Royauté, Renaissance et Réforme*, Paris, 1991, s. 99.

⁷¹ ”questo barbaro dominio.” Niccolò Machiavelli, *Fursten*, XXVI, övers. Karin Hybinette, Stockholm, 1998, s. 132.

utmanövrerande det katolskt klingande latinet. Dessa två händelser timade under Frans I, som gått till historien som renässansfurste. Under hans regering utkom den första franska översättningen av *Iliaden*.⁷²

I detta klimat formerade sig Plejaden, en grupp unga författare – födda omkring 1525 – som ämnade konfrontera torftigheten hos den inhemska litteraturen genom att på italienskt manér söka inspiration i antikens litteratur. Med utgångspunkt i Lyon, en stad som genom handelsvägarna underhöll nära förbindelser med Italien, slog de sig samman i ett litterärt kotteri med mer eller mindre stark sammanhållning.⁷³ 1549 utgav Joachim du Bellay den skrift som brukar betraktas som Plejadens manifest, *La Deffence, et Illustration de la langue Francoyse*.⁷⁴

⁷² Den första fullständiga franska översättningen av *Iliaden*, ombesörjd av Jehan Samxon, trycktes i Paris 1530. Femton år senare utgavs Hugues Sales översättning av eposets tio första sånger. Se Ford, "Homer in the French Renaissance", s. 2-8 och 24-26, Marian Rothstein, "Homer for the Court of Francois I" i *Renaissance Quarterly*, 2006:3, s. 237-267, samt Noémi Hepp, "Homère en France au XVI^e siècle" i *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 96, 1961-62, s. 439ff.

⁷³ I Plejaden ingick Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Jean Antoine de Baïf, Rémi Belleau, Étienne Jodelle, Jacques Peletier du Mans och Pontus de Tyard. Andra namn figurerar sporadiskt på listan. Se Arthur Tilley, "The Composition of the Pléiade" i *The Modern Language Review*, 6:2, 1911, s. 212-15. I *La Pléiade* (Paris, 1978, s. 5-7) dryftar Yvonne Bellenger frågan om Plejadens avgränsning i tiden. Gruppen inledde sin verksamhet 1549 med Du Bellays manifest. Svårare är att fastställa när denna upphörde. Några hållpunkter: Henri II avled 1559, Du Bellay året därpå och inbördeskrigen utbröt 1562. Det vore alltså rimligt att sätta gränsen vid 1560, men Ronsard levde fram till 1585 och Baïf till 1589. I regel utgår man från att Plejadens aktivitet ägde rum mellan åren 1549-62. Om Lyons förbindelser med Italien, se Rigolot, "Louise Labé and the 'Climat Lyonnais'" i *The French Review*, 73:3, 1998, s. 405-413, och Lucien Romier, "Lyons and Cosmpolitanism at the Beginning of French Renaissance" i *French Humanism 1470-1600*, New York/Harper, 1969, s. 90-109.

⁷⁴ Du Bellays skrift var inspirerad av den italienska renässanspoetiken.

I traktaten brottades Du Bellay med de typiska renässansfrågorna: I vilket förhållande står den moderna konsten till antiken? Vilket värde skall man tillskriva modersmålet? Fungerar det som ett likvärdigt litterärt språk eller är den moderna människan dömd till evig underlägsenhet? I drastiska ordalag ondgjorde sig Du Bellay över att fransmännen har stått främmande för ”ordens elegans och fågring” [*élégance et vénusté de paroles*] och saknat den ”runda mun” som Horatius påbjuder.⁷⁵ Hittills har den franska litteraturen således inte tagit tillbörlig hänsyn till antiken och trevat i okunnighetens mörker; medeltidens konstnärer är inte värda namnet och den inhemska diktningen bär prägel av deras okunnighet [*l'ignorance de nos majeurs*].⁷⁶ Du Bellays ståndpunkt var alltså den följande: om den samtida franska litteraturen är undermålig, så beror det på att den inte i tillräckligt hög grad har efterbildat de antika mönstren.⁷⁷ ”Om vi inte imiterade greker och romare” [*sans l'imitation des Grecs et Romains*], fastslog han, ”skulle vi inte kunna ge vårt språk den upphöjdhet

Vissa passager i Sperone Speronis *Dialogo delle lingue*, tryckt i Venedig 1542, genljuder nästan ordagrant i hans manifest. Se Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris, 2002, s. 227f. Gian Giorgio Trissinos resonemang har pekats ut som en annan inspirationskälla till Plejadens poetik. Se E. Preston Dargan, ”Trissino, a Possible Source for the Pleiade” i *Modern Philology* 13:11, 1916, s. 685-688.

⁷⁵ Joachim Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, s. 86. Om den ”runda munnen” [*os rotundum*], se Horatius, *Diktkonsten*, 323-24, s. 33: ”Sångmön gav grekerna snille, gav grekerna gåvan att tala/ tju-sande skönt [*Grais dedit ore rotundo/ Musa loqui*].” Horatius epistel om diktkonsten, *Ars poetica*, utkom i Frankrike i en legendarisk översättning av humanisten Jacques Pelletier år 1545.

⁷⁶ Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, Paris, 1904, s. 86. Ordet *ignorance* (och svenskans *ignorans*) utgör i etymologiskt hänseende en negation av den latinska roten **gno*, upphovet till verben *narro* (att tala, att berätta) och *cognosco* (att känna till, att veta) och därmed till franskans *connaître*.

⁷⁷ Se Philippe van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France. De la Pléiade au Surréalisme*, Paris 1963, s. 4.

och det ljus som andra mer kända språk äger”.⁷⁸

Traktaten, som vid en första anblick ger ett dystopiskt intryck, är emellertid skriven i hoppets tecken. I själva verket betraktade du Bellay vissa tendenser i sin samtid som förebud om att en ny guldålder nalkades. I en drastisk vändning jämförde han den dåvarande regenten Henrik II – Frans I:s efterträdare – med självaste kejsar Augustus, under vars egid den romerska litteraturen hade upplevt sin storhetstid.⁷⁹ Det vore felaktigt, menade han, att hävda att ”de moderna andarna aldrig borde jämföras med de gamles” [*les esprits modernes ne sont à comparer aux anciens*].⁸⁰ Han gav belägg för detta påstående genom en uppräknig av tekniska uppfinningar som varit okända under antiken, såsom krutet och tryckpressen, den senare åkallad som ”den tionde musan”.⁸¹ Icke desto mindre var det endast under iakttagande av största möjliga försiktighet, skyddad bakom dubbla negationer, som Du Bellay vågade uttrycka sina förhoppningar om att det franska språket en dag skulle ”uppnå samma nivå som grekerna och romarna [*se pourra éгалer aux mêmes Grecs et Romains*], och liksom dessa alstra stora andar som Homeros, Demosthenes, Vergilius och Cicero”.⁸² *Iliaden* och *Aeneiden* förblev de verk till vilka hans generation hade att förhålla sig, och epiken var den genre där man spelade med högst insatser. Du Bellay längtade efter den dag då den ”långa franska dikten” [*long poëme françois*] äntligen skulle se ljuset och lät påskina att italienskan, genom Petrarcas och Ariostos dikter, redan hade höjt sig till de klassiska språkens nivå; men så stor var likväl hans vördnad för Homeros och Vergilius att han drog sig för att blott jämföra de modernas verk med ”de gamla dikternas helighet” [*la sainteté des vieux Poëmes*].⁸³

⁷⁸ Joachim du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, s. 112.

⁷⁹ Ibid., s. 98.

⁸⁰ Ibid., s. 87.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid., s. 64.

⁸³ Ibid., s. 131.

När den italienska renässansen nådde Frankrike befästes på detta sätt Homeros ställning i landet. Han blev en fadersgestalt och hans verk uppfattades som heligt, som en referens och måttstock för de moderna författarna, som var tvungna att om inte imitera honom så åtminstone förhålla sig till hans verk om de själva skulle skapa något av värde.

Du Bellays position skiljde sig alltså inte nämnvärt från Petrarcas, som ansåg det nödvändigt att få tillgång till ett antikt manuskript för själv att kunna väva ”det nya tyget”. I en annan text skrev Du Bellay att ett studium av antiken kan berika det franska språket med en ”ny eller, snarare, en gammal förnyad poesi” [*une nouvelle ou, plutost, ancienne renouelée poësie*].⁸⁴ Den gamla förnyade poesin utgör den franska variationen av det tema som Petrarca anslog i sonetten ”S'Amore o Morte”. Med Du Bellay hade renässansens existentiella och konstnärliga frågor överförts till fransk mark. Han lade därmed grunden för den strid om modernitetens värde som skulle utspela sig över hundra år senare i Ludvig XIV:s Frankrike.

6. LA QUERELLE BRYTER UT

Du Bellays manifest kan läsas som en indikation på den franska litteraturens utveckling under 1500-talets lopp. Trots det förödande inbördeskriget som utbröt 1562 framträdde i slutet av seklet en rad betydelsefulla författare i landet såsom Amyot, Montaigne och Agrippa d'Aubigné. Med Ludvig XIII:s trontillträde gick Frankrike en stabilare era till mötes, vilket möjligen var gynnsamt för konsternas utveckling. 1635 grundades Franska Akademin efter florentinsk förebild och två år därpå uruppfördes

⁸⁴ Du Bellay, *L'Olive. Augmentee depuis la premiere edition*, Paris, 1550, opaginerad [förordet, s. 2].

Corneilles *Le Cid* i Paris. I mitten av seklet, under Fronden, skakades landet av nya interna oroligheter, men med Ludvig XIV:s makttillträde 1661 återfann det sin inre balans. De militära segrarna i början av dennes regering, i synnerhet de som firades under 1670-talet, befäste föreställningarna om det moderna Frankrikes storhet, och genom gallikanismens triumfer hade den franska kyrkan vunnit en betydande självständighet mot Rom. Vid denna tid övertog det franska språket definitivt latinets och italienskans ställning som lingua franca i Europa.

Trots moderniseringen av Frankrike hade vördnaden för antiken vidmakthållits i landets tongivande kretsar. En klassisk bildning ingick som ett ofrånkomligt inslag i en adelsmans fostran. Det är betecknande att den statliga emblematiken vid denna tid hämtade sin inspiration från antikens rika flora. I samma mån som ramen är en del av tavlan, kan budskapet inte skiljas från det sätt på vilket det framförs. Som Huizinga påpekar, rörande tankens bildliga gestaltning under senmedeltiden i Flandern, bör en epoks emblematik betraktas som ett uttryck för dess levnadsstil och tankeformer. ”Hela tänkandets innehåll vill uttryckas i bild”, skriver han.⁸⁵ Hur stor betydelse antikimitationen hade för den franska staten vid 1600-talets slut visar just den rådande stilen inom arkitekturen. Adelsmännen levde i slott som uppförts i en klassicistisk stil som hade förmedlats via den italienska renässansens stora teoretiker – alla flitiga Vitruvius-läsare – och deras livsöden inramades av dessa byggnader, resta i en prakt som lånade sin trovärdighet från de dödas värld. Jag insisterar på denna punkt eftersom den kastar ljus över La Mottes projekt. Självaste Ludvig XIV, hur stor hans makt än var, sökte sig tillbaka till den antika bildvärlden för att representera sitt majestät. Betrakta hovmålaren Jacques Le Bruns tavla *Le Roi gouverne par*

⁸⁵ Jan Huizinga, *Ur medeltidens höst. Studier över 1300- och 1400-talens levnadsstil och tankeformer i Frankrike och Nederländerna*, övers. Hans Reuter-crona, Lund, 1964, s. 163.

lui-même, utförd för Spegelsalen i Versailles. Solkungen, vars ansikte återspeglas i Minervas sköld, framställs här som en romersk kejsare i egen rätt.⁸⁶ Betrakta likaledes den fasta och välbalanserade klassicismen på Louvrens östra fasad, vilken i slutet av 1660-talet på konungens anmodan ritades av Vitruvius-översättaren Claude Perrault. Elementen i den antika arkitekturens formspråk har här begagnats på ett mycket behärskat sätt. Det är likaledes anmärkningsvärt – det vittnar om svårigheterna att befria sig från antikens auktoritet – att också 1789 års män, som med den radikales iver strävade efter att göra *tabula rasa* med det förflutna, inte kunde undvara Roms maktsymboler. De sökte sig emellertid tillbaka till andra epoker i dess långa historia, inte till kejsardömet utan till republiken, för att därifrån, som Marx i en berömd passage har poängterat, låna ”namn, kampparoller och kostymering” och att i denna anrika klädnad låta uppföra de ”nya världshistoriska scenerna”.⁸⁷

Det var i detta Frankrike som Striden mellan de gamle och moderna utspelade sig. Renässansens ambivalens gentemot antikens auktoritet, som kommit till uttryck i Petrarcas ”nya tyg” och i Du Bellays ”gamla förnyade poesi”, spjälkades här i två varandra motsatta partier: de moderna (*les Modernes*) som förfäktade samtidens överlägsenhet gentemot antiken och de gamle (*les Anciens*) som hävdade motsatsen.

Den 27 januari 1687 utbröt en öppen konflikt under en sam-

⁸⁶ Se Peter Burke, *En kung blir till. Myter och propaganda kring Ludvig XIV*, övers. Anders Björnsson, Stockholm, 1996, s. 78f.

⁸⁷ Karl Marx, *Louis Bonapartes adertonde Brumaire*, Göteborg, 1981, s. 12. Sol-symboliken, som under medeltiden utvecklades av de framväxande monarkierna, hade ännu inte spelat ut sin roll under den franska revolutionen, som försåg den med nytt innehåll. Om dess betydelse under de moderna staternas framväxt, se Ernest H. Kantorowicz, *The Kings Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, 1997, s. 32f. Om samma tema under revolutionen, se Jean Starobinski, *1789. Les emblèmes de la raison*, Paris, 1979, s. 31ff.

mankomst i Franska Akademien. Vid denna tidpunkt stod Ludvig XIV på höjden av sin makt.⁸⁸ Ärkefienden det habsburgska Österrike hade ödslat sina resurser på kriget mot turken och med nöd och näppe motstått den andra belägringen av Wien 1683. Samtidigt hade Frankrike annekterat nya områden, bland dessa Luxemburg och Strasbourg, från kejsaren Leopold I. Även i inrikespolitiskt hänseende hade Solkungen tryggat sin ställning till den grad att han 1685 vågade återkalla ediktet i Nantes, en händelse som vi återkommer till.

Gnistan som utlöste *La Querelle* tändes när Charles Perrault – en yngre bror till arkitekten – inför de samlade ledamöterna läste upp sin dikt ”Le Siècle de Louis le Grand”. Till det yttre utgör den en jämförelse mellan kejsar Augustus tid och hans egen samtid, Ludvig XIV:s tid.⁸⁹ Följande rader, som inleder dikten, antyder författarens radikala ståndpunkt.

La belle Antiquité fut toujours vénérable;
Mais je ne crus jamais qu'elle fust adorable.
Je voy les Anciens sans plier les genoux,
Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous;
Et l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste,
Le Siecle de LOUIS au beau Siecle d'Auguste.⁹⁰

Det som inleds i en tämligen återhållen ton, med en anhållan om att blott få jämföra den moderna människan med hennes förfäder, mynnar ut i en entydig lovsång till hennes överlägsenhet, varvad med blasfemiska pikar mot antikens stora män. Liksom

⁸⁸ Kortum, *Charles Perrault und Nicolas Boileau*, s. 19.

⁸⁹ För en koncis skildring av striden, se Werner Krauss, ”Der Streit der Alttertumsfreunde mit den Anhängern der moderne und die Entstehung des gesichtlichen Weltbildes” i *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, utg. Werner Krauss & Hans Kortum, Berlin, 1966, s. XXXIf., Dejean, *Ancients against Moderns*, s. 98f, och framför allt, Levent Yilmaz, *Le temps moderne*, s. 15ff.

⁹⁰ Charles Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, Paris, 1687, s. 3.

Petrarca vände sig Perrault direkt till Homeros skugga, men han beklagade sig inte över avståndet mellan dem. I stället raljerade han över den enligt hans förmenande långtradiga beskrivningen av Achilleus sköld och tillade cyniskt, att ”din ande därvidlag förrirrar sig till den grad,/ att Horatius visar dig välvilja när han påstår att du sover”.⁹¹ Med oförblommerad vanvördnad inför litteraturens fäder, förlöjligande deras namn, framhävde Perrault den moderna människans möjligheter att på egen hand, oberoende av härdvunna regler och förebilder, frambringa nya mästerverk och att föra ett liv i skönhet. På så sätt fick senrenässansens trasymachiska inställning gentemot antikens auktoritet, som omhuldades av Greven i *Il Cortegiano*, bilda grundvalen för en partibildning inom den franska intelligentsian, ledd av Perrault. Men en grupp inflytelserika författare, med Nicolas Boileau i spetsen, instämde inte i lovsången till det moderna. Striden som utbröt och varade i åtta år gav anledning till en serie av böcker och pamfletter från bägge sidor. Slutligen försonades parterna under en ny sammankomst i Akademien den 30 augusti 1694. Men La Motte rev ånyo upp såret då han tjugo år senare, 1714, offentliggjorde sin kontroversiella *Iliad*.

⁹¹ ”Où ton esprit s’égare et prend de tels essors,/ Qu’Horace te fais grâce en disant que tu dors.” Ibid., s. 10.

Andra kapitlet: Förnuft och illusion

1. OM LA MOTTES ORIGINALITET

La Motte föddes i Paris 1672 och fostrades, såsom var brukligt inom aristokratin, av jesuiterna. I sin ungdom frekventerade han salongerna och lär ha varit en uppskattad gäst hos markisinnan Lambert. Han deltog i de filosofiska samtalen på kaféerna Gradot, Procope och la Veuve Laurent och firade snart mindre triumfer som dramatiker med pjäser skrivna i den italienska stilen.⁹² När han i fyrtioårsåldern bestämde sig för att i sin översättning kritisera Homeros, hade *La Querelle* för länge sedan ebbat ut. Om de psykologiska orsakerna som drev honom att riva upp såret på nytt vill jag inte spekulera. I vilket fall väckte hans översättning starka känslor – enligt Wade var ”alla” engagerade i den strid som utbröt kring hans nya *Iliad*.⁹³

I det omfångsrika förordet till sin översättning tecknade La Motte en närmast entydig bild av den servilitet med vilken tidigare generationer hade förhållit sig till Homeros. Understundom fällde han avsiktligt absurda påståenden, förmodligen för att understryka sin egen originalitet. Ett exempel är när han utan antydning till självdistans hävdade att två epos från Frondens tid vida

⁹² Se J.G. Robertsons artikel, ”Sources italiennes des Paradoxes dramatiques de La Motte” i *Revue de la littérature comparée*, 1923, s. 369-75.

⁹³ ”The reconciliation of Perrault and Boileau was almost instantly followed by the second phase of the quarrel of the ancients and the moderns, what we know now as the quarrel concerning Homer. In this quarrel, La Motte and Mme. Dacier were the leading contenders, but everyone was involved.” Ira O. Wade, *The Structure and Form of the French Enlightenment. Volume I: Esprit Philosophique*, Princeton, 1977, s. 285. Om La Mottes liv, se Paul Dupont, *Un Poète-philosophe au commencement du XVIII^e siècle: Houdar de La Motte (1672-1731)*, Paris, 1898.

hade överträffat om inte *Aeneiden* så åtminstone *Iliaden*. Det rör sig om Pierre Le Moynes *Saint Louis, ou la Sainte couronne reconquise sur les infidèles* från 1653 (om Ludvig den helige) och Desmarests de Saint-Sorlins *Clovis ou La France Chrestienne* utgivet fyra år senare (med Klodvigs kristnande som tema). Dessa verk, som förvisso väckte viss uppståndelse vid 1600-talets mitt, var så gott som glömda redan på La Mottes tid.⁹⁴ Han betonade att alla författare före honom med ett undantag – Julius Caesar Scaliger⁹⁵ – utan kritiskt ifrågasättande hade underkastat sig föreställningen om Homeros storhet. Romarna betraktade honom som ”poesins och vältalighetens fader” [*père de la Poésie & de l'Eloquence*] och som en ”modell av perfektionen” [*modele de la perfection*].⁹⁶ Det är denna blinda vördnad som har hållit i sig ända in i Ludvig XIV:s tid, där allt hos Homeros betraktas som ”oantastliga regler” [*régles inviolables*]⁹⁷ och man har ”upp- höjt dennes skrivsätt till budord” [*tourne tous ses pratiques en*

⁹⁴ La Motte, *Reflexions sur la critique*, Paris, 1716, s.122-123. Några ord bör sägas om Saint-Sorlin, en föregångare till de modernas parti i *La Querelle*, som råkade i konflikt med Boileau rörande eposet *Clovis*. I sin essä *La Comparaison de la langue et de la poésie françoise, avec la grecque et la latine* från 1670 – ett slags uppdatering av Du Bellays manifest, skriven i slutet av Ludvig XIV:s förmyndarregering – hävdade han franskans överlägsenhet gentemot de klassiska språken. Förmodligen var det hans åsikter som kritiker, snarare än hans kvalitet som epiker, som väckte La Mottes sympatier.

⁹⁵ ”Jules Cesar Scaliger traite le Prince des Poëtes avec le dernier mépris; il lui fait son procès surtout; & dans l’arrest qu’il prononce contre lui, il [le] qualifie hardiment de fou achevé.” La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 102. Se även La Motte, *L’Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. cxxxvj, där han vidhåller att alla förutom Scaliger har vikit sig för Homeros auktoritet. Julius Cesar Scaliger (1484-1558), norditaliensk lärd och Aristoteles-uttolkare, är främst känd för sitt i Lyon postumt utgivna verk *Poëtices libri septem* (1561), vilket utgör en av fransk-klassicismens grundläggande texter.

⁹⁶ La Motte, *L’Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. cxxxiiij.

⁹⁷ *Ibid.*, s. xxv.

préceptes].⁹⁸ Så snart någon vågar ifrågasätta dennes storhet, konkluderade La Motte, reagerar man ”som om det handlade om ett försök att omkullkasta Staten eller Religionen”.⁹⁹

Icke desto mindre har vi redan sett, bara genom att anföra några rader från Perraults dikt, att La Motte inte var först med att ifrågasätta Homeros auktoritet. Kritik hade riktats mot honom redan under antiken. Horatius vers (som Perrault alluderade på) är odödlig: ”ibland slumrar till och med den gode Homeros till” [*quandoque bonus dormitat Homerus*].¹⁰⁰ Inte heller Pseudo-Longinos, vars traktat *Om det sublimes* nådde en modern publik genom Boileaus översättning från 1674, och som La Motte med all sannolikhet kände till, hade dragit sig för att ifrågasätta vissa aspekter av dennes diktkonst.¹⁰¹ Kritiken av den promiskua framställningen av gudavärlden hade framförts av Platon, någonting som La Motte förvisso framhöll.¹⁰² Även under 1600-

⁹⁸ Ibid., s. cxxxv.

⁹⁹ ”le renversement de l’Etat ou de la Religion.” Ibid., s. xvj.

¹⁰⁰ Horatius, *Diktkonsten*, 359, s. 35.

¹⁰¹ Pseudo-Longinos, *Om litterär storhet*, 33:3, övers. Jan Stolpe, Göteborg, 1997, s. 54. Om kritiken av Homeros under antiken, se kapitlet ”Homer and his critics in Antiquity” i Sir John L. Myers *Homer and his critics*, London, 1958. Myers nämner La Motte två gånger utan att närmare analysera hans verk (s. 33 och s. 45).

¹⁰² Se La Motte, *Odes avec un Discours sur la Poésie en général, & sur l’Ode en particulier*. 2ed, Paris, 1709, s. 25-26. I *Reflexions sur la critique*, s. 97, skriver La Motte: ”Platon qui se connoissoit bien en morale, bannit Homere de sa république, & il fait entendre que quelque bon tour qu’on donne à sa Poësie, elle ne peut que nuire aux gens de bien. Voilà le divin Platon qui proscrit le divin Homere; C’est Autel contre Autel.” Platon anklagade Homeros för att ha missrepresenterat det gudomligas idé. Även Augustinus, som före sin omvändelse oreserverat hade givit sig hän åt den hedniska epiken, klandrade den grekiske diktaren – i en passage som förbådar Feuerbachs religionskritik – för att ha överfört människornas svagheter till gudarna [*Humana ad Deos transferebat*]. Augustinus, *Bekännelser*, I, 14, övers. Bengt Ellenberger, Skellefteå, 2003, s. 57.

talet förekom frispråkig kritik av Homeros verk.¹⁰³ Enligt Tigerstedt utgjorde La Mottes bearbetning av *Iliaden* blott ”en ny och sista höjdpunkt i de angrepp på Homeros som pågått, sedan han återupptäckts av den italienska renässansen”.¹⁰⁴

Å andra sidan bar kulturen i Frankrike vid denna tid klassicismens prägel. De två tidigare anförda exemplen – Le Bruns porträtt av Ludvig XIV och Claude Perraults omarbetning av Louvrens östra fasad – visar att vördnaden för antiken var bibehållen i Frankrikes prominenta kretsar. Vid 1500-talets slut hade Montaigne räknat Homeros till ”de mest framstående männen” och förundrat sig över att man ännu inte hade ”upphöjt honom till gud”.¹⁰⁵ Två verser ur Popes *An Essay on Criticism* från 1711, vilka likaledes alluderar på Horatius, visar att vördnaden inför Homeros namn även odlades på La Mottes tid:

By Homer’s work your study, and delight,
Read them by day, and meditate by night.¹⁰⁶

Homeros-kärleken avtog inte under den senare hälften av 1700-talet. I själva verket fick den, ehuru med annan bäring, ny vind i seglen under nyklassicismen och förromantiken.¹⁰⁷ Det kan alltså

¹⁰³ Se Hans Kortum, *Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur*, Berlin, 1966, s. 122f.

¹⁰⁴ Eugène Napoleon Tigerstedt, *Engelsk nyhumanism och nyklassicism under 1700-talet*, Stockholm, 1963, s. 15.

¹⁰⁵ ”Och jag häpnar verkligen ofta över att han, som genom sin auktoritet har skapat så många gudomligheter och gett dem aktade namn i världen, inte själv har upphöjts till gud.” Montaigne, *Essäer*, Andra boken, 36, s. 556.

¹⁰⁶ Alexander Pope, *Essay on Criticism*, v. 124-25, Washington D.C., 1962, s. 40.

¹⁰⁷ Enligt Winkelmann, den kanske främste representanten för 1700-talets nyklassicistiska tankelinjer, går vägen till storhet via de klassiska idealen: ”det enda sättet för oss att bli stora, ja oefterbildliga, är att efterbilda de antika, och det som någon sagt om Homeros, att den lär sig beundra

inte förnekas att La Motte med sin översättning uppnådde en ny grad av hädelse gentemot antikens auktoritet i allmänhet och gentemot Homeros auktoritet i synnerhet. Han var dock inte först med att som översättare skriva om klassiska texter, ett förfarnade som snarare hörde till praxis under 1600-talet.¹⁰⁸ Nyheten låg snarare i hans allomfattande omskrivningar, i brutaliteten i hans kapningar och framför allt i de filosofiska idéer som rättfärdigade företaget. Att La Motte emellertid inte befann sig på kontrakurs med "Staten och Religionen", som han stolt framhäver, framgår av att Ludvig XIV blev smickrad av det moderna partiets lovsånger till moderniteten. Idén om kontinuerliga framsteg inom konsten och vetenskapen var indirekt knuten till den franska statens välstånd, liksom till dess militära framgångar, förkroppsligade i hans egen person.¹⁰⁹ Även i striden om franskans ställning gentemot de klassiska språken tog La Motte otvetydigt ställning för moderniteten. Gentemot madame Dacier, som hävdade att "vårt språk inte kan uppnå grekiskans skönhet

honom som lär sig förstå honom, gäller också för de antika konstverken, framför allt grekernas." Johann Joachim Winkelmann, *Tankar om imitationen av de grekiska verken inom måleriet och skulpturen*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg, 2007, s. 10. Winkelmanns position skulle kunna resumeras i följande aforism: *man kan inte förstå en mästare (i detta fall Homeros) utan att underkasta sig honom.*

¹⁰⁸ François de Malherbe (1555-1628) sade sig i förordet till sin översättning av den 33:e boken av Livius *Ab Urbe Condita* ha "tagit bort vissa upprepningar eller andra oegentligheter [*des répétitions ou autres impertinences*] från originalet". Malherbe, citerad efter R. W. Ladbrough, "Translation from the Ancients in Seventeenth-Century France" i *Journal of the Warburg Institute*, 1938:2, s. 85. Redan Samxon, den förste Homeros-översättaren, förkortade den famösa skeppskatalogen i *Iliadens* andra sång. Se Hepp, "Homère en France au XVI^e siècle", s. 440.

¹⁰⁹ Fumaroli beskriver Perraults dikt, som utlöste *La Querelle*, som "det mest hyperboliska smicker som dittills riktats till en furste". Marc Fumaroli, "Les abeilles et les araignées" i *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, 2001, s. 21.

och uttrycksfullhet”, framhöll han elegansen hos Racines tragedier.¹¹⁰ Hans ”nya *Iliad*” – det är Fénelons välfunna uttryck – honorerades frikostigt med en kunglig pension à 800 livres.¹¹¹ Men när översättningen utgavs var konungens stjärna i dalande. Drygt ett år senare, i september 1715, avled han och en ny era randades i Frankrikes historia.

2. ETT NEDSLAG I LA MOTTES ÖVERSÄTTNINGSKONST

Vi skall nu göra ett nedslag i La Mottes översättning och studera hur den skiljer sig från originalet. Vi utgår från en passage i *Iliadens* första sång, som skildrar hur den kränkte Achilles beger sig till stranden för att åkalla sin mor, havsnymfen Thetis. På knappt sju verser beskriver Homeros hur modern, som blivit varse sonens klagan, dyker upp ur vattnet för att trösta honom. Här följer passagen i Björkesons översättning, vilken är trogen originalets versmått, den daktyliska hexametern:

Det hörde den mäktiga modern
Nere i havets djup där hon satt hos sin åldrige fader.
Snabbt dök hon upp ur dess gråa våg, likt en dimma som stiger,
Och slog sig genast ner bredvid den tårade hjälten,
Kallade honom vid namn och smekte honom och sade:
”Ack varför gråter du barn? Vad har du för sorg i ditt hjärta?”

¹¹⁰ ”nôtre langue ne scauroit atteindre à la beauté de l’expression Grecque.” La Motte, *L’Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. cxliv. Längre fram i texten heter det: ”Est-ce que le défaut d’élégance qu’on reprocheroit à nôtre langue? [...] Manque-t-elle de dignité dans les Tragédies de Corneille & Racine, ou de jeux & de badinage dans les Comédies de Moliere?” (s. cvlv).

¹¹¹ Uttrycket ”den nya *Iliaden*” [*la nouvelle Iliade*] finns i det brev som Fénelon skrev till La Motte den 26 januari 1714. La Motte lät trycka det som ett appendix till sin *Reflexions sur la critique* (s. 61).

Tala och dölj ingenting, och låt mig få dela den med dig!”¹¹²

Eftersom han saknade kunskaper i grekiska var La Motte helt beroende av madame Daciers prosaöversättning i sitt arbete. Hans ”nya *Iliad*” utgör i själva verket en bearbetning, inte av originalet, utan av hennes prosaöversättning.¹¹³ Här följer, jämte min översättning, det berörda avsnittet i Daciers tolkning:

La Deesse, qui étoit dans les antres profonds de la mer auprès du Vieux Nerée son pere, l’entendit; & sortant promptement du milieu des eaux, comme un nuage, elle s’assit près de lui, & en essuyant ses larmes, elle lui dit: Mon cher fils, pourquoi pleurez-vous? parlez, ne me le cachez point; que je sache comme vous ce qui vous afflige.¹¹⁴

[Gudinnan, som befann sig i havets djup tillsammans med sin fader den åldrige Nerevs, hörde honom och dök snabbt upp ur vattnet likt ett moln och slog sig ner bredvid honom, och medan hon torkade hans tårar sade hon till honom: Min käre son, varför gråter Ni? tala, dölj ingenting för mig; så att jag liksom Ni vet vad som plågar Er.]

Den mest iögonenfallande förändringen i La Mottes version är att han har gjort om Daciers prosa till vers, inte till hexameter utan till rimmade alexandriner, det mest brukade versmåttet i den fransk-klassicistiska litteraturen. Ett annat framträdande drag är att texten har förkortats. På knappt tre rader kondenseras

¹¹² Homeros, *Iliaden*, I:357- 363, övers. Björkeson, Stockholm, 2002, s. 33.

¹¹³ La Motte kommenterade sitt beroende av madame Dacier i *Reflexions sur la critique*, s. 36-39. Att madame Dacier översatte Homeros till prosa – och inte till alexandriner – är i sig anmärkningsvärt. Om vers- och prosaöversättning av klassiska verk under 1700-talet, se Mats Malm, *Minervas äpple. Om diktsyn, tolkning och bildspråk inom nordisk göticism*, Stockholm/Stehag, 2006; beträffande Striden mellan de gamle och de moderna, se särskilt s. 215-217.

¹¹⁴ Homeros, *Iliade*, Premier tome, övers. Anne Dacier, Paris, 1749, s. 29.

ett skeende som hos Homeros upptar nästan sju, om än den förändrade metriken berövar kalkylen något av dess värde:

Thétis sort à ces mots de ses grottes profondes;
Et comme une vapeur, s'élevant sur les ondes,
Que voulez-vous, mon fils, dit-elle?¹¹⁵

Även dramatiken är kraftigt beskuren. I den första alexandrinen får vi veta att Thetis ”vid dessa ord” – alltså då hon röner sonens klagan – ”stiger upp ur sina djupa grottor”. I den andra ”häver hon sig upp ur vågorna, liksom en dimma”. I den tredje spörjer hon: ”vad vill ni, min son?” Achilleus gråter inte, som i det homeriska originalet, och på det hela taget framstår han som mindre sårbar. Även modern, Thetis, har fräntagits något av sin ängslighet och har inte lika bråttom att trösta sin son. Homeros betonar hennes oro med två adverb. Snabbt [καρπαλίμως] dyker hon upp ur havets våg och genast eller smidigt [ῥα] slår hon sig ner intill sitt gråtande barn. Hos madame Dacier kvarstår endast ett adverb: *promptement*. Hos La Motte inget. Inte ett spår av den ursprungliga oron. Han har likaledes förtätat hennes nervösa frågvishet, vilken i originalet uttrycker sig med sexton ord:

τέκνον τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἵκετο πένθος;
ἔξαύδα, μή κεῦθε νόῳ, ἵνα εἶδομεν ἄμφω.

[Ack varför gråter du barn? Vad har du för sorg i ditt hjärta?
Tala och dölj ingenting, och låt mig få dela den med dig!]

till följande, mer distanserade fråga: *que voulez-vous, mon fils?* Varken hos madame Dacier eller La Motte nämner Thetis sin son vid namn, inte heller smeker hon honom, vilket dock sker i originalet. Sammanfattningsvis präglas La Mottes översättning av en strävan efter att göra händelseförloppet mindre dramatiskt. Själv angav han gudarnas nyckfullhet och deras lidanden som en av

¹¹⁵ La Motte, *L'Iliade. Poème avec un discours sur Homere*, s. 17.

orsakerna till att han åtagit sig censurarbetet: ”Vad är det för slags Gudar”, frågade han ironiskt,

som är utsatta för sjukdom och smärta [*sujets aux infirmités & à la douleur*] och som under stundom, när de sårats av en människohand, utstöter skrik, gjuter tårar [*versent des larmes*] och faller rov för misströstan, och som till råga på allt är i behov av Läkare?”¹¹⁶

Är det möjligt att urskilja de principer som La Motte har följt i sitt översättningsarbete? Att kodifiera dem? En sak är säker: Achilleus vrede har berövats sin forna styrka, hans gråt sin intensitet. Hur skall vi förstå dessa censurerade tårar, denna tyglade passion? Jag har urskilt tre övergripande principer – förkristnandet, vergilianiserandet, versailleserandet – som är verk samma vid censuren av Achilleus tårar.

Det hör idag till god ton att en konstnär hävdar sin självständighet. Att vara hädisk mot kanon hör till det postmoderna *decorum*. Även på La Mottes tid fanns denna kultur, men den var inte lika starkt framträdande. Författarna tillstod öppet att de ämnade tillfredsställa *decorum* – den strömlinjeformande uppfattningen om vad som enligt tidsandan är passande, lämpligt och moraliskt – och för översättare av klassiska verk gällde det i allmänhet att få den antika författaren att tala som om han hade levat på översättarens tid.¹¹⁷ Sålunda skrev Jean Racine, som blev anhängare till det gamla partiet under *La Querelle*, i sitt förord

¹¹⁶ Ibid., s. xxxv. Med gudarnas behov av läkare syftade han förmodligen på episoden i *Iliadens* femte sång, där Diomedes sårar Afrodite som – ”ansatt av plågor, chockad och skrämnd” – lämnar striden för att bli kurerad på Olympen. Se Homeros, *Iliaden*, V:352, s.104.

¹¹⁷ Ett exempel. Om sin översättning av *Aeneiden* från 1697 sade sig John Dryden ha ”endeavour’d to make Virgil speak such *English* as he wou’d himself have spoken, if he had been born in *England*, and in this present age”. Dryden citeras efter Mats Malm, *Poesins röster. Avlyssningar av äldre litteratur*, Stockholm/Höör, 2011, s. 43.

till *Phèdre* från 1675, att han hade gjort hjältinnan något mer behärskad, ty den olyckliga moderns utgjutelser, sådana de framstälts i det euripidiska originalet, lämpade sig bättre för en barnsköterska än för en prinsessa [*plus convenable à une nourrice*].¹¹⁸ På liknande grunder hade sederna hos Homeros gudar och hjältar varit föremål för kritik redan under antiken; Platons invändningar har redan berörts. I dennes efterföljd beklagade sig Cicero, präglad av stoisk moralfilosofi, över att Achilleus släpar Hektors lik runt Trojas murar. Hjältens agerande är irrationellt, menade den romerske filosofen, emedan det har sin grund i villfarelsen om själens kvardröjande i kroppen efter döden.¹¹⁹ Enligt La Motte har epiken såsom genre i uppgift att ”skildra sederna för att förbättra dem” och han betonade att Homeros konsekvent har misslyckats med detta.¹²⁰ Här följer han traditionen från den hedniska antiken, men är i sin argumentation likaledes färgad av kristen nitälskan. Fostrad i ett monoteistiskt samhälle, inskred La Motte mot de grekiska heroernas tårar och mångfald i namn av en enda icke-kroppslig Gud. I denna bemärkelse kan hans översättning förstås som ett kristnande av det hedniska originalet. Hans moraliska invändningar mot skildringen av gudavärlden och av grekernas seder upptar också en betydande del av förordet.¹²¹

¹¹⁸ Jean Racine, *Phèdre*, Paris, 1999, s. 26. Se Roger Mathé & Anain Couprie, *Profil d'une œuvre: Phèdre*, Paris, 1993, s. 50.

¹¹⁹ Cicero, *Samtal i Tusculum*, I, övers. Ebbe Linde, Uddevalla, 1970, s. 61.

¹²⁰ La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 83.

¹²¹ Se La Motte, *L'Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. xxviii-lix. Om kritiken av sederna hos Homeros, se även Jean Ehard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, 1963, s. 268, och Yilmaz, *Le temps moderne*, s. 184f. Denna process, som mynnade ut i avkroppsligandet av gudavärlden, hänger samman med övergången från polyteism till monoteism, från arkaisk religiositet till judisk-kristen och platonisk pietet, där Gud, berövad sin kropp och liknad vid det ogripbara ljuset, drabbas av avbildningsförbud. Eftersom Han inte har någon kropp är Han även – till skillnad från de homeriska hjältarna – befriad

La Mottes översättning kan även läsas som ett försök att anpassa den homeriska epiken efter Vergilius mönster. *Iliaden* är ett muntligt traderat verk, präglad av de inkonsekvenser som utgör en följd av de mnemotekniska knep som har räddat sångerna till omvärlden. *Aeneiden* däremot är författad med konstskicklighet och bär det långsamma skapandets prägel. La Motte har metodiskt rensat bort de muntliga elementen – bland annat upprepningarna – i sin översättning.¹²² Hjältarna i *Aeneiden* är också mer behärskade och kalkylerande än hos Homeros. Ett exempel finns i den första sången, där den skeppsbrutne Aeneas driver i land på kusten utanför Karthago och får syn på en okänd kvinna i de kringliggande skogarna. Passagen utgör en självständig bearbetning av Homeros skildring av den gråtande Achilleus möte med sin moder, vilken likaledes återfinns i verkets första sång. Hos Homeros faller alltså sonen i gråt och söker tröst hos sin mor, men hos Vergilius är mötet mer behärskat. Trots sin utsatta situation – mer utsatt, skulle jag säga, än den som Achilleus befinner sig i – förblir Aeneas sansad, hart när stoisk. Han gråter inte, allt som undslipper honom är en ”bitter suck ur hjärtat”.¹²³ Det var ett liknande ideal, märkt av stoisk tapperhet, som La Motte eftersträvade i sin revision av de grekiska hjältarnas vandel. Om La Motte i stället hade valt att förbättra *Aeneiden*, så hade han varit tusen gånger modigare.

Det finns inte många otidsenligheter i La Mottes nya *Iliad*. Översättningen är snarast utformad för att i så liten grad som möjligt strida mot epokens uppfattning om *decorum*. La Mottes samtida inom aristokratin hade upphöjt behärskningen till en dygd. Denna förändring i uppfattningen av vad som var ädelt och lågt hade delvis sina rötter i att krigaradeln vid denna tid hade

från lidande. Frågan om huruvida Jesus fällde tårar på korset hör till människoblivandets mysterium.

¹²² La Motte, *Discours sur Homere*, s. lxxxvj.

¹²³ ”suspirans, imoque trahens a pectore vocem.” Vergilius, *Aeneiden*, I:371, s. 25.

kuvats till en hovadel. Makten kunde inte centraliseras i en monarks person och statsapparaten inte genomgå en så omfattande byråkratisering utan att adeln tvingades ge upp åtskilliga privilegier. Om vi bortser från den uppblussande aristokratiska oppositionen mot kungamakten under 1780-talet, studerad av Lefebvre,¹²⁴ hade resterna av den franska feodala krigaradeln redan kvästs av kardinal Mazarin under Fronden.¹²⁵ Vägen hade öppnats för Ludvig XIV:s envælde. Genom att från och med 1682 flytta adeln till Versailles hade Solkungen samlat sina undersåtar, ättlingar till en gång lysande feodaltherrar, på en och samma plats, varmed han lättare kunde övervaka dem och på förhand stävja potentiella upprorsstämningar. Dessa kroppar, som i föregående generationer hade fostrats till jakt och härnad, såg sig nu nödsakade att underkasta sig hovlivets stränga ceremoniel. Det ofrånkomliga missnöjet kunde inte finna andra uttryck än genom tankens och i bästa fall pennans protest, vilken inte sällan, som hos La Bruyère och hertigen av Saint-Simon, särskilt tog sikte på utarmningen av de mänskliga relationerna vid hovet. I sina memoarer tecknade den sistnämnde ett föga insmickrande porträtt av prinsen av Conti, en framskjuten ätt, vilken framställs som en man som vill ha vänner ”på samma sätt som man har möbler”.¹²⁶ I detta betryckta klimat kunde inte *Iliadens* tema – den passionerade vrede som formar och slutligen förtär Achilles liv och som är fronderande till sin karaktär i den mån som den riktar sig mot Agamemnon, folkens herde – framstå som annat än stridande mot *decorum*. Inte heller kunde de andra hjältarna, med sina nyckfulla och understundom självdestruktiva beteenden, fun-

¹²⁴ Se Georges Lefebvre, 1789. *Den franska revolutionens bakgrund och orsaker*, Stockholm, 1963, s. 23ff.

¹²⁵ Yves-Marie Bercé, *La naissance dramatique de l'absolutisme*, Paris, 1992, s 183ff.

¹²⁶ ”Cet homme si aimable, si charmant, si délicieux, n’aimait rien. Il avait et voulait des amis comme on veut et qu’on a des meubles.” Saint-Simon, *Mémoires*, vol. III, Paris, 1984, s. 369.

gera såsom identifikationsmodeller i Versailles. La Motte anklagade Homeros för att låta hjältarna hålla långa haranger innan de drabbar samman utanför Trojas murar.¹²⁷ Han kritiserade honom även för att inte ha dolt sin kärlek till den oberäknelige Achilleus. Tvärtom ”känner man överallt”, skriver han, ”att Homeros beundrar honom”.¹²⁸ Ur denna synvinkel framstår La Mottes censur av den grekiske hjältens tårar som en litterär gestaltning av krigaradelns kuvande vid Versailles. Genom att beskriva Homeros tid som barbarisk¹²⁹ och grekerna som fumliga och obildade män,¹³⁰ sjöng La Motte sin egen epoks lov. I förordet framställde han sig förvisso som en rebell utrustad med modet att se det som ingen vågar se, men de fel som han fann i *Iliaden* motsvarar inte sällan de vrångheter som den bourbonska monarkin ville att återstoden av krigaradeln skulle finna hos sig själv. Han ombesörjde sin översättning i en tid då det ansågs vara ovärdigt för en adelsman att gråta och närmare bestämt att begråta sin förlorade frihet. Vi har nu urskilt tre principer som La Motte följde i sin översättning och genom vilka han skänkte legitimitet åt sitt verk. Dessa är emellertid sekundära i förhållande till den mest centrala aspekten av hans legitimeringsstrategier, den som rör förnuftet och berättelsen om den västerländska människans väg till upplysning och frihet.

¹²⁷ La Motte, *L'Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. cvj.

¹²⁸ Ibid., s. cxx.

¹²⁹ ”un temps de barbarie.” Ibid., s. cxxix.

¹³⁰ ”des hommes grossiers comme ils étoient.” Ibid., s. cxxvij. Längre fram heter det: ”Il faut bon juger Homere, par les progrès qu'il a faits, eu égard à la grossiereté de son siècle; & il faut juger de son ouvrage, par les beautés & les défauts qui s'y trouvent, eu égard aux lumieres du nôtre.” Ibid., cxxiv.

3. SYMBOLISKT FADERMORD I FÖRNUFTETS NAMN

Iliaden är det första verket i den västerländska kanon, ett släkte av verk – traditionen – utgår härur och i denna bemärkelse är Homeros den västerländska litteraturens fader.¹³¹ La Motte själv beskrev honom, som vi redan har sett, som ”poesins och värtalighetens fader” [*père de la Poésie & de l'Eloquence*].¹³² Det var inte utan stolthet som han i ett annat sammanhang påtalade de ”censureringar som jag vågat göra av Poesins fader” [*les censures que j'ai osé faire du Pere de la Poésie*].¹³³ Liknande tankegångar gjorde sig gällande hos Perrault vars dikt ”Ludvig XIV:s sekel” utlöste *La Querelle*. Perrault beskrev Homeros som ”alla konstners fader” [*Pere de tous les arts*], för att längre fram peka på bristerna i dennes verk.¹³⁴

Även traditionen pekar ut Homeros som fader. Den okände författaren till en antik levnadsteckning, vilken felaktigt har tillskrivits Plutarchos, argumenterade för att Homeros poesi innehåller fröna [*spermata*] till alla kommande upptäckter inom såväl vetenskapen som filosofin.¹³⁵ Renässanspoeten Jean-Antoine de Baïf, en av medlemmarna i Plejaden, åkallade honom i ett

¹³¹ I *Etymologiae* (VII.5.3) definierade Isidor av Sevilla fadern som den ”från vilken ett släkte har sitt ursprung; det är därför man kallar honom för pater familias” [*pater est a quo nascitur initium generis; itaque is pater familias vocatur*]. Se Pierre Legendres kommentar till denna passage i *Leçons IV, L'inestimable objet de la transmission*, s. 279.

¹³² La Motte, *L'Iliade. Poème avec un discours sur Homere*, s. cxxxiiij.

¹³³ La Motte *Reflexions sur la critique*, s. 24

¹³⁴ Perrault, *Le Siecle de Louis le Grand*, s. 8.

¹³⁵ Pseudo-Plutarchos, *Essä om Homeros liv och poesi*, § 91, citerad efter Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, s. 126. Essän, som vid ett flertal tillfällen har tryckts som ett förord till Homeros verk, blev tillgänglig i latinsk översättning 1537.

poem som "helig far" [*o pere saint*].¹³⁶ Och för att ta ett moder-
nare exempel gav Voltaire, i en av sina ungdomsskrifter från Lon-
don-tiden, Homeros tillnamnet "poesins fader" [*the Father of
Poetry*].¹³⁷ Det bör även framhållas att Petrarca i sin teori om an-
tikefterbildningen utgick från sonens förhållande till fadern. An-
tiken utpekar också etymologiskt förfädernas värld. I ordet finns
tanken på en konstituerande generationsskillnad, en gräns som
ställer frågan till den nya generationen, "de moderna", om deras
egen plats i historien, om deras kallelse, om deras ungdom och
deras egen död, alltså om vad de själva skall överlåta i arv åt sina
efterkommande. Att censurera "poesins fader", att skriva om
hans verk efter eget behag, är ingen liten sak.

I en av de två skrifter, med vilka La Motte försvarade sitt ar-
bete, talade han om "sitt rättfärdigande" – *ma justification*.¹³⁸ I
dramatiska ordalag stod han inför uppgiften att rättfärdiga ett
symboliskt fadermord. Den som rättfärdigar sig försöker befria
sig från skulden. Jag har framhållit att traditionen vilar på över-
låtelsen av denna skuld, på den skuldsättande gåva som överlåts
från de döda till de levande, från gamla till de unga, och som, ge-
nom att frammana ett nostalgiskt band, konstituerar det som vi
kallar för traditionen. Att La Mottes översättning trycktes med
förordet är inte oväsentligt. Hans översättning var så blasfemisk
att den *a priori* måste rättfärdigas, ungefär som när man ursäk-
tar sig innan man säger något fult. La Mottes ursäkt består emel-
lertid i att hävda att han inte behöver be om ursäkt. Han före-
kommer invändningen, som de döda riktar mot honom ur sek-
lens djup, genom att framhålla att han står utan skuld. Hur mot-
står han då deras invändningar? Hur uthärdar han tanken på
dessa läppar som inte längre kan tala? På vilken grund står han

¹³⁶ Jean-Antoine de Baïf, citerad efter Hepp, "Homère en France au XVI^e
siècle", s. 437.

¹³⁷ François Voltaire, *Essay on Epick Poetry*, citerad efter Warren Ram-
sey, "Voltaire and Homer", i *Modern Language Association*, 66:2, 1951, s.
188.

¹³⁸ La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 203.

kvar i den vind av förbannelser som blåser mot honom? Svar: han står kvar på sin plats genom att hänvisa till moderniteten, till framsteget och ytterst till förnuftets auktoritet. Det är förnuftet som skyddar honom från skulden.

La Motte betonade särskilt hur Homeros-försvvararna har försvarat sin kult genom att hänvisa till den beundran som under "tre tusen år" har betygats dennes verk. Så lyder deras "eviga refräng".¹³⁹ Enligt La Motte är den hävdvunna vördnaden inget skäl till att stämma in i lovsången. Man behöver inte läsa många sidor av hans förord för att inse att han legitimerade angreppet på Homeros genom att vidhålla att dennes auktoritet är en illusion befast av traditionen. Det är de döda som på grund av sitt bristfälliga förnuft har underkastat sig en falsk mästare och nu har moderniteten genom La Mottes person givit sig till känna för att med förnuftets bistånd korrigera deras misstag.

Distinktionen mellan namnet-Homeros och diktaren-Homeros är central för La Mottes argumentation. Han säger att det finns de som "dömer verket genom författaren [*juge de l'ouvrage par l'Auteur*] i stället för att låta förnuftet döma verket genom verket självt [*au lieu que la raison juge de l'ouvrage par l'ouvrage même*]"¹⁴⁰ Den seglivade fascinationen inför Homeros namn, vilken skymmer verkets faktiska brister, utgör en illustration av människans lättrogenhet. Således, skriver han, vinner illusionen mark och blir allmängiltig [*l'illusion devient générale*],

¹³⁹ "J'ai beau dire des raisons aux Partisans outrez de l'Antiquité, leur refrain éternel, ce sont ces trois milles ans dont nous faisons voir la nullité par tant de jugements qui en interrompent la tradition." La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 107. La Motte föreställde sig uppskattningsvis att Homeros hade levt omkring 1400 f. Kr. Se exempelvis följande ut-saga: "L'un me condamne, parce qu'il entend dire que je trouve des défauts dans un Poëte admiré depuis trois mille ans" (s. 88).

¹⁴⁰ Ibid., s. 109. I anslutning här till påtalar La Motte att många beundrar Homeros utan att ha läst honom [*le grand nombre de ceux qui admirent Homere sans l'avoir lû*] (s. 114). Se även det avsnitt i *Discours sur Homere* där han utvecklar "distinktionen mellan Författaren och verket" [*distinction de l'Auteur & de l'ouvrage*] (s. cxxij).

allteftersom det blir svårare att granska den.¹⁴¹ I själva verket är kulten av Homeros inte grundad annat än på

på historiska monument och på vördnaden för antiken [*le respect de l'antiquité*]; på illusionens behag [*plaisir d'illusion*] och på konventionerna [*les conventions*] vilka grundats på bedömares auktoritet. Detta har ingenting att göra med förnuftet, och ändå är det uteslutande förnuftet som kan fastställa värdet på saker och ting [*c'est à elle seule qu'il appartient d'apprécier les choses*].¹⁴²

I citatet figurerar en rad centrala begrepp som La Motte gjorde bruk av vid legitimerandet av sin översättning. Utöver *illusion* möter vi här *vördnad*, *konventioner* och *förnuft*. Ett femte nyckelord är *fördom*, på franska *préjugé*, alltså domar som på förhand uttalas, prejudikat som eftervärlden blint åtlyder. La Motte upprättade en distinktion mellan förnuftets och fördomarnas verk och fastslog att det var fördomarnas fel att man inte rätt har bedömt *Iliaden*.¹⁴³ På tal om ett kritiserat libretto av Philippe Quinault (1635-1688) skrev han att den allmänna meningen har "förkastat dennes verk eftersom han är av vår tid samtidigt som fördomarna om antiken gör att man inte vågar bli varse Homeros misstag".¹⁴⁴

¹⁴¹ La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 115.

¹⁴² La Motte, *L'Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. cxxxviii.

¹⁴³ "l'ouvrage du préjugé, plutôt que de la raison." Ibid., s. xxvj.

¹⁴⁴ "le préjugé de l'antiquité, fait qu'on n'ose sentir la faute d'Homere." Ibid., s. lxxix. La Motte syftade här på den litterära strid som hade utspelat sig i början av 1670-talet i samband med Quinaults och Lullys uppsättning av den euripidiska tragedin *Alkestis*. I förordet till *Iphigénie* från 1674 fällde Racine några nedsättande kommentarer om detta verk vilka indirekt gällde moderna människors oförmåga att bearbeta och att rätt bedöma klassiska texter. Hans inlägg blev föremål för en rad gensagor. Konflikten, som har gått till historien som *La Querelle d'Alceste*, kan studeras som en upptakt till Striden mellan de gamle och de moderna. De relevanta tex-

Förnuftet uppfattas alltså av La Motte som det instrument med vars hjälp den moderna människan borde frigöra sig från villfarelsen. Men förnuftet självt skulle kunna studeras som en villfarelse och upplysningsberättelsen, förstådd som berättelsen om avslöjandet av de traditionella myterna, som en myt i egen rätt. I *Masspsykologi och jaganalys* (1921) talar Freud om den ”magiska makten” hos vissa ord kring vilka människor samlas. När någon åberopar sig på dessa ord, skriver han, blir ”minerna respektfulla och huvudena böjs”.¹⁴⁵ Förnuftet – liksom Vetskapen, Demokratin, Friheten och Jämlikheten – fungerar som ett sådant magiskt ord i den västerländska moderniteten. Genom att anklaga Homeros, diktkonstens fader, för att inte ha tillgång till detta magiska Förnuft placerar sig La Motte på domarens plats. I en vändning som föregriper Kants definition av upplysningen förkunnar han:

Låt oss inte frukta att använda vårt förnuft [*ne craignons point d’user de nôtre raison*]: det är den naturliga skiljedomaren [*l’arbitre naturel*] av allt som människorna frambringar.¹⁴⁶

Ordvalet – *arbitre* av latinets *arbiter* – hänvisar läsaren till skiljedomarens funktion.¹⁴⁷ Men domaren måste själv hämta auktoritet från någonting som finns utanför honom. Han måste visa att

terna har samlats i en utgåva: Philippe Quinault, *Alceste suivie de La Querelle d’Alceste. Anciens et Modernes avant 1680*, Paris, 1994.

¹⁴⁵ Freud skriver: ”Massan är vidare underkastad ordens i sanning magiska kraft [*der wahrhaft magischen Macht von Worten*]; ord kan i massjälen ge upphov till de mest fruktansvärda stormar och även få dessa att bedarra.” Freud, ”Masspsykologi och jaganalys”, s. 289.

¹⁴⁶ La Motte, *L’Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. xvj.

¹⁴⁷ Latinets *arbiter* betyder skiljedomare och i överförd bemärkelse mästare. Via Petronius, som skämtsamt förlänades tillnamnet *arbiter elegantiae* efter sin ställning som smakdomare vid Neros hov, för ordet tankarna till kritikerns funktion – något som inte lär ha undgått La Motte. Det berömda porträttet av Petronius tecknades av Tacitus i *Annales*, XIV, 18-

han står i förbindelse med vad Pierre Legendre kallar för ”rättens icke-juridiska scen”, den ort från vilken varje domslut, bortom paragrafernas stränga bläck, hämtar sin auktoritet.¹⁴⁸

I slutet av *Paradiso* anställer Dante, på tal om cirkelns kvadratur, en betraktelse om *principen som fattas*.¹⁴⁹ Eftersom faderskapet aldrig är säkert (*pater semper incertus*), utgörs civilisationens grund av en princip som fattas och som därför måste institutionaliseras och ceremonialiseras, dvs. ges en rättslig grundval. Människan kräver denna princip för att träda in i civilisationen, vilken i likhet med lösningen på cirkelns kvadratur borde vara given av naturen. Med hjälp av sitt förnuft ville La Motte visa att ingenting i naturen föreskriver vördnaden för dikt-konstens fader och att traditionen således i grunden hämtar sin auktoritet från en princip som fattas. I detta ljus framstår världens avförtrollande, för att låna Max Webers starka formulering, som en konsekvens av att traditionens och ytterst faderns auktoritet avvisas som en förnuftsvidrig illusion.¹⁵⁰

Som ett symptom på tomheten efter brottet med *l'ancien régime* etablerade sig nihilismen som en politisk rörelse under 1800-talet. Det är beaktansvärt att begreppet populariserades genom en roman som behandlar förhållandet mellan generationerna. Det är likaledes beaktansvärt att denna utspelar sig i ett Ryssland som öppnat sig för inflytandet från västerländsk filosofi, av den sene Dostojevskij stämplad som självmordsfilosofi. I

20.

¹⁴⁸ Detta begrepp – *la scène non juridique du droit* – har jag lånat av Legendre, som använder det i en något annorlunda bemärkelse. Se Legendre, *Leçons VIII. Le crime du Carporal Lortie. Traité sur le Père*, s. 69.

¹⁴⁹ Dante, *Den gudomliga komedin: Paradiset*, XXXIII: 133-138, s. 415.

¹⁵⁰ Föreställningen om ett avförtrollande av världen [*die Entzauberung der Welt*] genom rationalismen fick sin programmatiska formulering i Max Webers sena skrift *Wissenschaft als Beruf* (Berlin, 1983, s. 53). Prägad av sin pessimism såg Weber i denna process ett hot mot människans värdighet snarare än en framstegssaga. Förmodligen var det därför som han i den auktoritativa karisman skönjde ett sista värn mot den förflickning som hemsöker den västerländska moderniteten.

Turgenjeps *Fäder och söner* (1862) har sönerns förhållande till sina fäder antagit en duellartad karaktär. Med nihilisten Bazarov i spetsen avfärdar de i högtidliga ordalag sina fäders världsåskådning, men de härdar inte ut i intet utan söker en sista tillflyktsort hos förnuftet – och närmare bestämt hos vetenskapen.¹⁵¹

Här skulle jag kunna sätta punkt. Vi vet nu att La Motte legitimerade sin censur av Homeros genom att åberopa sig på förnuftets auktoritet. Men detta är inget tillfredställande svar. Förnuftet är ett alltför svårgripbart och mytomspunnet ord – behäftat med ”magisk makt” – för att ett sådant konstaterande skall vara tillfredställande. När Gillot i sitt klassiska verk om *La Querelle* hävdade att ”Striden mellan de gamle och de moderna befriade förnuftet från auktoritet och satte punkt för dogmatismen” gav han uttryck för den hävdvunna åsikten om upplysningen och dess konsekvenser.¹⁵² Jag vill sätta ett frågetecken efter hans formulering. Är det möjligt att de moderna, till vilkas parti La Motte tillhörde, snarare introducerade en ny form av dogmatism, grundad på hänvisningen till förnuftets auktoritet?

¹⁵¹ ”- Och så har vi beslutat, att inte företa oss någonting på allvar, upprepade Bazarov. Han blev plötsligt förargad på sig själv för att ha suttit där och utbrett sig om allt detta för denne *barin*. - Och bara skymfa och smäda? - Och bara skymfa och smäda. - Och detta kallas nihilism? - Och detta kallas nihilism, upprepade Bazarov åter, denna gång ännu mer utmanande.” Ivan Turgenjev, *Fäder och söner*, övers. Hjalmar Dahl, Uddevalla, 1984, s. 58. Den nihilistiska hållningen driver alltså inte Bazarov till att förkasta allt. Själv utbildad likare, åberopar han sig på vetenskapen, vilken han ställer mot den föregående generationens (1812 års män) romantiska världsåskådning samt mot den rysk-ortodoxa kyrkans traditioner. Han avfärdar Pusjkin och hänvisar i samma andetag till materialisten Büchners då inflytelserika verk *Stoff und Kraft* (s. 51).

¹⁵² ”La Querelle des anciens et des modernes [...] émancipe la raison de l'autorité et met fin au règne du dogmatisme.” Hubert Gillot, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Nancy, 1914, s. 561.

4. DEN NATURVETENSKAPLIGA VEDERLÄGGNINGENS FORM

La Mottes rättfärdigande kommer nu att undersökas utifrån en rad kontexter, ett upplägg som gör det möjligt att från olika perspektiv kasta ljus över hans översättning och dess relation till upplysningsberättelsen. Vi börjar med La Mottes förhållande till sanningen. Både hans översättning och essäer äger anmärkningsvärda likheter med det sätt på vilket den moderna vetenskapen introducerade sina sanningar gentemot den antika och medeltida traditionens auktoritet. Överskridandet av de gamles kunskaper om världen – en process som redan berörts i föregående kapitel – utgjorde ett hot mot såväl den hedniska som den kristna antikens auktoritet, och som Auguste Comte har påpekat var det i synnerhet astronomin som utgjorde den drivande motorn i denna utveckling.¹⁵³

Kring sekelskiftet 1600 gjordes åtskilliga iakttagelser som bevisade felaktigheten hos Aristoteles lära om oföränderlighet i det yttre universum. På stjärnhimlen framträdde successivt, med Tycho Brahes formulering, nya fenomen som ”aldrig har visat sig enligt någon tidsålders minne” [*nullius ævi memoria prius visa*].¹⁵⁴ Teleskopets uppfinnande utgjorde ett återkommande tema i de dikter och pamfletter med vilka det moderna partiet under *La Querelle* sökte undergräva föreställningen – eller *illusionen*, som La Motte sade – om antikens överlägsenhet. Med dess

¹⁵³ ”le principal moteur des grandes révolutions intellectuelles de l'Humanité.” Auguste Comte, *Discours sur l'esprit positif*, Paris, 2003, s. 242f.

¹⁵⁴ Formuleringen är hämtad från titeln på en skrift som Tycho Brahe publicerade i Köpenhamn 1573. Den 11 november året dessförinnan hade han i stjärnbilden Cassiopeja observerat vad han antog vara en ny stjärna. I själva verket rörde det sig om en supernova. I sin helhet lyder titeln: *De nova et nullius ævi memoria prius visa Stella, iam pridem Anno à nato CHRISTO 1572, mense Novembrj primùm Constecta, contemplatio mathematica*.

hjälp hade den moderna människan, som Galilei framhöll i ett berömt brev, kunnat se ”många detaljer på himlen som tidigare varit omöjliga att se”.¹⁵⁵ Vikten av dessa visuella observationer torde vara så mycket större som vetandet, via en rad metaforer, i den västerländska filosofin är förknippat med synen.¹⁵⁶

Den moderna astronomin stötte på patrull från olika fraktioner vilkas existensberättigande vilade på traditionens auktoritet och som inte sällan var knutna till motreformationen. I sin fresk över Ludvig XIV:s tidevarv beskrev Voltaire den kopernikanska världsbilden som en ”sanning som fördömts i Rom”.¹⁵⁷

¹⁵⁵ ”molti particolari nel cielo, stati invisibili sino a questa età.” Galileo Galilei, *Kopernikanska brev om Bibelns auktoritet och vetenskapens frihet*, övers. Paul Enoksson, Lund, 1997, s. 59.

¹⁵⁶ Relationen mellan seende och vetande bekräftas av åtskilliga etymologiska länkar mellan verba videndi och verba comprehendendi i de indoeuropeiska språken, i synnerhet i grekiskan. I *Metafysiken* (933 a 20) definierade Aristoteles filosofins ändamål som en teori om eller *teoretikes* – vilket betyder: skådande av – sanningen. Även i den judisk-kristna skapelseberättelsen knyts kunskapen explicit till synsinnet: ”Ormen sade: ’Ni kommer visst inte att dö. Men Gud vet att den dag ni äter av frukten öppnas era ögon [*aperientur oculi vestri*], och ni blir som gudar med kunskap om gott och ont” (1 Mos 3:4-5). I Hebréerbrevet (4:13) skriver Paulus om Gud att ”ingenting kan döljas för honom, allt skapat ligger naket och blottat för hans öga”. Präglad av 1700-talets empirism, kanske även av Condillacs radikala sensualism, var Diderot en av de första tänkare som på ett radikalt sätt bröt med denna uppfattning: ”Om någonsin en från födseln blind och döv filosof konstruerar en människa med förebild hos Descartes, vågar jag försäkra er, madame, att han kommer att placera själen i fingertopparna, ty det är därifrån som han mottar sina viktigaste sinnesintryck och alla sina kunskaper.” Denis Diderot, *Brev om de blinda*, övers. Tore Wretö, Atlantis, 2002, s. 28f. Längre fram pläderade Hegel i sina estetiska föreläsningar för hörselns primat gentemot synen. Hörseln är enligt hans förmenande ett mer abstrakt och sålunda mer förfinat sinne än synen, vilket bland annat föranlät hans höga värdering av musikens ställning inom konstarternas system. Ett annat skäl torde vara att just musiken är tyskarernas särskilda konst. Se Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Frankfurt am Main, 1986, s. 134.

¹⁵⁷ François Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, s. 716.

Jag återkommer till denna formulering – *une verité condamnée à Rome* – som inte saknar poetisk kraft. Ty Rom är så mycket mer än namnet på en stad. Det är en metafor för den västerländska civilisationen, grundad på den justinianska civilrätten, de moderna staternas fundament.¹⁵⁸ Enligt den schablonartade historieskrivningen var det just traditionens auktoritet, bland annat genom den aristoteliska läran om fixstjärnorna, som fick framstegets fiender att förneka sina ögons vittnesbörd.¹⁵⁹ Paradexemplet på denna kulturellt betingade blindhet är den hänsynslöshet med vilken inkquisitionen ställde den åldrande Galilei till svars för att ha pläderat för den heliocentriska världsbilden. I det ovan citerade brevet, skrivet till Storhertiginnan av Toscana, hade Galilei uttryckligen hävdad att Bibelns auktoritet [*autorità di luoghi delle Scritture*] aldrig borde åberopas när frågor som

¹⁵⁸ Borges gjorde följande iakttagelse i en kort artikel, skriven vid underrettelsen om de allierades intåg i Paris i augusti 1944: "För européerna och amerikanerna finns det en enda tänkbar ordning: den som förr bar namnet Rom och som numera är den västerländska kulturen." Jorge Luis Borges, "Note sur le 23 août 1944" i *Enquêtes*, trad. Paul et Sylvia Bénichou, Paris, 1967 s. 175. Begrunda även dessa ord som Yourcenar lät kejsar Hadrianus fälla: "Rom skulle befrias från sin kropp av sten, det skulle bestå av ordet Staten, ordet medborgare, ordet republik, och därigenom uppnå en säkrare odödlighet." Marguerite Yourcenar, *Hadrianus minnen*, övers. Gunnel Vallquist, Uddevalla, 1969, s. 95f.

¹⁵⁹ Betänk den tilldragelse, av anekdotisk karaktär, som relateras om kardinal Roberto Bellarmino (1542-1621), jesuit och en av den katolska reformens mest framstående personligheter, kanoniserad av Pius XI 1930. Smiths redogörelse betonar de väsentliga punkterna i denna ofta kommenterade händelse: "Most interesting is the letter revealing the perplexity of Cardinal Robert Bellarmine, a famous apologist of Catholic doctrine and a potent champion of the papacy. Having verified by looking through a telescope the existence of many stars invisible to the naked eye, of the phases of Venus, and of the satellites of Jupiter and Saturn, he wrote to inquire of the mathematicians of the Roman College whether these phenomena *which he had seen with his own eyes* were real or only an illusion." Preserved Smith, *Origins of Modern Culture. 1543-1687*, New York, 1962, s. 56 [min kurs.].

gäller naturen dryftas.¹⁶⁰ I ett annat av sina brev, med bankiren Welser som adressat, skrev han om aristotelikerna – notera härvidlag hur synsinnet begagnas som metafor för vetandet – att de

aldrig vill lyfta ögonen från dessa blad [*non vogliono mai sollevare gli occhi da quelle carte*], nästan som om världens stora bok hade skrivits av naturen för att inte läsas av någon annan än Aristoteles, och som om hans ögon haft till uppgift att se för hela eftervärlden.¹⁶¹

Det finns en affinitet i strukturen mellan La Mottes och Galileis tänkande.¹⁶² Bägge förde en kamp mot antikens auktoritet som de ansåg utgöra ett hinder för sanningens triumf.¹⁶³ Bägge presenterade sig själva såsom vittnen till en sanning – fläckar på solens yta eller i *Iliadens* komposition – som tidigare varit skydd av fördomar. De menade sig ha skådat någonting – med sina kroppsliga respektive själsliga ögon – som dessförinnan legat dolt under förlegade föreställningar. Analogin skadas inte nämnvärt av att Galileis observationer var empiriska till sin karaktär medan La Motte på rationalismens manér endast utgick från sitt förnuft. Bägge verkade för upplysning och själva begreppet, fattat som metafor, beskriver hur ett ljus belyser något som tidigare varit höljt i okunnighetens eller vidskepelsens dunkel. Längre fram skulle Kant tillgripa samma metafor och med syftning på bland annat Galileis empiriska metodik tala om ett ”ljus” som går upp för den moderna vetenskapen i dess utforskande av naturen.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Galileo Galilei, *Kopernikanska brev*, s. 73.

¹⁶¹ Galileo Galilei, *Breven om solfläckarna*, övers. Paul Enoksson, Helsingborg, 1991, s. 239-41.

¹⁶² Om Galilei som filosof, se Eugenio Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, 1965, s. 147ff.

¹⁶³ Redan Aristarchos från Samos (ca 310-230 f. Kr.) insåg att jorden och de andra planeterna går i bana kring solen. Han fick knappt några lärjungar men sannolikt utövade hans lära, som under seklen inte helt föll i glömska, ett visst inflytande över Kopernikus.

¹⁶⁴ ”so ging allen Naturforschern ein Licht auf.” Kant, *Kritik av det rena*

La Motte själv förknippade, i en passage där han mot sin vana erkände att han inte verkade utan föregångare, sitt censurarbete med ljusmetaforiken. "Alltsedan moralen har blivit upplyst [éclaircie], alltsedan det har framträtt filosofer, så har man sett kritik av Homeros [*des censures d'Homere*]", hävdade han.¹⁶⁵

Abbé Terrasson (1670-1750), som med skriften *Dissertation critique sur L'Iliade où, à l'occasion de ce poème, on cherche les règles d'une poétique fondée sur la raison et sur les exemples des anciens et des modernes* från 1715 inskred till La Mottes försvar, åberopade sig på de framsteg som gjorts inom de moderna naturvetenskaperna för att ge sitt stöd åt den kontroversiella översättningen. Terrasson hävdade att La Motte hade överfört "filosofins anda till vitterheten [*les belles lettres*] som sedan hundra år tillbaka har lett till så stora framsteg inom naturvetenskaperna [*les Sciences naturelles*]"¹⁶⁶ Denna "filosofins anda" definierade Terrasson som "förnuftets överordnade ställning [*une supériorité de raison*] vilken gör det möjligt för oss att återföra varje ting till dess egna och naturliga principer, oberoende av de åsikter som andra människor har hyst om det."¹⁶⁷ Det är inte oväsentligt att han framför allt betraktade La Motte, inte som en diktare, utan som en försvarare av den moderna vetenskapen.

I detta avsnitt har jag visat på paralleller mellan de tillvägagångssätt som La Motte och den moderna vetenskapen på sina respektive fält valde i sin strävan att överskrida den antika traditionens auktoritet. Hans angrepp på Homeros antar formen av en naturvetenskaplig vederläggning av en illusion som vunnit hävd. Under 1600-talet gick den alltmer oförsonliga kritiken av fädernas auktoritet hand i hand med naturstudiets framväxt. Vi befinner oss alltjämt inom detta paradigm.¹⁶⁸ Ytterst vilar denna

förnuftet, övers. Jeanette Emt, Thales, 2004, s. 62.

¹⁶⁵ La Motte, *L'Iliade. Poème avec un discours sur Homere*, s. cxxij.

¹⁶⁶ Jean Terrasson, *Dissertation critique de l'Iliade d'Homere*, t. 1, Paris, 1715, s. iii.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Vetenskapen kontrasteras mot traditionen. Det är genom

process på en föreställning om det sätt på vilket sanningen framträder – vad jag kallar för en *aletiologi*. Det finns två grundläggande aletilogier, vilka motsvarar två förhållningssätt till livet och konsten. Striden mellan de gamle och de moderna kan i sin helhet förstås som en strid mellan dessa två skilda sätt att förstå hur sanningen framträder. De skall i det följande avsnittet belysas.

5. DE TVÅ ALETIOLOGIERNAS

Att i förnuftets namn kritisera Homeros var för La Motte det samma som att försvara sanningen mot villfarelsen. På ett ställe skrev han att han ”med nöje utlämnar sig åt förnuftet och försvarar sanningen av all sin kraft”.¹⁶⁹ I andra sammanhang betonade han att censuren endast motiveras av en ”strävan efter sanningen” [*le seul intérêt de la vérité*]¹⁷⁰ och att han eftersträvade ett ”förklarande av sanningen” [*éclaircissement de la vérité*].¹⁷¹ I otaliga passager ställde han på ett liknande sätt sanningens och förnuftets gemensamma auktoritet mot traditionens. Genom att undersöka hans relation till sanningen kan vi alltså fördjupa förståelsen för hans hänvisningar till förnuftets auktoritet.

I det västerländska tänkandet finns en benägenhet att skilja

vetenskapen, i dess sonderingar av den mänskliga naturen, och inte i fädernas ord, som den moderna människan söker sanningen. 1932 talade Aldous Huxley profetiskt om Högskolan för känslöingenjörskonst [*College of Emotional Engineering*]. Se *Du sköna nya värld*, övers. Greta Tiselius, Stockholm, 1984; exempelvis s., 64.

¹⁶⁹ ”me rendre avec plaisir à la raison et de défendre aussi la vérité de toutes mes forces.” La Motte, ”Brev till Fénelon (av den 15 april 1714)”, tryckt i *Reflexions sur la critique*, s. 71.

¹⁷⁰ La Motte, *L'Iliade. Poème avec un discours sur Homere*, s. xvij.

¹⁷¹ La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 2.

mellan sanning och estetik, men sanningen kan även delvis förstås utifrån ett estetiskt perspektiv. I grottniknelsen, som finns i *Statens* sjätte bok, skildras sanningens framträdande genom en filosofisk fabel. Den ger sig till känna inom ramen för en viss teater, en Sanningens Teater.¹⁷² Vilka tankar hade La Motte om sanningen, för vilken han sade sig vara redo att offra allt? Hur föreställde han sig att den framträder?

För att besvara dessa frågor skall jag närmare beskriva de två lärorna om sanningen – som jag alltså med en neologism kallar för aletnologier – vilka konfronterades under *La Querelle*. Jag utgår från ett berömt brev där Michelangelo skrev att målaren arbetar genom att lägga till, *per via de porre*, under det att skulptören arbetar genom att ta bort, *per forza di levare*.¹⁷³ Denna distinktion, som ursprungligen belyser konstarnas inbördes förhållande, kastar även ljus över de båda föreställningarna om sanningen som konfronterades under *La Querelle*.

5.1 PER VIA DI PORRE: KOMMENTATORERNAS ANDA

Det gamla partiet, försvararna av traditionens auktoritet, sökte sanningen i ett kärleksfullt kommenterande av ålderdomliga

¹⁷² Begreppet Sanningens Teater, *Theatrum Veritatis*, knyter an till den europeiska jurisprudentens historia. Se exempelvis kardinalen och kanonisten Giovanni Battista De Lucas *Theatrum Veritatis et Iustitiae*, en omfattande kommentar till den justinianska rätten i femton böcker, tryckt i Köln åren 1669-77.

¹⁷³ ”Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare: quella che si fa per via di porre è simile alla pittura.” Michelangelo Buonarroti, *Lettere al messer Benedetto Varchi*, citerat efter Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, vol. 3, trans. Adam & Ann Czerniawski, New York/London, 2005, s. 150.

skrifter, vilkas värde aldrig i grunden ifrågasattes. Sanningen utvinns genom dessa tillägg, *per via di porre*, i det aldrig fullbordade uttolkandet av de dödas ord. Den söks alltså via kommentaren, ett ord som genom sin härstamning är knutet till akten att minnas.¹⁷⁴ Med ett välfunnet uttryck beskrev La Motte sina antagonisters förhållningssätt till sanningen som sprunget ur ”kommentatorernas anda” [*l’Esprit des commentateurs*].¹⁷⁵ För kommentatorerna är sanningssökandet en minnets konst. Summan av kommentarerna utgör traditionen, vars auktoritet garanteras av tron på den ursprungliga skriftens värde. Enligt denna aletologi kan det inte finnas någon sanning i världen, om det inte finns någon ursprunglig text att tolka. Utan tron på *urskriftens auktoritet* är livet blottat på mening.

När La Motte gav sig på Homeros så angrep han inte vilken författare som helst, utan den mytiska person vars verk skänker auktoritet åt alla efterkommande författare som arbetat inom samma linje. Han vände sig inte bara mot en författare utan mot den genealogiska synen på sanningen. Det är just kommentatorernas fel, menade han, att alla Homeros litterära grepp har upphöjts till budord.¹⁷⁶ Han framhöll att det var särskilt absurt och förnuftsvidrigt att de homeriska hjältarna, som stred utanför Ili-
ons murar, höll tal över sina stupade kamrater [*discours adressez aux morts*].¹⁷⁷ I samma avsnitt anklagade han dem även för att samtala med sina hästar.¹⁷⁸ Sålunda likställde han implicit kommunikationen med de döda med kommunikationen med

¹⁷⁴ Enligt SAOB: av lat. *commentari*, övertänka, uttänka, förklara anställa betraktelser (över ngt), skriva (om ngt), intensivbildn. till *comminisci* (p. pf. *commentus*), uttänka, hitta på, till *con* o. *meminisse*, minnas.

¹⁷⁵ La Motte, *L’Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. cxxxv.

¹⁷⁶ ”De-là, sont nez les Commentateurs qui n’ont entrepris d’expliquer Homere, que dans la ferme résolution de tourner toutes ses pratiques en préceptes.” La Motte, *L’Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. cxxxv.

¹⁷⁷ Ibid., s. lxxx.

¹⁷⁸ ”Enfin, les discours les plus mal placez de tous, ce sont ceux que les hommes adressent à leurs Chevaux.” Ibid., s. lxxxij.

djuren, förläggande bägge till vansinnets sfär. Det är emellertid just sådana samtal – samtal bortom nuet, samtal som överskrider den historielösa moderniteten – som kommentatorerna ägnar sig åt.

Hans författarskap ingår således i den utveckling som omsider har lett fram till det som Walter Benjamin beskriver som "likvideringen av traditionsvärdet i kulturarvet".¹⁷⁹ Redan under 1500- och 1600-talen fjärmade sig det europeiska tänkandet från kommentatorernas anda, från föreställningen att sanningen kan utvinnas *per via di porre*. Det gamla partiets ställningstaganden under *La Querelle* kan betraktas som ett försvar för en försvinnande värld. Det försvarade nostalgin och den patriarkaliska världsordningen i en värld som fjäskade för Ludvig XIV och lovsjög moderniteten.¹⁸⁰ I sina reflektioner över Longinos traktat om den höga stilen – det rör sig alltså om en lärd kommentar till en klassisk skrift – menade Boileau, en av dess främsta företrädare, att en "författares ålder inte säkerställer hans värde, men den gamla och konstanta beundran [*antique & constante admiration*] som man alltid har bevisat ett verk inom skönlitteraturen är ett säkert och ofelbart bevis på att det bör beundras".¹⁸¹ Denna mening, som utgör ett försvar för traditionens auktoritet, skulle

¹⁷⁹ Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern" i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Frankfurt am Main, 1969, s. 65.

¹⁸⁰ La Mottes översättning föregås av en dedikation i vilken han med tidsenlig servilitet prisar Ludvig XIV, som förvisso även utgör en symbol för den franska staten, samtidigt som han nedvärderar Homeros och de grekiska heroerna: "*J'avoüë qu'il a manqué à Homere, pour être digne de vous, d'avoir vécu sous le regne d'Auguste, ou sous le Vôtre. Il est vrai qu'il pint des Héros à qui l'on a souvent comparé VOTRE MAJESTÉ; mais j'ai trop senti, en les étudiant, qu'on a abusé de leur ancienne réputation dans ce parallele, & qu'on n'a jamais dû leur faire honneur de vos vertus.*" La Motte, *L'Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. v.

¹⁸¹ Nicolas Boileau Despréaux, *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin* i *Œuvres*, t. II, Genève, 1716, s. 150.

sedermåra citeras som ett skr ckexempel av La Mottes vapendra-
gare abbé Terrasson.¹⁸² Den demonstrerar med all  nskv rd tyd-
lighet, menade denne, hur de gamle sätter sanningen på undan-
tag på grund av sin kärlek till de dödas skrifter.

5.2. *PER FORZA DI LEVARE:* DEN NAKNA SANNINGEN

Hur ger sig sanningen till känna om den inte är genealogiskt  verl ten? La Mottes eget förhållningssätt till sanningen, som rymms inom den andra aletioligin, utgör ett svar på denna f r moderniteten brinnande problematik. I stället för att lägga till kommentarer på en redan förhandenvarande corpus av kommentarer, bemödar sig den moderna filosofen om att – *per forza di levare* – avlägsna lager efter lager för att nå fram till en förmodat ursprunglig sanning, vilken antas ligga dold under kommentarerna. Som La Motte skrev  r syftet med denna process, som har förnuftet som motor, att till slut n  bortom villfarelsen och se ”saker i sig själva” [*les choses en elles-m mes*].¹⁸³ De framväxande naturvetenskaperna arbetade efter denna metodik. Genom empiriska iakttagelser ämnade de bevisa förekomsten av fenomen som hittills varit dolda. Mer generellt kan man säga att denna form av sanningssökande arbetar *per forza di levare* genom att metodiskt avslöja illusioner med sikte på en unik sanning som först visar sig – för Galileis blick, för La Mottes förnuft – n r villfarelsens slöjor har ryckts bort. Aletioligin förutsätter således att det finns en verklighet bortom illusionerna som vore hanterbar f r människan. Det som La Motte vill lyfta fram ur Homeros originaltext, likt en skulptör som hugger bort bitar från ett stenblock,  r inte hans subjektiva tolkning utan den universella

¹⁸² Terrasson, *Dissertation critique de l’Iliade d’Homere*, t. 1, s. iv.

¹⁸³ La Motte, *L’Iliade. Po me avec un discours sur Homere*, s. cxxxiv.

sanningen om verket.

Verbet att avslöja – på franska *découvrir* – är härvidlag centralt. Teleskopet avslöjade sanningar om universum som inte står i Skrifterna. Perrault tackade Gud för detta ”beundransvärda Glas” [*Verre admirable*] genom vilket ”tusentals nya världar har avslöjats” eller ”upptäckts” [*mille mondes nouveaux ont été découverts*].¹⁸⁴ Och på madame Daciers kritik genmälde La Motte att hon ”alltjämt är täckt av Aristoteles auktoritet” [*toûjours couverte de l'autorité de l'Aristote*] och följaktligen saknar förmågan att fördomsfritt bedöma Homeros verk.¹⁸⁵ Lägga märke till ordvalet: hon är täckt [*couverte*] av den blinda tron på den auktoritet, vilken enligt La Motte bör avslöjas av förnuftet. Perrault satte ett liknande resonemang på vers i sin lovsång till samtiden. Den moderna människan, skrev han, borde höra upp med att applådera tusentals misstag [*erreurs*] och i stället använda sina egna ljus [*nos propres lumieres*], ty när hon äntligen har avlägsnat den bedrägliga slöja [*oster le voile spécieux*], som fördomarna har satt för hennes ögon [*la prévention nous met devans les yeux*], så kommer hon att inse – verbet är *voir* – att förfädernas auktoritet kan sättas ifråga.¹⁸⁶ När sanningen väl har avslöjats är den naken, och det är intressant att konstatera att temat om *den nakna sanningen* är väl förankrat i den västerländska texten – lingvistiskt, litterärt och ikonografiskt.

Avslöjandet som metafor för sanningens framträdande kan beläggas i ett flertal västeuropeiska verb (*revelatio, dévoilement, découvert, svelamento, descubrimiento, desvelamiento, Entdeckung, Entschleierung, Enthüllung, uncovering, discovery, unveiling*) och innehar en framskjuten plats i den kristna traditionen. Det grekiska substantivet ἀποκάλυψη (*apokalupsê*) vars grundbetydelse är att avtäcka eller att avslöja (av *apo* ”bort” och

¹⁸⁴ Charles Perrault, *Le Siecle de Louis le Grand*, s. 5.

¹⁸⁵ La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 128.

¹⁸⁶ Perrault, *Le Siecle de Louis le Grand*, s. 3f.

kalyptein ”att dölja”) har gett titeln åt *Johannes uppenbarelsebok* eller *Apokalypsen*. Vissa sanningar om Skapelsen, i synnerhet de som gäller de yttersta tingen, tillkännages genom ett avslöjande av detta slag.¹⁸⁷ Själva uttrycket *nuda veritas* kan beläggas i den romerska litteraturen. I ett berömt ode av Horatius beskrivs den nakna sanningen som Klokhetens och Rättvisans syster: ”*Pudor et Iustitiae soror, / Incorrupta Fides, nudaque Veritas.*”¹⁸⁸ Föreställningen om sanningen som en avklädd kvinna genljuder även hos moderna tänkare – bland annat i Nietzsches företal till *Bortom gott och ont* – till den grad att Jacques Derrida år 1978 kunde beskriva den som en ”knappt allegorisk figur”.¹⁸⁹ I

¹⁸⁷ Paulus skriver att evangeliet inte är något ”mänskligt påfund” [οὐκ ἔστιν κατὰ ἄνθρωπον]. Han betonar att han inte har fått kännedom om det genom ”någon människa, ingen har lärt mig det” – utan ”genom en uppenbarelse av Jesus Kristus”, dvs. genom en apokalyps [δι’ ἀποκαλύψεως]. Gal 1:11-12. Människornas skrifter, och närmare bestämt de judiska laglärdes skrifter, har alltså inte varit honom till nytta. Det finns ett samband mellan föreställningen om sanningen såsom avslöjad och kristendomens avfärdande av det judiska kärleksfulla förhållningssättet till Lagen och Traditionen.

¹⁸⁸ Horatius, *Oden*, I: 24. Se Ebbe Lindes fria översättning i *Oden*, I-III, Uddevalla, 1963, s. 58. Liknande vändningar kan beläggas hos Petronius (*Satyricon*, 88) och hos Seneca (*De Beneficiis*, II, 18) – två författare som på olika grunder tvingades till självmord av Nero. Panofsky har tolkat metaforen om den nakna sanningen som ett uttryck för en nostalgi hos kejsartidens författare efter den tidiga republikens ”*nuda virtus*, the real virtue appreciated in the good old days when wealth and social distinction did not count”. Idén om den nakna sanningen skulle alltså ursprungligen vara knuten till förkastandet av föreställningen om ett nödvändigt samband mellan välstånd och dygd. Se Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1939, s. 155. Metaforen gör sig även gällande i modern poesi. En av Paul Éluards första böcker, *Mourir de ne pas mourir* från 1924, två år senare införlivad i diktsamlingen *Capitale de la douleur*, innehåller en dikt med titeln ”Nudité de la Vérité” eller ”Sanningens nakenhet”. Svensk översättning av Pierre Zekeli i *Smärtans huvudstad*, Borås, 1975, s. 10f.

¹⁸⁹ ”cette figure à peine allégorique.” Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, 1978, s. 39.

sin traktat om målarkonsten från 1436 antydde Leon Battista Alberti att sanningen hade avbildats som en avklädd kvinna i den romerske konstnären Apelles målning *Förtalet*.¹⁹⁰ I Cesare Ripas inflytelserika emblematica, *Iconologia* från 1593, framställdes den längre fram som en halvnaken kvinna.¹⁹¹ Ett exempel från industrins tidsålder är Jules Lefebvres målning *La Vérité* från 1870.¹⁹²

Föreställningen om den avslöjade sanningen korresponderar mot den framstegsoptimism som omhulldades av det moderna partiet under *La Querelle*.¹⁹³ Genom att illusionerna stegvis avslöjas skulle de moderna människorna se ”sakerna sådana de är”

¹⁹⁰ Liksom nästan hela det romerska måleriet har Apelles målning gått förlorad och är endast känd genom en ekfras i Plinius d. ä.:s *Naturalis Historia*. Botticelli lät sig påverkas av både Plinius d.ä. och Albertis beskrivningar när han i sin tur avbildade sanningen som naken i sin variation över Apelles förlorade tavla, *Calunnia* från 1496. Se Rudolph Altrocchi, *The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento*, *PMLA*, 36:3, 1921, s. 451-491.

¹⁹¹ Se Cesare Ripa, *Iconologia, or Moral Emblems*, London, 1709, s. 78. Om emblematicens betydelse under barocken, se Allan Ellenius, ”Om emblematicens roll i 1600-talets samhälle” i *Mimesis förvandlingar*, s. 58-89.

¹⁹² Sven-Eric Liedman har kommenterat Lefebvres målning (se *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria*, Stockholm, 2003, s. 452ff) vilken uppvisar intressanta likheter med Frédéric Bartholdis staty *La Liberté éclairant le monde* från 1886 (*Statue of Liberty*) som står på Ellis Island i New York City. Med en stolt åtbörd sträcker kvinnan upp sin högra hand som bär ljuset (glödlampan resp. facklan), ett emblem för den nya tiden och den nya världen. Metaforiken kring ljusbringaren – som vi återfinner i termer som *upplysningen*, *les Lumières*, *die Aufklärung*, *l'Illuminismo*, *the Enlightenment*, etc. – bär kristen prägel. Petrus liknade Kristi ankomst vid den ljusbringande morgonstjärnan – grekiskans φωσφόρος blir *lucifer* i Vulgatan – som gryr i människornas hjärtan: *et lucifer oriatur in cordibus vestris* (2 Pet 1:19).

¹⁹³ Om framstegstanken under *La Querelle*, se Pierre-André Taguieff, *Le sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, 2004, s.137-145.

– detta var förnuftets uppgift enligt La Motte. När han skrev att madame Dacier alltjämt [*toûjours*] var täckt av Aristoteles auktoritet, implicerade han att framtiden en vacker dag skulle öppna hennes ögon för modernitetens håvor. På ett annat ställe hävdade han att ”de förnuftiga omdömena till sist alltid tar överhanden [*les sentimens raisonnables prendroient toûjours le dessus*] och tränger undan en befängd respekt för de etablerade åsikterna [*un respect outré pour les opinions établies*].”¹⁹⁴ I detta hoppfullhetens tecken fastslog Perrault i sin dikt att ”tiden till sist avslöjar hemligheterna hos varje konstform”.¹⁹⁵

Framstegstanken placerar sönerna på domarens plats och ger dem befogenhet att döma sina fäder. I kraft av att vara född 1672 menade sig La Motte ha myndighet att läxa upp Homeros innan han radade upp anledningarna till varför denne ändå skall ursäktas [*les raisons d’excuser Homere*].¹⁹⁶ Diktkonstens fader hade förlöjligats av de modernas insikter, men La Motte förlät honom i kraft av sitt toleranta sinnelag. Hos La Motte är upplysningen namnet på den process under vilken sönerna befriar sig från fädernas auktoritet. Rättfärdigandet av hans nya *Iliad* bereder vägen för underminerandet av faderskapets rättsliga fundament i Västerlandet. Det som skänker legitimitet åt denna sönernas förmodade frigörelse är enligt La Motte förnuftet och sanningen. Framsteget uppnås alltså på denna väg, genom sönerns överskridande av sina fäder. Med en formulering som likaledes förekommer i Condorcets tablå över mänsklighetens framsteg betonade La Motte att det var vetenskapens och filosofins uppgift att befria människan från auktoritetens ok [*le joug de l’autorité*].¹⁹⁷ I sin översättning gjorde han detta: han avslöjade Homeros auktoritet som en villfarelse och visade – *per forza di levare*

¹⁹⁴ La Motte, *Odes avec un Discours sur la Poésie en général, & sur l’Ode en particulier*, s. 18.

¹⁹⁵ ”Le tems par un long progres/ De tous les arts découvre les secrets.” Charles Perrault, *Le Siecle de Louis le Grand*, s. 23.

¹⁹⁶ La Motte, *L’Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. xliij.

¹⁹⁷ *Ibid.*, s. cxxx: ”Les Philosophes, comme de raison, furent les premiers

– den nakna sanningen om *Iliaden*. Genom att på detta vis ha profanerat traditionens urskrift, vilken kommentatorerna i sitt sökande efter sanningen underkastar sig, menade han sig ha lämnat ett bidrag till kommande generationers upplysning.

qui secoüerent le joug de l'autorité.” En liknande formulering om att kasta av sig auktoritetens ok – *secouer le joug de l'autorité* – återkommer för övrigt i skildringen av den åttonde epoken i Condorcets *Skiss* (1794), i vilken han beskriver den västerländska människans väg mot upplysning: ”Huitième époque. Depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'au temps où les sciences et la philosophie secoüerent le joug de l'autorité” i Marquis de Jean-Antoine-Nicolas de Caritat Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, 1970, s. 128.

Tredje kapitlet: La Mottes tradition

1. LA MOTTE, BACON OCH DET IKONOKLASTISKA FÖRNUFTET

Under 1600-talets lopp angreps från olika håll traditionens auktoritet och föreställningen om en pågående upplysning började göra sig gällande i Europa. De progressiva filosoferna, som i framstegets namn förkastade nostalgin, sökte efter en metod genom vilken de kunde undvika att påverkas av yttre auktoriteter i sitt sökande efter en mer adekvat världsåskådning. När La Motte riktade sitt kraftfulla angrepp mot traditionen, red han på denna traditionskritiska våg som svepte över Europa. Vi skall nu studera paralleller och affiniteter mellan hans Homeros-kritik och den tidiga upplysningsfilosofin.¹⁹⁸ I de två följande avsnitten undersöks hans legitimeringsstrategier i ljuset av hur auktoritetskritiken utvecklades hos Bacon och Descartes under den förra hälften av 1600-talet. Att La Motte själv inte explicit hänvisade till dem gör dem inte mindre viktiga, ty hans motvilja mot att erkänna sin intellektuella skuld gentemot sina föregångare hänger samman med hans säregna patos. Vägran att tillskriva auktoriternas ord någon betydelse utgör en del av hans projekt. Det är emellertid svårt att säga i vilken mån La Motte direkt påverkades av deras verk. Icke desto mindre är det intressant och belysande

¹⁹⁸ *La raison* är ett latinskt begrepp med rötter i den romerska civilisationen. Latinets *ratio* var ursprungligen den tekniska termen för en kalkyl. Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I, s. 152.

att framhålla strukturella likheter i deras respektive resonemang, inte minst för att öka förståelsen för La Mottes plats i upplysningsberättelsen.

I det redan nämnda verket *Novum Organum* (1620), vars frontespis pryds av ett kopparstick föreställande ett skepp som seglar ut över Atlanten, utvecklade Francis Bacon en metodik som, baserad på induktion från empiriska undersökningar, syftade till att ersätta den logik som ärvts från antiken och i synnerhet från Aristoteles *Organon*.¹⁹⁹ En rad villfarelser, de så kallade *idola*, har enligt Bacon förvanskat människornas klarsyn och det systematiska särskådandet av dessa motsvarade från hans sida ett försök att utpeka det som står i vägen för ett förnuftigt skådande av världen. Den antika traditionens auktoritet är en sådan *idol*, hänförd till kategorin *idola fori* eller ”torgets idoler”. Hittills har människorna hindrats att göra framsteg i vetenskaperna, menade Bacon, eftersom de varit förtrollade av sin vördnad för antiken [*reverentia antiquitatis*] liksom av auktoriteten [*authoritas*] hos män med gott rykte.²⁰⁰ Fascinationen för antiken [*fascina ista antiquitatis*] har trollbundet dem – de är som förhäxade [*tanquam Maleficati*] – och hindrat dem från att närma sig och att vänja sig vid – verbet är *consuescere* – sakerna själva [*rebus ipsis*].²⁰¹ Liksom La Motte hävdade Bacon att den moderna människan hindras från att skåda sanningen på grund av dessa

¹⁹⁹ *Organon* eller ὀργανον, som ungefär betyder verktyg, är ett samlingsnamn på Aristoteles sex skrifter som behandlar logiken: *Kategorierna*, *De interpretatione*, *Tidiga Analytiken (Analytica Priora)*, *Sena Analytiken (Analytica Posteriora)*, *Topiken* samt *Sofistiska vederläggningar*. Forskningen har visat – vilket inte är särskilt uppseendeväckande – att det finns rester av den aristoteliska logiken i Bacons verk, bland annat i induktionsbegreppet. Se Robert E. Larsen, ”The Aristotelianism of Bacon’s *Novum Organum*” i *Journal of the History of Ideas*, 1962: 23, s. 435-450.

²⁰⁰ Bacon, *The Instauration magna. Part II: Novum organum and other Associated Texts*, Oxford, 2004, I, LXXXIV, s. 132. Bacon talar även om en ”*incantatio*” och, något längre fram, om en ”*admiratio Antiquitatis*” (LXXXV, s. 134).

²⁰¹ Bacon, *Novum organum*, I, LXXXIV, s. 132.

idola fori, de nedärvda villfarelserna om den antika traditionens ofelbarhet.

I sin inflytelserika skrift hävdade Bacon, att det är löjligt att högakta antiken för dess höga ålder eftersom det i själva verket är den moderna människan som är gammal, givet den erfarenhet i form av experiment och observationer som hon under sekulens gång har ackumulerat [*in finitis experimentis & obseruationibus aucta & cumulata*].²⁰² Det vore därför skamligt om modernitetens geografiska och astronomiska landvinningar inte åtföljdes av liknande framsteg inom konsten.²⁰³ Bacon sammanfattade dessa tankar i en aforism som kontrasterar traditionens auktoritet mot den sanning som uppdagas av erfarenheten: *Rectè enim Veritas, Temporis filia dicitur, non Auctoritatis* – ”Ty Sanningen kallas med rätta för Tidens dotter, inte Auktoritetens”.²⁰⁴ Det är sanningen själv som ytterst utmanar de antika skrifternas auktoritet. Aforismen ställer de två aletologierna i direkt opposition mot varandra. På ena sidan står sanningen, uppfattad såsom erfarenhetens frukt i enlighet med *per forza di levare*-principen; på den andra auktoriteten, dvs. uttolkandet av de gamla skrifterna, i enlighet med *per via di porre*-principen. Det vore emellertid inte orimligt att hävda att den empiriska vetenskapen, som Bacon företrädde, likaledes arbetar genom ansamlandet av fakta och att de empiriska studierna så att säga utgör ständiga kommentarer till Naturens bok. Det är dock en sak att samla fakta om naturen genom förnyade ”experiment och observationer”. En annan är att med kärlek kommentera Skrifterna.

²⁰² Ibid. Temat och dess spridning under 1600-talet har undersökts av Foster E. Guyer i en klassisk artikel, ”C’est nous qui sommes les Anciens” i *Modern Language Notes*, XXXVI:5, 1921, s. 257-264.

²⁰³ Bacon, *Novum organum*, I, LXXXIV, s. 132.

²⁰⁴ Ibid. Aforismen alluderar paradoxalt nog på en passage i den romerska litteraturen. I *Noctes Atticae* (XII, 11) skriver Aulus Gellius: ”*Alius quidam veterum poetarum, cujus nomen mihi nunc memoriae non est, veritatem temporis filiam esse dixit.*”

Med stöd i likartade resonemang hävdade La Motte att censuren av Homeros var berättigad eftersom han själv, i kraft av att vara född 1672, var i besittning av mer erfarenhet än den grekiske diktaren, som hade levt för ”tre tusen år” sedan. I själva verket antydde han att Homeros, om denne hade verkat på Ludvig XIV:s tid, skulle ha reviderat sitt verk utifrån samma principer som väglett honom själv i sin censur. La Motte menade sig endast ha gjort de ingrepp i originaltexten som Homeros själv skulle ha gjort, ”om han hade varit verksam i mitt sekel”.²⁰⁵ Denna tanke är inte helt originell utan kunde motiveras med hänvisning till tidens översättningspraxis. Även Perrault omhuldade den i lovsång till moderniteten. Han vände sig direkt till Homeros och skrev att om du hade fötts i Ludvig XIV:s Frankrike – och inte i antikens Grekland – hade ditt verk inte varit belamrat med ”hundra defekter”. Att han i dessa verser duade diktkonstens fader kan läsas som en avsiktlig kränkning:

Cependant si le Ciel favorable à La France
au Siecle où nous vivons eust remis ta naissance,
Cent défauts qu'on t'impute au siecle où tu nacquis.
Ne profaneroient pas tes ouvrages exquis.²⁰⁶

Längst på skändningens väg gick La Motte själv i ett ode betitlat ”Homeros skugga”, vilket ingår i förordet till översättningen.²⁰⁷ Åkallandet av förfädernas skugga är som sagt en topos i den västerländska litteraturen som varit förbunden med sorg, vördnad och ödmjukhet. Petrarcas nostalgiska ord till Homeros – ”jag inser hur fjärran du är” – kan betraktas som prologen till

²⁰⁵ ”tout ce que je m’imagine qu’Homere eût fait, s’il avoit eu affaire à mon siècle.” La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 10.

²⁰⁶ Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, s. 8.

²⁰⁷ La Motte, *L’Iliade. Poème avec un discours sur Homere*, s. clxxv-clxxx. I *Reflexions sur la critique* kommenterade La Motte själv den indignerade kritik som riktats särskilt mot detta ode och föresatte sig att ”rättfärdiga det” [*la justifier*] (s. 8ff).

modernitetens nostalgiska band till antiken. Med La Mottes ode har vi nått epilogen. Han låtsas inte ens sörja utan uppmanade Homeros skugga att uppstiga från Hades för att bistå honom i översättningsarbetet.

Je veux forcer ton chant sublime,
Et sans en craindre le danger,
Je veux sous un nouveau langage,
Rajeunir ton antique ouvrage,
Viens toi-même, viens m'exciter;
Seconde, règle mon yvresse,
Et si ta gloire t'intéresse,
Dis-moi comme il faut t'imiter.²⁰⁸

I odet villfar den döde hans önskan, träder fram och råder den levande diktaren att bland annat revidera beskrivningen av Achilleus sköld.²⁰⁹ La Motte beskriver med andra ord, i denna *fantasia*, hur Homeros uppstiger från de döda för att begå symboliskt självmord. Är det möjligt att på ett grövre och på samma gång subtilare sätt skända diktkonstens fader?

”Det rättfärdigas förbannelse får man aldrig förbigå i tystnad”, skrev Jacques Derrida och uttryckte en sanning som mänskligheten i alla tider har känt till.²¹⁰ Även La Motte visste det, ty hans tid visste det, och genom att på ett så grovt sätt driva gäck med Homeros skugga ville han visa att den döde fadern inte hörde till de rättfärdigas skara, att han således inte har att frukta honom, som vilade den hädangångnes makt, i egenskap av gengångare, blott på skrock och villfarelse. Detta är innebörden av versen ”*et sans en craindre le danger*” i den citerade strofen. I upplysningens typiska stil ämnade La Motte lysa upp mörkret för att förskingra påstått omotiverade rädslor.

²⁰⁸ Ibid., s. clxxvj.

²⁰⁹ Ibid., s. clxxix.

²¹⁰ Jacques Derrida, *Marx spöken*, övers. Jonas (J) Magnusson, Göteborg, 2003, s. 80.

Hos Bacon och La Motte är det inte längre den moderna människan som längtar tillbaka till antiken. Det är tvärtom de antika människorna som längtar efter att bli tillrättavisade av de modernas strålande ungdom. Fäderna kryper till sina barn och ber om avbön å sin oförnuftighets vägnar. La Motte lät Homeros skugga fälla orden: ”Såra i stället för att prisa mig.”²¹¹ Så talar självföraktet. Renässansens nostalgi är överskriden. Det lidande som sporrade Petrarca och renässansmännen till mästerverk har de moderna viftat bort som frukten av en seglivad illusion.

Jag inbjuder nu läsaren till en meditation över den häftighet varmed barockkonstnären Bernini framställde det härmed beslätade temat om sanningens avslöjande av tiden – en häftighet som svarar mot epokens benägenhet att vederlägga traditionens auktoritet – i statyn *La Verità svelata dal Tempo* från 1652, där Sanningen, framställd som en naken kvinna, kastar av sig det tygstycke, *la vela*, som tidigare skylt hennes behag.²¹² I den bolognesiska skolan, som i kraft av sin manierism fjärmade sig från ungrenässansens klassicistiska ideal, finner vi ett annat exempel, Annibale Carraccis målning *Allegoria della Verità e del Tempo* från 1584.²¹³ Det som tiden avslöjar är den förmodade sanningen om fädernas illa dolda tillkortakommanden, om bristerna i såväl Homeros diktning som den aristoteliska logiken. Det är sålunda en självförhärlikande sanning, en sanning som fjärmar sig från det ljusblå hav vid vilket den första diktningen uppstod, och det

²¹¹ ”Au lieu de m’honorer me blesse.” La Motte, *L’Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. clxxvij.

²¹² Om detta motiv, se Stefano Pierguidis artikel, ”Dalla ’Veritas filia Temporis’ di Francesco Marcolini all’Allegoria’ di Londra del Bronzino” i *Artibus et Historiae*, 2005:26, s. 159-172, och Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, s. 148f.

²¹³ Den svenske läsaren hänvisas till det allegoriska kopparstick som inviger Stiernhielms edition av *Codex argenteus*, på vilket Tiden vältrar undan en gravsten under det att Sanningen återuppstår i en avklädd kvinnas skepnad. Se Sten Lindroth, *Svensk lärdomshistoria: Stormaktstiden*, Stockholm, 1975, s. 273.

är ingen slump att det just var till dess stränder, egeiska och joniska, som diktarna skulle återvända, i sina resor och i sin läsning, när de längre fram, under förromantiken, sökte återupp-rätta nostalgin som en poetisk rättighet för människan jämte de medborgerliga rättigheterna.²¹⁴

Slutligen några ord om begreppet *idolon*, vilket utpekar det hinder som enligt Bacon skiljer människan från sanningen. Ordet är djupt rotat i den grekisk-romerska jordmånen, det kan betyda bild och är etymologiskt besläktat med seendet, bland annat genom latinets *videre*. Bacons kritik av idolerna bör förstås mot bakgrund av den *ikonoklastiska* strömningen. Ordet *idolatri*, som härstammar från grekiskans εἰδωλολατρεία, för tankarna till de bysantinska bildstriderna, som utbröt 726 då kejsar Leo III avlägsnade Kristusbilden över kejsarpalatsets ingång i Konstantinopel, samt till den våg av förstörelse av kyrklig konst (*Beeldenstorm*) som efter reformationsutbrottet sköljde över de upproriska Nederländerna, Schweiz och delar av Tysk-romerska riket. I namn av det andra budordet riktade ikonoklasterna sina hammarslag mot de beläten som i deras ögon inte borde betygas någon vördnad.²¹⁵ Även La Motte var verksam inom ramen för

²¹⁴ Ett av de vackraste uttrycken för denna nostalgi, som fick nytt liv under romantiken, finns i en av Hölderlins sena dikter. Den på vansinnets gräns balanserande diktaren anslår här den bärande fosterlandstematiken, vilken som Horatius med sin kärnfulla formulering har påpekat är knuten till frågan vad som är värt att leva och följaktligen att dö för – och som för Hölderlins eget vidkommande, liksom för hans generation i ett splittrat Tyskland som hotades av de franska revolutionsarméerna, var av särskilt stor betydelse. Den andra versionen av dikten ”Den ende” inleds med en elegisk fråga: ”Vad är det/ som binder mig så vid de gamla/ saliga kusterna att jag älskar/ dem mer än mitt fosterland?” Friedrich Hölderlin, *Sånger*, övers. Aris Fioretos, Stockholm, 2002, s. 33.

²¹⁵ Se David Freedbergs artikel, ”The Structure of Byzantine and European Iconoclasm” i *Iconoclasm*, ed. Bryer & Herrin, Birmingham, 1977, s.165-177. Ikonoklasmens politiska dimensioner – som här lämnas obeaktade – framgår av den bildstorm som utbröt i Nederländerna 1566. Förstörelsen

den ikonoklastiska strömningen, vilken likaledes utgjorde ett av fundamenten för Bacons *Novum Organum*, när han angrep de gamles oförnuftiga fascination för antikens idoler. Han beskyllde antikens försvarare för att hänge sig åt ”ett slags idolatri” [*une espece d'idolatrie*]²¹⁶ – det vill säga åt en syndfull tillbedjan av idoler – och framförde särskilt filosofin som ett botemedel mot den avgudadyrkande världen [*le monde idolâtre*].²¹⁷ Homeros är inte vilken *idolon* som helst, traditionen vilar i sin helhet på vördnaden inför hans namn, och det var genom att slå ihjäl dikt-konstens fader *in effigie* som La Motte, i Bacons efterföljd, ämnade avlägsna ett av de mest svårforcerade hinder som enligt hans förmenande skiljde människan från sanningen.

I sin dikt om Ludvig XIV:s tidevarv talade Perrault om den ”galna kärlek” som de gamle hyste till antiken.²¹⁸ Utan kärlek uppnår den idolatoriska passionen aldrig sin fulla styrka. Han gav uttryck för sin avsmak inför den ”sinnessjuka kärlek” [*amour déréglé des Anciens*] som de gamle hyste till de antika författarna.²¹⁹ De gamle förnekade inte att de älskade. Boileau betonade nödvändigheten av att närma sig Homeros med kärlek, men det gällde att utöva en *amour sincère* – en uppriktig, sannfärdig och allvarlig kärlek:

av katolska bilderna utgjorde indirekt ett angrepp mot den spanska överheten (s. 167).

²¹⁶ La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 112.

²¹⁷ Ibid., s. 82.

²¹⁸ ”ce fol amour/ qu'ils ont tous pour l'Antique.” Perrault, *Le Siecle de Louis le Grand*, s. 16.

²¹⁹ La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 180. La Motte gjorde även en distinktion mellan censorer och panegyriker [*les censeurs & les panégyristes*] – å ena sidan står antikens berusade beundrare, som författar vettlösa lovsånger till de döda, å den andra censorerna som fäller idel nyktra omdömen. La Motte, *Odes avec un discours sur la Poésie en général, & sur l'Ode en particulier*, s. 18. Ordet panegyriker härrör från grekiskans πανηγυρικός – med λόγος underförstått – som har betydelsen ett högtids- eller lovtal, hållet inför en samling människor, i synnerhet under festliga omständigheter.

Allt han vidrört har blivit guld [...]
Älska alltså hans skrifter, men med en uppriktig kärlek.²²⁰

Det var som en mur mot den till vansinnet angränsande kärleken som Bacon och La Motte reste sitt nyktra och ikonoklastiska förnuft, den illusionslösa blicken som skådar världen sådan den är, sönderrivande den förskönande slöja som sekel av kärlek har vävt kring de vördade fädernas vandel. Att se "sakerna i sig själva" betyder i denna bemärkelse att betrakta tingen utan kärlek. I upplysningens båda strömfåror – den empiristiska och den rationalistiska – är den ikonoklastiska passionen lika framträdande. Slutligen såg sig den nyktre Kant i sin *Kritik av det rena förnuftet* (1781) nödsakad att göra gällande att förnuftet aldrig kommer att nå fram till den nakna sanningen. Det finns en gräns för människans vetande. Bortom villfarelsen, där kosmos ligger blottlagt inför det segrande förnuftets kärleklösa blick, hägrar tinget-i-sig.

2. LA MOTTE, DESCARTES OCH DET METODISKA AVSLÖJANDET

René Descartes (1596-1650), som enligt Voltaire "föddes för att avslöja antikens misstag",²²¹ stod inför en liknande problematik som Bacon. Även om de båda tänkarna brukar framhållas som

²²⁰ "Tout ce qu'il a touché se convertit en or [...] / Aimez donc ses écrits, mais d'un amour sincère." Boileau, *Art poétique*, III:298, 307, s. 106. Orden *amour sincère* är svåröversatta. Vare sig "uppriktig" eller "allvarlig" räcker för att fånga innebörden hos adjektivet *sincère*, vars etymologi är omstridd. Förmodligen härstammar det från det latinska verbet *crescere*, att växa, som har anknytningar till fruktbarhetsgudinnan Ceres.

²²¹ "né pour découvrir les erreurs de l'Antiquité." Voltaire, *Lettres philosophiques*, "Treizième lettre sur M. Locke", Paris, 1986, s. 89.

representanter för upplysningens två nämnda strömfåror, vigde de sina liv åt samma problem: att med hjälp av en särskild metod kringgå villfarelsen och därigenom nå fram till sanningen. Vi skall nu närmare studera vissa aspekter av Descartes filosofi som visar upp strukturella likheter med det sätt på vilket La Motte legitimerade sin översättning och i förlängningen sitt symboliska fadermord på diktkonstens fader. I en central passage betonade La Motte vikten av att skydda ungdomen från den farliga fördomsfullhet som den blinda beundran för Homeros försätter den i.²²² Själv var Descartes i det närmaste besatt av tanken på att ha blivit vilseledd under ungdomsåren.²²³ Han plågades av frågan om det var möjligt för honom att, oaktat de illusioner som planterats i honom, finna en fast punkt inom sig själv utifrån vilken han skulle kunna utforska sanningen, utan att behöva åberopa sig på några yttre auktoriteter.²²⁴ Genom att hänvisa till den på erfarenhet baserade induktionen hade Bacon föreslagit en lösning på denna problematik. Visserligen finns det en rad ofta negligerade passager hos Descartes vari erfarenheten utgör nyckelordet, men i regel pekade han ut förnuftet eller, som han ofta sade, ”det naturliga ljuset”,²²⁵ som grundvalen för sökandet efter

²²² ”Il est donc important de faire sentir le foible de ces autoritez prétenduës qui ne sçauroient prescrire contre la raison. Il faut du moins sauver les jeunes gens du préjugé dangereux où les jette une admiration aveugle d’Homere.” La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 42.

²²³ Se exempelvis inledningen av den första betraktelsen i Descartes, ”Betraktelser över den första filosofin” i *Valda skrifter*, övers. Konrad Marc-Wogau, Lund, 1990, s. 91.

²²⁴ Om Descartes förhållande till barndomen, se Christine Quarfood, *Condillac, statyn och barnet. En studie i upplysningens filosofi och pedagogik*, Stockholm/Stehag, 1998, s. 183f. Quarfood betonar att Descartes beklagade sig över att vi inte föds vuxna, ty med hans egna ord utgör ”barnomens fördomar den första och främsta orsaken till våra misstag”.

²²⁵ Descartes hänvisade till det ”naturliga ljuset” [*lumen naturale*] för att skänka rättfärdigande åt sina idéer och uppslag. ”Nu är det nämligen enligt det naturliga ljuset uppenbart...”, heter det på ett ställe. Åtskilliga resonemang invigs på följande sätt: ”Så säger mig det naturliga ljuset...” Se

sanningen. Erfarenheten utgör snarast ett hot mot detta förnuft, vilket kan fördärvas av uppfostran men inte helt tillintetgöras. Oberoende av vanor och idéer kvardröjer en oantastlig kärna: upplevelsen av att kunna tänka (predikatet) ur vilken han – genom en ifrågasatt logisk operation²²⁶ – härledde vissheten om sin egen existens (subjektet). Under alla lager av yttre inflytande – vilka han liknade vid klädesplagg²²⁷ – återfann han samma kärna: den enskilda människans visshet om sitt tänkande och i förlängningen om sin existens, från vilken han ledde i bevis en rad andra idéer, bland annat vissheten om Guds existens. Upp-täckten av *cogitot* svarade mot hans längtan efter att undkomma den osäkerhet som plågade honom. Utifrån detta axiom, som han presenterade genom en filosofisk fabel berättad i jagform, ämnade han bevisa förekomsten av en säker grundval, ett suveränt förnuft, som inte genomsväras av den villfarelse som ingjutits genom döda eller levande auktoritetens ord. Denna kärna kan beskrivas som en arkimedisk punkt, från vilken den moderna individen i Descartes efterföljd kan utgå från i kampen mot sina förfäders villfarelse. I namn av *cogitot* förkastade han inte bara sina lärares ord utan även deras språk och vände sig på demokratiskt manér till en läsekrets som enligt hans förmenande brukade sitt förnuft, snarare än att söka tillflykt till den visshet som erhålls genom studiet av skrifterna:

Descartes, "Betraktelser över den första filosofin", III, s. 108 och 111. Det naturliga ljuset betraktar han som en gåva från Gud. I *Avhandling om metoden* skriver han: "Ty då Gud åt envar av oss gett ett naturligt ljus för att vi skall kunna skilja mellan sant och falskt [...]" Descartes, *Avhandling om metoden*, III; VS, s. 45. En postum text av Descartes utgavs under titeln *Regula ad Directionem Ingenii, ut & Inquisitio Veritatis per Lumen Naturale*. Den ingår i *Opuscula postuma physica et mathematica*, Amsterdam, 1701.

²²⁶ Se Nietzsches briljanta kritik av den cartesianska deduktionen i Friedrich Nietzsche, *Samlade skrifter. Band 7: Bortom gott och ont*, § 54 och § 191, övers. Lars Holger Holm, Stockholm/Stehag, 2002, s. 57 & s. 85f.

²²⁷ Se Descartes, "Avhandling om metoden", II, i *Valda skrifter*, s. 37.

Och ifall jag hellre skriver på franska som är mitt modersmål än på latin som är mina lärares språk, så beror det därpå, att jag hoppas att de som blott brukar sitt naturliga ogrumlade förstånd skall bättre kunna bedöma mina åsikter än de som blott tror på de gamles skrifter.²²⁸

Som titeln på ett av Descartes huvudverk antyder, *Avhandling om metoden att rätt bruka sitt förstånd och utforska sanningen i vetenskaperna* (1637), är det sanningen som utgör det yttersta målet för hans strävanden. Eftersom han nådde dit *per via di le-vare*, genom att metodiskt avlägsna alla yttre bestämmelser, så är det frestande att tala om en *cartesiansk strip-tease*, typisk för hans tänkande, med vilken den moderna människan, via Descartes penna, utfärdade sin självständighetsdeklaration gentemot alla andra auktoriteter annat än sitt eget förnufts. En sådan strip-tease leder fram till upptäckten av satsen ”jag tänker, alltså är jag” i det fjärde kapitlet av detta verk; en annan inviger det tredje kapitlet i *Betraktelser över den första filosofin*; och en liknande rörelse är rådande i den svårtolkade utläggningen om vaxet i den andra betraktelsen:

Men då jag skiljer vaxet från dess yttre bestämmelser, liksom klär av det dess kläder och betraktar det naket [*vestibus detractis nudam considero*], så kan jag – ehuru en villfarelse fortfarande kan finnas i mitt omdöme – likväl inte uppfatta det på detta sätt utan att ha ett för människan utmärkande tänkande.²²⁹

²²⁸ Ibid., VI, s. 78-79. Tigerstedt sätter den cartesianska filosofin, med dess latent förakt för lärdomen, i samband med La Mottes rättfärdigande: ”Rationalismen i den cartesianska filosofiens gestalt – ty det var den som utgjorde bakgrunden till Perraults och La Mottes uttalanden – gav här ett fribrev åt den mondäna okunnigheten i grekiska.” Tigerstedt, *Engelsk nyhumanism och nyklassicism under 1700-talet*, s. 23.

²²⁹ Descartes, ”Betraktelser över den första filosofin”, II, i *Valda skrifter*, s. 102.

I censuren av Homeros utgick även La Motte från sitt eget jag. I den mening som jag anfört som vinjett till denna undersökning begagnade han sig fyra gånger av första person singularis: ”Av *Iliaden* har jag följt det [*j’ai suivi de l’Iliade*] som förefallit mig [*ce qui m’a paru*] vara värt att bevaras, och jag har tagit mig friheten [*j’ai pris la liberté*] att ändra det som jag har uppfattat [*ce que j’ai crû*] som misshagligt.” Utifrån sig själv, sin egen subjektivitet, vände han sig mot förfädernas tradition och stod därmed inför just den problematik som Descartes hade löst genom sin individualistiska filosofi. Det cartesianska *cogitot* sammanfaller på så vis med det lamotteska *censeot* i en attityd som kan beskrivas som heroisk, narcissistisk eller bådadera. La Motte och Descartes var självutnämnda i sina upptäckter av en sanning som länge legat dold, men ingen av dem framförde sina argument som vore de subjektiva åsikter. Snarare hänvisade de till objektiv och universell sanning för att nå fram till sina respektive ändamål. Det absolut objektiva och det absolut subjektiva konvergerar i deras förmodan om förnuftets universalitet.²³⁰

²³⁰ Föreställningen om förnuftets universalitet är för övrigt så självskriven för oss att vi knappt ägnar den någon tanke. Under 1600-talet såg sig tänkarna emellertid nödsakade att argumentera för den. ”Det är säkert att förnuftet gäller i alla länder”, skrev Jean-Louis Guez de Balzac och La Mesnardière tillade att ”förnuftet gäller i alla tider”. ”Förnuftet är inte underkastat någon förändring”, vidhöll Chapelain och greve d’Aubignac – mannen som tvekade om Homeros verkligheten hade existerat – postulerade att förnuftet ”inte kan motsäga sig självt”. De berörda passagerna citeras efter Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, s. 124f. Huntingtons redan nämnda verk *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* är ett exempel på en västerländsk studie som överskrider det i grunden självförhärlikande universalistiska perspektivet. Jag hänvisar även till Alejo Carpentiers roman *El Recurso del Método* från 1974 vilken, med större kraft än en vetenskaplig studie, kastar ljus över den mytbildande kraften hos den västerländska universalismen, och i synnerhet hos cartesianismen, genom att skildra hur denna växelvis tar sig uttryck i den parisiska överklassen och i en uppdiiktad centralamerikansk diktatur på 1910-talet.

Upptäckten av *cogitot* förebådar inte bara La Mottes censur utan även den moderna västerländska människans frigörelse från traditionens auktoritet. Descartes tänkande är anti-genealogiskt till sin natur och lägger således grunden för föreställningen om den suveräna och a-historiska människan. Med Legendres ord är Descartes ”ö-liknande *cogito*” knutet till den västerländska modernitetens föreställning om människan som en ”subjekt-Kung”.²³¹ Descartes filosofi är ägnad att legitimera vederläggningen av hävdvunna auktoriteter – den utgör ett angrepp på patriarkatet *avant la lettre* – och i hans efterföljd föreställer sig den västerländska människan sin frigörelse som följd av en seger i en duell, där sonen genom sitt förnuft besegrar sina faders villfarelser och inleder ett nytt liv i oavhängighetens namn. Därigenom lade Descartes även grunden för det sätt på vilket La Motte längre fram, i det universella förnuftets namn, skulle verkställa sin censur på ”diktkonstens fader”. La Motte legitimerade sitt förfarande genom att hänvisa till ett individualistiskt *cogito* och framställde sig själv, i förordet, såsom en ”subjekt-Kung” vilken självmant, till synes utan att låna sin auktoritet från någon tradition, intog domarens plats i sanningens teater.

2. NATURENS AUKTORITET: NATURRÄTTEN OCH MÄNNISKORNAS ORD

Naturrätten är en källa till de traditions- och institutionsfientliga strömningarna i upplysningen vars betydelse inte nog kan betonas. Det föreligger ett samband mellan hänvisningarna till naturens auktoritet och La Mottes legitimeringsstrategier. Descartes hade insisterat på att förnuftet inte kommer människan till godo

²³¹ ”ce *Cogito insulaire* [...] qui annonce le sujet-Roi”. Pierre Legendre, *Leçons IV. Les Enfants du Texte. Étude sur la fonction parentale des États*, Paris, 1992, s. 193.

genom uppfostran utan att det finns där från början, av naturen. Ytterst, menade han, härstammar det från Gud. I *Betraktelser över den första filosofin* heter det: "Vidare finner jag att jag har en viss omdömesförmåga, som jag i likhet med allt annat hos mig med säkerhet fått av Gud."²³² Guds- och naturbegreppen sammansmälter sålunda i Descartes filosofi: "Med naturen i största allmänhet avser jag inget annat än Gud själv [*nihil aliud quam vel Deum ipsum*]."²³³ Innebörden av hans hänvisningar till det naturliga ljuset, en metafor för förnuftet, är att det är något medfött, som Gud har givit människan. Positionen är radikal. Det är inte traditionerna och institutionerna som gör människan förnuftig utan förnuftet finns redan där, givet av naturen. Även La Motte, som verkade inom den cartesianska traditionen, betraktade förnuftet som givet av naturen, inte av institutionerna. Han definierade det som "den naturliga bedömare[n] [*l'arbitre naturel*] av allt som människorna frambringar".²³⁴

Naturbegreppet hade spelat en huvudroll i såväl den grekiska filosofin som den romerska jurisprudenten. Den kristna filosofin avfärdade det emellertid inte som något hedniskt påfund utan gav det en framskjuten plats i sina dogmatiska laborationer. Genom upptäckten av den justinianska rätten på 1100-talet, och den successiva överlåtelsen av den kvarvarande antika filosofin, fördes den antika naturrättstanken in i den väst-kristna moderniteten.²³⁵ Vid slutet av 1600-talet ingick begreppet i alla möjliga

²³² Descartes, "Betraktelser över den första filosofin", s. 118.

²³³ Descartes, *Méditations métaphysiques*, VI, Paris, 1992, s. 190. Se även Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, s. 57.

²³⁴ La Motte, *L'Iliade. Poème avec un discours sur Homere*, s. xvj.

²³⁵ I sin omdebatterade essä över upplysningens kristna grundvalar från 1932 framhöll Becker betydelsen av den medeltida filosofins diskussioner om naturens auktoritet. Han betonade särskilt naturrättens roll. Se Carl L. Becker, *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*, Yale, 2003, framför allt s. 52ff.

konstellationer.²³⁶ De frekventa hänvisningarna till naturens auktoritet utfyllde det vakuum som uppstått som en följd av angreppet på de hävdvunna skrifterna. Med Leo Strauss ord: ”*By uprooting the authority of the ancestral, philosophy recognizes that nature is the authority.*”²³⁷ Naturrätten, som successivt anpassades till de statsrättsliga förhållandena, slöt sålunda en pakt med upplysningens rationalistiska strömfåra. I sin skildring av den västerländska rättens historia benämner Stig Strömholm åren 1650-1780 som ”*the Era of Rationalistic Law of Nature*”.²³⁸ Och som Helmut Coing, grundaren av Max-Planck-institutet för europeisk rättshistoria, har framhållit i en uppslagsrik artikel, frigör sig nu naturrätten ”från de historiska källorna och försöker i stället omedelbart med hjälp av förnuftet deducera fram en

²³⁶ Den första utgåvan av Franska Akademiens ordbok (*Dictionnaire de l'Académie française*, tillägnad konungen, tryckt 1694 på rue Saint-Jacques i Paris) urskiljer sju olika betydelser av substantivet *la nature*, varav fyra härvidlag skall nämnas: (1) ”Universum i dess helhet, alla skapade ting”; (2) ”det universella förnuft [*esprit universel*] som är utspritt i varje skapat ting, och genom vilket alla ting har sin begynnelse, sin medelpunkt och sitt slut”; (5) ”karaktären, temperamentet”; (7) ”människans naturliga tillstånd i motsats till nåden”. Uppslagsordet citeras efter Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1963, s. 16. Hos diktarna efterlyste epoken sålunda en ”naturlig stil”, vilken bland annat skulle uppnås genom imitationen av *la belle nature*. Se Bernard Tocanne, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, 1978, s. 395ff. Vergilius ansågs i allmänhet, som Tocanne visar (s. 316f), vara just naturligare och därmed stå närmare detta ideal än Homeros. I sin jämförelse mellan Vergilius och Homeros, *Observations sur les poèmes d'Homère et de Virgile* (1669), kontrasterade jesuiten och poeten René Rapin de naturliga episoderna hos Vergilius mot Homeros forcerade. För de naturvetenskapliga aspekterna av naturbegreppet, särskilt hos Newton och astronomen Pierre de Maupertuis, se avsnittet ”Naturen och Naturens Gud” i Hampsons *Upplysningen. En analys av dess attityder och värden* (s. 71ff).

²³⁷ Leo Strauss, *Natural right and history*, Chicago/London, 1992, s. 92.

²³⁸ Strömholm, *A Short History of Legal Thinking in the West*, s. 207ff.

rättsordning”.²³⁹ Coing pekar även på ett direkt samband mellan naturrättens utveckling under denna tid och de modernas ställningstaganden under *La Querelle*.

I Jean Domats (1625-1696) inflytelserika verk om civilrätten, skrivet med ekonomiskt stöd från Ludvig XIV, finns åtskilliga exempel på naturrättens traditionsfientliga potential. Han upprättade en distinktion mellan två typer av lagar. Å ena sidan finns de lagar som kan härledas ur den positiva rätten, alltså de som man ”kallar för mänskliga och arbiträra lagar, eftersom människorna har stiftat dem”; å den andra finns den ”oföränderliga rättvisa”, som ”ingen mänsklig auktoritet kan avskaffa eller förändra” [*aucune autorité humain ne peut les abolir, ni en rien changer*].²⁴⁰ I namn av dessa förmodat oföränderliga lagar, som alla människor oavsett uppfostran är underkastade, etablerade sig det naturliga förnuftet som en motpol till den alltför mänskliga villfarelse som vunnit burskap. En människas ord väger föga i jämförelse med dessa lagar. Inte ens mödosamt konstruerade institutioner, grundade på sekelgamla traditioner, kan mäta sig med naturens auktoritet.

²³⁹ Helmut Coing, ”Den europeiska rättsvetenskapens ursprungliga enhetlighet” i *Naturrättsläran. Uppsatser sammanställda av Jacob Sundberg för ämnet Allmän Rättslära*, Stockholm, 1983, s. 30-31. Att denna vändning hade ägt rum uppfattades redan vid sekelskiftet 1700 av filosofer som Thomasius och Barbeyrac vilka enhälligt utpekade Hugo Grotius, författaren till *De jure belli ac pacis* från 1625, som den moderna naturrättens grundare. Se J. B. Schneewind, *The Invention of Autonomy. A history of modern moral philosophy*, Cambridge, 2009, s. 66.

²⁴⁰ Jean Domat, *Les loix civiles dans leur ordre naturel*, Livre preliminaire, Tit. I, Sec. II, Paris, 1697, s. 5. För att fastställa auktoriteten hos denna paragraf hänvisade Domat till den romerska rätten och närmare bestämt till en paragraf i *Institutiones*, vilken föreskriver att människornas civilrättsliga arrangemang [*civilis ratio*] inte under några omständigheter kan ogiltigförklara de lagar som har härletts ur naturrätten: ”*civilis ratio naturalia jura corrumpere non potest*”.

Abbé Terrasson liknade La Motte vid en jurist som går i bräschan för naturrättsliga idéer.²⁴¹ Genom att definiera förnuftet som den ”naturliga bedömare av allt som människorna frambringar” placerade sig La Motte själv i denna naturrättsliga tradition. Han menade att ”kritiken är legitim” – underförstått: kritiken av fädernas auktoritet – ”eftersom det är en naturlig rättighet [*droit naturel*] hos publiken”.²⁴² I slutet av det blasfemiska odet ”Homerus skugga” betonade han att det ytterst var efter naturens diktat som han hade skrivit om *Iliaden*. Den grekiske skalden har här återvänt till dödsriket och kvarlämnat La Motte i världen, ”upptänd av en ny iver” att förbättra hans verk. Men det är inte i de ord som Homeros har sagt till honom utan i naturens sköte – *au sein de la nature* – som den självutnämnde censorn urskiljer det skönas idé, oföränderlig och universell.

Tu m’entends; Pluton me rappelle;
L’ombre disparoît à ces mots.
Enflammé d’une ardeur nouvelle,
Peignons les Dieux & les Héros.
Je vois au sein de la nature,
L’idée invariable & sûre,
De l’utile beau, du parfait.
Homere m’a laissé sa Muse.

²⁴¹ ”Filosofen accepterar inte de regler som har nedtecknats även av de mest namnkunniga författare, ty han finner inte alltid att dessa står i samklang med ett högre och universellt förnuft, till vilket han aldrig underlåter att återkalla dem, liksom juristerna som återför de civilrättsliga lagarna till den naturliga billigheten [*l’équité naturelle*].” Abbé Terrasson, *Dissertation critique de l’Iliade d’Homere*, t.1, s. vj. Terrasson, som även talar om andens eller förnuftets ”naturliga rättrådighet” [*la justesse naturelle de l’esprit*] (s. lxxviii), tycks ha betraktat progressionen mot ett allt förnuftigare samhälle – där sönerna överskrider sina fäder – som en gudomlig naturlag. La Mottes översättning av *Iliaden* framstod i hans ögon som en etapp på det ohejdbara framstegets väg. Se Hyppolite Rigault, *Histoire de La Querelle des anciens et des modernes*, Paris, 1856, s. 422.

²⁴² La Motte, *Reflexions sur la critique*, s. 21.

Et si mon orgueil ne m'abuse,
Je vais faire ce qu'il eût fait.²⁴³

Under *La Querelle* användes naturbegreppet regelbundet av de moderna för att hävda samtidens jämlikhet eller rentav överlägsenhet visavi antiken. Ett återkommande resonemang i deras argumentation var att det finns en naturlig jämlikhet som rättvist fördelas över seklen.²⁴⁴ Följaktligen måste det vara en naturlig rättighet för den moderna människan att frambringa minst lika magnifika konstverk som under föregående epoker. I en text från 1688 reducerade Fontenelle frågan om antikens överlägsenhet till en fråga om huruvida träden hade varit större på den tiden: ”Om träden var större då, så kan Homeros, Platon och Demosthenes inte överträffas, men om våra träd är lika stora som de var förr, så kan vi överträffa Homeros, Platon och Demosthenes”.²⁴⁵ I samma anda hade Perrault i sin dikt om Ludvig XIV:s sekel först slagit fast att naturen alltid är sig lik och att den delar ut sina håvor jämbördigt över generationerna.²⁴⁶ Några verser

²⁴³ La Motte, *L'Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. clxxx.

²⁴⁴ Hans Baron, ”The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship” i *Journal of the History of Ideas*, 20:1, 1959, s. 20f.

²⁴⁵ Bernard de Fontenelle, ”Digression sur les Anciens et les Modernes” i *La Querelle des anciens et des modernes*, s. 295.

²⁴⁶ ”A former les Esprits comme à former les corps,/ La Nature en tous temps fait les mesmes efforts,/ son Estre est immuable, et cette force aisée/ Dont elle produit tout ne s'est point épuisée.” Perrault, *Le Siecle de Louis le Grand*, s. 23. Föreställningen om att naturen fordom var mer givmild florerade även under visa epoker under antiken. Plinius d. y., som nostalgiskt blickade tillbaka både på den augusteiska guldåldern och på republikens dagar, såg sig nödsakad att bestrida den i ett av sina brev: ”Jag tillhör dem som beundrar de gamla mästarna [*sum ex iis qui mirer antiquos*], men det betyder inte att jag ringaktar, såsom vissa andra, vårt egen tids begåvningar. Naturen är ju ändå inte sådan att den blir liksom utmattad och kraftlös och inte längre förmår frambringa något som är värt att lovordas [*natura nihil iam laudabile parit*].” Plinius d. y., *Brev*, VI:21, övers. Axel Mattsson, Stockholm, 1983, s. 157.

senare gick han ännu längre och framhöll, i en grandios hyllning till det närvarande, att naturen i själva verket är mer givmild i modern tid. Aldrig har vårens rosor, skrev han, kunnat skryta med en så livlig rodnad som nu, under Ludvig XIV:s skyddande hand.

Jamais dans le Printemps les roses empourprées,
D'un plus vif incarnat ne furent colorées.²⁴⁷

Naturbegreppet står sålunda öppet för ständig revision. Det är en tom form för tänkandet snarare än en idé fylld med distinkt innehåll. Redan under den joniska naturfilosofins tid tolkades det på olika sätt – från Thales idé om vattnet till Empedokles föreställning om elden som universums substans – då det utvecklades som en ersättning för de mytologiska världsåskådningarna. Det är likaledes anmärkningsvärt hur skilda slutsatser Aristoteles och Rousseau härledde ur naturen såsom rättskälla. Enligt den grekiske filosofen är vissa människor födda att härska medan andra ”av naturen är födda till slavar”.²⁴⁸ I *Om samhällsfördraget* (1762) skrev Rousseau däremot att

eftersom ingen människa av naturen har någon myndighet över sin like och eftersom styrkan inte ger någon rätt, återstår alltså överenskommelsen som grunden för varje legitim myndighet bland människor.²⁴⁹

Vi kan fastslå att naturbegreppet, som utpekar något som finns bortom människornas fiktioner, självt utgör en fiktion som har skapats av människor. Denna immanenta vaghet hos begreppet borgar för dess spridning och användbarhet.²⁵⁰ Några år efter La

²⁴⁷ Perrault, *Le Siecle de Louis le Grand*, s. 23.

²⁴⁸ Aristoteles, *Politiken*, övers. Karin Blomqvist, Göteborg, 2003, s. 17.

²⁴⁹ Rousseau, *Om samhällsfördraget*, s. 22.

²⁵⁰ Schneewind har uttryckt saken väl i en av sina artiklar: ”The vocabulary

Mottes död anställde Voltaire en ironisk betraktelse över dennes översättning av *Iliaden*: ”Vilken olycklig gåva av naturen [*don de la nature*] är då inte detta förnuft, som har hindrat M. de La Motte från att erfara alla dessa inbillningens stora gåvor”.²⁵¹ Med sin karaktäristiska ironi antydde han att naturen, snarare än att ha väglett La Motte i översättningsarbetet, hade hindrat hans döde vän från att uppfatta skönheten i den homeriska dikten.

3. PARENTES: PERSPEKTIVETS UPPFINNANDE I 1400-TALETS FLORENS

Enligt traditionen upptäcktes perspektivets matematiska lagar i 1400-talets Florens av arkitekten Filippo Brunelleschi och kodifierades av Leon Battista Alberti i skriften *De pictura* från 1435. Denna teknik, som tillåter målaren att på en tvådimensionell duk översätta naturens djup och rymd, har präglat det västerländska måleriet fram till Cézanne.²⁵² Perspektivet utgör ett tidigt exempel på benägenheten hos det moderna tänkandet att förkasta traditionen i naturens och vetenskapens namn. I perspektivets uppfinnande föreligger såsom ett frö formen för La Mottes angrepp på traditionens auktoritet. Det vilar på en icke-retorikens

of natural law theory was very widely used in the seventeenth and eighteenth centuries. Its terms accordingly came to be so vague that almost any outlook on the regulation of practice could be expressed in them.” J. B. Schneewind, ”Kant and Natural Law Theory” i *Ethics*, 1993, 104:1 s. 56.

²⁵¹ Citerad efter Ramsey, ”Voltaire and Homer”, s. 193.

²⁵² Cézanne utvecklade en ny teknik för att skapa djupverkan i bilden. Se Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, 1964, s. 66, med hänvisning till Novotnys *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Wien, 1938. Se även Rilkes utläggningar om tingblivelsen (”*réalisation*”, ”*Dingwerdung*”) hos Cézanne – dennes nydanande sätt att återge verkligheten genom att låta kolorit och penselföring skapa djup och form. Rainer Maria Rilke, *Brev om Cézanne*, övers. Helga Krook, Stockholm, 1995, s. 56f.

retorik, och med tanke på det intima förhållandet mellan seende och förnuft i den västerländska filosofin utgör det, genom de förhoppningar som knutits till denna teknik, en metafor för drömmen om ett rent skådande, om en själens ogrumlade blick, vilken på den absoluta vetenskapens manér undersöker naturen i dess nakenhet utan att förlita sig på nedärvda illusioner. Det var genom de konstnärer som först ansågs ha målat ”efter naturen” – först Cimabue och Giotto och sedermera Masaccio – som renässansmåleriet, enligt epokens egna historiografer, hade höjt sig ur det medeltida måleriets inskränkta formspråk.²⁵³ Successivt övergavs det ”gotiska” och ”barbariska” betydelseperspektivet och renässansmålarna lät sina motiv framträda mot en realistisk bakgrund – ett landskap i stället för den sedvanliga förgyllda fonden, vilken förmodligen var ett arv från det bysantinska måleriet – därvidlag vinnläggande sig om att åt de avbildade figurerna förläna en allt högre grad av porträttlikhet. Det behöver inte sägas att denna upptäckt medförde svårlösta konstnärliga problem, inte minst rörande kompositionen av bilderna mot den nya bakgrunden.²⁵⁴ Poängen är att renässanskonstnärernas hänvisningar till naturens auktoritet, i deras hätska polemik mot de medeltida uttryckssätten, underbyggdes av hänvisningen till verkligheten och ytterst av en specifik föreställning om sanningen i konsten, vilken exempelvis kan kontrasteras mot den som om-

²⁵³ Florentinaren Filippo Villani (1325-1407) gjorde gällande att denna utveckling tog sin början i och med att Cimabue, Giottos mästare, började måla efter naturen [*ad naturam similitudinem*]. Se Filippo Villani, *De origine civitatis Florentinae et eiusdem civibus*, citerad efter Panofsky i *Renaissance and Renascenses in Western Art*, s. 15.

²⁵⁴ ”Så snart man accepterade den nya metoden att göra målningar som skulle spegla verkligheten, var frågan hur man skulle placera figurerna inte längre så lättlost. [...] Det var med andra ord risk för att konstnärens nya möjligheter skulle ödelägga hans värdefullaste gåva: att skapa en tilltalande och tillfredställande helhet.” E. H. Gombrich, *Konstens historia*, Stockholm, 1979, s. 196.

huldad i det ortodoxa ikonmåleriet. En värtalig passage av Cristoforo Landino, en av de tongivande kritikerna i Florens, gjorde gällande att Masaccio, emedan denne var ”tränad i perspektivets konst”, målade rent och utan ovidkommande utsmyckningar [*puro, senza ornato*] och att han följaktligen borde betraktas som en mästertlig efterbildare inte bara av naturen [*optimo imitatore della natura*] utan även av sanningen [*imitazione del vero*].²⁵⁵ Den nya tekniken, som uppfanns ungefär samtidigt med tryckpressen, gjorde det alltså möjligt för målarna att i naturens och verklighetens namn avfärda de traditionella uttryckssätten. Titeln till det tjugoåttonde kapitlet i Cenninis traktat om målar-konsten (1437) bär syn för sägen: ”Hur du ständigt måste teckna efter naturen, t.o.m. att föredraga framför mästarna.”²⁵⁶ Det var emellertid inte de antika mästarnas auktoritet som konstnärerna angrep genom denna innovation utan sina egna förebilder, de medeltida konstnärerna, vilkas fresker de kunde studera på väg-garna i sina hemstäders kyrkor, där de som barn hade stavat fram sina böner. Trogna renässansens anda ansåg sig dessa konstnär-er återknyta till antiken genom att med perspektivets hjälp imi-tera naturen, ty de levde under föreställningen att antikens mäs-tare hade varit särskilt förfarna i just denna konst, en tanke som

²⁵⁵ Passage hos Landino kommenteras utförligt i Michael Baxandall, *Painting & Experience*, Oxford, 1998, s. 118-123. I essän ”Introduction à la peinture hollandaise” visar Claudel på skillnaderna mellan det holländska och italienska perspektivet. Hans anmärkningar rörande den berglösa och låglänta naturen i Holland, där ögat i sin ständiga jakt på horisonter förlorar sig i tomheten [*l'œil en Hollande va à la rencontre du vide*], är ägnade att belysa det specifika hos det florentinska perspektivet, som uppfanns i en stad som omges av ett berglandskap, belägen i den skuggiga Arnodalen, och för vars befolkning den räta linjen – grunden för det geometriska perspektivets teknik – torde framstå som ett övervinnande av naturen snarare än som ett efterbildande av den. Se Paul Claudel, *L'œil écoute*, Paris, 1946, s. 9f.

²⁵⁶ ”Come, oltre i maestri, tu dei ritrarre sempre del naturale con continuo uso.” Cennino Cennini, *Boken om målarkonsten*, övers. Sigurd Möller, i *Traktarer om måleriet*, Uppsala, 1995, s. 22.

bland annat underbyggdes av det ofta kommenterade avsnitt i Plinius d.ä:s *Naturalis historia*, där en rad grekiska konstnärer beskrivs som framstående naturefterbildare.²⁵⁷

Trots att den moderna konsten sedan 1800-talets slut med dess mångfald av strömningar har insisterat på att perspektivet endast öppnar en av många möjliga vägar till sanningen i konsten, bör det betonas att det som renässanskonstnärerna fann och sökte medelst den nya tekniken inte var naturen i dess rena form. Perspektivbegreppet är besläktat med medeltidens *ars perspectiva*, epokens motsvarighet till den moderna newtonska optiken. Etymologiskt härrör det från verbet *perspicio* – att se igenom, att blicka in i – vilket antyder att blicken passerar via en form innan den etablerar de rumsliga förhållandena i synbilden. Med Panofskys välfunna ord bör perspektivet därför betraktas som en ”symbolisk form” i sin egen rätt, likvärdig med de regler för framställningen som omhuldades både i de medeltida traditionerna och i den post-cézanneska konsten.²⁵⁸ Den bör också

²⁵⁷ Legenderna om Zeuxis och Parrhasios, jämte dem om Apelles och Protogenes, återges av Plinius d.ä i *Naturalhistoria*, XXXV, 66, resp. XXXV, 36.

²⁵⁸ I *Die Perspektive als Symbolische Form*, tryckt i Leipzig 1927, undergrävde Panofsky illusionen om att perspektivet skulle möjliggöra en oförmedlad avbildning av naturen. Hans huvudsakliga ärende var emellertid inte att anklaga perspektivet för att det i geometriskt hänseende inte förmår leva upp till sitt eget ideal, utan att visa att även denna teknik, hur fulländad den än vore, vilar på sin egen retorik i återgivandet av verkligheten, fullt jämförbar med den som omhuldades i de medeltida traditionerna, alltså en särskild form för åskådningen, en det visuellas ordning, vilken ersätter ”det Sanna Varat” med tingens sken och binder den synliga världen vid förhandenvarande formföreställningar. Se Panofsky, *Perspektivet som symbolisk form*, övers. Sölve Olsson, Stockholm/Stehag 1994, s. 150. I denna bemärkelse var det Immanuel Kant som utifrån sitt kunskapsteoretiska perspektiv först vederlade föreställningen om ett möjligt rent skådande av tingen, men Shakespeare hade, i egenskap av poet, redan varit där: ”Like perspectives, which rightly gazed upon/ Show nothing but confusion – eyed awry/ Distinguish form” (*Richard II*, II: 18-20). Om tolkningssvårigheterna som vidlåder dessa rader, se Allan Shickman, ”The

jämställas med reglerna för verklighetsåtergivningen i det ortodoxa ikonmåleriet.

I sin traktat om målarkonsten framhöll Leonardo da Vinci att en konstnär som endast imiterar mästarna skall kallas *nipote* – bokstavligen ”brorson”, men jag översätter med ”korrupt imitator utan egen stil” – och inte *figlio della natura*, en ”naturens son”.²⁵⁹ Enligt hans förmenande vore det alltså mer eftersträvansvärt att vara en naturens son än arbeta inom ramen för den genealogiska överlåtelsen från mästare till elev. Naturens auktoritet blir här en språngbräda, liksom inom det upplysta naturrättstänkandet, som möjliggör underminerandet av de traditionella sedvänjorna. Denna logik kan ges en djupare tolkning med hjälp av psykoanalysen. Freud beskriver da Vincis omedelbara, mer empiriska förhållande till naturen som en direkt följd av att fadern varit frånvarande under uppväxtåren. När den store konstnären längre fram i sitt liv, som vuxen,

lärde ut att ringakta auktoriteter och förkasta imiterandet av ”de gamle”, och ständigt på nytt hänvisade till studiet av naturen som källan till all sanning, då återupprepade han endast i den högsta sublimering som människan kan uppnå det ställningstagande som hade påtvingats den lille pojken som undrande blickade ut i världen. Tillbaka översatt från den vetenskapliga abstraktionen till den konkreta individuella erfarenheten motsvarade de gamle och auktoriteten ju endast fadern, och naturen blev för honom den kärleksfulla, goda modern, som hade livnärt honom.²⁶⁰

’Perspective Glass’ in Shakespeare’s Richard II” i *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol 18:2, 1978, s. 217ff.

²⁵⁹ ”Un pittore non deve mai imitare la maniera d’un altro, perché sarà detto nipote e non figlio della natura.” Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, XXIV, Milano, 1804, s. 12.

²⁶⁰ Sigmund Freud, ”Ett minne ur Leonardo da Vincis barndom”, övers. Ingrid Wikén Bonde, i *Samlade skrifter*, XI, Stockholm, 2007, s. 194. Freud hänvisar inte till den ovan citerade passagen i *Trattato della pittura*.

Den logik som utmärker perspektivets uppfinnande kan utifrån detta synsätt läsas som ett varsel om den stundande glidningen mot en världsåskådning i vilken traditionens och ytterst faderns auktoritet successivt skulle komma att undergrävas. Den moderna vetenskapens och teknikens framväxt, med dess ökade intresse för empirisk observation på bekostnad av skrifternas auktoritet, utgör i denna bemärkelse en parallell till fadersimagots nedgång i Västerlandet. Dess nedgång korresponderar även mot skillnaden mellan de två utpekade förhållningssätten till sanningen. Den första aletioligin, kodifierad som *per via porre*-principen, söker sanningen genom att kommentera Skrifterna och underkasta sig traditionen. Den andra, kodifierad som *per forza di levare*-principen, inom vars ramar La Motte arbetade, går direkt på naturen-modern och uppsöker den nakna sanningen genom empiriska avslöjanden av fädernas tillkortakommanden.

4. TRADITIONENS AUKTORITET SOM EN TEOLOGISK FRÅGA

Frågan om traditionens auktoritet, kring vilken La Mottes översättning utspelar sig, blev genom reformationsutbrottet en stridsfråga inom den västra kristenheten. Genom angreppet på den medeltida teologin, knuten till påvedömet i Rom, öppnade protestantismen en *flyktlinje* längs med vilken den moderna människan kunde frigöra sig från den medeltida traditionens tyngd.²⁶¹

Striden om traditionens auktoritet utkämpades inte bara på

²⁶¹ Begreppet flyktlinje [*ligne de fuite*] är Deleuzes & Parnets. Se Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, 1977. Och framför allt det andra kapitlet som börjar med orden: "*Partir, s'évader, c'est tracer une ligne*" (s. 47).

skrivbordet. Framför allt det Tysk-romerska riket utgjorde, under schmalkaldiska kriget och trettioåriga kriget, skådeplatsen för blodiga sammandrabbningar. Konflikten mellan katoliker och protestanter har även i hög grad satt prägel på det moderna Frankrike. 1562 kastades landet in i långvarig konflikt som den officiella historieskrivningen, med dess sekularistiska tendenser, hellre beskriver som ett religionskrig än som ett inbördeskrig. Stridigheterna varade fram till dess att Henrik IV avsvor sig sin protestantiska tro och utfärdade ediktet i Nantes 1598, varigenom hugenotterna beviljades religionsfrihet under det att staten förblev katolsk. Ediktet återkallades av Ludvig XIV år 1685 och det är anmärkningsvärt att *La Querelle* utbröt drygt två år efter detta drag från konungens sida.²⁶² Visserligen förblev den franska staten bunden till Vatikanen fram till 1905, men på en administrativ nivå hade landet tidigt vunnit sin frihet gentemot påvedömet, vilket utgör en av förklaringarna till varför reformationen kunde undertryckas i Paris.²⁶³

²⁶² Förföljelsen av protestanter i Frankrike fortgick under 1700-talet. Voltaires berömda stridsskrift *Traité de la Tolerance* (1763) berör fallet Jean Calas, en protestant som på förmodligen falska grunder anklagades för att ha mördat sin son i syfte att förhindra honom från att konvertera till katolicismen. På grund av återkallandet av det nantesiska toleransediktet hade protestanterna inte rätt att öppet utöva sin religion i landet förrän Ludvig XVI, under påtryckningar av bland andra Turgot och Benjamin Franklin, ånyo gav dem religionsfrihet genom ediktet i Versailles av år 1788.

²⁶³ Den franska staten kunde hävda sin frihet gentemot Rom långt före reformationens utbrott i Tysk-romerska riket. Redan under den så kallade Babyloniska fångenskapen, då påvedömet hade sitt säte i Avignon (1309-77), var påven i det närmaste reducerad till en vasall under den franske kungen. Då kyrkan ytterligare försvagades under den stora schismen under 1400-talets förra hälft kunde Karl VII utfärda den Pragmatiska Sanktionen i Bourges (1438), som bland annat gav den franske kungen rätten att utse biskopar – en rättighet som sedan investiturstriden hade utgjort en av de främsta konfliktorsakerna i relationen mellan de världsliga myndigheterna och Rom. Beslut ratificerades på nytt ett år före reformationens utbrott genom Konkordatet i Bologna (1516), undertecknat av påven Leo

I Stridens inlagor florerade kristet färgade begrepp. I en nyckelpassage, som redan har citerats, skrev La Motte att man hade reagerat mot hans översättning ”som om det handlade om ett försök att omkullkasta Staten eller Religionen” [*comme s’il étoit agi du renversement de l’Etat ou de la Religion*].²⁶⁴ På ett annat ställe skrev han: ”Sedan jag vägrade att beundra Diktningens Fader på deras vis, så berövade de mig titeln Poet. Mer än ett poetiskt anatema [*anathême poétique*] har utfärdats mot mig.”²⁶⁵ Möjligen syftade han här på att en av hans motståndare, André Dacier, madame Daciers make och sedan 1713 Akademiens ständige sekreterare, hade skrivit att det vore alltför snällt mot Homeros belackare att påstå att de ”begår sina synder av

X, varmed grunden lades för den så kallade gallikanska friheten – kompromissen mellan Paris och Rom – vars essens slutligen fastställdes i de fyra teser som på uppdrag av Ludvig XIV formulerades av Bossuet vid kyrkomötet i Paris 1682. Landet förblev katolskt men påvens makt över den franska administrationen var gravt försvagad. Den apostoliska stolen kunde inte göra anspråk på ofelbarhet och ägde ingen domsrätt över den franske kungen. Det är betecknande att Frankrike redan var tillräckligt självständigt gentemot Rom vid 1600-talets början för att sätta sig över konfessionella gränser och sälla sig till protestanternas sida under det Trettioåriga kriget. De westfaliska frederna 1648, som befäste Frankrikes framskjutna ställning i den nya europeiska maktbalansen, beskrevs explicit i Innocentius X:s encyklika *Zelo domus Dei* som ett angrepp på kyrkans ”värdighet och auktoritet”. Den katolska kyrkan fördömer freden, så står det, för att ”bevara sin värdighet och auktoritet” [*Ecclesiae Catholicae Dignitas et Autoritas... conservetur*]. *Die Urkunden der Friedensschlüsse zu Osnabrück und Münster nach authentischen Quellen*, Zürich, 1848, s. 361. Om de gallikanska artiklarna, se Franx Xaver Seppelts klassiska verk, *Geschichte der Päpste. V. Das Papsttum im Kampf mit Staatsabsolutismus und Aufklärung. Von Paul III bis zur Französischen Revolution*, München, 1959, s. 356f.

²⁶⁴ La Motte, *L’Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, s. xvj.

²⁶⁵ La Motte, *Réflexions sur la critique*, s. 211.

okunnighet” [*qu’il pechent par ignorance*].²⁶⁶ Från sin ståndpunkt uppfattade La Motte emellertid att det var de gamle som hädade; han beskrev deras underkastelse under antikens auktoritet som en skymf mot Naturen-Gud, den enda instans som en förnuftig människa har att underkasta sig.

Vi bör endast offra vårt omdöme inför den gudomliga auktoriteten. Det är ett slags idolatri att åt mänskliga beslut fram-bära det offer som Gud har förbehållit sig själv. För övrigt är vårt omdöme fritt, och om vi inte har fått förnuftet förgäves, så bör det tjäna oss att söka sanningen i alla ting, och att befria oss från de fördomar som skymmer den.²⁶⁷

Vid det katolska kyrkomötet i den norditalienska staden Trento, som varade under åren 1545-63, utarbetades motreformationens grundlinjer. I ett tidigt skede i förhandlingarna, den 8 april 1546, fastslogs i strid med den protestantiska *sola Scriptura*-principen, vilken föreskriver att endast Bibeln rymmer sanningen om uppenbarelsen, att även de kanoniserade skrifterna [*canonicae scripturae*] – kyrkofädernas skrifter och de medeltida kommentarerna – skulle betraktas som en del av uppenbarelsen och sålunda som ett uttryck för ”den saliggörande sanningen” [*veritas salutaris*]. I sista hand utpekades Gud som författare av dessa traditioner [*Deus fit auctor*].²⁶⁸ Traditionens auktoritet legitimerades sålunda, genom att den gudomlige Fadern uppfattades som

²⁶⁶ André Dacier, *La Poétique d’Aristote traduite en François avec des remarques*, Paris, 1692, s. 471.

²⁶⁷ ”Nous ne devons le sacrifice de nôtre jugement qu’à l’autorité divine; & c’est une espece d’idolatrie, que d’accorder à des décisions humaines ce sacrifice que Dieu s’est réservé pour lui seul. Du reste, nôtre jugement est libre; & et si la raison ne nous a pas été donnée en vain, elle doit nous servir à chercher le vrai en toutes choses, à nous débarrasser des préjugez qui nous le cachent.” La Motte, *Réflexions sur la critique*, s. 212.

²⁶⁸ Texten är tryckt i Johannes Gallebart, *Sacros[ancti] Concilii Tridentinum Canones et Decreta*, Coloniae Agrippinae, 1612, s. 9. Beslutet fattades

dess upphovsman, som ett uttryck för Hans vilja på jorden. I denna linje sökte Bossuet, Ludvig XIV:s biktader, att leda traditionens auktoritet i bevis genom att framhäva dess varaktighet. I sin världshistoria, skriven för Solkungens bruk, framhöll han: ”Att religionens ålderdom [*l’antiquité de la religion*] ger den så stor auktoritet [...] visar tydligt att Guds hand värnar om den.”²⁶⁹ Just detta argument om traditionens varaktighet – de ”tretusen år” av vördnad som betygats Homeros – var enligt La Motte den ”ständiga refräng” som antikens försvarare sjöng på.

Reformationens och motreformationens respektive positioner motsvarar i viss mån de två förhållningsätten till sanningen som konfronterade varandra under *La Querelle*. Medan de protestantiska teologerna strävade – *per forza di levare* – efter att avlägsna medeltida villfarelser för att nå fram till ett mer direkt förhållande till Gud och Evangeliet, utvinns sanningen enligt den katolska andan – *per via di porre* – genom ständiga tolkningar av och kommentarer till en redan befintlig tradition. La Motte föddes som katolik, uppfostrades av den ännu inte upplösta jesuitorden och åberopade sig aldrig på Luther. Icke desto mindre finns det strukturella likheter mellan hans sätt att legitimera

vid den fjärde sessionen (1 §). Se även Tarald Rasmussen och Einar Thomassen, *Kristendomen. En historisk introduktion*, övers. Per Beskow, Skellefteå, 2007, s. 341f. Längre fram under mötet, under den tjugofemte sessionen, hänvisades till den Heliga Skrift, kyrkofädernas tradition samt de medeltida koncilierna [*ex sacris litteris, antiqua Patrum traditione, in sacris Conciliis*] för att ge legitimitet åt dogmen om skärselden (s. 525), vilken protestanterna i regel förkastade. Dogmen hade formulerats under 1100-talet (se Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, 1981, s. 177ff) och var vid början av 1300-talet tillräckligt approberad för att Dante skulle göra bruk av den i sitt magnum opus.

²⁶⁹ Jacques-Bénigne Bossuet, *Discours sur l’histoire universelle*, Paris, 1966, s. 150. Bossuet polemiserade mot hugenotterna som bannlystes ur hans fosterland. I sitt klassiska verk *Histoire des variations des Églises protestantes* (1688) sökte han underminera protestantismens trovärdighet genom att peka på dess inkonsekvenser och inbördes stridigheter.

brottet med Homeros auktoritet och protestanternas rättfärdigande av sitt avståndstagande från Rom. Han skrev själv att frågan om Homeros värde [*la question du mérite d'Homere*] är en av de frågor som är mest tillgängliga för diskussion, men att den i sig själv är av mindre vikt.²⁷⁰ Därmed implicerade han att rättfärdigandet av hans nya *Iliad* vetter mot spörsmål av högre dignitet.

6. DEN NYA LYDNADEN

Den *Augsburgska trosbekännelsen* är en skrift vars betydelse inte bör underskattas.²⁷¹ Den erbjuder en exemplarisk utgångspunkt för en fördjupad undersökning av det sätt på vilket protestantismen tog avstånd från den medeltida traditionen. Trosbekännelsen presenterades för Karl V på riksdagen i Augsburg 1530, det högst styrande organet i Tysk-romerska riket, under en turbulent tid då reformationen redan hade hunnit sprida sig i riket. Med texten, som är uppdelad i 28 artiklar, tog protestanterna ställning mot vissa bruk i den katolska kyrkan som de menade strida mot kristendomens väsen.²⁷² Men trosbekännelsen förkunnade inte enbart sina sanningar i negationens form. I den

²⁷⁰ La Motte, *Réflexions sur la critique*, s. 212.

²⁷¹ 1809 års regeringsform (2 §) stadgar att konungen alltid skall vara ”af den rena evangeliska läran, sådan som den uti den oförändrade Augsburgska bekännelsen samt Upsala mötes beslut af år 1593 antagen och förklarad är”. Vid den konstitutionella reformen 1974 lämnades paragrafen orörd. Den ingår numera i successionsordningen (4 §). Om receptionen av trosbekännelsen i Sverige, se Trygve R. Skarsten, ”The Reception of the Augsburg Confession in Scandinavia” i *The Sixteenth Century Journal*, 11:3, 1989, s. 183-94.

²⁷² Om *Augsburgska trosbekännelsen*, se Friederich Bente, *Historical Introduction to the Symbolical Books of the Evangelical Lutheran Church*, Teddington, 2008, s. 27ff, Leif Grane, *Confessio Augustana. Orientering I den lutherska reformationens grundtankar*, Stockholm, 1979, samt Carl

sjätte artikeln anbefalls en ny lydning [*nova obedientia*] som är kontrasterad mot den lydning som påvedömet fordrar av sina undersåtar.²⁷³

För att hävda den nya lydningen hänvisade protestanterna till tron i enlighet med *sola fide*-principen. Det finns en affinitet mellan denna nya lydning och den förnuftstro som La Motte stödde sig på i sin kritik av traditionens auktoritet. Varken tron eller förnuftet är bundna till några institutioner. Bägge finns bortom tiden, bortom de mänskliga traditionerna. I den sjunde artikeln förkastade protestanterna således alla ”mänskliga traditioner” som varande ”instiftade av människor” [*traditiones humanas ab hominibus institutas*].²⁷⁴ I sina legitimeringsstrategier följde La Motte samma logik; han ställde sin subjektivitet mot traditionens auktoritet och hänvisade till förnuftet, vilket enligt hans förmenande hade kommit honom till godo genom Naturen-Gud.

Protestanterna avfärdade emellertid inte traditionen i sin helhet. De rörde inte de beslut som fattats vid de första ekumeniska kyrkomötena. Även Pauli brev undgick det öde som drabbade de medeltida skrifterna. Den tjugonde artikeln förkunnar i själva verket att protestanternas ”lära om tron behandlas överallt hos Paulus”.²⁷⁵ Protestanternas flyktlinje har alltså sina rötter i den paulinska teologin, vilken utvecklades i opposition inte mot Rom utan mot de judiska traditionerna. Enligt Paulus hade judarnas ceremonier, efter det att Kristus offrade sig på korset, förlorat sitt existensberättigande.²⁷⁶ ”Kristus är slutet på lagen”,

Axel Aurelius, *Hjärtpunkten. Evangeliets bruk som nyckel till Augsburgska bekännelsen*, Skellefteå, 2003.

²⁷³ *Confessio Augustana*, VI. För en initierad kommentar till denna artikel, se Grane, *Confessio Augustana*, s.62ff. Översättningen har hämtats från *Den Augsburgska bekännelsen*, övers. Sigfrid von Engeström, Stockholm, 1930.

²⁷⁴ *Ibid.*, VII.

²⁷⁵ *Ibid.*, XX.

²⁷⁶ I *Efeserbrevet* (2:15) beskrivs Kristus som den som ”upphävt lagen med dess bud och stadgar” [τὸν νόμον τῶν ἐντολῶν ἐν δόγμασιν καταργήσας].

skrev han, ”så att var och en som tror kan bli rättfärdig.”²⁷⁷ Som Alain Badiou framhåller kan Paulus lära sammanfattas i följande två satser: att det är tron som räddar människan, inte hennes gärningar, samt att hon inte längre lever under lagens tid utan under nådens.²⁷⁸ Efter Kristus räcker det med att tro i ensamhet.

Här finns ett frö till den västerländska individualismen, till den moderna människans nya lydnad. Det cartesianska cogitot och det lamotteska censeot lever inte i lagens utan i nådens tid. *Augsburgska trosbekännelsens* tjugosjätte artikel, som behandlar hur en sann kristen bör förhålla sig till olika sorters föda, är i detta avseende särskilt värtalig. Protestanterna avfärdade traditionella riter och bruk under hänvisning till den paulinska teologin, vilken i stället betonar tron som nådemedlet *par excellence*.²⁷⁹ Där den latinska översättningen med explicit hänvisning

Som Agamben påpekar ligger Paulus bruk av verbet *katergein* (i 2000 års översättning översatt med ”att upphäva”) nära det hegelska bruket av verbet *aufheben*, vilket visar att hans uppfattning av Kristus världshistoriska roll var mer komplex och sammansatt än vad jag min redogörelse ger sken av. Se Giorgio Agamben, *The Time That Remains. A Commentary on the Letter to the Romans*, trans. Patricia Dailey, Stanford, 2005, s. 99.

²⁷⁷ Rom 10:4. Slutet på lagen [τέλος νόμου] kan likaledes översättas som ”lagens ändamål”, vilket snarare ligger i linje med Jesu egna ord i Matt 5:17. Om kristendomen som slutet på lagen, se Rémi Brague, *La loi de Dieu*, Paris, 2005, s. 351ff.

²⁷⁸ Alain Badiou, *Saint Paul. The Foundation of Universalism*, övers. Ray Brassier, Stanford, 2003, s. 75.

²⁷⁹ ”Det har varit en allmän övertygelse icke blott hos gemene man, utan även bland teologerna och prästerna, att man kunnat förtjäna Guds nåd och gottgöra för sina synder genom att skilja på olika slag av föda och följa dylika människobud [*similes traditiones humanae/ dergleichen Tradition, von Menschen eingesetzt*]. Att hela världen tänkt på det sättet, framgår därav, att dagligen nya yttre former för gudsdyrkan, nya klosterordnar, nya helgdagar och nya fastor inrättats, och prästerna i kyrkorna fordrade dessa gärningar såsom religiösa akter, nödvändiga för förtjänandet av nåden. Och man uppskrämde våldsamt samvetena, om de försummade något. Denna uppfattning om traditioner [*traditionibus/ schädliche Irrtümer*] har vållat kyrkan stor skada. För det första fördunklades läran

till Paulus talar om ”lagen och mänskliga traditioner” [*lex et traditiones humanae*], framhåller det tyska originalet att det rör sig om ”Mose lag och mänskliga traditioner” [*Das Gesetz Mose und menschliche Traditionen*]. Schematiskt kan man säga att den väst-kristna modernitetens motvilja mot förfädernas ritualer är färgad av avfärdandet av judendomen, förfädernas religion.²⁸⁰ Senmodernitetens kamp mot patriarkatet vilar på en tvåtusenårig tradition av misstro mot judendomen och dess traditioner.

Den nya lydningen ersatte underkastelsen under fädernas ceremonier med den individuella tron på Jesus Kristus. Protestantismen placerade sålunda den judiska och romerska traditionen på *vidskepelsens plats* och förberedde – för att låna ett uttryck av Hegel – upplysningen för dess ”kamp med villfarelsen”.²⁸¹ Enligt La Motte räckte det inte att hänvisa till traditionen för att instifta en sanning. Det vore avgudadyrkan att blint följa människobuden, om dessa så består i att skilja på olika sorters föda eller att tro på Homeros ofelbarhet som diktare.

Genom naturrätten sekulariserades den nya lydningen. I *The Second Treatise of Government* (1689) hävdade John Locke att ”människans naturliga frihet ligger i att hon är fri från varje högre makt på jorden och inte är underkastad någon människas vilja eller lagstiftande makt, utan bara har den naturliga lagen

om nåden och om trons rättfärdighet, som är huvudsaken i evangeliet och som bör gå före allt annat i kyrkan [...]. Fördenskull vinnlägger sig Paulus mycket om denna sak, han skjuter undan lagen och människobud [*legem et traditiones humanas removet/ gegen das Gesetz des Mose und menschliche Traditionen gefochten*] för att ådagalägga, att den kristna rättfärdigheten är någonting annat än dylika gärningar, nämligen tro, som tror att vi ’för Kristi skull upptagas i nåden’. ”*Confessio augustana*, XXVI.²⁸⁰ Om juden som den kristnes mytiske förfader, se Pierre Legendre, *Leçons IV. Suite 2. Filiation*, Paris, 1990, s. 205.

²⁸¹ Hegel anställde sina betraktelser om ”upplysningens kamp med villfarelsen” inom ramen för sin historiefilosofi. Se *Andens fenomenologi*, övers. Sven-Olov Wallenstein & Brian Manning Delaney, Stockholm, 2008, s. 384f.

som rättesnöre.”²⁸² Vi finner här ett uttryck för den traditions- och institutionsfientliga ideologi som genomsyrar den västerländska moderniteten. Vanligtvis betraktas sammandrabbningen mellan Förnuftet och Tron som den grundläggande konflikten under upplysningen. I den nya lydningen står emellertid Förnuftet och Tron på enad front i striden mot Traditionens och Institutionernas samlade auktoritet.

Föreställning om det naturliga förnuftet som en gåva av Gud är likaledes närvarande hos Paulus. I *Romarbrevet* (2:15) finns en passage som var betydelsefull både för den protestantiska dogmatiken och för upplysningens auktoritetskritik. Paulus skriver här att de som inte känner till lagen – i den senaste översättningen: hedningarna²⁸³ – likafullt äger en inre kännedom om lagens krav i form av ett samvete. Passagen kan tolkas på olika sätt, men allt tyder på att Paulus menar att ”kännedomen om lagen” inte har kommit hedningarna till godo genom institutionernas eller uppfostrarnas förmedling.²⁸⁴ Snarare har den förmedlats till dem direkt av naturen och utgör så att säga en medfödd förmåga.

²⁸² ”The natural liberty of man is to be free from any superior power on earth and not to be under the will or legislative authority of man, but to have only the law of nature for his rule.” John Locke, *Andra avhandlingen om styrelseskicket*, övers. Eva Backelin, Göteborg, 1996, IV:22, s. 50. Locke hörde till de upplysningstänkare som med nitälskan sökte försona förnuft och kristendom. Som exempel på denna tendens i tidens filosofiska strömningar, nämner Peter Gay dennes essä *The Reasonableness of Christianity* jämte John Tolands *Christianity not Mysterious*. Se Gay, *The Enlightenment: The Rise of Modern Paganism*, kap. ”The Christian Component”, s. 327ff. Den citerade passagen klingar som ett eko av Pauli ofta kommenterade ord: ”Om anden får styra er, står ni inte längre under lagen” (Gal 5:18).

²⁸³ Ordet hedningarna översätter originalets ἔθνη τὰ μὴ νόμον ἔχοντα – i Vulgata: *gentes quae legem non habent* – vilket ungefär betyder: hedningarna som saknar lagen.

²⁸⁴ Se H. Paul Santmires artikel, ”Justification in Calvin’s 1540 Romans Commentary” i *Church History*, 1964, 33:3, s. 294.

Med Paulus egen metafor har naturen skrivit in den i deras hjärtan:

Hedningarna har inte lagen, men om de av naturen [φύσει] fullgör lagens krav, då är de sin egen lag fast de saknar lagen. Därmed visar de att det som lagen kräver är skrivet i deras hjärtan [γραπτόν ἐν ταῖς καρδίαις αὐτῶν]; om det vittnar också deras samvete och deras tankar när tankarna anklagar varandra och försvarar sig.²⁸⁵

Föreställningen om ett naturligt ljus som är medfött hos människan, och vilket hon inte kan tillägna sig genom studiet av de gamles skrifter, vilar latent i dessa rader, som alltså spelade en framträdande roll, sammanflätad med naturrättsliga resonemang, i reformationsteologin. I sina tidiga *Föreläsningar om Romarbrevet* (1515) läste Luther passagen som ett bevis för att "naturens lag naturligt och outplånligt har präglats på människans sinne".²⁸⁶ Även Filip Melanchton, som för övrigt utpekades som författaren till *Augsburgska trosbekännelsen*, hänvisade i sina skrifter till både Paulus och naturrätten i en sådan omfattning att en amerikansk forskare, verksam vid det förra sekelskiftet, hävdade att denne man förtjänar äran av att ha "introducerat naturrättsbegreppet i det moderna tänkandet".²⁸⁷ Hypotesen om en

²⁸⁵ Rom 2:14-15.

²⁸⁶ "In Luther's *Lectures on Romans* (1513-15), written when he was laying the first foundations of a scriptural theology, he interprets Rom. 2:15 as implying that 'the law of nature has been naturally and indelibly stamped [*impressa*] upon the mind of man." John T. McNeill, "Natural Law in the Teaching of the Reformers" i *The Journal of Religion*, 26:3, 1946, s. 168. Se även, apropå Luthers tolkning av *Romarbrevets* andra kapitel, en annan artikel av John T. McNeill: "Natural Law in the Thought of Luther" i *Church History*, 1941, 10:3, s. 220ff.

²⁸⁷ McNeill refererar till Schergers *The Evolution of Modern Liberty* (New York, 1904). McNeill, "Natural Law in the Teaching of the Reformers", s. 172. I sina *Loci communes* (första utgåvan 1521) hänvisade Melanchton till *Romarbrevets* två första kapitel för att bevisa förekomsten av ett "allmänt

medfödd och universell känsla för rättvisa hos alla människor, även hos dem som lever utanför den västra kristenheten, kan ju utan större svårigheter översättas till ett belegg för naturrätten.²⁸⁸ Redan i *Summa theologica* härledde Thomas av Aquino naturrättens existens [*lex naturalis*] ur denna passage hos Paulus.²⁸⁹ I anslutning härtill beskrev han förnuftet som

det naturliga ljuset [*lumen rationalis naturalis*], med vars bistånd vi kan skilja det onda från det goda, som utgör grunden för naturrätten och som inte är något annat än det avtryck som det gudomliga ljuset har satt i oss [*impressio divini luminis in nobis*].²⁹⁰

omdöme till vilket alla människor samtycker [...] och som Gud har skrivit in i var mans sinne” (s. 172-174). I sin apologi för *Augsburgska trosbekännelsen* talade han om ett omdöme som på gudomligt vis har skrivits in i sinnet [*judicium scriptum divinitus in mente*] (s. 172). Även hos Calvin figurerade direkta hänvisningar till Rom 2:15, vilka McNeill kommenterar på följande sätt: ”Any writers interpretation of Rom. 1:19-22 and 2:14-15 is a touchstone which to judge his attitude on natural law. In the former passage, Calvin notes that every one of us finds engraved on his heart some manifestation of God.” (s. 181). Anspelningar på passagen florerade likaledes hos företrädarna för naturrätten under upplysningen. De vände sig till Paulus för finna stöd för sina föreställningar om en hos människan medfödd förnimmelse av rättvisan; bland annat skrev Christian Thomasius att naturrätten är ”den gudomliga lag som har skrivits in i alla människohjärtan”. För ytterligare exempel hänvisas till Jan Schröders detaljerade artikel, ”The Concept of (Natural) Law in the Doctrine of Law and Natural Law of the Early Modern Era”, i *Natural Law and Laws of Europe in Early Modern Europe. Jurisprudence, Theology, Moral and Natural Philosophy*, Farnham/Burlington, 2008, s. 59-65.

²⁸⁸ Strömholm, *A Short History of Legal Thinking in the West*, s. 83.

²⁸⁹ ”Sed contra est quod, Rom. II, super illud, *cum gentes, quae legem non habent, naturaliter ea quae legis sunt faciunt*, dicit Glossa, *etsi non habent legem scriptam, habent tamen legem naturalem, qua quilibet intelligit et sibi conscius est quid sit bonum et quid malum.*” Thomas av Aquino, *Summa theologica*, I-II, q. 91, a 2, c.

²⁹⁰ ”*lumen rationis naturalis, quo discernimus quid sit bonum et malum, quod pertinet ad naturalem legem, nihil aliud sit quam impressio divini*

I denna medeltida summa, som upplysningsmännen var benägna att håna som ett skolastiskt mörkerverk, finner vi en formulering som rättfärdigar både deras tro på förnuftets auktoritet och deras institutions- och traditionsfientliga ideologi. Descartes redan citerade formulering i *Avhandling om metoden* – ”ty då Gud åt envar av oss givit ett naturligt ljus för att vi skall kunna skilja mellan sant och falskt” – klingar som en direkt översättning av dessa rader, från medeltidslatin till franska à la Louis XIII.²⁹¹ La Motte befann sig i denna tradition när han i det naturliga förnuftets namn ombesörjde censuren av diktkonstens fader. Hos Thomas av Aquino var förnuftet utrustat med förmågan att skilja det onda från det goda. Hos Descartes med förmågan att skilja det sanna från det falska. Och hos La Motte med förmågan att skilja det som är värt att bevaras från det som bör förkastas i *Iliaden*.

luminis in nobis.” Thomas av Aquino, *Summa theologica*, I-II, q. 91, a. 2, c. Med all sannolikhet var Thomas av Aquino här påverkad av den romerska rätten och dess uttolkning av naturrätten. Hans formulering påminner om en artikel i *Institutiones* (I, 2) som beskriver det ”naturliga förnuftet” [*naturalis ratio*] som folkrättens grundval: ”*Quod vero naturalis ratio inter omnes homines constituit, id apud omnes populos peraeque custoditur vocaturque jus gentium, quasi quo jure omnes gentes utuntur.*”

²⁹¹ Descartes, ”Avhandling om metoden”, III, s. 45.

IV. EXKLAMATIONENS MÄSTARE

I slutet av 1780 utlyste *Utile Dulci*, ett vittert ordenssällskap som nästan uteslutande bestod av adelsmän, en litterär pristävling över ämnet passionerna.²⁹² Den tjuogoettårige Thomas Thorild medverkade och blev belönad ett *accessit* – ett tröstpris. Kellgren, sällskapets språkrör, förklarade i Stockholms Posten att denne kunde varit berättigad till det större priset,

men då detta Skaldestycke tillika varit bundit i et orimmat dactyliskt versslag, stridande mot den i Vitterheten allmänt godkända smaken, har Sällskapet ej trott sig, genom en sådan belöning, oinskränkt böra gilla en lika så vådelig, som onödig nyhet. [...] Sällskapet har dock genom et mindre Pris eller *Accessit* velat betyga sin aktning för et Snille, hvars bemödande skal vinna ett almänt bifall, då det samtycker, at underkasta sig den erkända Skaldekonstens stadgade lagar.²⁹³

²⁹² Stiftat 1766 var sällskapet, enligt Tigerstedt, ”i viss mån en blandning av hemlig orden, litterär akademi och klubb. Creutz, Gyllenborg, Oxenstierna och Wellander tillhörde *Utile Dulci*, men dess själ var den glade sällskapsbrodern Elis Schröderhiem. *Utile Dulci* höll stora fester med litterärt och musikaliskt program samt utgav en poetisk antologi, *Witterhetsnöjen*. Vid Kellgrens ankomst till Stockholm [1777] var *Utile Dulci* medelpunkten i huvudstadens litterära liv, men nivån i dess publikationer var trots bidrag av Gyllenborg och Oxenstierna inte vidare hög.” Eugène Napoleon Tigerstedt, *Johan Henric Kellgren*, Stockholm, 1966, s. 24.

²⁹³ Johan Henric Kellgren, ”Meddelande i Stockholms Posten den 26 februari 1782” i *Samlade skrifter*, fjärde delen, tredje häftet, Stockholm, 1944, s. 262f. Ordet *accessit*, en mindre utmärkelse eller belöning i akademiska sammanhang, betyder bokstavligen ”han har kommit nära”, av latinet *accedere*.

I utlåtandet manades Thorild till underkastelse, men denne bondson från Bohuslän var en revoltens man. Som han själv förklarade hade han blott ”en stor och oföränderlig tanke i Lifvet”, nämligen att ”*Förklara hela Naturen, och Reformera hela Verlden.*”²⁹⁴ Således gick han till motattack mot Kellgren och avfärdade programmatiskt de litterära lagar i vilkas namn hans verk hade blivit förkastat. Han behövde således stifta nya lagar som gav legitimitet åt hans nymodigheter. Liksom i fallet La Motte har vi att göra med en skriftställare som vänder sig mot en etablerad åsikt och som därför behöver söka auktoritet till sitt verk i källor som – för att låna Kellgrens formulering – inte sanktioneras av ”den i Vitterheten allmänt godkända smaken”.

I regel betraktas Thorild som den mest framstående representanten för Sturm und Drang-rörelsen i Sverige.²⁹⁵ Han brukar även omtalas som en företrädare för upplysningen i landet.²⁹⁶ Ernst Cassirer såg i honom en tänkare hos vilken det sena 1700-talets ”viktigaste andliga förändringar” fann sitt uttryck.²⁹⁷ Han kan alltså läsas som en representant för de progressiva strömningar som ledde fram till den franska revolutionen och i Sverige till statsvälvningen 1809.

²⁹⁴ Thomas Thorild, ”Caractere” i *Samlade skrifter*, III, Stockholm, 1944, s. 422.

²⁹⁵ Se *Svensk Sturm und Drang: Thomas Thorild – Bengt Lidner i urval och med inledning av Stellan Arvidson*, Stockholm, 1957. Thorild läste *Werther* som student i Lund och åberopade sig i *Passionerna* lidelsefullt på författare som förknippas med de nya litterära strömningarna såsom Shakespeare, Klopstock, Gessner och Rousseau. Otto Fischer beskriver honom som ”a pioneer of the pre-Romantic aesthetics of expression that paved the way for the High Romanticism of the early nineteenth century”. Se Otto Fisher, ”Thomas Thorild on Rhetoric and Eloquence” i *Rhetoric and Literature in Finland and Sweden, 1600-1900*, red. Pernille Harsting & Jon Viklund, Köpenhamn, 2008, s. 163.

²⁹⁶ Se Albert Nilsson, *Thomas Thorild. En studie över hans livsåskådning*, Stockholm, 1915, s. 151f.

²⁹⁷ Ernst Cassirer, *Thorilds Stellung in der Geistesgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Stockholm, 1941, s. 125.

Den franska revolutionen brukar företrädesvis tolkas ur ett moraliskt perspektiv – som den vändpunkt då det förtryckta folket vände sig mot sina förtryckare – och dess estetiska berättigande lämnas obeaktat. En ny uppfattning av det sköna måste emellertid etableras allteftersom spåren av *l'ancien régime* sopas undan. Kulten av det Högsta Väsendet (*Culte de l'Être suprême*) instiftades sålunda av Välfärdsutskottet – genom dekretet av den 7 maj 1794 – som en ersättning för den förbjudna kristendomen och dess ritualer. Thorild vände sig ytterst mot den rådande ordningens bristande skönhet, hans upplysningsprojekt var inte bara en kamp mot villfarelsen utan även en kamp mot *världens förfulande*. Undersökningen av hur han gav legitimitet åt sin nya poetik utgör därför, för att låna Peter Weiss formulering, även en undersökning av *motståndets estetik* under denna avgörande epok i Västerlandets historia.²⁹⁸

²⁹⁸ Peter Weiss monumentala roman *Die Ästhetik des Gegenstands* utspelar sig i Tyskland, Spanien, Frankrike och Sverige under åren som varade från Weimarrepublikens fall fram till krigsslutet. Den utgavs i tre delar mellan 1975-81.

Fjärde kapitlet: Passionernas metafysik

1. DEN ERKÄNDA SKALDEKONSTENS LAGAR

Vad var det som Kellgren åkallade under de gnistrande formuleringarna ”den erkända Skaldekonstens lagar” och ”den i vitterheten allmänt godkända smaken”? Det rör sig om *den fransk-klassicistiska doktrinen* som utformades på 1500- och 1600-talen i Italien och Frankrike och som under 1700-talet med vissa modifikationer slog rot i Sveriges tongivande kretsar.²⁹⁹ Som utgångspunkt bör någonting sägas om denna doktrin. Vad fordras av ett verk för att uppbära legitimitet under dess egid? Vilken definition av diktandets uppgift påbjuder denna ”GALLIENS Modekrämerska”, för att använda Thorilds föraktfulla uttryck?³⁰⁰

Doktrinen tog form i samband med ett intensifierat studium av Aristoteles poetik.³⁰¹ Dess främsta företrädare – Vida, Robortello, Castelvetro och Homeros-kritikern Scaliger – var alla uttolkare av Aristoteles, utrustade med mer eller mindre hög filologisk kompetens.³⁰² Doktrinen blev rotfast i Frankrike vid tiden

²⁹⁹ Arvidson håller fram Olof Dalin, Mårten Triewald, Abraham Sahlstedt och Olof Bergklint som introduktörerna av den ”franskklassiska tradition i Sverige, som Kellgren fullföljer”. Stellan Arvidson, *Thorild och den franska revolutionen*, Hudiksvall, 1938, s. 47.

³⁰⁰ Thorild, ”Passionerna” i *Samlade skrifter*, första bandet, Stockholm, 1933, s. 37.

³⁰¹ Om receptionen av Aristoteles poetik under renässansen, se Eugène Napoleon Tigerstedt, ”Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West” i *Studies in the Renaissance*, 15, 1968, s. 21ff.

³⁰² Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, s. 49. Tigerstedt framhäver särskilt betydelsen av Francesco Robortellos kommentar till Aristoteles poetik, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, tryckt i Florens 1548. Se Tigerstedt, ”Observations on the reception of the

för Akademiens grundande under Ludvig XIII:s regering (1635) och utgjorde en del av den estetik som etablerades vid hovet av dessa aristokrater, som mödosamt tämjts till ämbetsmän. Vid denna tid, innan deras söner och sonsöner infogades i ämbetsmannaaadeln vid Versailles, hade emellertid den feodala vildhetens färgprakt inte helt mattats ut på byråkratiseringsprocessens grå palett. Detta var även Richelieus och de förbjudna duellernas tid som, likt en sista stråle från medeltidens sjunkande sol, motstod den kylslagna klassicism som snart skulle upphöjas till norm vid hovet. Epokens störste författare, Pierre Corneille, skrev emellertid att Aristoteles hade ”behandlat poetiken med sådan klarhet och sådant omdöme att de regler som han förordat gäller för alla tider och för alla folk.”³⁰³ Aristoteles auktoritet som filosof – vilken var ifrågasatt men inte övervunnen – torde ha bidragit till att förstärka hans ställning även som litteraturteoretiker.³⁰⁴ En av de första akademiledamöterna, La Mesnardière, utpekade Aristoteles som ”förnuftets mästare”.³⁰⁵ De regler för diktkonsten som författarna utvann ur hans poetik antogs sålunda sammanfalla med förnuftets regler. När Thorild revolterade mot den fransk-klassicistiska doktrinen vände han sig samtidigt mot en uppfattning av förnuftet. Och även om han sällan begagnade sig av själva begreppet, så utspelade sig striden som han utkämpade kring tolkningen och definitionen av förnuftet – av vad som är rätt, sant och skönt i konsten och i livet.

Ordet *doktrin*, som jag har lånat av Régis Bray, är något missvisande. Det rör sig inte så mycket om en rad bestämt avgränsande regler som om en svårfångad anda, vilken implicerar en rad föreställningar om litteraturens väsen och ändamål. Den

Aristotelian Poetics in the Latin West”, s. 21.

³⁰³ Corneille, citerad efter Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, s. 56.

³⁰⁴ Ibid., s. 59.

³⁰⁵ La Mesnardière, citerad efter Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, s. 59.

postulerar bland annat att litteraturens uppgift, framför allt epikens och dramatikens, är att efterbilda ett givet förlopp och följer på denna punkt Aristoteles berömda definition av tragedin som en "efterbildning av handling".³⁰⁶ Verklighetsåtergivningen (*mimesis*) är emellertid inte helt obunden utan bör underställas vissa mer eller mindre strikt iakttagna form- och innehållsmässiga påbud. Mot kravet på sannolikhet (*verisimilitudo*), som driver diktandet mot en allt strängare verklighetstrohet, fordrar den att litteraturen skall skildra det passande och följa *decorum*, vilket inskränker realismen genom att, med Inge Jonssons ord, förpliktiga författaren att "inte framställa något som strider mot god ton även om det skulle vara sant".³⁰⁷ I avhandlingens föregående del såg vi hur La Motte beklagade sig över bristen på *decorum* hos Homeros. Den fransk-klassicismiska uppfattningen av *decorum* påbjuder inte bara att gudarna skall föra ett anständigt liv, utan även att de lägre klasserna inte skall skildras i den höga stilen. Dessa tillåts endast uppträda inom ramen för en annan genre som inte omtalas hos Aristoteles, nämligen romankonsten.

Emedan alla dessa regler, som romanförfattarinnan Madeleine de Scudéry framhöll, betraktas som "ofelbara förutsatt att de tillämpas väl",³⁰⁸ så tenderar diktandet inom fransk-klassicismen att reduceras till en intellektuellt präglad verksamhet, vilken kräver att diktaren har bemästrat sina affekter. Denne blir en hantverkare som inte tillåts tala utifrån sina egna subjektiva passioner. En text blir inte litterär i kraft av sitt ämne utan först då den, för att låna Horace Engdahls formulering, har genomgått "den konstnärliga bearbetningen".³⁰⁹ Det som här har sagts gäller både 1600-talets fransk-klassicism och den klassicism som

³⁰⁶ Aristoteles, *Om diktkonsten*, 1450 b, s. 35.

³⁰⁷ Inge Jonsson, *Idéer och teorier om ordens konst. Från Platon till strukturalismen*, Malmö, 1977, s. 61f.

³⁰⁸ Scudéry, citerad efter Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, s. 107.

³⁰⁹ Horace Engdahl, *Den romantiska texten*, Stockholm, 1986, s. 33.

under det följande seklet utvecklades i Sverige. Den svenska versionen har i ett inflytelserikt verk, med en något nedsättande beteckning, beskrivits som en ”pseudoklassicism”.³¹⁰

Ytterligare några ord skall sägas om den fransk-klassicismiska doktrinen klassbundenhet, eftersom den utgör en av orsakerna till att Thorild med sådan iver vände sig mot den. Som Roland Barthes har framhållit uppstod det fransk-klassicismiska formspråket

på 1600-talet inom den grupp som hade nära kontakt med kungamakten, utformades med hjälp av dogmatiska beslut och rensades snabbt på alla de satskonstruktioner som den spontana subjektiviteten hos gemene man hade skapat och dresserades i stället till ett definitionsredskap.³¹¹

Att en författare förmår underkasta sig dessa regler, som i så hög grad skiljer det litterära språket från det som folket talar, förutsätter att han har umgåtts i hovkretsarna och blivit invigd i dess kultur. Den fransk-klassicismiska doktrinen kan utifrån ett sociologiskt perspektiv förstås som en skiljemur som utesluter de lägre ståndens subjektiva yttringar från att bli betraktade som litteratur sålunda skyddande överhetens monopol på konstnärlig legitimitet. Ludvig XIV:s finansminister Colbert spelade för övrigt en

³¹⁰ Sixten Belfrage, *Gustavianska dikter i stilhistorisk belysning*, Stockholm, 1950, s. 30. Peter Gay har likaledes framhållit hur fransk-klassicismen även i Frankrike under 1700-talet förföll till epigoneri. ”The Golden Age of Louis XIV loomed, a gigantic presence, over the Silver Age of his successor. The baits that had governed it – authoritarianism, centralization in the Court, condescension of patron to artist – were tenacious, and its dominant aesthetic tradition proved to be as persistent as the social attitudes. Artists responded by resigning themselves to the system, by cynically bending it to their purposes, or by sullen revolt.” Gay, *The Enlightenment. The Science of Freedom*, s. 238.

³¹¹ Roland Barthes, *Litteraturens nollpunkt*, övers. Gun och Nils A. Bengtson, Uddevalla, 1966, s. 41.

viktig roll vid bildandet av en enhetlig estetisk politik i landet under 1600-talets senare hälft.³¹²

Rörande diktens mening och ändamål hävdar den fransk-klassicismiska doktrinen en dubbel ändamålsenlighet – dess syfte är dels att undervisa och sprida kunskap, dels att behaga och förnöja.³¹³ I sina fabler skrev La Fontaine att det är meningslöst att ”berätta för berättandets skull” [*conter pour conter*] och att författaren snarare har att ”undervisa och behaga” [*instruire et plaire*].³¹⁴ I samma anda förfäktade Boileau i *Art poétique* att musan skall ge ”lärda lektioner” samt förena ”det redbara med det behagfulla”.³¹⁵ De härmed implicerade föreställningarna om konstens ändamål anknyter till den vers, i vilken Horatius fastslår att den som blandar nyttan med nöjet [*miscuit utile dulci*] kommer att vinna allas bifall.³¹⁶ Det är ingen slump att det vittra sällskap, som uppmanade Thorild att sträcka vapen inför den fransk-klassicismiska domen, häri hade funnit såväl sitt namn som sitt motto.

På fransk mark blev doktrinen sent ifrågasatt. Voltaires dramatik är stöpt i samma form som Racines. Bortsett från Rousseau och dennes lärjungar blev den inte angripen förrän i slutet av Napoleontiden, då Madame de Staël i sin essä *De l'Allemagne*

³¹² Roger Zubert & Micheline Cuénin, *Le Classicisme*, Paris, 1998, s. 27f.

³¹³ Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, s. 63f.

³¹⁴ ”En ces sortes de feinte, il faut instruire et plaire,/ et conter pour conter me semble peu d'affaire.” La Fontaine, citerad efter Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, s. 73. Orden alluderar på Horatius diktum: ”Skalderna avser att antingen gagna eller förnöja [*aut prodesse volunt aut delectare poetae*]/ eller samtidigt dikta till glädje och nytta för livet”. Horatius, *Diktkonsten*, 333-334, s. 33.

³¹⁵ ”Qu'en savantes lecons votre muse fertile,/ partout joinge au plaisant le solide et l'utile.” Boileau, citerad efter Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, s. 73.

³¹⁶ ”Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,/ lectorem delectando pariterque monendo.” Horatius, *Diktkonsten*, 343, s. 35.

(1811) introducerade den tyska romantiken i landet.³¹⁷ På dramatikens nivå ägde ett första allvarligt menat ifrågasättande rum först vid tiden för julirevolutionen i och med det pittoreska rabaldret kring Victor Hugos *Hernani* (1830). Alexandrinen begagnades utan ironi av modernismens portalfigurer, såsom Stéphane Mallarmé och Paul Valéry, och Barthes har konstaterat att den aristoteliska synen i synnerhet på dramatik – vilken utgår från att ”ju mer gripen publiken är, ju mer den identifierar sig med hjälten, ju mer det sceniskt framförda imiterar den tänkta handlingen, ju mer skådespelaren inkarnerar sin roll, ju mer magisk teatern verkar, desto bättre föreställningen” – måste vänta på Bertold Brecht för att dess grundantagande på en bredare front skulle sättas under debatt.³¹⁸

2. *PASSIONERNA* OCH THORILDS ”SYSTEM AF SANNING OCH SKÖNHET”

Forskningen har länge sökt klargöra vilken filosofisk skola Thorild tillhörde; den vill utröna av vilket stoff hans intellektuella karta var vävd. I synnerhet har filosofiskt skolade forskare sökt svaret på denna fråga.³¹⁹ I sin avhandling avfärdar Horace Engdahl, i egenskap av litteraturvetare, dessa debatter rörande Thorilds ”eventuella spinozism eller leibnizianism eller herderberoende eller fysiokratism eller stoicism” och menar att man

som läsare enligt min mening [har] bättre utsikter i umgänget med Thorilds texter, om man inte betraktar dem som teoretiska utsagor utan som ett slags *aktivitet*, som syftar till

³¹⁷ Se Gay, *The Enlightenment. The Science of Freedom*, s. 247.

³¹⁸ Roland Barthes, *Kritiska essäer*, övers. Malou Höjer, Uddevalla, 1957, s. 56.

³¹⁹ Cassirer, *Thorilds Stellung in der Geistesgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, s. 6f.

att *göra det absoluta i språket*: att frammana en oändlig verklighet.³²⁰

Engdahl framhåller vidare att Thorilds poetik ”inte är särskilt utvecklad” och ”till övervägande delen [består] av polemiska gester”.³²¹ Så är nog fallet om man ur Thorilds verk söker särskilja en systematisk teori av det slag som Baumgarten utvecklade i sina avhandlingar, men den som söker efter hans legitimeringsstrategier skall finna om inte ordning så åtminstone en logik som motiverar de flesta av hans ställningstaganden. Själv talade Thorild, och gav därmed sin egen doktrin ett namn, om *Passionernas* ”Metafysik”.³²² Han talade även om ”*authorns Filosofi*” och om dess ”System af Sanning och Skönhet”.³²³ Jag skriver under på Engdahls påpekande att det är fruktlöst att försöka ge denna ”Metafysik” eller detta ”System af Sanning och Skönhet” en filosofisk etikett, men den thorildska doktrinen är inte reducerbar till ”polemiska gester” eller blott till en dunkel strävan att ”frammana en oändlig verklighet”. Om Thorilds metafysik, för att använda hans eget ord, studeras som den grund utifrån vilken han revolterade mot den ”erkända Skaldekonstens lagar”, skall konturerna av ett sammanhängande system, ett system av sanning och skönhet, framträda i hans ofta svårlästa skrifter.

Striden som rasade mellan Thorild och Kellgren blev tidigt föremål för forskningens intresse och har belysts utifrån olika perspektiv. Det är välkänt att *Passionerna* från 1781, den dikt som Thorild skickade in till Utile Dulci-sällskapets pristävling, bryter mot åtskilliga av fransk-klassicismens konventioner. Lika fullt ägnar jag detta avsnitt åt att beskriva det nya i Thorilds dikt såsom en förberedelse inför den kommande undersökningen av Thorilds legitimeringsstrategier. Mest iögonenfallande är metri-

³²⁰ Engdahl, *Den romantiska texten*, s. 103.

³²¹ Ibid., s. 79.

³²² Thorild, ”*Passionerna*”, s. 38.

³²³ Ibid., s. 56.

ken; *Passionerna* är skriven på en nydanande hexameter. Möjligt hade han låtit sig påverkas av Stiernhielm, som använde sig av det anrika versmåttet i *Hercules*, och av Klopstocks *Messias* – de oregelbundna verssluten tyder på det. I de så kallade ”Nina-dikterna”, skrivna två år senare än *Passionerna*, gick Thorild ännu längre i sin kamp mot det formella tvånget och avfärdade alla metriska former. Dessa är sannolikt de första svenska dikterna som skrivits på fri vers. Härvidlag torde Thorild ha varit inspirerad av den unge Goethes melodiska diktning från det föregående decenniet.

Ett annat framträdande drag i *Passionerna* är att dikten inte relaterar någon historia, inte efterbildar något skeende, utan är fylld av exklamationer. Som Engdahl skriver är ”den drivande kuggen i den unge Thorilds poetiska maskineri *imperativen*: uppmaningar, böner, invokationer, tacksägelse, lovprisningar”.³²⁴ Med exklamationerna vände sig Thorild i praktiken mot den aristoteliska definitionen av litteraturen som en *mimesis* – en imitation – av ett förlopp i verkligheten. I en senare skrift, *Vis Poëtica*, angav Thorild det teoretiska motivet för sitt angrepp på Aristoteles och Horatius, den andre av den fransk-klassicismiska doktrinens stora auktoriteter.³²⁵ Medan den förre klandras för att ha kallat poesins kraft för efterbildning [*imitatio*], tillvitas den senare för att i en klassisk sentens ha liknat den vid måleriet [*pictura*].³²⁶ För sin egen del vidhöll Thorild att poesins kraft ligger

inte i myten utan känslan, i alla rörelsers och utrops känslor [*in patho gestuum et exclamationum omnium*], i smärtans

³²⁴ Engdahl, *Den romantiska texten*, s. 95.

³²⁵ För Horatius betydelse för fransk-klassicismen, se Jean Marmier, *Horace en France, au dix-septième siècle*, Paris, 1962.

³²⁶ Thorild, ”Vis poëtica seu Pathos” i *Samlade skrifter*, 17:e häftet, Stockholm, 1974, s. 187. Texten citeras hädanefter i Maria Plazas översättning, som är tillgänglig i Thomas Thorild, *Att fånga ögonblicken. Texter i urval*, red. Horace Engdahl, Stockholm, 2000, s. 328-340.

och kärlekens känsla, hatets och glädjens.³²⁷

Med Arvidsons välfunna term hävdade Thorild en ”uttrycksestetik”.³²⁸ I stället för att beskriva ett skeende är hans poetik inriktad på att uttrycka författarens egna känslor.³²⁹ Därmed följer en ny definition av diktens uppgift. I en av hans mest kända aforismer, som beskriver metoden bakom *Passionerna*, fastslog han att ”min lag har varit at UTTRYCKA, ej at BESKRIFVA min känsla.”³³⁰ Med en anakronism skulle man kunna tala om en *expressionism* för Thorilds vidkommande.³³¹

Thorilds metafysik belyses även av den roll som suckarna spelar i hans diktning. I en artikel har Kristiina Savin visat att sucken har haft en betydande roll i den västerländska traditionen. Petrarca beskrev hela sin *Canzoniere* som ”ljudet av suckar” [*il suono di sospiri*] och i den tidigmoderna konsten i Italien, bland annat i den nyfödda operan som förblir förknippad med en unik sensibilitet, utgjorde suckandet – inte minst genom den i arior vanligt förekommande exklamationen *ahimè!* – ett sätt att förmedla att man var begärande. Sucken har även sin

³²⁷ Thorild, ”Vis poëtica seu Pathos”, s. 187.

³²⁸ Arvidson hänvisar i sin tur Eggebrechts studie, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*. Se Arvidson, *Passionernas diktare*, s. 535.

³²⁹ Thorilds uppror mot den gällande smaken kan sättas i samband med lyrikens födelse som fristående genre under 1700-talet. Se Anna Cullhed, *The Language of Passion*, Frankfurt am Main, 2002. Hon betonar den nya genrens problematiska förhållande till definitionen av litteratur som efterbildning: ”The lyric is, from the Aristotelian point of view, either not an imitation at all, or at least not an imitation of action” (s. 240).

³³⁰ Thorild, ”Passionerna”, s. 51.

³³¹ Begreppet expressionism lär ha myntats av Wilhelm Worringer i arbetet *Abstraktion und Einfühlung* (1907) där han med det svåröversatta ordet *Einfühlung* betonade inlevelsen och känslans betydelse för det konstnärliga skapandet. Under tioalet kom det att beteckna en konstnärlig strömning i Tyskland, knuten till grupperingarna *Die Brücke* och *Der Blaue Reiter*.

plats i teologin, där Guds ord utgör det främsta föremålet för människornas begär: de suckar efter Hans dekret.³³² Ur ett litterärt perspektiv kan suckarna även förstås som en reaktion mot de hämningar som ett övermått av regler ålägger det subjektiva uttrycket. Sucken som symbol spelade en framskjuten roll i den så blomstrande svenska romantiken.³³³ Den utgör följderna av mötet mellan hantverkets krav och den frihetstörstande diktarens behov att ge uttryck för sina oförlösta känslor. Thorild har ett tillmäle för de känslolösa, regeldyrkande diktarna: ”handtverks-Snillen”.³³⁴ I opposition mot dem förkunnade han att även sucken äger sin vältalighet: ”Den uprörda känslans språk är suckar; hannes lifliga vältalighet, tårar.”³³⁵ Den suckande diktaren är en människa som plötsligt ger uttryck för allt som hon länge burit inom sig. Sucken befinner sig alltså mellan tvånget och den friheten; för att sucka måste man längta efter friheten – inte vara i besittning av den – och enligt Thorild finns på jorden ej ”et Kreatur så litet, så ringa – som har en känsla, en kraft; och den tryckes – at det ej suckar efter *Friheten*”.³³⁶ Även språket är stätt ”i slafveri” och ”suckar efter en sådan frihet”.³³⁷

I praktiken underkastade sig Thorild programmatiskt sina föreskrifter. I en så lång dikt som *Passionerna*, kommenterar Arvidson, är det ”svårt att undvika beskrivningar, men Thorild har lyckats nästan till hundra procent. Det är utropen som dominerar. Det finns säkert ingen dikt av *Passionernas* längd där det

³³² Kristiina Savin, ”Sighs of Desire”, i *Pangs of Love and Longing: Configurations of Desire in Premodern Literature*, ed. Anders Cullhed, Carin Franzén, Anders Hallengren & Mats Malm, Cambridge, 2013, s. 157ff. Hon citerar ur *Vulgata* (s. 163): ”os meum aperui et respiravi quia mandata tua desiderabam” (Ps 119:39).

³³³ Se Anders Olsson, *Vad är en suck? En essä om Erik Johan Stagnelius*, Stockholm, 2013. Olsson nämner insiktsfullt Thorild på s. 24.

³³⁴ Thorild, ”Passionerna”, s. 51.

³³⁵ *Ibid.*, s. 68.

³³⁶ Thorild, ”Den nye granskaren: Julii 1784” i *Samlade skrifter*, andra bandet, Stockholm, 1934, s 85 f.

³³⁷ Thorild, ”Passionerna”, s. 50.

finns så många utropstecken som här.”³³⁸ Detsamma kan sägas om de nämnda dikterna på fri vers, de så kallade ”Nina-dikterna”, i anslutning till vilka Otto Fischer har påpekat att Thorild i sitt författarskap gestaltade ett ”diktande subjekt i färd med att monologiskt uttrycka sina känslor”.³³⁹ Med dessa dikter vände sig Thorild från den fransk-klassicistiska doktrinen och hävdade subjektiviteten som den nya estetikens grundval.

3. HJÄRTATS RÄTTIGHETER

Omkring 1780 hade upplysningsfilosofins *Old Guard* börjat gå ur tiden. En ny generation tog över, för vars tänkande känslorna spelade en viktigare roll.³⁴⁰ Thorild hörde till denna generation, född omkring 1760, som i sin verksamhet siktade på att upplösa distinktionen mellan förnuft och känsla; som Hampson framhåller kom känslorna för dessa tänkare ”att uppfattas som en källa till kunskap som var oåtkomlig för intellektet och som handlingens domare.”³⁴¹ Trogen tidens anda, deklarerade Thorild: ”Jag höjer Hjertats rättigheter långt öfver Snillets.”³⁴² I ett annat sam-

³³⁸ Arvidson, *Passionernas diktare*, s. 536.

³³⁹ Otto Fischer, ”Att sjunga Passionerna. Medium och performativitet hos Thomas Thorild” i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:2, s. 46. Forser skriver att ”hela innehållet i tryckerikonstens blyådor virvlar runt i Thorilds verk”. Se Tomas Forser, i förordet till Kenneth Gustafson, *Thomas Thorild. Skalden – rebellen*, Kungälv, 2010, s. 11.

³⁴⁰ ”The Old Guard in the philosophic family was moving from the scene: Hume died in 1776, Rousseau and Voltaire in 1778, Turgot and Lessing in 1781, d'Alembert in 1783, and Diderot in 1784.” Se Gay, *The Enlightenment. The Science of Freedom*, s. 555.

³⁴¹ Norman Hampson, *Upplysningen*, s. 185.

³⁴² Thorild, ”Passionerna”, s. 35. Hos Rousseau har jag funnit en passage i vilken han likaledes åberopar sig på ”Hjärtats och Naturens rättigheter” [*les droits du Cœur et de la Nature*]. Se Jean-Jacques Rousseau, *Discours*

manhang hävdade han att "ett gott hjärtas eld" vidlåder "vitterhetens *Lag och Ordning*, och alla Svenska Snillens rätt".³⁴³ Dessa två exempel visar hur Thorild lät hjärtat, fattat såsom metafor, utgöra den fasta punkt som han utgick från i sin strid mot aristokraternas estetik.

Hjärtats metafor ägde redan sin fulla kraft i Moseböckerna. Det är sin älskades hjärta som älskaren söker (1 Mos 34:3) och det är med sitt eget hjärta som han uppmanas att söka Gud (5 Mos 4:29). Metaforen utpekar något som den empiriska vetenskapen har svårt att fånga; den kan visserligen dissekera ett lik, blottlägga nerver och muskulatur, men hjärtat förblir oåtkomligt för dessa empiriska metoder. Detsamma gäller blicken; när en människa dör finns ögonen kvar, men deras eld har slocknat. Idag försöker vetenskapen, i den tradition som Thorild bekämpade, att reducera hjärtats yttringar till emotioner som utgår ur hjärnceller och till ämnen som utsöndras i blodet. Det var något annat som Thorild avsåg när han åberopade sig på hjärtats rättigheter. För honom var hjärtat den mest levande delen av själen: den förtryckta känslans säte. Genom hans hänvisningar till "hjärtats rättigheter" upphävs sålunda dualismen mellan kropp och själ, vilken är så grundläggande för den västerländska rationalismen.³⁴⁴ Om sitt arbete med *Passionerna* sade han sig ha "brutit

sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, Paris, 1969, s. 50.

³⁴³ Thorild, "En kritik öfver critiker, med utkast til en lagstiftning i snillets verld" i *Samlade skrifter*, III, s. 31.

³⁴⁴ Föreställningen om en strikt åtskillnad mellan kropp och själ, vilken visar sig i det absurda adjektivet "psykosomatisk", kan spåras tillbaka till kristendomen och dess förändligande av den judiska omskärelseriten: från att ett märke tillfogas kroppen som ett tecken på att barnet har trätt in i den judiska gemenskapen till att omskärelsen i kristendomen tolkas som ett symboliskt eller intellektuellt faktum. Paulus, den främste teoretikern bakom avjudaiseringen av kristendomen, talade om en "hjärtats omskärelse" (Rom 2:28-29) och föreställde sig sålunda att hjärtat, såsom metafor, utpekar en instans som är skild från kroppen. Därmed räcker det att tro – dvs. att i sin solitära reflektion, bortom ceremonierna, söka Gud –

harmonien. Mäst där Känslan upplöst den”. Han förkastade den fransk-klassicistiska doktrinen i namn av hjärtats ”*levvande uttryck*”.³⁴⁵

I praktiken kan Thorilds revolt mot den rådande skaldekons-
tens lagar delvis betraktas som ett försök att upphäva klyftan
mellan vardagsspråket och litteraturen. Syntaxen i en tragedi av
Racine är komplex och delikat. Även om Thorilds egen diktning
understundom bär lärdomens prägel, och även om han i regel
underkastar sig grammatiken, torde dessa alexandriner i hans
ögon framstå som ett försök att reducera varje mänskligt uttryck
till en ”kall och liflös rar och blänkande g å t a”. Den spontana
subjektiviteten begagnar sig inte av ett sådant språk, ingen skulle
i verkligheten – som i Racines tragedi *Iphigénie* – rimma fram
sorgen över sin dotters förestående död. Med förakt talade
Thorild om

t r ä l a r s snille at hölja sin låga mening i en gyldnesky af
orden, at göra hvar tanke, hvart uttryck, til en kall och liflös
rar och blänkande g å t a – detta skall sättas i stället för *Sjä-
lens* eldiga fria och l e f v a n d e sätt at säga hvad den innerligt
känner och förstår.³⁴⁶

När hjärtat fritt säger vad det känner, så talar det enligt Thorild
som i hans egen dikt *Passionerna*. Detta antagande vilar på ett
annat, nämligen att den uttryckta känslan skulle ha ett innebo-
ende och odiskutabelt värde. Men varför skulle Thorilds känslor
äga en värdighet av ett sådant slag att de förtjänar att kallas för
litteratur? Exklamationer kan höras överallt. För att legitimera
sin revolt mot etablissemanget måste Thorild alltså heligförklara
den suckande och vilda känslan, upphöja den till en auktoritet
som den nya tidens poeter kunde hänvisa till i kampen mot den
rådande uppfattningen om vad som var rätt och skönt i konsten.

för att bli en fullvärdig kristen.

³⁴⁵ Thorild, ”Passionerna”, s. 51.

³⁴⁶ Thorild, ”En kritik öfver critiker”, s. 58.

I en vidare bemärkelse utgör den thorildska doktrinen ett angrepp på en viss uppfattning om vad som är civilisationens mening. Tillsammans med fraktioner av sin egen generation introducerade han en ny uppfattning om förnuftets auktoritet. Fransk-klassicismens regler och förordningar hämmar människans inre krafter i onödan. Förnuftet ger sig inte till känna i den dresserade traven utan i den otyglade galoppen. Inte i hovmannens värtalighet utan i det oregerliga hjärtats suckar.

4. TYSKT 1700-TAL: ETABLERANDET AV EN MOTESTETIK

Vid invalet av de första medlemmarna i Svenska Akademien, vilken instiftades 1786, framträdde i öppen dager konungens förkärlek för de blå banden. ”Det är djupt betecknande för den gustavianska kulturen”, skriver Sverker Ek, ”att det aristokratiska inslaget blev så starkt.”³⁴⁷ Med Bo Lindbergs ord präglades den av en ”aristokratisk esteticism knuten till den franskinspirerade hovkulturen”.³⁴⁸ Thorilds angrepp mot ”den i vitterheten allmänt

³⁴⁷ ”1783 hade Kellgren med tanke på Creutz, Gyllenborg och Oxenstierna kunnat skriva: 'De största skalder Sverige gillar/ Ses vara Grefvar alla tre.'” Sverker Ek, ”Gustaviansk litteratur”, s. 321. I sitt tal vid Akademiens instiftelse, hållet i Stora börssalen den 5 april 1786, yttrade Gustaf III följande ord: ”[...] och utan dess [det svenska språkets] stadgande med *säkra Lagar*, blir dess namnkunnighet omöjlig; ty utan stora Scribenter blir ej språket känt, och utan *säkra reglor*, kan ej et språk väl skrivas. Det är til detta stora verk jag lägger i dag den första grundval, och det är Eder jag utsett at stifta för språket *lagar*, at fullborda Mitt verk.” Gustaf III, ”Tal i Svenska akademien” i *Svensk litteratur: Frihetstiden och gustavianska tiden*, s. 491 [mina kurs.].

³⁴⁸ ”Statsvälvningen 1772 medförde en förändring i det svenska kulturklimatet, brukar det sägas: frihetstidens ekonomiska utilism med dess merkantila, borgerliga etos ersattes av en aristokratisk esteticism knuten till den franskinspirerade hovkulturen i Stockholm. Det är en schablonbild

godkända smaken” utgör alltså samtidigt ett angrepp mot samhällsordningen i stort och närmare bestämt mot det sätt på vilket Sverige, efter statsvälvningen 1772, styrdes av Gustaf III och hans inre krets.

Den marxistiska litteraturforskningen utgår från en omstridd tanke hos Marx och Engels: att de rådande idéerna är den härskande klassens idéer.³⁴⁹ I den mån som denna tes äger giltighet är även den litterära och konstnärliga smaken vid en given epok – ”i sista hand”³⁵⁰ – dikterad av den härskande klassen. I deras efterföljd betonar Barthes att ”det är under trycket av historien och traditionen som de möjliga formspråken hos en viss given författare uppstår.”³⁵¹ Och med liknande teoretiska utgångspunkter skriver Terry Eagleton att

de språk och tekniker som en författare tillgriper redan är mättade med vissa ideologiska sätt att se, vissa kodifierade sätt att tolka verkligheten. Och i vad mån han förmår modifiera eller återskapa dessa språk beror mer än på hans historiska geni. Det beror på om ’ideologin’ vid denna historiska tidpunkt är sådan att de måste och kan förändras.³⁵²

som behöver nyanseras men ändå i stort sett håller.” Bo Lindberg, *De lärdes modersmål. Latin, humanism och vetenskap i 1700-talets Sverige*, Göteborg, 1984, s. 128.

³⁴⁹ I *Kommunistiska Manifestet* (Stockholm, 1976, s. 44) heter det: ”Vad bevisar idéernas historia om icke, att den andliga produktionen förändrar sig i och med den materiella? En viss tids härskande idéer var alltid blott den härskande klassens idéer.”

³⁵⁰ I ett sent brev till Joseph Bloch (från 1890) skrev Engels: ”Enligt den materialistiska historieuppfattningen är det *i sista hand* det verkliga livets produktion och reproduktion som är det bestämmande elementet i historien. Mer än det har varken Marx eller jag någonsin hävdad. Om därför någon förvränger detta till att ekonomin är det *enda* bestämmande, så förvandlar han det till en meningslös, abstrakt och absurd fras.” Citerat efter Terry Eagleton, *Marxism och litteratur*, övers. Anders Olsson och Svante Weyler, Stockholm, 1978, s. 17 [min kurs.].

³⁵¹ Barthes, *Litteraturens nollpunkt*, s. 15.

³⁵² Terry Eagleton, *Marxism och litteratur*, s. 32.

Utifrån dessa resonemang skulle även Thorilds hävdande av hjärtats rättigheter kunna förstås som ett försök att upprätta en *motestetik* i strid med den aristokratiska diktning som främjades av ”den härskande klassen”. Denna tolkningsmöjlighet har inte försummats av forskningen, i synnerhet Arvidson försökte förstå Thorilds uppror utifrån detta perspektiv. Han gjorde gällande att

den härskande smakriktningens envælde – i och för sig förkastligt – var ett organ i det politiska förtryckets tjänst och att [Thorilds] egen revolt på det litterära området också var en p o l i t i s k revolt. Kellgren betraktade saken på samma sätt: i Thorilds uppträdande såg han en fara för samhällsordningen och i sin egen kamp såg han ett försvar för denna samhällsordning. Det är en av orsakerna till att striden blev så bitter.³⁵³

Passagen visar på ett tydligt sätt konsekvenserna med en rent marxistisk läsning av Thorild. Arvidsons resonemang är konformistiskt med avseende på den västerländska framstegstanken och vilar på ett okritiskt förhållningssätt till termer som förnuft, natur och frihet. Som många andra forskare präglas hans tänkande av en överdriven trohet gentemot upplysningstraditionen

³⁵³ Stellan Arvidson, *Thorild och den franska revolutionen*, s. 35. Om Arvidson som marxistisk litteraturhistoriker, se Stefan Jonssons artikel ”I revolutionens ljus. Thomas Thorild, Stellan Arvidson och den marxistiska litteraturforskningen i Sverige” i *Talekonst och passion. Skalden och filosofen Thomas Thorild. En antologi*, red. Kenneth Gustafson, Bohus, 2013, i synnerhet s. 145ff. Se även Franz Mehrings *Die Lessing-Legende. Eine Rettung, nebst einem Anhang über den historischen Materialismus* från 1893, i vilken Lessings verksamhet som kulturkritiker i Hamburg studeras som ett exempel på den uppkommande borgerlighetens strid mot hovkulturen. Mehring (1846-1919) var aktiv som socialdemokratisk politiker och gick med i Spartacusförbundet under inbördeskriget som rasade i Tyskland under första världskrigets slutskede. Delar av hans bok är översatta i *Marxistiska litteraturanalyser*, red. Kurt Aspelin, Stockholm, 1971.

– och mot den västerländska moderniteten i största allmänhet – vilket, trots sin överlägsna kännedom om Thorilds texter, hindrade honom från att urskilja avgörande saker i hans verk. På grund av dess ständiga betonande av pengarnas betydelse – och dess benägenhet att sätta likhetstecken mellan frihet och välstånd – riskerar den marxistiska litteraturforskningen att bli blind för litteraturens estetiska kvaliteter. Å andra sidan visar Arvidson med all önskvärd tydlighet på den idéhistoriska bakgrunden till Thorilds uppror, dvs. att det borde förstås mot bakgrund av – och som en parallell till – den litterära och politiska utvecklingen i Tyskland under den senare hälften av 1700-talet. Några ord skall därför sägas om den tyska historien, där rötterna till Thorilds motestetik bör sökas. Beteckningen Tyskland är anakronistisk – landet uppstod som en modern statsbildning först 1871 – men används framgent för enkelhetens skull. När Thorild skrev *Passionerna*, alltså före bildandet av Rhenförbundet, bestod området av en mängd mer eller mindre inflytelserika städer och furstendömen.

I sitt klassiska verk om civilisationsprocessen, *Über den Prozess der Zivilisation* (1939), tecknar Norbert Elias en klargörande bild av hur den tyska borgerligheten, enad under nationalismens egid, sökte upprätta en ny estetik i strid med den transnationella aristokratin som under 1600-talet hade börjat efterbilda franska mönster. Som exempel på den tyska aristokratins franskvänlighet framhåller Elias om att Leibniz skrev sina viktigaste filosofiska verk på franska och att de tyska grevarna sinsemellan använde detta språk både i sin korrespondens och i dagligt bruk. Under det följande seklet blev frankofilin ännu mer framträdande inom landets tongivande kretsar. I essän *De la littérature allemande* (1780) uttryckte den preussiske konungen Fredrik II sitt förakt för tyskan som litterärt språk och kritiserade Goethes sturm-und-drang-drama *Götz von Berlichingen*. Medan de högre klasserna sålunda kultiverade sin avsmak för det tyska språket, växte en tyskspråkig litteratur fram underifrån med rötter i det alltmer inflytelserika borgerskapet. Elias nämner särskilt "Klopstock, Herder, Lessing, Sturm und Drang-diktarna,

sentimentalisterna, Göttinger Hain-kretsen, den unge Goethe, den unge Schiller”³⁵⁴ som företrädare för denna rörelse och framhåller att dess skrifter bär prägel av ett

våldsamt hat mot furstar, hov, aristokrater, franskitatörer, adlig omoral och intellektuell kyla, och överallt bland medelklassungdomen finner man vaga drömmar om ett nytt, enat Tyskland, ett naturligt liv, ’naturligt’ i motsats till hovkretsarnas ’onaturliga’ liv, och om och om igen en våldsam förtjusning i det egna känslösvallet”.³⁵⁵

Elias läsning av den tyska historien ger även perspektiv på utvecklingen i Sverige som under 1700-talets lopp, i synnerhet under Gustaf III:s regi, blev allt mer orienterat mot Paris. Thorilds uppror mot den etablerade smaken kan studeras som en svensk parallell till händelseutvecklingen i Tyskland. I bägge fallen kan vi skönja en förskjutning inom upplysningen från den fransk-klassicistiska, anti-klerikala och aristokratiska filosofin i Voltaires anda, till den suckande och sentimentala borgerligheten som bekämpade den rådande ordningen. Övergången mellan de två generationerna i upplysningsrörelsen kan också schematiskt beskrivas som en övergång från en aristokratisk till en borgerlig upplysning, varmed även uppfattningen om förnuftet genomgick väsentliga förändringar. Genom att sätta Thorilds författarskap i samband med den tyska Sturm und Drang-rörelsen belyser det

³⁵⁴ Norbert Elias, *Sedernas historia*, s. 100f.

³⁵⁵ Ibid. Se även Peter Gays skildring av den tyska sjuttonhundratalskulturen, vilken innehåller en rad exempel på hur noblessen förkastade det inhemska språket och sökte sig till franska mönster. Gay, *The Enlightenment. The Science of Freedom*, s. 241-246. Han citerar bland annat följande passage ur Humes essä, ”Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences” från 1742: ”That multitude of polite productions in the FRENCH language, dispersed all over GERMANY and the NORTH, hinder these nations from cultivating their own language, and keep them still dependent on their neighbours for those elegant entertainments” (s. 241).

marxistiska perspektivet vissa avgörande aspekter av hans legitimeringsstrategier, men det är inte endast produktionsförhållandena som bestämmer en människas förhållande till skönheten. För att belysa de estetiska och existentiella aspekterna av Thorilds legitimeringsstrategier är det nödvändigt att anlägga ett annat perspektiv, mer öppet för konstens kraft, på den motestetik som han etablerade i striden mot det gustavianska etablissemanget.

Femte kapitlet: Kampen mot tyranniet

1. SANNINGENS OCH KÄNSLANS RIKE

Thorilds far var kronolänsman, ett yrke som ungefär motsvarar ställningen av en lägre statstjänsteman. I sin barndom blev han dock föräldralös och måste för att finansiera sin skolgång förlita sig på andras välgörenhet. Med Arvidsons ord fick han tidigt ”känna beroendet”.³⁵⁶ Vilhelm Ekelund såg i Thorild en representant för den ”svenska fattigdomstraditionen”.³⁵⁷ Och Atterbom inledde sin levnadsteckning över honom med följande ord:

Thomas Thorilds fädernebygd var Bohus län. Armod omgaf hans vagga och första uppväxt. Till och med det namn, som han gjort frejdadt, var honom ej medfödt: ty fadern hette Jöns Olsson Thorén. Denne, en krono-länsman, som bodde på hemmanet i Blåsupp i Svarteborgs socken af Foss pastorat, lefde med sin maka, Börta Thomasdotter, i torftiga omständigheter. De hade fem barn. Thomas var yngste sonen. Kort efter hans födelse - och måhända i anledning af den - gick hans moder ur tiden. Fadern, tänd af sorg, qvarlefdte icke länge. Snart befann sig alltså sistkomlingen, i ännu späda ålder, både moder- och faderlös.³⁵⁸

Utsattheten präglade även Thorilds liv som vuxen. Utifrån hans korrespondens har Gunnar Sahlin upprättat en förteckning över

³⁵⁶ Arvidson, *Harmens diktare*, s. 8.

³⁵⁷ Vilhelm Ekelund, citerad efter Gunnar D Hansson, *Lyckans berså*, Göteborg, 2010, s. 22.

³⁵⁸ Per Daniel Amadeus Atterbom, *Svenska siare och skalder*, fjärde bandet, Örebro, 1862, s. 17.

hans bidragsgivare och lån under åren 1778-97.³⁵⁹ Angreppet på aristokraternas diktning formulerades alltså av någon som klassmässigt inte ägde tillträde till hovet och som levde i ekonomiska trångmål. För att låna ännu en formulering av Arvidson betraktade Thorild huvudstaden "underifrån och med moralistens blick".³⁶⁰ Möjligen är det därför som hans stil har något hektiskt över sig; han talade inte med den självsäkra stämman hos adelsmannen som inifrån hovet förlöjligar dess seder. Snarare för hans exklamatoriska förkastelsesdomar tankarna till de tidigkristnas bittra avsky mot de kejsrerliga palatsen i Rom.³⁶¹ Åtskilliga av hans dikter, däribland *Passionerna*, tillrättavisades dessutom av aristokraters vittra sällskap. Hur tog de sig rätten, dessa aristokrater som blott hade bördens att tacka för sin ställning, att yttra sig om värdet hos hans verser? Att just Kellgren, som inte var aristokrat, bevärdigades auktoritet som smakdomare på den gustavianska Parnassen – och dessutom invaldes som ende ofrälse bland de Aderton – torde enbart ha spätt på den thorildska frustrationen.³⁶² Själv var han knappast påtänkt för inval. Som Erik

³⁵⁹ Gunnar Sahlin, *Författarrollens förändring och det litterära systemet 1770-1795*, Stockholm, 1989, s. 239.

³⁶⁰ Se Arvidson, *Harmens diktare*, s. 28.

³⁶¹ Den som anställer en jämförelse mellan Thorilds och La Bruyères skall, om än deras åsikter om hovlivet på åtskilliga punkter konvergerade, finna att svensken var högst olik denne – jag lånar Barthes karaktäristik – "balanserade, lagom engagerade moralist som inte 'brinner' (utom kanske i kapitlet om kvinnor och pengar, vilket präglas av en konstant aggressivitet)". Barthes, *Kritiska essäer*, s. 243.

³⁶² Det är välkänt att bilden av Kellgren, mannen bakom utlåtandet om *Passionerna*, borde nyanseras. Inte sällan betraktas han som Thorilds mest nitiske antagonist, som en representant för allt som Thorild avskydde, men förmodligen har hävdtecknarna, drivna av sensationshunger och sökande efter de förenklingar som alltför ofta utgör baksidan av förståelsens mynt, varit benägna att betona det som skiljer de två författarna åt. "Vi böra tro, att Kellgren ärligt fann den unge författarens åsikter och skriftsätt löjliga", skrev Atterbom i *Svenska siare och skalder* (s. 168). Men som Tigerstedt har framhållit är det snarare troligt att även

Lönnroth påpekar hade han gjort sig ”helt omöjlig som samhällskritiker”.³⁶³

I sin i efterhand avfattade kommentar till *Passionerna* – som ingår i den tryckta utgåvan från 1785 – åkallade Thorild ”Sanningens och Känslans rike”.³⁶⁴ Formuleringen inringar vad jag skulle vilja kalla för hans *locus amoenus* – en uppdiktad plats som tjänade honom som arkimedisk punkt i striden mot etablissemanget.³⁶⁵ I namn av detta rike, som han menade sig ha tillgång till, utmanade han den enligt hans förmenande perversa logik, som gjorde att mediokra människor kunde få framskjutna ställningar i det svenska samhället. Om man tar hänsyn till Thorilds prekära situation och till hans uteslutenhet från Slottet – den plats till vilken genomsnittsmänniskan i hans samtid knöt sina förhoppningar – framstår hans eget rike som en i såväl estetiskt som politiskt hänseende institutionaliserad motpol. I kraft

Kellgren, framför allt i sin sena diktning, lät sig inspireras av ”den spirande romantik som i senare hälften av 1700-talet framträdde överallt i europeisk litteratur och som i fransk och svensk forskning har fått det olyckliga namnet ’förromantik’ ”(*Kellgren*, s. 67). I sin vackra avhandling insisterar Horace Engdahl på att Kellgrens verk pekar framåt mot romantiken; även Albert Nilsson spårar förromantiska strömningar i hans verk. ”Poemet *Våra villor* utgör en upplysningsfilosofins bankruttförklaring”, skriver han i den monumentala studien *Svensk romantik* (Lund, 1964, s. 59). Frågan är alltså om inte Kellgren var mer öppen för Thorilds estetik än vad denne ville tillstå, men att han samtidigt ryggade tillbaka inför dennes polemiska sinnelag. Kellgren lär ha läst *Passionerna* flera gånger och såg ju till att den belönades med ett *accessit* – vilket i sig är anmärkningsvärt med tanke på diktens nydanande och absurda form. Försoningen med Bellman vittnar likaledes om hans öppenhet inför olika former av icke-klassicistisk estetik.

³⁶³ Erik Lönnroth, *Den stora rollen. Kung Gustaf III spelad av honom själv*, Stockholm, 1986, s. 114.

³⁶⁴ Thorild, ”*Passionerna*”, s. 36.

³⁶⁵ Jag lånar begreppet *locus amoenus* från Curtius som definierar det som en ”retorisk-poetisk kategori” och som ett ”vackert, beskuggat avsnitt av naturen” [*ein schöner, beschatteter Naturausschnitt*]. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen, 1993, s. 202.

av sitt eget *locus amoenus* kunde han avfärda hovlivets fröjder som en chimär. Där ges endast falskhet – falsk poesi, falska känslor och falsk kärlek – medan de sanna motsvarigheterna anträffas på den plats som blott han själv och likasinnade äger tillträde till. Det är något annat än börd, titlar och rikedom som gör att en människa får vistas i Känskans och Sanningens rike.

Från sitt *locus amoenus* behövde Thorild inte längre se Stockholm underifrån utan kunde, som han skrev i en prosadikt, tänka ”utöfver Staden”.³⁶⁶ Det är inte längre aristokraterna som ser ner på honom. Nu är det han som blickar ner på ”Staden och Slottet, höljde i Höstens majestäteliga moln” och som ovanifrån betraktar

Jordens, Jordens herrligheter! Svaghetens underverk! Der de små Dödelige hopat stoftet, ställt sig öfverst, klädde i de skimrande grusen, för att trotsa sitt intet.³⁶⁷

Denna stigande rörelse, varmed han tog ett steg bort från den statssanktionerade imbecilliteten, kan likaledes studeras i de brev varmed han förevigade sina vandringar i Stockholms omnejder. I naturen, välbehållen vid sina ”favoritställen”, befann han sig tillräckligt långt från människorna för att glömma deras själsliga fattigdom. Han skriver med djupa andetag, berusad av den självkärlek som hans självvalda ensamhet stegrade till extasens gräns.

Jag var ute i går mot Solens nedgång (åt Kungsholmsparkerna där jag har några favoritställen). Jag återfann mina djupa, höga, förtrogliga utsigter: och stannade vid första rörelsen lutad mot gårdsgården. [...] Jag gick högre upp mot skogshögden, för at se guldets på Tornspitsarne glimma, Glaskronan blixtra i Konungens Sal mot den nedgående Solen, för at se Staden, Mälarn, vida rymden. O min vän, jag

³⁶⁶ Thorild, ”Scene” i *Samlade skrifter*, III, s. 427.

³⁶⁷ Thorild, ”[Filosofiska betraktelser]” i *Samlade skrifter*, I, s. 128.

hant de ställen där jag ofta välsignat dig, sett vår Guds helgedom brinna i vester; och känt den Vises Lycksalighet. under dessa träden, mellan dessa sälla klippor, där bör din inbillning söka mig, där är mit Tempel, där sjöng jag om Passionerna.³⁶⁸

Även om Thorild kom från den bohusländska landsbygdens ingestans, och fastän han saknade familj, historia och pengar, tog han sig till huvudstaden och angrep där grundvalarna för elitens vandel. Det var emellertid inte ressentimentet som utgjorde den skapande kraften bakom hans revolt. Hans omkastande av påbjudna hierarkiska världsbilden bör studeras som en sig själv bejakande och skapande gärning. Enligt Foucault är det en av maktens mekanismer att upprätta en ”gallring bland de talande subjekten”; den som inte ”uppfyller vissa krav eller från början är kvalificerad för att uppfylla dem” blir utesluten ur diskursens ordning.³⁶⁹ Thorild instiftade en ny värdeskala som gjorde honom själv, i egenskap av poet, till världens mittpunkt, garanten för ”diskursens ordning” och excellerande uttolkare av förnuftets auktoritet och av Guds politiska begär.³⁷⁰ I likhet med La Motte var han självutnämnd i sitt värv, och det är föga förvånande att denna till högmod angränsande självsäkerhet gav upphov till en våg av sarkasmer från Kellgrens sida. Utan namns nämnande hånade denne sin vedersakare i följande verser:

*Nej, Hofvet endast Tigrar hyser
(Som sjelf jag från min vindsglugg sett)
Alt är föraktligt hos de Höga;
Alt är Gudomligt hos de Små –
Så dömmar blott Frondörens öga;*

³⁶⁸ Thorild, ”Om hösten” i *Samlade skrifter*, I, s. 456.

³⁶⁹ Foucault, *Diskursens ordning*, s. 26.

³⁷⁰ Thorild fruktade inte att omkasta vedertagna hierarkier. ”Förståndets Ordning i verlden” upprättas efter följande rangordning: ”NATUREN, *Snillen*, QVINNOR, *Karlar*, *Djuren*.” Thorild, *Samlade skrifter*, III, s. 357.

Et upplyst öga icke så.³⁷¹

Kellgren förvandlade här med profetisk klarsyn Thorilds höga höjder till en vindsglugg. Ty under turbulensen efter revolutionsutbrottet i Frankrike och mordet på Gustaf III i mars 1792 häktades Thorild på grund av sin skrift *Om det allmänna förståndets frihet*. Den forna tryckfriheten var då ett minne blott. Hovrättens dom av den 17 januari 1793 – som föll en vecka innan Ludvig XIV avrättades – lydde ursprungligen fjorton dagar på vatten och bröd, men ändrades strax till landsförvisning.

Liksom den nya tidens upplysningsmän – i Tyskland, Sverige och annorstädes – sökte Thorild efter en ny rationalitet som inte inskränkte hjärtats rättigheter. I de föregående generationernas mer teknokratiska upplysningsfilosofi hade sanningsögonblicket uppfattats i analogi med det naturvetenskapliga avslöjandet. Thorild var mer världs nära i sina resonemang; i hans metafysik ger sig sanningen till känna genom känslan. När han recenserade den första svenska översättningen av Goethes *Werther* från 1783 kontrasterade han sålunda ”själens tårar” och den ”starka och högre känslan” mot ett liv som förspilles ”bland Fransosernas evigt artiga Spel-scener!”³⁷² I Goethes roman hade han läst om ett liv som han uppfattade som meningsfullt; den unge Werther levde i sanning, eftersom han levde i känsla, driven av en passion så outhärdligt stark att blott döden kunde befria honom från den. Föreställningen om en affinitet mellan sanning och känsla utgör fundamentet för Thorilds system av sanning och skönhet.

SANNING och KÄNSLA, dessas högsta kraft – är den fördel jag söker, kanske min karakteristik, åtminstone den dag i hvil-

³⁷¹ Kellgren, ”Fronderiet” i *Samlade skrifter*, II, Stockholm, 1939, s. 218.

³⁷² Thorild, ”*Werthers Lidande*; från Upfostrings-Sällskapets Boklåda [artikel i Stockholms Posten den 2 December 1783]” i *Samlade skrifter*, I, s. 491.

ken man bör se mig. Man har uttömt konstens små skönheter, dessa eviga hvardagsprål. Sagornas och Skald-jollrets tid är ej mer. Man behöfver Naturens och själens under.³⁷³

I en berömd dikt liknade Baudelaire sitt hjärta vid ”en teater där man förgäves väntar”.³⁷⁴ Han varierade här det barocka temat om världen som en scen och människorna som skådespelare – *totus mundus agit histrionem* – vilket Shakespeare i *As You Like It* hade utvecklat i den odödliga dialogen om människornas åldrar. Genom sitt åberopande av sanningen demonstrerade Thorild att han vägrade vänta; han hade bara ett liv och ville gå från det teatrala till det sanna. Även om han inte var någon kungamördare – revolten skulle äga rum med konstnärliga och parlamentariska medel – så är det träffande att Gustaf III, emblemet för den tid som han vantrivdes i, sköts till döds på en maskeradbal. Titeln på Verdis kontroversiella opera om händelsen – *Un Ballo in Maschera* – manar till eftertanke: kulan på maskeraden är ett sanningens ord riktat till aristokraterna, dessa livets taskspelare som inför sanningens och skönhetsens domstol framstår som de mest ovärdiga medborgare. ”Den sanna friheten”, skrev Thorild, ”har ingen större Fiende i verlden än den falska”.³⁷⁵

Om det inte var väpnat våld som skulle förändra samhället, på vilka vägar skulle människan söka sig fram till Sanningens och Känslans rike? Thorilds svar var entydigt: han ville höra den ensammes röst, med en chockerande uppriktighet, gråta fram sina passioner, även om detta – som i *Werther* – måste föra honom till ravinens brant. Själv talade han, apropå sina ensamma stunder, om de ”avbrutna anropelser, som då sändas till Himmelen”.³⁷⁶ Där fransk-aristokraterna i sina dikter endast skildrade

³⁷³ Thorild, ”Passionerna”, s. 38.

³⁷⁴ ”Mais mon cœur, que jamais ne visite l'extase,/ est un théâtre où l'on attend/ Toujours, toujours en vain.” Charles Baudelaire, ”L'Irréparable” i *Les Fleurs du Mal*, Paris, 1996, s. 92.

³⁷⁵ Thorild, ”Artikel i Dagligt Allehanda den 2 september 1794”, s. 115.

³⁷⁶ Thorild, ”Harmonien” i *Samlade skrifter*, IV:1, Stockholm, 1965, s. 125.

gråtande människor – alltså *efterbildade* dem, i den mening Aristoteles gav ordet – manade Thorild diktaren att i sina alster gjuta egna tårar. Han eftersträvade en ”sanningens stil” och det spelade ingen roll om den var ”tjusande eller förfärlig”, bara den var sann.³⁷⁷ Han siktade kort sagt på det väsentliga.³⁷⁸ Genomsnittsmänniskan föreställer sig att det är börd, titlar och pengar som ger livet en mening – och det var mot denna villfarelse som

³⁷⁷ ”STIL – är icke mer än *en*, och det är *S a n n i n g e n s*. Denna *Stil* – är stor, liten: hög, förtrolig: lätt, viktig; enkel, ståtelig: ringa, glänsande; tjusande, förfärlig: alt, men alltid *sann*, och i sin sanning alltid *n a t u r l i g t* skön. Detta är klart, min läsare, ty STIL kan icke vara annat än konsten at göra en sak *lefvande* för eder. Denna konst är detsamma som *genie*: och svarar emot Gudomlighetens konst at med en vink gifva lif och varelse.” Thorild, ”En kritik öfver critiker”, s. 58. Vid analysen av Sturm und Drangrörelsen betonade Hegel dess strid mot förfalskningen. I sina resonemang, som likaledes kan appliceras på Thorilds författarskap, citerade han poeten och journalisten Mathias Claudius (1740-1815) som för att beskriva skillnaden mellan Shakespeare och Voltaire hävdade att den ene var det som den andre gav sken av att vara [*was der andere scheine*]. ”Mäster Arouet säger: jag gråter, medan Shakespeare *gråter*”, skriver Claudius i Hegels referat (se *Ästetik*, I, s. 305). Emedan Voltaire, såsom företrädare för den franska smaken, blott efterbildade tårarna, förpassas han till skenets värld under det att Shakespeare, tack vare sina förmodade känsloutgjutelser, bokförs på sanningens sida. Shakespeare tjänade även för Thorild som en emblematisk företrädare för den nya diktkonsten. Han åberopade sig bland annat på honom i *Passionerna*.

³⁷⁸ I sin bok om Matisse gör Grünewald en anmärkning rörande expressionismen som likaledes kastar ljus över Thorilds poetik. Den expressionistiske konstnären uttrycker inte allt som han sett och upplevt utan endast ”det väsentliga” och ”det essentiella”. Isaac Grünewald, *Matisse och expressionismen*, Stockholm, 1944, s. 25f. Denna konst utan transportsträckor, för att låna en term från musiken, blir ett sätt att utmana den rådande konsten som enkom består av vägar som inte leder någon vart. I den klassicistiska teatern väntar hjärtat förgäves, hos Thorild däremot möter läsaren det väsentliga som ett passionerat skott. Genom denna o-hämmade exklamation, som strävar mot det essentiella, skall världen genomgå sin efterlängtnade förändring.

Thorild i namn av hjärtats rättigheter hävdade sitt upplysningsprojekt. Förnuftet bryter ner dessa lögner. Endast genom det mod, som krävs för att en människa inte skall svika sitt eget hjärta, kan hon träda ut ur förställningens värld. Den nya världen skall styras av ett förnuft som är oskiljaktligt från känslan. Där finns också, menade Thorild, sanningen, vars makt utgjorde grundvalen för hans revolt mot etablissemanget – ”*sanningens* magt, hvars minsta vikt gör revolutioner och omskapar tiden”.³⁷⁹

2. TILL FRÅGAN OM INSTITUTIONERNAS RÄTTFÄRDIGANDE

Thorilds kritik av den etablerade skaldekonsten var alltså förenad med en mer övergripande kritik av den rådande ordningen. Det gustavianska samhället vilade, liksom dess konster, på en uppsättning av lagar, vilka i sin tur vilade på en uppfattning om vad som är förnuftigt. När Thorild vände sig mot det gustavianska etablissemanget, vilket enligt hans förmenande förkvävde sanningen, vände han sig mot de gällande lagarna. Med hans egna ord förkastade han

dessa lagar, som stympta vår varelse och vår sällhet. Hvar är gräns för människofullkomligheten? Ortodoxien, i vitterheten, som i religionen och politiken, qväfver för ofta naturens krafter. Den kan uttrycka det antagna och stadgade: men uttrycker den *sanningen*?³⁸⁰

Thorild uppfattade här lagarna som något som står i vägen för sanningen. I en redan citerad aforism, som beskriver metoden bakom *Passionerna*, stiftade han en ny lag, vilken i stället påbjöd

³⁷⁹ Thorild, ”Om Qvinnökönets naturliga höghet” i *Samlade skrifter*, III, s. 356.

³⁸⁰ Thorild, ”Til Sällskapet Utile Dulci”, s. 469.

att den sanna känslan skulle uttryckas: ”Min lag har varit at UT-TRYCKA, ej at BESKRIFVA min känsla.”³⁸¹ Han ville, skulle man kunna säga, göra hela det svenska samhället till ett Sanningens och Känslans rike. Men hur skulle denna uttrycksestetik föras över till realpolitiken? Behöver inte människan gränser och institutioner för att kunna leva och dikta?

Frågan om institutionernas existensberättigande var ett av det sena 1700-talets angelägnaste problem. Den smärta som den var förbunden med avspeglade sig i en anonym insändare som 1769 trycktes i *The Gloucester Journal*: ”Är min fruktan för regeringstyranni lika stor som den jag känner inför folkets tygellöshet?”³⁸² Sedermera visade också Skräckväldet – som utbröt efter Ludvig XVI:s avrättning – det befogade i att ställa frågan på detta dramatiska sätt. Detta är frågornas fråga – för vår tid och för alla tider. Varför lagarna? Varför skulle en fri människa underkasta sig någonting?

La Mottes symboliska fadermord på Homeros, diktkonstens fader, berörde detta problem. Om traditionens auktoritet endast vilar på konventioner – om lagarna så att säga är skrivna med *intighetens bläck* – så är allting tillåtet. Det är denna insikt som Ivan Karamazov försöker försonas med i Dostojevskijs sista roman. Om Gud är död – det vill säga om det är människor, och inte Gud, som har stiftat lagarna – så är det endast vansinnet som sätter en gräns för människans frihet.

Foucault har framhållit att rätten spelade en särskilt viktig roll i den process som under 1600- och 1700-talen ledde till borgerlighetens ökade makt och den gamla regimens fall. Han betonar att rättens uttolkare, domare och advokater, traditionellt sett hade utgjort ett maktmedel för monarkierna. Rätten, skriver han, hade alltid ”varit den monarkiska maktens instrument mot de in-

³⁸¹ Thorild, ”Passionerna”, s. 51.

³⁸² Insändaren citeras efter George Rudé, *Det revolutionära Europa. 1783-1815*, övers. Svante Hansson, Stockholm, 1967, s. 45.

stitutioner, seder, reglementeringar och former för band och tillhörighet som varit typiska för det feodala samhället”.³⁸³ Men när borgerligheten till slut ”gjorde sig av med den monarkiska makten gjorde den det genom att begagna sig av just denna juridiska diskurs – som ändå hade varit monarkins – och vända den mot själva monarkin.”³⁸⁴ Foucault är ett exempel på en efterkrigsfilosof, fostrad i den franska skolan av statssanktionerade statskritiker, utbildad vid École Normale Supérieure, som tenderar att inte studera institutionerna som en garant för allt mänskligt liv utan snarare företräder ett anarkistiskt patos. I denna bemärkelse förblev han fången i den cartesianska övertron på subjektet vilken han ansåg sig kritisera i sina skrifter. Detta visar sig bland annat i hans analys av makten i *Viljan att veta* (1976), där han visserligen ifrågasätter den från upplysningen ärvda föreställningen om makten som ett tyranniskt förbud mot människans frihet och hävdar att den likaledes verkar genom påbud, men samtidigt är oförmögen att betrakta vissa förbud som konstitutiva för att det skall finnas någon diskurs överhuvudtaget. I sin analys vänder han sig bort från institutionerna: ”Makt är inte en institution och inte en struktur, det är inte en viss förmåga som vissa skulle vara utrustade med: det är namnet man sätter på en sammansatt strategisk situation i ett givet samhälle.”³⁸⁵ Att med Foucault föreställa sig friheten längs den anti-institutionella linjen – och individen en i evig duell med institutionerna – är en enkel lösning på ett mer krävande problem.

Bilden av frihetskämpen som ger sitt liv i kampen mot tyranniet har haft en svåröverskattad betydelse för den västerländska civilisationens utveckling, även under industrialismens tidsålder. Thorilds revolt bör förstås mot fonden av denna tradition som säger att medborgarna har rätt att störta sin härskare om

³⁸³ Michel Foucault, ”Maktens maskor” i *Diskursernas kamp*, Stockholm/Stehag, 2008, s. 207.

³⁸⁴ Ibid., s. 208.

³⁸⁵ Michel Foucault, *Sexualitetens historia, band 1: Viljan att veta*, övers. Britta Gröndahl, Göteborg, 2004, s. 103f.

dennes välde övergår i tyranni.³⁸⁶ Historien förser oss med åtskilliga exempel på revolutioner som har begagnat sig av denna tyranniets metafor för att upphäva förbudet mot att mörda. Det ges alltid undantagsfall då mordet legitimeras och enligt traditionen är tyrannmordet ett sådant legitimt mord; den franska revolutionens män listade självförsvar mot tyranniet bland de mänskliga rättigheterna.³⁸⁷ Föreställningen om det legitima tyrannmordet

³⁸⁶ En tyrann var ursprungligen en konung som enväldigt härskade i någon av de grekiska stadsstaterna. Aristoteles talar om olika former av tyranni. Den form som sedermera har blivit förknippad med styrelseskicket är den tredje – den som enligt hans förmenande ”allra mest förtjänar benämningen tyranni och som är en motsvarighet till allhärskardömet. Ett sådant tyranni måste föreligga där härskaren inte kan ställas till ansvar för sitt styre, där han härskar över alla, både likar och bättre män, och där han bara ser till sin egen fördel och inte till undersåtarnas gagn. Därför är detta en påtvingad styrelseform, ty ingen fri man uthärdar frivilligt ett sådant styre.” Aristoteles, *Politiken*, 1295 a, s. 108f.

³⁸⁷ Se *Deklarationen om människans och medborgarens rättigheter av år 1793* (§ 11). Som Lefebvre påpekar var det särskilt viktigt för den franska revolutionens män att insistera på att motstånd mot förtryckande och tyranniska institutioner var tillåtet, eftersom detta var det enda sättet att legitimera det blodiga störtandet av den gamla regimen. Georges Lefebvre, 1789. *Den franska revolutionens bakgrund och orsaker*, övers. Claes Gripenberg, Lund, 1961, s. 152. I detta avseende är det även instruktivt att studera dokumenten från processen som mot slutet av 1792 fördes mot Ludvig XVI, att följa hur åklagarnas sluga frågor ställde konungen mot väggen och hur han slutligen, efter en jämn omröstning mellan delegaterna från de nybildade departementen, befanns skyldig för högförräderi. Den franska staten inkarnerades inte längre i hans person utan han själv framställdes som en tyrann som hade förrått Frankrike. Givet att revolutionärerna var ikonoklaster som krossade tyranniets bilder, så är det ingen större skillnad på att avlägsna huvudena på kungastatyerna på Notre-Dame i Paris som att föra konungen till giljotinen. Standardverket om processen är alltjämt Albert Sobouls *Le Procès de Louis XVI*, Paris, 1966. Upplysningsfilosofin använde även andra metaforer för att beskriva förtrycket; med eggande namn som ”feodalism” och ”despotism” brännmärktes de rådande institutionerna som förlegade och oförnuftiga. ”Machia-

kan även ha spelat en viss roll vid rättfärdigandet av mordet på Gustaf III.³⁸⁸

Pierre Legendre skriver att det samtida tänkandet ännu är djupt influerat av 1700-talets tendens att likställa institution och tyranni, som om institutionerna i grunden vore tyranniska och inskränkte friheten hos ”subjekt-Kungen” [*sujet-Roi*] – det vill säga hos det cartesianska subjektet.³⁸⁹ När Thorild skrev att det inte finns något kreatur så litet i denna världen att det ”ej suckar efter *Friheten*”, förutsatte han att frihetslängtan är inskriven i människans natur, vilken sedermera har förkvävts av institutionerna.³⁹⁰ Inom den generation av upplysningen som han tillhörde florerade denna föreställning om att människans frihet skulle vara hämmad av de teatraliska institutionerna; det i grunden rousseauska temat ”att vara sig själv” implicerar att människan först börjar existera på riktigt – i sanning och känsla – när hon har kastat av sig masken och tagit sig ur institutionernas grepp.³⁹¹

vellism” är ytterligare ett exempel. Foucault har beskrivit hur *Fursten* under 1700-talet, bland annat hos Fredrik II, fungerade som ”ett slags objekt för avståndstagande inom all litteratur om styrning, öppet eller förtäckt”. Foucault, ”Regimentalitet” i *Diskursernas kamp*, s. 184.

³⁸⁸ Se Stig Jägerskiöld, ”Tyrannmord och motståndsrätt 1702-1809. En studie kring J.J. Anckarström” i *Scandia*, 28:1, 1962, s. 113-168.

³⁸⁹ ”Certes, je ne saurais reprocher à mes contemporains d’être les enfants du XVIII^e siècle finalement – un XVIII^e siècle qui nous porte tous, en tant que descendants des Lumières. Mais précisément, avec leur incompréhension, leur illusion du Bonheur politique et ce charivari contestataire qui a fini par assimiler institution et tyrannie, avec aussi le refus de considérer que l’ambivalence se joue aussi au plan social, les héritiers contemporains du XVIII^e siècle ont produit la chape de plomb du sujet-Roi.” Pierre Legendre, ”Qui dit légiste, dit loi et pouvoir”, s. 178.

³⁹⁰ Thorild, ”Den nye granskaren: Julii 1784” i *Samlade skrifter*, s. 85f.

³⁹¹ Rousseaus betydelse för svensk litteratur och filosofi under den senare hälften av 1700-talet har belagts i ett antal lärda uppsatser. Se Lamm, *Upplysningens romantik*, I, s. 235-314, liksom Gardar Sahlberg, ”När skrev Hedvig Charlotta Nordenflycht skaldebrevet till Criton? Ett bidrag till frågan om hennes Rousseaupåverkan” i *Samlaren*, 1934, s. 67f, samt Magnus von Platen, ”Nordenflycht och La nouvelle Héloïse” i *1700-tal. Studier*

i svensk litteratur. Första samlingen, Stockholm, 1996. Även Thorild var djupt influerad av Rousseaus tänkande. Vi har redan sett prov på rousseauska influenser i hans verk i hänvisningen till "hjärtats rättigheter". I *Passionerna* beskrev han Rousseau som "Edens skald", vars himmelska sånger andas "oskuld och Gud" (*Samlade skrifter*, I, s. 45) och i den manekistiska uppdelningen av den franska upplysningen i Voltaire- och Rousseauanhängare tog han ställning för den sistnämnde; han förkastade "Satan-Voltaire" som en företrädare för det "kalla, tomma" (*Samlade skrifter*, I, s. 53 & s. 114). Ett av Rousseaus teman var att människorna på grund av ett övermått av civilisation har förlorat sin förmåga till naturlighet, även deras språk och konster har i takt med civilisationens utveckling blivit mindre sannfärdiga. Han gjorde gällande att "innan konsten tuktat vårt beteende och lärt våra lidelser att tala ett konstlat språk, var våra seder enkla men naturliga" och drömde om att människornas "yttre uppträdande" en dag skulle framstå som en "avbild av hjärtats läggning". Jean-Jacques Rousseau, *Avhandling om vetenskaperna och konsterna*, övers. Gustaf Grimdal & Inga-Lill Grahn, Göteborg, 1992, s. 32. Han angrep även, exempelvis i *Lettre à d'Alembert* (1757), teatern som institution. I hans liv och verk har Jean Starobinski urskilt en genomgående strävan efter "genomskinlighet", en strävan som likaledes kan spåras hos Thorild, som ju ville att människorna skulle leva utifrån sin egen känsla och som kämpade mot förställningen i konsten och livet. Det yttersta målet för deras gemensamma kamp var att människan äntligen skulle vara sig själv. Formuleringen – "jag skall vara mig själv [...] utan motsägelse" – kan beläggas i Rousseaus *Emile*. Se Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Genomskinlighet och hinder*, övers. Jan Stolpe, Stockholm, 2002, s. 145. Genom det skenbart självklara ehuru i grunden djupt gåtfulla imperativet *var dig själv!*, sätter den västerländska moderniteten institutionernas rättfärdigande på spel. Men emedan ett samhälle aldrig har fungerat utan lagar, mötte Rousseau här, som Gay har framhållit, sitt övergripande problem såsom filosof och samhällskritiker. "Force does not create right. But then, what can? Men must remain free; otherwise organized society is not worth having. But men must obey; otherwise organized society cannot function. This is Rousseau's overriding problem." Gay, *The Enlightenment. The Science of Freedom*, s. 549. Uppmaningen att vara sig själv har icke desto mindre blivit en av modernitetens paradformuleringar, en av individualismens hörnstenar, vilken bland annat har tjänat som grundval för efterkrigstidens kritik av "skådespelssamhället". Se framför allt Guy Debords *La société du spectacle* (Paris, 1967). Debords inflytelsrika essä,

Den västerländska individualismen, som utvecklats i anslutning till denna litterära tematik, vill inte se att barnet kommer till världen skrikande efter oändlig tillfredsställelse hos modern och att det är institutionernas funktion – vilka på den samhälleliga nivån utövar *faderns värv* – att föra barnet (individen, *cogitot*) från naturen till mänskligheten. Genom att sammanlänka institution och tyranni har moderniteten öppnat dörren för en okontrollerad driftsutlevelse som har föga likheter med den poetiska frihet som Thorild kämpade för.³⁹²

Att forskningen inte har ställt dessa frågor rörande Thorilds författarskap är symptomatiskt med avseende på den motvilja mot att reflektera kring institutionernas funktion som sedan 1600-talet har präglat det västerländska tänkandet vars självkritiska egg successivt förslöats av framstegstanken. Dess självförhärligande historiografi kan studeras i följande passage, i vilken Arvidson beskriver de individualistiska tendenser som enligt hans förmenande genomsyrade Sturm und Drang-rörelsen.³⁹³ Passagen, som är skriven på trettioalet, utgör en indirekt beskrivning av Thorilds position:

som torde ha påverkat vissa fraktioner inom Maj-68-rörelsen, kan läsas som ett försök att åstadkomma en syntes av Rousseaus och Marx världsåskådningar; se exempelvis den fyrtioåttonde aforismen om det falska livet [*la fausse vie*] och dess förhållande till bruksvärdet.

³⁹² Under det förra seklet visade sig följderna av de västerländska institutionernas sammanfall genom den nazistiska självmordsstaten. Det är anmärkningsvärt att sextio- och sjuttioalets studentrörelser vidareutvecklade Hitlers anti-institutionella ideologi, med tanke på att välfungerande institutioner snarare borde ha framstått som önskvärda bålverk mot den ohämmade driftsutlevelse som låg färsk i minnet. Det ogenomtänkta förhärligandet av gränslösheten i den postmoderna filosofin framstår ur detta perspektiv som en utveckling av – snarare än som en väg bort från – den anti-institutionella och sedermera nazistiska ideologin.

³⁹³ Alexis de Tocqueville var en av de första som, under 1800-talets förra hälft, använde begreppet i dess gängse mening i sina alltjämt aktuella reflektioner kring demokratin i Amerika. Se Jean-Claude Lambertis klassiska essä, *La notion d'individualisme chez Tocqueville*, Paris, 1970.

Ordet i n d i v i d u a l i s m ger oss kanske det bästa lösenordet för denna radikala riktning: det karakteriserar dess inställning till åsiktsförtryck, auktoritetsbundenhet, dogmatik, regler, konvention. Ordet anger den kulturella frihetsrörelsens samband med den sociala process, som skulle leda fram till det absolutistiska och auktoritära samhällets sammanbrott vid århundradets slut. Individens frihet och rättigheter var det ideella målet för de samhällsrörelser, som ledde fram till människorättsrörelsernas förklaring; individens rätt att obunden av tradition och konvention skapa sig egna uttryck för sin personlighet och originalitet var det ideella målet för den litterära rörelse, som gick till anstorm mot den franska smakens envælde.³⁹⁴

Arvidson har okritiskt övertagit arvet från 1789-års-idéer. Här ställs dogmatik och auktoritetsbundenhet mot individens rätt och originalitet. Individens är försedd med förmågan att frigöra sig från "tradition och konvention" och de rådande institutionerna länkas implicit samman med förtrycket mot "individens rätt". I ett annat arbete från samma decennium skriver Arvidson att Thorild "ställer sin dikt i tjänst hos sanningen och naturen".³⁹⁵ Endast genom att befria oss från likställningen av institution och tyranni, kan vi ta ett steg bort från denna förenklande syn på Thorilds uppror mot den erkända Skaldekonstens lagar.

³⁹⁴ Stellan Arvidson, *Thorild och franska revolutionen*, Stockholm, 1938, s. 42f.

³⁹⁵ Stellan Arvidson, *Thorild. Studier i hans ungdomsutveckling*, Lund, 1931, s. 382.

3. THORILD, LAGEN OCH NATURRÄTTEN

Thorild intresserade sig för den institutionella frågan. Han studerade juridik vid universitetet, först i Lund där han tog en kandidatexamen i ämnet 1778, alltså strax innan han åkte till huvudstaden. Drygt tio år senare kompletterades denna med strandade aspirationer på doktorsgraden i Uppsala. Thorild var ingen anarkist, som hävdade att det nya samhället skulle styras utan regler, utan drevs av den lagstiftande andan i upplysningen, som om han kände på sig att människan behöver institutioner för att leva, och sökte ett sätt att rättfärdiga dem. Rättslig metaforik florerar i hans verk. Några av titlarna till hans senare verk får bära syn för sägen: *Lag och rätt, En Kritik öfver Critiker med utkast til en lagstiftning i snilletts värld* och *Rätt, eller Alla Samhällens eviga Lag*, vars tredje kapitel bär rubriken "RÄTT och LAG". Även när det gäller litterära frågor talade han ju om lagar och regler, vilket kan betraktas som ett uttryck på konstens domän för den av Foucault beskrivna process som successivt gav juristen en alltmer framskjuten position i den europeiska staten.

Thorilds vilda och ofta högtravande stil, våldsamheten i hans exklamationer, stod emellertid inte i paritet med vare sig hans läsekrets (borgerskapet i Stockholm) eller den roll som han själv spelade i historien. Ibland får man intrycket att han höll sina anföranden på någon av klubbarna under den franska revolutionen – i ett sådant sammanhang skulle hans överflödande språk te sig avpassat efter det faktiska skeendet – medan det i själva verket rådde fred både inrikes och utrikes i Sverige fram till 1788, då det katastrofala kriget inleddes på andra sidan Östersjön.³⁹⁶ I *Critik*

³⁹⁶ Barthes beskriver den franska revolutionen som det avgörande ögonblick då "sanningen genom det blod den kostade fick en sådan tyngd att den för att finna ett passande uttryck krävde teatraliskt överdrivna former. Det revolutionära formspråket var en sådan emfatisk gest som ensam kunde ge sanktion åt det dagliga giljotinerandet. Vad som i dag verkar svulstigt var den gången bara avpassat efter det faktiska skeendet. Detta

av *Critiker. Med utkast till en lagstiftning i snillets värld* (1791) tilltalade han Kellgren med de bitska orden: ”Det är icke eder jag angriper, utan laglösheten”.³⁹⁷ Kellgren framställs här som en inkarnation av laglösheten vilken Thorild anklagar genom hans person. I en skrift från samma tid, vars publikation föranledde hans landsförvisning, finns en av Thorilds mest berömda meningar, som tjänar som devis över ingången till Uppsala universitets aula: ”Att tänka fritt är stort, men tänka rätt är större.”³⁹⁸ Sentensen, som givit upphov till en tolkningskontrovers, visar hur Thorild tog avstånd från institutionsfientligheten och sökte grundlägga sitt eget tänkande på statsrättslig basis. Enligt Henrik Schück, som en tid tjänade som rektor vid det anrika universitetet, tog Thorild i denna skrift

avstånd från sin tidigare entusiasm för franska revolutionen och Rousseau och deras version av frihet. I stället menar han att man ska söka det rätta, även om det innebär att man får vända sig till ett fåtal lärda och i de viktigaste frågorna till en enda. Därav titeln ’Rätt eller samhällets eviga lag’.³⁹⁹

Visserligen höll Thorild det fria tänkandet i ära, men det finns en evig lag som alla människor måste underkasta sig. Sålunda talar han i samma skrift om ”det evigt Sanna, det evigt Rätta, och *Oföränderliga* Lagar”.⁴⁰⁰ Det är tydligt att ord som brott, kaos och laglöshet – kort sagt: nefastisk nomenklatur – även före 1789 hade en negativ klang i hans verk. Likställandet mellan institution och tyranni hade emellertid gjort det svårt för honom och de

formspråk som företer alla tecken på inflation var då helt adekvat: aldrig har språket varit på en gång mera osannolikt och mindre hycklande.” Barthes, *Litteraturens nollpunkt*, s. 18f.

³⁹⁷ Thorild, ”En kritik öfver critiker” i *Samlade skrifter*, III, s. 49.

³⁹⁸ Thorild, ”Rätt, eller alla samhällens eviga lag”, s. 2.

³⁹⁹ Henrik Schück, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, IV, 3:e uppl., 1928, s. 402.

⁴⁰⁰ Thorild, ”Rätt, eller alla samhällens eviga lag”, s. 7.

andra upplysningstänkarna att finna en väg ut ur den anti-institutionella ideologin. Det är lätt att orera om lag och rätt, men hur såg i praktiken de lagar ut som skulle råda bot på de rådande institutionernas laglöshet?

I studien över La Motte visade jag att naturen utgjorde en av de främsta auktoriteter som traditionskritikerna åberopade sig på. Det var i naturen, denna fiktion om en icke-fiktiv substans, som de fann bot mot det blottade tomrummet. Även Thorilds metafysik om skönhet och sanning vilar på naturens auktoritet. "Det Rättas sjelfva väsende och natur" var enligt hans förmenande som "det som är enligt med Tingens Verkelighet".⁴⁰¹ Och i sin skrift mot Utile Dulci-sällskapets domslut över hans *Passionerna* kontrasterade han den "Franska Politessens uptåg" mot seder-
nas "naturliga sanning och renhet".⁴⁰² Det är naturen, eller närmare bestämt denna "naturliga sanning", som låter sig skönjas under aristokraternas masker. Det är också naturen som skall komma till uttryck i den nya tidens diktning. Även Norbert Elias betonade, i sin studie över det tyska 1700-talet, att distinktionen mellan naturlighet och onaturlighet återkommer i de progressiva författarnas verk. Som exempel anför han en passage ur Lessings *Briefe, die neuste Literatur betreffend* i vilken denne krävde

borgerliga dramer som passar bourgeoisiens nyvaknande självkänsla, eftersom adeln inte har ensamrätt till storhet. 'Naturen känner inte denna avskyvärda skillnad', säger han. 'Den fördelar hjärtats egenskaper utan företrädesrätt för adeln eller de rika'.⁴⁰³

Det var också i naturens namn som encyklopedisterna längre fram angrep tyranniet och som den franska revolutionens män

⁴⁰¹ Thorild, "Artikel i Dagligt Allehanda den 2 september 1794" i *Samlade skrifter*, IV:1, s. 116.

⁴⁰² Thorild, "Til Sällskapet Utile Dulci [artikel i Stockholms Posten den 4 mars 1782] i *Samlade skrifter*, I, s. 469.

⁴⁰³ Elias, *Sedernas historia*, s. 100.

lät utfärda sina deklARATIONER om de ”naturliga, oförytterliga och heliga mänskliga rättigheterna” [*les droits naturels, inaliénables et sacrés de l’Homme*].⁴⁰⁴ Än idag hänvisar deklARATIONEN om människans rättigheter, som redigerades av det nybildade FN efter andra världskriget, till naturens auktoritet, vilket ger en fingerisning om den västerländska modernitetens beroende av detta ursprungligen grekiska begrepp.⁴⁰⁵ Det var genom hänvisningen till naturens auktoritet – och närmare bestämt: till naturrätten – som även Thorild fann en lösning på den institutionella frågan. Bortom människornas fåfängliga lagar, som hindrar den sanna känslan, hägrar inte bara anarkin. Det finns en tredje väg: naturrättens.⁴⁰⁶ Med udden riktad mot Kellgren hävdade han således att det är naturen, inte människorna, som skall stifta lagarna: ”O, min Herre, hvad är människan utan lagar? Men – dessa lagar måste ej vittre pyslingar, utan Naturen göra.”⁴⁰⁷ Det är på naturrätten som den nya ordningen skall grundas, i såväl politiskt som konstnärligt hänseende. Å ena sidan, skrev han i en annan text, finns ”Naturens Rätt”. Å den andra människornas

⁴⁰⁴ Om framställningen av naturrätten i *Encyklopedin*, se Luigi Delias artikel ”Jaucourt, Montesquieu et la discipline 'Droit naturel' dans l'*Encyclopédie*” i *Les Lumières et l'idée de nature*, red. Gérard Chazal, Dijon, 2011. Han visar bland annat hur Louis de Jaucourt i sin artikel om slaveriet förkastade detta som stridande mot naturen (s. 139f). I denna anti-aristoteliska linje författade Marat sin tidiga skrift, *Les chaînes de l'esclavage* (1774). Det var för övrigt Diderot som skrev artikeln om naturrätten för *Encyklopedin*.

⁴⁰⁵ DeklARATIONEN antogs av det nybildade FN i Chaillotpalatset i Paris 1948. I 16:e artikeln, som lär ha författats under påtryckningar från kristdemokratiskt håll, heter det: ”Familjen är den naturliga och grundläggande enheten i samhället [*l'élément naturel et fondamental*] och har rätt till samhällets och statens skydd.” I inledningen ges människorna även rätten att göra ”uppror mot tyranni och förtryck” [*la révolte contre la tyrannie et l'oppression*].

⁴⁰⁶ Thorilds förhållande till naturrätten har berörts av Olle Herrlin, *Religionsproblemet hos Thorild*, Lund, 1947, s. 171f.

⁴⁰⁷ Thorild, *Samlade skrifter*, III, s. 14.

konventioner.

Frågan är: Hvad jag bör tro – det Boken lärer, eller det, Naturen lärer? Frågan är: Hvarefter jag bör Handla – efter Con-
ventionen eller Naturens rätt? Regeln för mit förstånd, är
Naturens verkelighet. Regeln för min vilja, är Naturens
Rätt.⁴⁰⁸

Ytterligare ett exempel på hur Thorild hänvisade till naturrätten
ger hans kritiska referat av en passage i Ciceros *De Legibus*, ett
verk av stor betydelse i det västerländska tänkandets historia.
Här ställde Thorild de ”mörka och vanskliga Stadgar”, vilka ägde
laga kraft i Rom, mot ett förmodat ”naturligt Förstånd”.

CICERO i sin bok om LAGARNE säger gudomliga saker om ”et
Evigvarande förnuft, som råder i hela Naturen, och som han
kallar urbilden för all Lagstiftning. Han strider med styrka
emot den mening at Lag är blott Människofund: och han vi-
sar, at innan Lagar voro till, kände alla Folkslag genom et na-
turligt Förstånd de Dygder som Lagen sedan stadgat:
äfvensom ock aldrig några Folkslagens bud och villior kun-
nat göra det orätta till rätt”. Men när man nu väntar at få
höra detta Rätta, detta *aeternum quiddam*, så faller han gen-
ast på at uphöja til himlen sit Lands Skräck såsom det första
gudomliga uti Lagstiftningen, och man får derpå höra Roms
mörka och vanskliga Stadgar i stället för Mänsklighetens
Klara och eviga rätt.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Thorild, ”[Convention eller naturens rätt?]” i *Samlade skrifter*, II, s.
123.

⁴⁰⁹ Thorild, ”Rätt, eller alla samhällens eviga lag”, i *Samlade skrifter*, IV:1,
s. 18. Han hänvisar till *De legibus* (2, 4). Notera denna hänvisning till Rom
och dess ”mörka och vanskliga Stadgar” såsom ett objekt för avståndsta-
gande. Den kan förstås utifrån Voltaires ord om den kopernikanska världs-
bilden – att den var en ”sanning som fördömts i Rom” [*une vérité condam-
née à Rome*]. Rörande La Motte undersökte jag närmare denna metafor

Thorild tilldelade därmed naturen en grundläggande funktion. Liksom både de franska och tyska upplysningsmännen upphöjde han den till Substansen, till den grundläggande Icke-Myten, i vars namn den tyranniska ordningen omyndigförklarades och bekämpades. ”*Sanningen är den verkliga Naturen: Det som Är*”, postulerade Thorild.⁴¹⁰ Men naturen utgör dock – vilket redan blev tydligt i studien över La Motte – en ren form som i praktiken kan fyllas med vilket innehåll som helst. På den politiska arenan gav Thorild inte någon konkret fingervisning om hur det rätta skulle institutionaliseras, han förevisade ingen bild av institutionerna som i praktiken kunde iscensättas utan nöjde sig med vaga exklamationer. Om Thomas Hobbes var modernitetens mest konkreta naturrättsteoretiker så var det eftersom han, genom sina erfarenheter av det engelska inbördeskriget, ur den mänskliga naturen hade härlett institutionernas nödvändighet

och visade på olika sätt hur naturrättstanken, med dess angrepp på människornas institutioner, har sina rötter i den protestantiska dogmatikens explicita avståndstagande från den katolska traditionen. Även hos Thorild föreligger liknande exempel på en sådan anti-papistisk retorik. I epilogen till *En Kritik öfver critiker* kontrasterade han ”Människo-funder” mot ”Guds och Naturens LAG, i hvilken endast är, för vår Sällhet, en ren och evig *Visshet*” (s. 129). I samma skrift beklagade han sig över det ”Människjo-Våld” som katolikerna utövar mot ”Guds egna ord” och liknade Kellgrens *Stockholms Posten* – i vilken tillrättavisandet av *Passionerna* hade tryckts – vid ”et litet påfvedöme” (s. 4). Staden vid Tiberns stränder är så mycket mer än stad. Det var under dess mäktiga egid som en europeisk gemenskap ånyo återupprättades efter andra världskriget. Hotet från anarkin skulle ännu en gång avvärjas genom den eviga stadens auktoritet, som om det romerska imperiet med dess trygga lagar därmed, liksom vid Karl den stores kröning i den gamla Peterskyrkan, skulle återuppstå i en ny skepnad efter den dubbla våg av förödelse som välldt hade fram över världens länder. I mars 1957 undertecknades Romavtalet, varmed grunden lades för Europeiska Unionen, i Palazzo dei Conservatori på Kapitolium, som under renässansen hade byggts över det gamla Tabularium, där det antika Rom förvarade sina arkiv.

⁴¹⁰ Thorild, ”Den nye granskaren: Junii 1784”, s. 76.

som ett skydd mot densamma. Thorild var aldrig där, men hade han en känsla – vilken förmodligen planterades i honom under studieåren i Lund och som torde ha stimulerats av de skräckinjagande bulletinerna från skräckväldets Paris – av att människans liv, för att bli liv, bör förankras i någon form av regelverk.

Det finns även en estetisk sida av hans hänvisningar till naturens lagar, som är något mer konkret. Under den senare hälften av 1700-talet växte genikulten fram i Europa. Geniet skulle ersätta det ”handtverks-snille” som befrämjades av den fransk-klassicistiska doktrinen. Inte sällan förställer man sig att geniet skulle vara en fritt skapande person som inte underkastar sig några regler, men jag skall nu försöka visa att naturrätten, med dess betoning av rätten på frihetens bekostnad, medverkade även vid genikultens uppkomst. Geniet eller Snillet är enligt Thorild inte helt obundet i sitt skapande utan begränsas av naturens diktat:

Men hvart snille är födt Lagstiftare: sjelfskapare i sit ämne.
Den tar icke, utan ger lagar. Den känner inga andra regler än
Naturens, än den högsta kraftens och den högsta skönhets-
ens.⁴¹¹

Albert Nilssons påstående rörande Thorild, att geniet ”själv skapar reglerna, är normerande”, är således inadekvat.⁴¹² Geniet är snarare naturens språkrör. Men det är inte samma natur som La Motte åberopade sig på i sin ombearbetning av *Iliaden*. Den franska trädgårdskonsten mot slutet av 1600-talet kan illustrera skillnaden mellan Thorilds Sturm und Drang- och La Mottes fransk-klassicistiska inställning till naturen. När mästaren, André Le Nôtre (1613-1700), anlade en rad trädgårdar åt Ludvig XIV, bland annat vid Versailles, ignorerade han det landskap som tidigare funnits på platsen sålunda markerande den geometriska ordningens och det fransk-klassicistiska förnuftets herravälde

⁴¹¹ Thorild, ”Til Sällskapet Utile Dulci”, s. 469.

⁴¹² Nilsson, *Thorild*, s. 87.

över den vilda naturen. Efter denna princip verkade även La Motte när han likt en trädgårdsmästare klippte bort oegentligheterna i *Iliaden*. Thorilds snille arbetar på det motsatta sättet och ämnar uttrycka naturen i dess otämjda form. Han skulle aldrig få för sig att skatta den förkonstlade och elaborerade Vergilius högre än den vildare och oregerlige Homeros.

Även Kant definierade i *Kritik av omdömeskraften*, den epokgörande syntesen över 1700-talets estetiska reflektioner, utkommen året efter Bastiljens stormande, genialiteten som ”den talang (naturgåva) som ger konsten regler”. Geni, preciserar han, är ”det medfödda anlag (*ingenium*) genom vilket naturen ger konsten regler”.⁴¹³ Dessa rader korresponderar väl mot Thorilds idéer, vilka formulerades ungefär vid samma tid. Här skönjer vi grunden för både hans legitimeringsstrategier och hans hänvisningar till förnuftet.

Som jag visade rörande La Mottes kontroversiella översättning, finns det i den kristna dogmatiken en föreställning om att alla människor, till och med hedningarna, av naturen har fått en förmåga till att uppfatta det rätta. Det var bland annat denna paulinska dogm som Descartes arbetade vidare på och sekulariserade genom att hävda *cogitots* förmåga till sanning utan institutionernas bistånd. Hjärtats rättigheter, som Thorild åberopade sig, kan förstås mot fonden av denna tradition. Den uppfattning om förnuftet i vars namn han revolterade mot etablissemanget vilar på föreställningen om ett, för att låna Kants ord, ”medfött känslöanlag” eller *angeborene Gemütsanlage*. Detta naturliga anlag till genialitet, som ger en viss människa tillträde till Sanningens och Känslans rike, är inte beroende av några traditioner eller institutioner. Det tar inte heller hänsyn till någon ätteskölds insignier, går inte i arv från far till son och trotsar kort sagt alla samhälleliga konventioner. Det var genom att ta ett steg bort från dessa människofunder som Thorild, i egenskap av geni och utvald, kunde träda i kontakt med poesins källa. Han verkade inte

⁴¹³ Kant, *Kritik av omdömeskraften*, § 46, s. 166.

som anarkist utan hänvisade ständigt till naturens lagar, vilka utgjorde fundamentet för hans legitimeringsstrategier liksom för hans uppror mot det gustavianska etablissemanget.

4. UPPLYST FRONDERI OCH ÄKTA KÄRLEK

Thorilds bild av institutionerna betingade likaledes hans tankar om kärleken. Jag skall dröja något härvidlag eftersom det är intressant att se vilka konsekvenser hans metafysik i praktiken medförde. Idag upplever vi konsekvenserna av den förändring, ja den brytpunkt, i den västerländska kärlekens historia som Thorild upplevde och bidrog till. Under 1700-talet minskade faderns makt inom familjen. Det blev möjligt för barnen, i synnerhet inom de lägre klasserna, att själv välja vem de ville gifta sig med. I en av sina essäer från seklets mitt kunde Hume, för övrigt med hänvisning till naturens auktoritet, skriva att "*marriage is an engagement entered into by mutual consent*" och bestrida "*the male tyranny which destroys the nearness of rank, not to say equality, which nature has established between the sexes.*"⁴¹⁴ Vid denna tid framträder en ny figur i den europeiska

⁴¹⁴ David Humes essä "Of Polygamy and Divorce" citeras efter Gay, *The Enlightenment. The Science of Freedom*, s. 33f. Om förändringarna under 1700-talets lopp skriver Gay vidare: "*Especially in the middle ranges of Western European society, the father's power over his children and the husband's power over his wife markedly declined. The patriarchal family, still the pattern in the seventeenth century, was giving way to the nuclear family, with its well-defined boundaries against the community and its growing intimacy and equality. Within certain limits, still rather rigid but distinctly expanding, young girls were being permitted to choose their partners. Eighteen-century fiction suggests that the tension between parental demands for obedience and the young lovers' demands for freedom was unresolved, but – witness the novels of Richardson – it was becoming old-fashioned if not contemptible to force girls into an uncongenial connection for the sake of parental prestige or profit*" (s. 33).

litteraturen: den unge mannen som svärmar för en flicka av ett annat – oftast högre – stånd än han själv. Det kan röra sig om en yngling som anställts som informator i en herrgård. Han förälskar sig i patricierdottern, hon förälskar sig i honom och han an håller om hennes hand, men på grund av sin härkomst gäckas han i sina förhoppningar. En fadersgestalt träder emellan de älskande: fadern till den unga kvinnan eller, om hon är av lägre stånd, till den unge mannen. Schillers drama *Kabale und Liebe* (1784) behandlar det senare fallet. I stora drag bygger intrigen på att Ferdinands far, som tituleras som president och är den högst uppsatte i hertigdömet, vägrar att erkänna sin sons icke-ståndsmässiga förhållande till Luise, dottern till en stadsmusikant. Ett annat berömt exempel på en motsvarande struktur är Mozarts och Da Pontes opera *Le Nozze di Figaro* (1786), som utgjorde en fri bearbetning av Beaumarchais svartlistade pjäs *Les Noces de Figaro* (1781).⁴¹⁵ Två tjänstehjon, Figaro och Suzanna, har förälskat sig i varandra och planerar inför sitt giftermål. Greven intresserar sig dock för den unga flickan och söker med alla medel att vinna henne. Ur borgerlig synpunkt slutar historien lyckligt: Figaro får sin Suzanna och Greven fattar nytt tycke för sin hustru. Logiken är tydlig: de sanna känslorna hos de lägre stånden triumferar över de tyranniska och förfalskade institutionerna som försöker ställa sig i vägen för dem. På denna väg har föreställningen om den äkta kärleken, kontrasterad med konvensäktenskapen inom de högre stånden, gjort sin entré i det västerländska medvetandet.

Den äkta kärlekens idé tog alltså form i samband med den motestetik som borgerligheten etablerade gentemot aristokratin. Den ”upplysta och äkta kärleksföreningen”, som Thorild talade om, ställdes mot de av ekonomiska och statusrelaterade skäl

⁴¹⁵ För en initierad analys av Mozarts och Da Pontes samarbete, se Carolina Martín López *La trilogía Da Ponte – Mozart. De Sevilla a Europa*, Sevilla, 2007, och i synnerhet de första fyra kapitlen (s. 19-62) vilka beskriver hur Da Ponte, inspirerad av Metastasios och Goldonis tekniker, bearbetade den beaumarchaiska förlagan.

eklaterade förlovningarna i aristokratin. Den ort som de älskande fördrivs från i Thorilds dikt "Harmen" är ingen annan än hans *locus amoenus*, den "blomsterhöjd" på vilken människor finner varandra i äkta kärlek och där flickan "slingrar sig intill sin älskares själ". I Thorilds metafysik uppstår denna kärlek helt och hållet naturligt, utan institutionernas bistånd.⁴¹⁶

Det är inte osannolikt att den unge Thorild upplevde ett liknande drama med den flicka som han i sina dikter åkallade som "Eos". Han lär ha förälskat sig i henne vid sin tid som informator vid Rånnums herrgård i Västergötland. Hon blev emellertid bortgift med hänsyn till ståndsmässiga konventioner och forskarna menar sig kunna skönja spåren av denna tilldragelse i hans dikt "Harmen", hans kanske mest utpräglade Sturm und Drang-dikt. Med Eks ord handlar dikten om "en ung flicka som till skaldens harm på faderns befallning får avstå från sin ungdomskärlek – en bild av Eos och Thorild-Narcissus tidiga förbindelse".⁴¹⁷ Dikten är en av de första som skrivits på helt fri vers i Sverige, förmodligen är den från 1786, men dateringen är omtvistad. Detta är också en av de få texter i vilka Thorild har kringgått sin anti-mimetiska regel. Han uttrycker inte sina känslor med exklamationer utan beskriver ett skeende, vilket förmodligen beror på att han kände att han på allvar hade något att berätta. Diktjaget, bakom vilket den unge Thorild själv eventuellt framskymtar, måste bevittna hur två älskande skiljs åt med våld av en känslolös

⁴¹⁶ Sent i sitt liv författade Thorild en skrift om äktenskapet under titeln *Harmonien eller allmän plan för en uplyst och ägta kärleksförening*. I titeln (se *Samlade skrifter*, IV:1, s. 121f) sammanjämkas orden uplyst och äkta. I sin etymologiska ordbok ger Hellquist följande upplysningar om det senare ordet: "Ursp. blott 'laglig, legitim (om äktenskapliga förh.) såsom äkta barn, man, hustru (alla redan i fsv.) sedan (efter ty.) ofta om motsatsen till 'skenbar', 'falsk [...]'." Elof Hellquist, *Svensk etymologisk ordbok*, Lund, 1922, s. 1207. Det har alltså skett en glidning i betydelsen: först betecknade ordet den rättsliga aspekten av äktenskapet för att sedermera beskriva kvaliteten hos kärleken.

⁴¹⁷ Sverker Ek, "Gustaviansk litteratur" i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, s. 497.

tredje part – ”en bister jätte, nämnd Far” –, som obarmhärtigt avbryter deras omfamning.

Jag såg –
THOR med sitt ögas blix
En väg af Ljus genom töknen ljungade –
Jag såg på en blomsterhöjd och såg
Gudomligt skön en flicka
Slingrad intill sin älskares själ,
I en alla himlars kyss Lofva
en öm och en evig tro – då villd
En bister jätte, nämnd Far,
rusade fram
Och störtade henne med en vink
Ned i en annans famn –
mitt öga Mörknade,
och jag *gret af harm*:
Blomstren, höjderna, luften
Suckande skallade åter
Skrien, skrien af hennes qual.⁴¹⁸

Ur den försmådde unge mannens kval kan en författarroll härledas. I en artikel i *Den Nye Granskaren*, skriven i maj 1784, betygade Thorild sin vördnad för ”de upplysta Frondeurers själsstyrka och redliga mening”.⁴¹⁹ Om 1700-talets upplysning kan delas upp i två vågor – *les philosophes* i den franska aristokratin och de svärmande borgerliga diktarna i Tyskland – så hör den upplyste frondören till den senare. Han är engagerad i en kamp mot institutioner som bär ett tyranniskt fadersansikte. Denna kamp har lånat in suggestiva kraft från den oidipala logiken; ”Harmen” kan läsas som en variation på detta tema.⁴²⁰ Det

⁴¹⁸ Thorild, ”Harmen” i *Samlade skrifter*, I, s. 187.

⁴¹⁹ Thorild, ”Den nye granskaren: Maji 1784”, s. 32.

⁴²⁰ Bortsett från Freuds skrifter, och framför allt från tolkningen av *Kung Oidipus* och *Hamlet* i *Drömtydning*, utgör alltjämt Otto Ranks *Das Inzest-*

sanna livet liksom den sanna kärleken hägrar bortom de av människor instiftade institutionerna.

5. TRAGEDINS DÖD: REVOLT UTAN TRAGISKT MEDVETANDE

Det upplysta fronderiet som Thorild utövade utmärks av att frondören saknar *den tragiska skuld* som belastar andra rebelltyper. Vari består då den tragiska skuld som den upplyste frondören saknar? Reflektionerna kring denna fråga, som kan förfalla läsaren perifer, kastar ett nytt ljus över Thorilds legitimeringsstrategier och dess estetiska aspekter. Jag hoppas även att, genom denna betraktelse över hans förhållande till det tragiska, lämna ett bidrag till förståelsen för den västerländska moderniteten som sådan.

Sedan Aristoteles reflektioner i *Poetiken* utgör den attiska tragedins uppkomst och väsen en av litteraturhistoriens stora frågor. Den skall inte närmare undersökas här, men några konkreta saker skall sägas vilka indirekt berör det upplysta fronderiet. Den attiska tragedin uppstod samtidigt med de djupgående samhällsförändringar i det grekiska samhället som under 500-talet f. Kr. ledde till att lojaliteten mot stadsstaten började konkurrera ut lojaliteten mot familjebanden. I regel kretsar intrigen kring en lojalitetskonflikt mellan familjens lagar och statens. Den tragiske hjälten bryter mot lagar vilkas auktoritet han erkänner och måste sedermera bära skuldens mantel. Sofokles *Antigone* ger det bästa exemplet. Den tragiska hjältinnan slits mellan sina

Motiv in Dichtung und Sage (Leipzig/Wien, 1912) den i empiriskt hänseende mest uttömmande studien av incestmotivet i litteraturen. Ranks bok, som han skrev före brytningen med Freud, innehåller ett kort men tätt kapitel om "Schillers föregångare: Sturm och Drang-diktarna" (s. 597-603) vilket emellertid utforskar andra aspekter av temat än de som härvidlag berörs.

förpliktelser som syster (vilka ålägger henne att begrava sin fallne broder) och som medborgare (staten som hon levde i, Thebe, hade beslutat att han inte skulle få någon begravning). I sin kommentar till tragedin skrev Hegel att det sedliga medvetandet

är mer fullständigt, dess skuld är renare, om det *i förväg känner* den lag och makt det ställer sig emot, fattar den som våld och orätt, som en sedlig tillfällighet, och likt Antigone i full vetskap begår förbrytelsen.⁴²¹

Om en människa upplever att den ”lag och makt” som hon vänder sig mot är en ”sedlig tillfällighet” – och sålunda saknar auktoritet – så behöver hon inte känna någon skuld. I själva verket är det först när hon identifierar sig själv med fienden, förstår hans tankar och emotionella motiv, men ändå tvingas döda honom som hon möter den tragiska skulden. Det finns ingen tragisk hjälte som inte erkänner sitt brott som sådant; han är en lidande människa – *a Man of Constant Sorrow* – som befinner sig i en tragisk kamp med sin egen överträdelse, vars nödvändighet han försöker att försona sig med. Freud har utifrån sitt perspektiv antytt att denna tragiska skuldkänsla även har omedvetna motiv:

Hjälten i tragedin måste lida; detta är än i dag det väsentliga innehållet i en tragedi. Han hade tagit på sig den så kallade 'tragiska skulden', vars grund inte alltid är lätt att finna; det är ofta ingen skuld i vedertagen mening. Mestadels bestod den i uppror mot en gudomlig eller mänsklig auktoritet och kören beledsagade hjälten med sin medkänsla, sökte hålla honom tillbaka, varna honom och ålägga honom måttfullhet och begrät honom när han fått sitt rättmätiga straff för sin dristighet.⁴²²

⁴²¹ Hegel, *Andens fenomenologi*, s. 339.

⁴²² Sigmund Freud, ”Totem och tabu”, övers. Eva Backelin, i *Samlade skrifter*, X., Stockholm, 2011, s. 220.

Så långt om den attiska tragedin. Min tes är att den upplyste frondören revolterar mot den rådande ordningen utan tragiskt medvetande. Den estetik som Sturm und Drang-rörelsen företrädde vilar på att den tragiska skulden har upphävts. De hugger huvudet av kungen och aristokraterna utan att känna någon skuld, därtill eggade av en iver som i en av romantikerns Kleists berättelser har funnit sitt idealiska uttryck: ”Men hans rättskänsla [*das Rechtgefühl*] gjorde honom till rövare och mördare.”⁴²³ Denna ”rättskänsla” motsvarar hos Thorild de lagar som naturen förmodas ha skrivit in i var mans hjärta och i vilkas namn han vände sig mot det gustavianska etablissemanget. Han saknade förvisso inte stora fiender – Kellgren och längre fram Leopold – men erkände aldrig deras storhet. Hans skrifter vittnar inte heller om att han i sitt uppror upplevde sig som ställd inför något omöjligt val.

Det är möjligt att denna skuldlöshet hos de upplysta frondörerna i Sverige betingades av den nya religiositet som under 1700-talets lopp avlöste den stränga gudsfruktan från stormaktstiden. Det är ett skifte i den svenska historien som kan förstås utifrån många perspektiv. En av de centrala förändringarna var att arvsyndens betydelse betonades ner och att synen på människans natur således undergick en radikal förändring. I den tidiga frihetstiden, då minnet av Karl XII:s uppgång och fall ännu var färskt, och då orden som uttalats av stormaktstidens mäktiga biskopar ännu tjänade som riktlinjer för ungdomen, författade Olof von Dalin, som hade sinnet öppet för tidens nymodigheter, några dikter som alltjämt andades den lutheranska ortodoxins fromhet. I sin ”Tankar om Guds Försyn”, troligen från 1729, skrev han:

För nögd med GUDs Råd,

⁴²³ Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*, övers. Erik Ågren, Lund, 2007, s. 5.

Jag aldrig skal skilja
Hans tuktan från Nåd.⁴²⁴

Andan i dessa rader kan beskrivas som präglad av såväl kärlek till som skräck för en sträng himmelsk fader, som likväl – detta är väsentligt – inte uppfattas som tyrannisk, eftersom människorna vid denna tid var redo att underkasta sig honom. Några decennier senare, i början av Gustaf III:s regering, introducerades en tro i en mjukare stil. Lyckoevangeliet började slå igenom, människan uppmanades inte längre att söka Gud i lidandet. Några rader ur Kellgrens berömda dikt ”Mina löjen”, skriven 1778, klingar som en dementi av fädernas dystra andakt:

Gör mänskjors lidande hans ära?
begär hans altar gråt och blod? –
Mit bröst förbannar denna lära.⁴²⁵

Enligt denna voltairianska moral är det möjligt att göra det rätta utan att lida. Den smala vägen anses inte vara kantad av försakelsens törnen.⁴²⁶ Modernitetens brott med förfädernas traditioner ger på ett motsvarande sätt inte upphov till någon tragisk skuld. Hos La Motte skönjde vi ingen tragisk anda, han smädade

⁴²⁴ Olof von Dalin, ”Tankar om Guds försyn” i *Svensk litteratur: frihetstiden och gustavianska tiden*, s. 13. Se även kapitlet ”Det svenska Israel” i Olle Larsson, *Stormaktens sista krig. Sverige och stora nordiska kriget 1700-1721*, Lund, 2009, s. 113. Larsson ger en rad empiriska exempel på karolinernas gudsfruktan. Nederlagen på slagfälten tolkades från predikstolarna och i krigspropagandan som en följd av att det svenska folket hade ådragit sig Guds vrede. Både på statlig och individuell nivå underkastade människorna sig lidandet som en rättmätig bestraffning för sina synder.

⁴²⁵ Kellgren, ”Mina löjen” i *Samlade skrifter*, I, Stockholm, 1995, s. 114.

⁴²⁶ Skiftet mellan dessa två positioner, som ytterst vilar på hur arvsynden tolkas, fann sin emblematiske formulering i Fredrik Gyllenborgs berömda diptyk över människans elände och nöjen, utgiven 1762 i det andra bandet av *Witterhets arbeten*.

Homeros minne utan att känna någon skuld.⁴²⁷ Den mytologiska berättelse om hur upplysningen växer fram på ignoransens bekostnad är präglad av detta oproblematiska förhållningssätt till de positioner som har överskridits. Dess avfärdande av den traditionens auktoritet präglar såväl dess förhållande till andra kulturer som till den del av dess egen historia som den ämnade överskrida genom upplysningen. Driven av sitt skarpsinne anställde Czesław Miłosz följande betraktelse:

Under alla revolutioner i det förflutna har man krossat fienderna till den nya ordningen genom terrorhandlingar, men vem sörjer idag över de franska aristokraterna som halshögs av giljotinen?⁴²⁸

Namnen på dem som stupat under världskrigen kan läsas i kyrkväggar och på statliga monument i Frankrike, men den femte re-

⁴²⁷ Vad Voltaire beträffar har Barthes på liknande grunder beskrivit honom som en "lycklig författare", dvs. som en författare utan tragiskt medvetande: "Den tragiska andan är karg därför att den av naturen är tvingad att erkänna fiendens storhet: Voltaire skrev aldrig i tragisk anda; han behövde aldrig mäta sina krafter med någon levande kraft, någon enda idé eller man som kunde få honom att tänka efter, att allvarligt fundera (utom i det förgångna: Pascal, och i framtiden: Rousseau; men han viftade bort dem båda): jesuiter, jansenister eller domhavande församlingar var stora förstelnade kroppar, tömda på sin intelligens och fyllda av en för hjärta och ande outhärdlig maktlystnad och grymhet." Barthes, *Kritiska essäer*, s. 103.

⁴²⁸ Czesław Miłosz, *Själar i fångenskap*, övers. Ingrid Ekman Nordgaard, Stockholm, 1980, s. 238. Texten från vilket citatet är hämtat beskriver balternas situation under det sovjetiska styret. 1826, under restaurationen, invigdes emellertid ett litet torg i det åttonde arrondissementet – *Le Square de Louis XVI* – till minne av den avrättade konungen och hans gemål. Här står även i nyklassicistisk stil *La Chapelle Expiatoire* i vilket kungaparet är begravet – rest för att försona det franska folket med sitt brott – vilket Chateaubriand lär ha betraktat som det mest remarkabla monumentet i Paris.

publiken har ännu inte, mig veterligen, uppfört någon minnesstod över de människor som berövades livet på Place de la Concorde. Aristokraterna halshöggs i förnuftets namn och därför behöver vi inte sörja dem. Offret av dessa framstegets fiender – unga och gamla, vackra och fula, med hjärtan fulla av drömmar – var en händelse som saknade tragisk dignitet; det betraktas som legitimt, som ett nödvändigt ont, eftersom det ledde till störtandet av tyranniet. Thorilds revolt utgjorde på samma sätt ett uppror i förnuftets namn och därför gick han miste om det tragiska lidande som under tidigare epoker i den västerländska historien, särskilt i antikens Grekland, har utgjort en av de främsta källorna till konstnärligt skapande. Hans författarskap kan studeras som ett uttryck för *tragedins död* i den västerländska moderniteten.⁴²⁹ Att den moderna människans födelse har haft som följd att den tragiska andan upphävts är ett faktum som beklagats av en rad tänkare, framför allt av Nietzsche, och möjligen skönjer vi här en definition av den nya samhällsordning som Thorild gick i bräschen för. Det moderna samhället, byggt på naturens lagar i stället för på förfädernas institutioner, vilar på ett offer som förmodligen aldrig kommer att omtalas i den officiella historieskrivningen. Det västerländska förnuftet triumferar på det tragiska medvetandets bekostnad.

⁴²⁹ Se George Steiners *The Death of Tragedy* (London, 1961) för ett fördjupat studium av den tragiska andans död i Västerlandet. Han fokuserar på dramatikens historia och enligt hans förmenande går demarkationslinjen redan vid Shakespeares och Racines tid; ”since then the tragic voice in drama is blurred or still” (s. 10).

Sjätte kapitlet: Poeta theologus

1. THORILD SOM SPINOZISTISK PRÄST

Angående upplysningen har Tore Frängsmyr visat att det i grunden är ett kristet begrepp. Enligt den lutherska läran om nådens ordning beskriver det hur den Helige Ande upplyser människan om hennes synd och om räddningen genom Guds nåd. De första beläggen på svenska för ordet kommer från översättningen av Nya Testamentet (1526). En passage av Pauli hand har där antagit följande gestalt: *Gudh lyste uti vår hierta, så ath genom oss motte oplysning skee, till ath Gudz clarheet må kendt wardha* (2 Kor 4:6). Frängsmyr konkluderar att det är ”svårt att säga när det svenska ordet får anknytning till den franska filosofin. [...] Vår genomgång visar dock att den gamla teologiska betydelsen var aktuell ännu på 1770-talet.”⁴³⁰ Hittills har vi endast flyktigt berört Thorilds många hänvisningar till Gud. Han gjorde flitigt bruk av ord med teologiska konnotationer, men dessa har i analysen inte förlänats den vikt som tillkommer dem. Han åberopade sig på ”Naturens *gudomliga* Sanning” – men vi har främst talat om hans relation till naturen och sanningen. Han angrep ”Ortodoxien, i vitterheten, som i *religionen* och politiken” – men vi har framför allt intresserat oss för hans förhållande till vitterheten och politiken. Att religionen spelade en central roll i hans metafysik – en studie över Thorild som inte tar hänsyn till denna vore fragmentarisk – framgår även av att naturen inte sällan åkallas under de epitet som av hävd tillerkänns de kristnas Gud. Det var inte bara i litterära sammanhang som Thorild hänvisade till ”Naturens *gudomliga* Ordning”, han gjorde det bland

⁴³⁰ Se Frängsmyr, *Sökandet efter upplysningen*, s. 80-82.

annat, såsom en av Sveriges första feminister, för att hävda kvinnans ställning som ”*Medborgare: med all en Medborgares rättigheter och höghet*”.⁴³¹

I sin bok om Thorilds religiositet skriver Herrlin att denne iklädde sig rollen som missionär redan i *Passionerna*.⁴³² ”Religionsproblemet” hos Thorild kan inte skiljas från ”förnuftsproblemet”, ty genom sin mission verkade han även för förnuftets spridning. Vilken plats har då religionen i Thorilds ”system av sanning och skönhet”? Vi har sett att naturens auktoritet spelade en avgörande roll i hans legitimeringsstrategier, inte minst i hänvisningen till naturrätten. För Thorild var naturen gudomlig, genomsyrad av en himmelsk fläkt; hans förnuft verkade inte mot utan med Gud. Sanningen, naturen och religionen sammanmälte i en substans, vilken i sin tur utgjorde grunden för hans legitimeringsstrategier. I en artikel skrev han att ”*Sanningen är detsamma som Naturen, fattad i vårt Förstånd*”.⁴³³ Naturen definieras i samma text som ”*Guds heliga stiftning*”.⁴³⁴ Sålunda gjorde Thorild ohöjda anspråk på att ha uppnått ett bättre vetande än aristokraterna vad Guds vilja beträffar. Han ansåg sig, i kraft av sitt förhållande till skönheten, vara bättre placerad än dem för att uttolka Guds vilja.

Thorild beskrev sig själv som ett ”*Naturens helgon*”.⁴³⁵ På ett annat ställe i hans *œuvre* betecknas diktaren som en ”*Präst i Naturens heliga Sanning*”.⁴³⁶ Herrlin tillskriver Thorild en ”*naturreligion*”.⁴³⁷ Denna naturreligion låg i tiden: det rör sig om en gudstro som vänder sig till naturen och dess lagar för att finna en

⁴³¹ Thorild, ”Om Qvinnökönets naturliga höghet”, s. 350f.

⁴³² Herrlin, *Religionsproblemet hos Thorild*, s. 186.

⁴³³ Thorild, ”Den nye granskaren: Maji 1784”, s. 29.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Thorild, ”Scene” i *Samlade skrifter*, I, s. 203.

⁴³⁶ Thorild, ”Om dagblad, och idéen af et nytt” i *Samlade skrifter*, II, s. 17.

⁴³⁷ Herrlin, *Religionsproblemet hos Thorild*, s. 184f.

flyktväg från de ortodoxa dogmerna, ibland rentav från evangeliet.⁴³⁸ I sin essä över fru Nordenflycht påpekade Oscar Levertin att hon hade

avlägsnat sig från den officiella kristendomen, och i naturreligionen, icke i den bibliska uppenbarelsen, var det hennes själ sökte fäste.⁴³⁹

⁴³⁸ Ett av de mer radikala exemplen på denna litteratur är greve d'Holbachs essä *Le christianisme dévoilé*, utgiven pseudonymt och sannolikt tryckt i Nancy 1766. Som titeln antyder föresatte sig d'Holbach att avslöja kristendomen som en villfarelse. Hans kritik av judendomen, presenterad i essäns andra kapitel och framförd i tidens typiska stil, med regelbundna hänvisningar till naturens auktoritet och med ironiserande angrepp på förfädernas riter, kan läsas som ett uttryck för den paulinska anti-traditionalism som varit doxa i Västerlandet sedan 1500-talet och som utgör en av modernitetens grundvalar. Jahves nyckfullhet och maktfullkomlighet, liksom Hans benägenhet att utsätta sina undersåtar för lidande, fyllde i regel de franska upplysningsfilosoferna med avsmak. Till skillnad från Job, som underkastade sig plågorna, revolterade de mot vad de uppfattade som ett orättvist lidande, vållat av tidens tyranniska och oförnuftiga institutioner. I likhet med de progressiva tänkarna i Paris framhöll d'Holbach, att underkastelsen under den gammeltestamentiske fadern är grundad blott på meningslös och rentav löjeväckande vidskepelse: "*La superstition féroce, ou ridicule, du peuple juif, le rendit l'ennemi né du genre humain, et en fit l'objet de son indignation et de ses mépris.*" D'Holbach, *Le Christianisme dévoilé, ou Examen des principes & des effets de la religion chrétienne*, Paris, 2006, s. 30. Se även kapitlet "Au commencement étaient Voltaire et d'Holbach" i Pierre-André Taguieff, *La judéophobie des Modernes*, Paris, 2008, s. 90ff.

⁴³⁹ Oscar Levertin, "Fru Nordenflycht" i *Kritisk prosa*, II, Stockholm, 2007, s. 25f. Thorild nämnde Nordenflycht som en inspirationskälla i katalogen över sina valfrändskaper i *Passionernas femte sång*. I sin studie *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen. 1650-1720*, Göteborg, 1991, i synnerhet på sidorna 238 och 277, visar Stina Hansson hur vissa "avvikelser från de samtida konstlitterära normerna" även har sina rötter i de sentimentala strömningarna i andaktslitteraturen, det vill säga i en folklig religiositet som var mindre strikt kontrollerad av

I en skrift från 1786 beskrev sig Thorild som panteist. Det är första gången ordet dyker upp i tryckt svenska.⁴⁴⁰ Enligt Arvidson hade han redan 1779, strax innan han skickade in *Passionerna* till Utile Dulci-sällskapet, utformat en panteistisk världsåskådning under Spinozas inflytande.⁴⁴¹ Som student i Lund fördjupade han sig i dennes skrifter, dock inte i *Etiken* utan i den mer tillgängliga *Tractatus Theologico-Politicus*. Många av de tongivande forskarna, framför allt Arvidson och Nilsson, har betonat att Spinoza är Thorilds egentlige lärofader.⁴⁴² Även Cassirer trycker på denna punkt.⁴⁴³ I *Passionernas* första sång finns en vers som i kontradiktion med 1 Mos 1:27 presenterar människan som Naturens avbild; det är anmärkningsvärt att denna blasfemiska formulering inte ledde till några reprimander från statskyrkligt håll.

MÄNNISKAN – ach! Naturens afbild, helgedom, tempel.⁴⁴⁴

Den naturliga religionen utgör en del av Thorilds metafysik. Gud

statskyrkan. Sedermera fördes dessa strömningar ut i den profana diktningen och lär indirekt ha påverkat författare som fru Nordenflycht och Thorild.

⁴⁴⁰ Thorild, "[Filosofiska betraktelser]", s. 459: "Pantheismen är Enhet, Öfverensstämmelse, Ljus, Frid. den kysser Sanning, Sinne, Ärfarenhet. Naturen är, och är!"

⁴⁴¹ Arvidson, *Passionernas diktare*, s. 409, samt *Harmens diktare*, s. 390.

⁴⁴² Stellan Arvidson, *Thorild och den franska revolutionen*, s. 53, och Albert Nilsson, *Thomas Thorild*, s. 165f.

⁴⁴³ Cassirer, *Thorilds Stellung in der Geistesgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, s. 16. I sin avhandling har Roland Fridholm framhållit att det snarare är stoicismen – "för vilken φύσις [naturen] är detsamma som λόγος [ordet/förnuftet], och endast därför kan bli νόμος [lagen]" – som utgör den viktigaste inspirationskällan för Thorild. Roland Fridholm, *Thorild och antiken*, diss. Göteborg, 1940, s. 15, 83ff. Fridholms invändning synes mig vara grundad på en luftslotts konstruktion.

⁴⁴⁴ Thorild, "Passionerna", s. 41.

smälter samman med både sanningen och naturen, vilket i förlängningen innebär att adelsmännen, dessa mästare i förställningens konst, inte bara har svikit naturen och sanningen, de har likaledes vänt ryggen åt Herren själv. Sanningen och naturen – ”Det som Är” – konvergerar sålunda i ett spinozistisktpräglat substansbegrepp vars yttersta garant är Gud.⁴⁴⁵ Men den thorildska panteismen medför inte, som Cassirer tycks hävda, ett entydigt bejakande av denna världen.⁴⁴⁶ Ty i sådana fall hade även aristokraterna på Drottningholm haft gudomlig sanktion för sitt korrumperade leverne. I själva verket står Thorild här inför teodicé-problemet; om Gud nu är god och allsmäktig och grunden för all världens skönhet, hur kan han då tillåta aristokraterna att ägna sina korta liv åt att tillbe den förfulande lögnen?⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ För en exposé över substansbegreppet i Thorilds spinozism, se Arvidson, *Thorid. Studier i hans ungdomsutveckling*, s. 142f.

⁴⁴⁶ Se den tänkvärda fotnoten om Hegels föreläsningar över filosofins historia i Cassirer, *Thorilds Stellung in der Geistesgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, s. 24.

⁴⁴⁷ ”Vi vet att vi härstammar från Gud, men hela världen befinner sig i den ondes våld”, står det i 1 Joh 5:19. Den som ägnar sig åt teodicéproblemet ställer sin anklagande fråga till den som ytterst anses vara ansvarig för lidandet. Hur kunde Gud, om Han är allsmäktig, tillåta en massiv jordbävning att förstöra Lissabon? Hur kan Han tillåta gustavianerna att publicera sina osköna alster? Alltmer sällan ställs emellertid denna fråga till Gud Fader och allt oftare till förnuftet, fattat såsom en opersonlig kraft verkande i historien. Om förnuftet är allsmäktigt, hur kommer det sig då att det finns lidande i västvärlden? Varför är vi inte lyckliga när vetenskapen ständigt firar nya triumfer på de gamla villfarelsernas bekostnad? Varför triumferar våldet, både fysiskt och själsligt, när alla moderna människor är fria och kan tänka själva? I denna optik är teodicéproblemet en existentiell fråga. I stora drag försöker den väst-kristna moderniteten att lösa den genom att lägga skulden på de spår som ännu finns kvar av den gamla världen. Den moderna människan måste bli mer modern – exempelvis genom att, omskrivande civilrätten, attackera faderskapets juridiska fundament – för att nå fram till den utlovade Lyckan.

Även Thorilds naturrättsliga idéer är anlagda på detta spinozistiska fundament, vilket hjälper honom att skärpa kontrasten mellan naturens lagar och människornas konventioner. Naturrätten får så att säga gudomlig sanktion; som Cassirer skriver gjorde spinozismen det möjligt för honom att ifrågasätta de ”ortodoxa begreppen om Gudomligheten”.⁴⁴⁸ Hans *locus amoenus* är en ny form av kyrka, ett naturens tempel för att alludera på ännu en formulering av Baudelaire⁴⁴⁹, där kulten av Spinozas Gud kunde bedrivas utan att störas av människornas spetsfunderigheter.⁴⁵⁰ I den naturliga religionen skönjer vi även svaret på den tidigare ställda frågan om varför just Thorilds subjektiva känslöyttringar förtjänas att ges ut av trycket: även känslan är gudomlig. I en sen skrift fogade Thorild ”den högsta och heligaste Naturens känsla” till Guds och Naturens enhet.⁴⁵¹ Känslan är Gud i samma mån som Naturen är identisk med Gud.

Naturen och Gudomen, den goda Naturen och den allsmäktiga Gudomen, gudinnornas gudinna och gudarnas Gud: föderskan och födaren, modern och fadern till allt och alla: se,

⁴⁴⁸ Cassirer, *Thorilds Stellung in der Geistesgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, s. 16.

⁴⁴⁹ I sonetten ”Correspondence” gav Baudelaire ett kondenserat uttryck för förromantikens och romantikens naturdyrkan med dess dragning mot panteismen. Dikten – i vars verser man inte skönjer något av det industrialiserade Paris, utan ännu vandrar under romantikens safirblå himmel – inleds med två legendariska verser: ”Naturen är ett tempel där levande pelare/ ibland utstöter förvirrade ord” [*la nature est un temple où de vivants piliers/ laissent parfois sortir de confuses paroles*]. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, s. 40.

⁴⁵⁰ Konventikelplakatet ägde laga kraft under hela Thorilds livstid. Utfärdat 1726 för att slå vakt om enhet i religionen, i synnerhet mot den pietistiska vågen som då svepte över landet, förbjöd lagen inofficiella religiösa sammankomster fram till 1858.

⁴⁵¹ Thorild, ”Passionerna”, s. 38.

det är den gränslösa, eviga Känslan [*Pathos immensum, aeternum*] i den första Poesin.⁴⁵²

Påbudet om att känslan skall uttryckas och inte beskrivas finner härigenom sitt teologiska berättigande. Det är denna ”gränslösa, eviga känsla” som skall komma till uttryck genom den ”gudomliga poesin” [*dia poësis*], vilken påbjuds av den thorildska doktrinen.⁴⁵³ Att Thorild blott inhöstade tröstpriset för *Passionerna* är i detta perspektiv inte bara någon konstnärlig skymf, det utgör även ett uttryck för ett blasfemiskt högmod från aristokraternas sida – ett angrepp mot Guds och naturens ordning.

2. PARENTES: LEOPOLDS INVÄNDNING

Med Carl Gustaf Leopolds död i november 1829 slöts raden av gustavianska diktare. Leopold var den siste representanten för den gamla tiden som redan mot slutet av Karl XIV Johans regering hade blivit föremål för nostalgi hos den romantiska generationen. Även om Leopolds omfattande produktion berörde åtskilliga av vitterhetens domäner – bland annat tillsåg han en av de mest omfattande ortografiska reformerna i det svenska språket – har hans namn idag fallit i glömska.⁴⁵⁴ Hans relation till Thorild lika komplex som passionerad.⁴⁵⁵ I sin ungdom fronderade han i dennes anda mot etablissemanget och författade ett pindariskt

⁴⁵² Thorild, ”Vis poëtica seu Pathos”, s. 189f.

⁴⁵³ Ibid., s. 189.

⁴⁵⁴ Se emellertid Torkel Stålmars *Medelmåttan. Ett porträtt av Carl Gustaf af Leopold*, Stockholm, 2005. Men som den degraderande titeln antyder är essän inte ägnad att sprida glans över skaldens redan bleka eftermäle. Standardverket om Leopold är Olle Holmbergs fembandsbiografi, utgiven 1953-65.

⁴⁵⁵ Om Thorilds litterära strid med Leopold, se Arvidson, *Harmens diktare*, s. 531-538.

ode på fri vers (metern hos Pindaros hade ännu inte dechiffre-rats), vilket vann Thorilds bifall; han råkade även i en polemik med Kellgren.⁴⁵⁶ Men den stigande åldern danade Leopold till en förespråkare för den gamla skolan och redan vid Akademiens instiftande var han lämplig för inval. Till sist framträdde han som Thorilds ivrigaste antagonist och tog över Kellgrens roll genom sina år 1792 publicerade verk *Den Nya Lagstiftningen i Snilletts Verld, Något litet i fråga satt* och *Bref, till den store och märkvärdige författaren Th-*, avfattade som direkta repliker till dennes *Critik öfver Critiker*.

Liksom Kellgren, som gick ur tiden 1795, var Leopold en skarpsynt kritiker av Thorild. I sin kritik riktade han in sig på den sårbaraste punkten hos dennes metafysik av Sanning och Skönhet; han hade, skulle jag vilja säga, funnit Thorilds Akilleshäl. I inträdestalet till Akademien anställde han en kritisk betraktelse som dekonstruerar Thorilds metafysik. Arvidson kommenterar passagen men missar den brännande kärnan. Enligt min mening rör det sig om en betraktelse över naturbegreppet vilken, om än Thorild icke nämns vid namn, antitetiskt pekar på de outtalade förutsättningarna för dennes legitimeringsstrategier.

Det är en föga erkänd förvillelse, som sedan någon tid blifvit vanligare ibland oss, att hänskjuta sig til den allmänna goda Smaken, då man har den olyckan att se sitt arbete vanprisadt i det Samfund hvare man lefver. I grunden gör man härigenom intet annat, än vädjar ifrån en domstol som man fruktar, til en Domstol som icke gifves. Ty hvar finner man denna allmänna fördomsfria Smaken, som blott består af konstens rena, med naturens egen hand föreskrefna, och ur de möjliga skönhaternas verld hemtade begrepp och reglor? reglor som til ingen del smittats af något folkslags hemlynne? förändrats af något klimats stelare eller blidare beskaffenhet, något Hofs rådande behag, någon menighets vårdslösare tycken,

⁴⁵⁶ Se Dag Hedman, "Kampen på det gustavianska fältet II. Om Kellgrens problematiska förhållande till Leopold" i *Samlaren*, 2001, s. 17-42.

någon författares behagligare fel? Hvar finnes, frågar jag, denna gudomeliga Smak? Denna trogna tilbedjare af en Gudomlighet, som lika så litet finnes bland verkligheterna: den högsta Skönheten? På hvilket ställe visar man mig deras bestämda tilhåll, och hvilka äro de dödeliga, genom hvilkas röster de förklara sig för människorna? På jordklotet finnes icke något sådant. Alla folk hafva en Smak, lämpad efter deras leftnadssätt; och de handla förnuftigt deri, at rätta sig derefter.⁴⁵⁷

Udden i passagen är riktad mot tron på objektiva estetiska värden, mot förställningen om en enhetlig och universell smak inom vitterheten. Möjligen kan en sådan ”smakdomstol” existera i idéernas värld, menar Leopold, men emedan denna inte ”finnes bland verkligheterna” – notera pluralen – så är det lika gott att hålla sig till den officiella smakens riktlinjer. Detta resonemang, som förvisso kan läsas som ett krypande försvar för den rådande maktordningen, hotar upplysningsfilosofin i dess fundament. Leopolds kritik sänker även La Mottes skepp genom att underminera trovärdigheten hos dennes hänvisningar till ett universellt förnuft. Vad Thorild beträffar skulle vi alltså, med stöd i Leopolds passage, skulle säga att han vänder sig mot en ”Domstol som [han] fruktar” och att hans egen ordning har som grundval ett oklart naturbegrepp, baserat på lagar som på tvivelaktiga grunder förmodas vara nedtecknade ”med naturens egen hand”. Enligt Leopold pekar alla hans hänvisningar till naturen mot en

⁴⁵⁷ Passagen citeras efter Arvidson, *Harmens diktare*, s. 170. Leopolds inträdestal till Svenska Akademien trycktes i Stockholm 1786 under titeln *Inträdes-Tal hollet uti Svenska Akademien den XXI junii MDCCLXXXVI, af bibliothekarien Carl Custaf Leopoldt*. Den intresserade hänvisas även till det tredje kapitlet av Sjödings avhandling om Leopold, vilket särskilt behandlar episoden. Sjöding betonar naturrättens betydelse för Leopolds reflektioner. Allan E. Sjöding, *Leopold. Den gustavianske smakdomaren. Hans utveckling till första upplagan av Samlade Skrifter (1800-1802)*, Västerås, 1931, s. 195ff.

tom och fiktiv ort, vilken människorna själva har uppfunnit. Genom att på detta sätt avslöja naturrätten som vidskepelse presenterade Leopold, skulle jag vilja säga, en upplyst kritik av upplysningen.⁴⁵⁸

6. DET HERMENEUTISKA PRIVILEGIET: ATT TYDA GUDS ORD

Vid Uppsala möte år 1593 enades det samlade prästerskapet om att ”ingen menniskia efterlatidt är att tyde Gudz ordh efter eget sinne, och theruthinnen skall ingen persons anseende, höghet eller autoritet achtet eller gilledt varda”. Det var emellertid just detta *hermeneutiska privilegium* – att såsom enskild människa uttolka Guds ord – som Thorild i sitt högmod gjorde anspråk på. I flagrant kontradiktion med statskyrkan, utan andra institutioners stöd, ämnade han ge en korrektare uttolkning av Gud-Naturen än den som presenterades av dem som lånat sin auktoritet av den svenska statens värdighet. Genom detta anspråk rörde sig Thorild obevekligt mot vansinnets gränstrakter, mot den öken som breder ut sig bortom mänsklighetens stadgar.

Som motto till poemet ”Yttersta Domen” valde den av Thorild inspirerade Bengt Lidner en passage i *Den gudomliga komedin*, där Dante äntligen förnimmer ”den visdom och den allmakt/ som öppnat en förbindelse mellan himlen och jorden”.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Redan i *A Treatise of Human Nature* (1740) hade David Hume bekämpat naturrätten och avfärdat naturtillståndet som en fiktion, vilket Gay kommenterar på följande sätt: ”Hume had no use for the ‘mere philosophical fictions’ that underlay current political philosophy. His most conspicuous target was ‘the suppos’d state of nature’, the ‘fallacious and sophistical’ theory of the social contract, and with it the whole school of natural law.” Gay, *The Enlightenment. The Science of Freedom*, s. 455.

⁴⁵⁹ ”la sapienza e la possanza/ che aprì le strade tra’l cielo e la terra.” Dante, *Den gudomliga komedin: Paradiset*, XXIII, 38-39, s. 372.

Formuleringen äger relevans för Thorilds vidkommande, i den mån som han genom sin diktkonst strävade efter att öppna en sådan förbindelse. Han utnämnde sig själv till präst och placerade sig därmed på platsen som auktoriserad förmedlare av sanningen till den profana hopen. Han var emellertid inte okänslig för problemet med sin självutnämning; i ett brev till vännen Pehr Tham skrev han att han ville bli juris doktor i Uppsala för att ”synas vara öfver ungdomen, hafva fullbordat mina studier, icke vara utan en autoritet, och synas mera en Lärd, än en avanturier, genom detta namnet”.⁴⁶⁰ Man kan alltså med fog fråga sig med vilket mandat Thorild, i strid med det dogmatiska beslutet som fattades vid den svenska stormaktstidens gryning, vågade utnämna sig till ”Präst i Naturens heliga Sanning”? På vilka grunder menade sig han vara försedd med ”de gudomligaste ögon” och ha tillgång till den ”renaste och högsta känsla”, vilken gjorde det möjligt för honom att urskilja naturens lagar?⁴⁶¹ Hur kunde han, för att återknyta till Dante, anse sig vara i besittning av det vetande (*la sapienza*) och av den myndighet (*la possanza*) som gjorde honom förmögen att upprätta den efterlängtrade förbindelsen mellan himlen och jorden?

Thorild gav inget konkret svar på dessa frågor. Han fabricerade inte heller några mytologiska berättelser om sig själv som beskriver hur han plötsligt blev seende, i stil med den bländande nåd som vederfors Paulus på vägen till Damaskus. Lika lite kan den religionsfrihet som började etableras i det gustavianska Sverige bidra med någon tillfredsställande lösning på problemet. Thorilds Gud är inte hans personliga Gud; det finns inte lika många naturer som det finns individer i Thorilds värld. Tvärtom

⁴⁶⁰ Thorild, ”Brev till Pehr Tham [av den 10 juli 1787]” i *Samlade skrifter*, VI, Stockholm, 1980, s. 151.

⁴⁶¹ I sitt förord till *Passionerna* avfärdade Thorild de ”Lagar, hvars ton jag ej funnit nog stark och bjudande” och hänvisade i stället läsaren ”til Naturens: til de eviga, almänna af Sanning och Skönhet. Hvem urskiljer dem? De gudomligaste ögon; den renaste och högsta känsla”. Thorild, ”Passionerna”, s. 36.

är Naturen-Gud ett enhetligt begrepp som i hans skrifter endast förekommer i singularis.

All Sanning är OFÖRÄNDERLIG, såsom ock det Rätta aldrig är mer än ET; at ingen Omhvälfning annars sker i Naturen *emot* utan alltid *enligt* des Rätt och Lag; ja enligt en och densamma fortgående Ordning af des Lif.⁴⁶²

För att lösa frågan om sin självutnämndhet som Homeros censor hade La Motte åberopat sig på legitimeringsstrategier som var gällande inom naturvetenskaperna. Emedan den moderna vetenskapen hade överträffat antikens menade denne utpräglade fransk-klassicist att den moderna litteraturen var förutbestämd att upprepa samma bragd. För Thorild var det inte möjligt att lösa problemet på detta sätt, ty under 1700-talets lopp hade konsten och vetenskapen successivt förlagts till olika sfärer med sina respektive legitimeringsprinciper. En tänkvärd passage i Kants tredje kritik kodifierade just denna separation, otänkbar bara hundra år tidigare. Newton, skrev Kant,

kunde åskådliggöra alla de steg han tog, från de första elementära stegen i geometrin till sina stora och djupsinniga upptäckter, och inte bara för sig själv, utan också för var och en, så att de kunde följa honom. Men ingen Homeros eller Wieland kan visa hur hans fantasirika och innehållsrika idéer trädde fram och smälte samman, eftersom han inte vet det själv, och alltså inte heller kan lära ut det till någon annan.⁴⁶³

När Thorild, i strid med beslutet vid Uppsala möte, legitimerade sin uttrycksestetik genom att hänvisa till Gud, stödde han sig i själva verket på en gammal hednisk doktrin, som går tillbaka till försokratikernas dagar och som likaledes har paralleller i seklets

⁴⁶² Thorild, ”Rätt, eller alla samhällens eviga lag”, s. 6.

⁴⁶³ Kant, *Kritik av omdömeskraften*, § 47, s. 167f.

pietistiska strömningar med dess ifrågasättande av statsreligionen. Det är doktrinen om det gudomliga vansinnet – *furor poetica*, som den kallades under den italienska renässansen – vilken hade fått nytt liv under 1700-talets senare hälft. Som vi nu skall se, begagnade sig även Thorild av denna doktrin som ett vapen i kampen mot det gustavianska etablissemanget.

4. DET GUDOMLIGA VANSINNET

Den västerländska litteraturen invigs med att muserna åkallas. *Iliadens* första vers annonserar att det inte är Homeros själv utan en gud som skall besjunga Achilleus vrede. En liknande konstruktion inleder *Odysséen*, där diktarjaget uppmanar musan att besjunga vreden ”för mig” – i dativ. Den okände diktaren bakom de båda eposen presenterar sig som ett indirekt objekt för musans sång, som en åhörare bland andra åhörare, ett *porte-parole* ur vars underdåniga läppar den gudomliga poesin flödar, snarare än som en person som genom sin subjektivitet och sin tekniska skicklighet aktivt ger upphov till berättelsen. I *Ion* anställde Platon en betraktelse över detta synsätt på textens ursprung. Dialogen, som räknas till de tidiga i hans produktion, utgör det första kända litteraturteoretiska arbetet i Västerlandet. Här lät han Sokrates hävda att diktaren

är något lätt, bevingat och heligt, och han kan aldrig dikta förrän han blir besatt av en gud och blir från sina sinnen och förnuftet inte finns kvar i honom: så länge man har den ägodelen i behåll är varje människa oförmögen att dikta och profetera. Eftersom det inte är genom konstskicklighet utan genom en gåva från guden som de diktar och säger så många vackra saker om sina ämnen – precis som du om Homeros – kan var och en bara dikta skönt om det som musan driver honom till [...]. Det är nämligen inte konstskicklighet som

gör att de kan framföra sina verk, det är en gudakraft.⁴⁶⁴

Enligt denna tolkning utgör litteraturen inte produkten av besinning och eftertänksamhet, den själsförmåga som grekerna kallade för *vóος*. Det som frambringar litteraturen är inte heller konstskicklighet – *τέχνη* – utan det gudomliga vansinnet, vilket Platon i dialogen omväxlande, med återkommande instrumentella dativer, kallar för en ”gåva från guden” [*θεία μοίρα*] och en ”gudakraft” [*θεία δυνάμει*]. Frånvaron av beräknande förnuft hos diktaren sänker alltså inte textens värde utan borgar snarare för dess legitimitet. I själva verket är det dårskapen som gör diktaren till diktare. Han beskrivs som en helig person. Han är ”besatt av en gud” – *ἔνθεός* – och det är från detta grekiska ord som begreppet entusiasm sedermera har bildats, vilket bokstavligt talat betyder att diktaren inom sig bär en gud.⁴⁶⁵ Även i *Phaidros*, en något senare dialog, utpekade Platon gudarna som den poetiska inspirationens källa. Här lät han Sokrates hävda att

den som kommer till diktkonstens portar utan musernas vansinne [*ἄνευ μανίας Μουσῶν*], övertygad om att han kan bli en duglig diktare med enbart teknisk skicklighet [*ἐκ τέχνης*], han blir aldrig en invigd; hans besinningsfulla diktning kommer att överskuggas av de vansinnigas.⁴⁶⁶

Denna tolkning av textens ursprung, som kan kvalificeras som *homerisk-platonsk*, vann burskap under antiken. Horatius, som

⁴⁶⁴ Platon, ”Ion”, 534 b-c, i *Samlade skrifter*, II, övers. Jan Stolpe, Stockholm, 2001, s. 217.

⁴⁶⁵ Ordet entusiasm kommer från grekiskans *enthousiasmos* och är härlett ur verbet *enthousiazerein* – ”att vara inspirerad av en gud” – vilket i sin tur kommer från adjektivet *entheos* – ”som är fylld av en gud” –, en sammansättning av *en* och *theos*. Enligt SAOB har ordet figurerat i svenskan sedan 1766.

⁴⁶⁶ Platon, ”Phaidros”, 245 a, i *Samlade skrifter*, II, s. 331.

i sin ungdom läste filosofi i Athen, beskrev den poetiska inspirationen som ett älskvärt vansinne [*amabilis insania*].⁴⁶⁷ Även i det kristna tänkandet kan spåren av detta synsätt skönjas. Evangelierna, som saknar den antika retorikens förfining, måste i litterärt hänseende legitimeras på annat sätt. Traditionen gör gällande att det inte var någon människohand som nedtecknade dem utan den Helige Ande eller Gud själv. Både Caravaggio och Rembrandt har målat det ögonblick då en ängel nalkas Matteus skrivbord för att blåsa liv i evangelistens penna. Denna syn på skriftens uppkomst bekräftas bland annat av 2 Tim 3:16, där Paulus skriver att varje bok i skriften är ”inspirerad av Gud”. Han begagnar sig emellertid inte av entusiasmbegreppet utan av ett annat ord – θεόπνευστος – som snarare anspelar på den helige andes gudomlighet. Svenskans ande är en översättning av den evangeliska grekiskans πνεύμα. Detta ord fann sin latinska översättning i *spiritus*, varav det liktydiga – och i konstnärliga sammanhang ofta använda – ordet ”inspiration”.⁴⁶⁸

Föreställningen om ett samband mellan oförnuft och poesi bestod under medeltiden. Curtius beskriver diktarens gudomliga vansinne (*der göttliche Wahnsinn der Dichter*) som en trop i den medeltida litteraturen och anför som exempel att Isidor av Sevilla, denne så viktige författare som var verksam i övergången mellan senantik och tidig medeltid, härledde ordet *carmen*, sång eller dikt, från uttrycket *carere mente* – dvs. att sakna förnuft.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Horatius, *Epistlar*, 2, 3, 295, citeras efter Burwicks, Frederick, *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, Pennsylvania, 1996, s. 22. Horatius skriver även att en dikt inte skapas genom verskonst utan med musernas bistånd: ”Enligt Demokritos hjälper geni mer än slitet med verskonst, / Kloka diktare når inte heller till Helikon. Därför/ Bryr sig rätt många ej om att ansa skäggväxt och naglar,/ Drar sig bort till ensliga platser och undviker badhus.” Horatius, *Diktkonsten*, 295-98, s. 31. Dessa ensliga platser [*secreti loca*] pekar framåt mot Thorilds *locus amoenus*.

⁴⁶⁸ Begreppet inspiration är enligt SAOB belagt i svenskan 1719. Det uppträder först i Skara-biskopen Jesper Swebergs skrift *Schibboleth. Svenska språkets rykt och richtighet*.

⁴⁶⁹ Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, s. 467.

Idén fick ny aktualitet under renässansen, delvis tack vare det förnyade studiet av Platons verk. I *Theologica Platonica* (1482) liknade Marsilio Ficino, en av epokens få stora filosofer, diktaren vid gud på jorden [*est utique deus in terris*].⁴⁷⁰ Poeten upphöjs här, såsom enskild människa, till en Gud som inte behöver underkasta sig några människofunder. Möjligen kan denna lära knytas till en allmän benägenhet, urskild av Foucault, som får Västerlandet att tillskriva den vansinniges tal ”märkliga krafter som att kunna uttala dolda sanningar, att förutsäga framtiden och att med naiva ögon se det som de andras lärdom inte uppfattar”.⁴⁷¹

Det finns emellertid en konkurrerande, nästan antitetisk syn på textens uppkomst i Västerlandet, vilken är närmare knuten till Aristoteles verk, såväl till dennes filosofi – präglad av besinning och eftertanke, av taxonomisk iver och jordnära betraktelse – som till dennes poetik. I sin undersökning av tragedin intresserade han sig nästan uteslutande för de tekniska elementen. Frånsett utläggningen om katharsis genom medlidande, spelar känslan här en försvinnande liten roll. Ett litterärt verk frambringas genom teknisk färdighet, inte genom gudainspirerat vansinne. Den fransk-klassicistiska doktrinen som Thorild bekämpade bygger som vi sett på aristoteliska principer; den uppstod ju på 1500-talet i samband med glosserandet av den nyutgivna *Poetiken*.

Synen på dikten som ett förnuftshantverk stämmer likaledes överens med den tidigmoderna epokens benägenhet till deism, en världsåskådning som förkastar möjligheten av ett gudomligt

Curtius hänvisar till Isidor av Sevillas *Etymologiae* (39, 4). Liknande tankar gjorde sig gällande hos Dante och stilnovisterna. I *Purgatorio* menade han sig ”blott ge akt på/ vad Kärleken mig inger [*Amor mi spira*] för att sedan/ nedteckna troget vad den förestavar.” Dante, *Den gudomliga komedin: Skärselden*, XXIV, 52-54, s. 241. Se även *Paradiset*, XX, 37-38.

⁴⁷⁰ Ficino citeras efter Burwicks, *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, s. 22.

⁴⁷¹ Foucault, *Diskursens ordning*, s. 9.

ingripande i universums mekaniserade urverk. I det första förordet till *La Pucelle* (1656) skrev Jean Chapelin, en av företrädarna för den fransk-klassiska doktrinen, att "Hesiodos tid är förbi; man blir inte längre poet på en kort natt" och framhävde i stället "eftertanken, studiet och arbetet".⁴⁷² Under det följande seklet excellerade filosoferna i konsten att vederlägga läran om entusiasmen. Det mest värtaliga exemplet torde finnas i Humes essä över ämnet i den första boken av *Essays* (1742). Filosofen, som beskev entusiasmen som en gren på vidskepelsens träd, varnade här för "*the pernicious effects of superstition and enthusiasm*" och förfäktade att "*a warm imagination, together with ignorance, are the true sources of ENTHUSIASM*".⁴⁷³ Därmed är emellertid inte sagt att känslan som skapande kraft helt förkastades under fransk-klassicismens dagar. I *Art poétique* beskrev Boileau förekomsten av vissa "lyckliga hänryckningar" varigenom en livskraftig ande, som varit "alltför hämmad av konsten", understundom överskrider de föreskrivna reglerna.

Par quels transports heureux
Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites.⁴⁷⁴

Den fransk-klassiska doktrinen utesluter alltså inte alla känslöytringar, men dess poetik vilar på den djupaste tilltro till det långsamma skapandet och dess frukter. Den spontana subjektiviteten, besläktad med vansinnet, måste ju undertryckas i den hovkultur i vilken denna diktning har sin vagga. Att försona Platon med Aristoteles, nyplatonism med aristotelism, är ett av den västerländska filosofins eviga problem, vars intensitet särskilt

⁴⁷² "Le temps d'Hésiode n'est plus: on ne devient plus en une courte nuit un grand poète [...]. La méditation, l'étude, le travail sont les Apollons [...] qui inspire les uns et qui font les autres." Chapelin citeras efter Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, s. 107.

⁴⁷³ David Hume, *Selected Essays*, Oxford/New York, 1998, s. 38f.

⁴⁷⁴ Nicolas Boileau, *Art poétique*, IV, 78-80, Paris, 1969, s. 111.

gjorde sig gällande i renässansens Florens. Konflikten mellan de två skolorna är framför allt av kunskapsteoretisk art, men den har även, som vi nu har sett, en estetisk och därmed en existentiell sida. Både Sturm und Drang-rörelsen och den efterföljande romantiken skulle utifrån detta perspektiv kunna betraktas som en nyrenässans för den nyplatoniska läran om poetens gudomliga vansinne efter två sekel av aristotelism.⁴⁷⁵ Rörande framväxten av den tyska nationalismen, som ju skedde mot den frankofila aristokratin, har en forskare påpekat att Herder skaffade sig och sina diktarkollegor en metafysisk legitimitet [*metafysische Legitimation*] genom att framställa det konstnärliga skapandet som en reduplikation av den gudomliga skapelseakten [*eine Reduplikation des göttlichen Schöpfungsaktes*].⁴⁷⁶ Anna Cullhed har påvisat att det föreligger ett direkt samband mellan framväxten av lyriken som en särskild genre under 1700-talet och föreställningen om diktaren som entusiasmerad.⁴⁷⁷ På svensk mark skrev

⁴⁷⁵ Se Burwicks redan citerade bok *Poetic Madness and the Romantic Imagination* som undersöker förhållandet mellan poesi och läran om det gudomliga vansinnet under romantiken. Se även Inge Jonsson, *Idéer och teorier om ordens konst*, s. 121.

⁴⁷⁶ Hans Carl Finsen, *Die Rhetorik der Nation. Redestrategien im nationalen Diskurs*, Tübingen, 2001, s. 171. Enligt Finsen betraktade Herder det spontana uttrycket som en ”helig och regellös obetänksamhet” [*heilige regellose Unbesonnenheit*] (s. 168).

⁴⁷⁷ Cullhed skriver att begeistringen utgjorde ”one of the basic conditions in the 18th-century definitions of lyric poetry”. I den mån som *Geist* kan översättas med ande är den tyska termen *Begeisterung* en exakt översättning av latinets *inspiratio*. Se Cullhed, *The Language of Passion*, s. 286. En diskussion uppstod vid denna tid i den då så nyskapande och kraftfulla tyska filosofin rörande svärmeriets förhållande till den kontemplativa eftertanken. I en artikel har Philippe Büttgen visat att diskussionerna kring svärmeriet [*die Schwärmeri*] likaledes bör förstås mot bakgrund mot läran om entusiasmen. Han betonar betydelsen av de teologiska rötterna till den filosofiska diskussionen och fäster särskilt avseende vid protestantismen. Se Büttgen, ”La sécularisation de la folie. Marxisme et protestantisme vers 1848” i *Modernité et sécularisation. Hans Blumenberg, Karl*

Tegnér mot slutet av sitt liv: "Inspiration är icke vansinnighet, icke upphäfvande af själsförmögenheterna, en solförmörkelse, utan snarare en stegring utaf dem."⁴⁷⁸ Dessa ord, uttalade av den mest klassicistiske av våra romantiker, vittnar om benägenheten att i doktrinen om det poetiska vansinnet söka en grund för en ny rationalitet i litteraturen.

Genom att betrakta sig själv som utvald av gudarna, som en entusiastisk präst i spinozismens anda, kunde Thorild lösa frågan om sin självutnämndhet utan att som La Motte behöva stödja sig på tidens vetenskapliga framsteg. Uttryck som "i Enthusiastens själ" och "entusiastens rop och förgudning" förekommer på centrala ställen i hans texter.⁴⁷⁹ I sina randanmärkningar till Spinozas *Tractatus theologico-politicus*, som han studerade när han låg vid Lunds universitet, skrev han exempelvis: "Profetiska konsten. en Magisk fanatisk religionsskiklighet, en art af poetisk Entusiasm".⁴⁸⁰ I en mognare skrift hävdade han att "den första Poesin i sanning [var] ett slags religionens gudomliga vansinne [*religionis furor divinus*]: så uppstod den första och äkta Känslan."⁴⁸¹ Läran om det gudomliga vansinnet hjälpte Thorild att, utan stöd i människornas institutioner, framställa sig själv som

Löwith, Carl Smith, Leo Strauss, Paris, 2007, s. 123ff. Mot denna bakgrund kan man fråga sig, på vilket sätt den svärmiske Sturm und Drangdiktaren förhöll sig till de mer modererade ideal som tidigare hade befrämjats i *die Aufklärungs* olika kretsar? Mot slutet av sitt liv, tagande händelserna i Frankrike i beaktande, resonerade Kant kring denna fråga i artikeln "Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie" i *Berlinische Monatsschrift* (1796), vilken Derrida har kommenterat i essän *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* (Paris, 2005).

⁴⁷⁸ Esaias Tegnér, *Samlade skrifter*, Nionde bandet, Stockholm, 1920, s. 303.

⁴⁷⁹ Thorild, "Inbildningens nöjen", s. 67.

⁴⁸⁰ Thorild, "Anmärkningar - Spinoza.Tract.theol.polit.pro philosophandi libertate" i Thorild, *Samlade skrifter*, I, s. 379.

⁴⁸¹ Thorild, "Vis poëtica seu Pathos", s. 189 [övers. lätt mod.].

den förmedlande länken mellan himlen och jorden. Inspirationen träffar som en blix; den når hög som låg, greve som gatabarn, långt från titlarnas flärd. Även Thorilds skarpaste kritiker uppfattade att han sökte legitimitet i denna antika föreställning om poetens gudomliga vansinne. De femte och nionde stroferna av Kellgrens berömda dikt, ”Man äger ej snille för det man är galen” från 1787, utgör ett angrepp mot ”*Poeter af nya Secten*” – det vill säga mot Thorild och hans anhängare.⁴⁸² De regler som sektens ”*Epileptiska Poesie*” tillämpar är enligt Kellgren följande:

At lemna sig helt öfvergifven åt en otyglad inbildning, lik vädret, icke vetandes, hvartifrån man kommer eller hvart man far – Välja sig et ämne, som man tar afsked af vid Titelbladet – Tro tankan vara hög, när man ej begriper sig sjelf; versen stark när han sliter örat – Förkasta rim och meter såsom fjättrar för Snillet [...]⁴⁸³

Thorild lät sig inte dömas av Kellgren. I hans ögon framstod denne ansedde akademiledamot som en människa som, i namn av sina förgängliga och statsfinansierade åsikter, envisades med att förhäva sig mot förnuftets auktoritet och den gudomliga ordningen. Själv talade han inte i egenskap av människa utan utgjorde endast, liksom det homeriska diktjaget, ett språkrör för den poetiska sanning som en dag skulle utgöra grunden för en ny på naturrätten grundad samhällsordning och försona människan med Naturen och Gud. Statskyrkans präster var skenpräster, de saknade geniets sällsamma insikt, den sanna känslan, den som upphäver avståndet mellan himlen och jorden. Thorilds legitimeringsstrategier kan förtätas i en klassisk gest. I likhet med Platongestalten på Rafaels målning *Skolan i Athen* pekade han

⁴⁸² Kellgren, ”Man äger ej snille för det man är galen”, i *Samlade skrifter*, Andra delen, s. 229ff.

⁴⁸³ Ibid., s. 240f.

uppåt mot den himmelska sanning som hägrar bortom människornas institutioner, men han saknade den ålderstigne filosofens behärskning och åkallade sin gud under vilda exklamationer.

IV.

BORTOM MÄNNISKORNAS VÄG

Västerlandet fascineras av tanken på sin egen undergång. Fantasier om en stundande apokalyps i eld och svavel eller genom sedernas ohejdbara förfall, inspirerade såväl av kristen eskatologi som av den faktiska dekadensen i Västrom, florerade redan under medeltiden, i synnerhet kring år 1000. Efter den franska revolutionen vann de ny kraft, bland annat genom Hegels historiefilosofi som på 1820-talet överförde tanken till konstens domän.⁴⁸⁴ Dessa två teman, historiens slut och konstens död, aktualiserades efter 1945. Sedan slutet av sextioalet har den västerländska människan förhållit sig till föreställningar om att hon lever i ett postideologiskt eller postmodernt tillstånd.⁴⁸⁵ Den tjeckisk-franske romanförfattaren Milan Kunderas reflektioner om sin konst, vilken nu närmare skall undersökas, bör förstås mot fonden av denna fascination för undergången.

Vi översvämmas idag av litteratur; många för sig med vackra titlar som författare, poet och journalist. I kvantitativt hänseende kan romanen, liksom litteraturen i allmänhet, inte betraktas som död. Men i egenskap av romanförfattare, skyddad av etablissemangets och marknadens erkännande, menar Kundera i en essä

⁴⁸⁴ Om föreställningarna om konstens slut, se Hans Beltings klassiker, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, 1983, jämte Sven-Olov Wallenstein, *Den sista bilden: det moderna måleriets kriser och förvandlingar*, Stockholm, 2002. Dessa verk behandlar framför allt bildkonsten men berör även den moderna konsten i allmänhet. Se även några vackra sidor hos Blanchot om konstens och i synnerhet romankonstens död i kapitlet "A toute extrémité" i *Le livre à venir*, Paris, 1959, s. 147ff.

⁴⁸⁵ Om de eskatologiska föreställningarna kring år 1000, se Georges Dubys klassiska bok, *L'an mille*, Paris, 1974. Begreppet "det postmoderna tillståndet" [*la condition postmoderne*] härrör från Jean-Luc Lyotards essä, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, 1979.

från 2005 att "litteraturen är i färd med att ta livet av sig i en vansinnig förökning".⁴⁸⁶ Enligt hans förmenande har skrivandet utvecklats från konst till sjukdom och han ger alla författare, som inte är namnet värdiga, diagnosen "grafomani".⁴⁸⁷ Även här inställer sig således självutvaldhetens fråga: vad ger honom, Milan Kundera, född i Brno 1929, mandat att bestämma vad som skiljer en sann författare från en falsk och, följaktligen, vad som skiljer den sanna romankonsten från den falska? Dessa frågor är angelägna inte bara eftersom Kundera är en framstående konstnär utan även i den mån som de sammanhänger med en mer brännande frågeställning om den västerländska människans och konstens öde. Kundera svar är entydigt. Han menar att det ytterst är i jakten på förnyad kunskap – ordet är *connaissance* – som romanen finner sitt existensberättigande.

Att upptäcka det som bara en roman kan upptäcka är det enda som skänker romanen existensberättigande [*la seule raison d'être d'un roman*]. Den roman som inte finner en dittills oupptäckt sida av tillvaron bryter mot all moral. Kunskapen är romanens enda moral.⁴⁸⁸

Denna tes återkommer i varierad form genom hela hans verk. Här är samma tanke, uttryckt på ett mer drastiskt sätt: "Det enda vi har kvar inför detta oundvikliga nederlag som vi kallar liv är

⁴⁸⁶ Kundera, *Ridån*, övers. Mats Löfgren, Stockholm, 2007, s. 91. Ett exempel på det erkännande Kundera har fått: 2011 gavs hans samlade verk (romaner och essäer) ut i den prestigefulla Pléiade-serien.

⁴⁸⁷ Se Kundera, *Om romankonsten*, s. 126. I *Skrattets och glömskans bok*, övers. Lennart Holst, Stockholm, 1987, s. 105, skriver han: "Grafomani (besattheten att skriva böcker) blir oundvikligen en massepidemi, om samhällsutvecklingen uppnår tre grundvillkor: 1) en hög grad av allmän välfärd som möjliggör för människorna att ägna sig åt onyttiga sysselsättningar, 2) ett högt mått av atomisering av samhällslivet och därav följande individens allmänna isolering, 3) en radikal brist på stora samhälleliga förändringar i nationens inre liv."

⁴⁸⁸ Kundera, *Romankonsten*, s. 13.

att försöka förstå det. Det är det som är romanens *existensberättigande* [*la raison d'être de l'art du roman*].”⁴⁸⁹ Som utgångspunkt kan vi konstatera att Kundera, genom att hävda kunskapen som romanens yttersta grund, försöker att finna en mening med skrivandet på upplysningens domäner. Därmed knyter han romanen till berättelsen om hur det västerländska förnuftet genom sin frammarsch skänker ljus åt en mänsklighet som eljest hade fortsatt att famla i okunnighetens mörker. Vari består den då, i Kunderas ögon, den särskilda kunskap som romanen kan bi-bringa? Vilket är detta romankonstens förnuft som har till uppgift att finna en ”dittills oupptäckt sida av tillvaron” och hur förhåller sig det till arvet från upplysningen? Och – slutligen – vad är det som utmärker romanförfattaren, som en människa av kött och blod, från grafomanerna?

⁴⁸⁹ Kundera, *Ridån*, s. 17 [övers. lätt mod.].

Sjunde kapitlet: Tradition och kunskapslidelse

1. ROMANENS VÄRDE OCH SKRIVANDETS MENING

Kundera hör inte till de tänkare som döljer sina intellektuella skulder. På flera ställen tillstår han att han fått idén om kunskapen som romanens enda existensberättigande från en annan romanförfattare, österrikaren Hermann Broch; i synnerhet har han låtit sig inspireras av dennes *Sömngångartrilogi*.⁴⁹⁰ För Broch stod det klart, menar Kundera, att den europeiska moderniteten präglas av de ”gemensamma värdenas gradvisa försvinnande”.⁴⁹¹ Återigen en föreställning kring slutet alltså, men inte

⁴⁹⁰ Se Kundera, *Romankonsten*, s. 67, och *Ridån*, s. 61.

⁴⁹¹ Kundera, *Romankonsten*, s. 47. Broch utvecklade sina reflektioner om ”värdenas förfall” [*Zerfall der Werte*] i en essä som är interfolierad i det episka narrativet i den sista delen av *Sömngångartrilogin*, romanen 1918. *Huguenau eller sakligheten*. I den första delen, 1888. *Pasenow eller romantiken*, undersökte Broch hur spåren av den vid denna tid ännu kvarvarande romantiska livsåskådningen och dess värdesystem lever vidare i Pasenows gestalt; emellertid har denna position med tiden blivit svår att upprätthålla – den hotas från olika håll, inte minst från den allt råare kapitalismen – och genom studiet av Pasenows förvirring försökte Broch visa på konsekvenserna av de traditionella värdenas förfall. I den följande delen 1903. *Esch eller anarkin*, är den anarkistiska hållningen föremål för en liknande undersökning. Esch kämpar förgäves för att finna en fast punkt i tillvaron och drivs långsamt mot en kristet färgad anarkism; han söker efter kärleken men når inte fram. I den sista delen, som utspelar sig under första världskrigets dramatiska slutskede, undersöks den kalkylerande och iskalla sakligheten såsom livshållning och utgör, liksom vetenskapen i Turgenjeps *Fäder och söner*, en räddningsplanka som sönerna kan klamra sig fast vid efter att ha förkastat den värdegrund som de ärvt av sina fäder.

den allt förändrande revolutionen, inte det slut vilket T.S. Eliot i en berömd dikt har beskrivit som en början:

Det som vi kallar början är ofta slutet
och att avsluta något är att göra början.
Slutet är vår utgångspunkt.⁴⁹²

Det slut som Västerlandet enligt Broch och Kundera står inför varslar snarare om ett definitivt upplösande, ett ”gradvist försvinnande”, om än omärkbart för det stora flertalet, i vilket alla betydande tankar mattas ut och alla värden nivelleras. Enligt denna tolkning av moderniteten glider den västerländska människan utan att själv förstå det långsamt in i en ny men ändlös medeltid, en medeltid utan hopp om en kommande renässans. Det var i sin egenskap av romanförfattare som Broch, med sin sällsynta känslighet och sitt sinne för historiens skiftningar, ägde kraften att i sin romantrilogi undersöka detta slut utan pånyttfödelse. Kundera menar att romankonsten just uppstår som en kommentar till – och således vore otänkbar utan – denna värld som är dömd att tappa fotfästet. Att rättfärdiga romankonsten är alltså att *trots allt*, i strid mot värdenas ohejdbara försvinnande, fastställa en arkimedisk punkt av auktoritet i senmoderniteten. Frågan om romanens legitimitet formuleras mot bakgrund av de stora existentiella frågorna: om det inte finns några fasta värden – och om allting är tillåtet – hur kan då en bok anses vara mer värd än någon annan? Måste vi inte tro på Gud eller åtminstone

Sakligheten gör Huguenau till en skuldlös mördare: han har inget förhållande till kärleken och känner inte någon Gud. Genom skildringen av värdenas förfall förutsåg Broch, som skrev trilogin i början av trettioalet (den första delen utkom 1930, de två senare under det följande året), med en skrämmande klarsynthet, nazismens uppkomst i Tyskland.

⁴⁹² ”What we call the beginning is often the end./ And to make an end is to make a beginning./ The end is where we start from.” T. S. Eliot, *Fyra Kvartetter (Little Gidding)*, övers. Thomas Warburton, i *Dikter*, Stockholm, 1987, s. 113.

på den jordiska ärans evighet, såsom skönhetsens och auktoritetens källa, för att hävda att en dikt är bättre än en annan?

Ett ord har flutit ur Nietzsches penna som jag skall kommentera här, för att höja insatserna på det bord vid vilket Kundera formulerar sina tankar om romanens legitimitet. Nietzsche, vars explosiva tänkande Kundera i åtskilliga sammanhang hänvisar till, hävdade i en aforism att endast den bok är värd att skrivas som ”lyfter oss högt över alla andra böcker” [*über alle Bücher hinweg trägt*].⁴⁹³ Under vilka omständigheter kan en sådan upphöjelse äga rum?

Vi står här inför en serie av frågor som korsbefruktar varandra, genom att i sin tur ge upphov till nya frågor: Varför läsa sida upp och sida ner i en fiktiv berättelse om en verklighet som snart skall förgå? Varför inte begå självmord, sätta en verklig punkt för eländet – för detta ”oundvikliga nederlag” som Kundera beskriver livet som⁴⁹⁴? Frågan om skrivandets mening, den fråga som Kunderas essäer ytterst kretsar kring, har givit upphov till en rik flora av svar och mindre konkreta reflektioner, inte minst från teologernas håll. Ligger litteraturens berättigande i att liksom de homeriska berättelserna försköna människans tillvaro, att återge henne känslan av att vistas i en värld som lysas upp av skönhetsens fackla? Bör en berättelse vara moraliserande till sin karaktär, liksom evangelierna förmedlande ett budskap om hur det jordiska livet bör föras och under vilken himmel som frälsningen hägrar? Skriver människan för att bryta sig ut ur sin ensamhet – för att nå ut ur den ”speglarnas sal” som Erik Lindegren så adekvat skildrade – trevande sig fram till de enklaste orden, med vilka hon kan försöka säga det som aldrig blivit sagt, men som till varje pris måste sägas⁴⁹⁵? Kan en litterär text läsas som

⁴⁹³ Nietzsche, *Den glada vetenskapen*, § 248, s. 139.

⁴⁹⁴ Enligt en annan romanförfattare, Albert Camus, är suicidfrågan den sanna filosofiska frågan. Se *Myten om Sysifos*, övers. Gunnar Brandell, Stockholm, 2004.

⁴⁹⁵ Erik Lindegren, *mannen utan väg* (första sonetten) i *Dikter. 1940-1954*, Stockholm, 1989, s. 9.

ett kärleksbrev? Skriver människan för att sätta sig i förbindelse med Gud, hos vilken det sanna alltjämt hägrar som en fristad av renhet? Eller skriver hon enkom för att undersöka språket i och genom vilket hon lever, för att bekanta sig med dess grundstenar, experimentera med syntaxen, undersöka formella möjligheter och därmed, i Bertold Brechts namn,⁴⁹⁶ åstadkomma en ”främmandegöring” av de osynliga konventioner som in i dess minsta detaljer anger vardagslivets rytm? Eller är en författare, på en mer konkret nivå, en modern demiurg – en skapare av motberättelser till de gängse berättelserna – och därmed en del av den politiska sfären? Kunderas tankar om romankonsten kan läsas som ett av många möjliga sätt att besvara frågan om vad som gör skrivandet till en meningsfull aktivitet.

2. ROMANKONSTENS HISTORIA

Efterkrigstidens tänkande, i synnerhet det franska, präglas av tendensen att sätta alla begrepp i pluralis, eftersom det menar sig ha kommit till insikt om att alla föreställningar om något fast och evigt, även de som är djupast rotade i mänsklighetens historia, är relativa och att den moderna filosofin, efter att ha dragit denna slutsats, följaktligen endast kan ägna sig åt skiftande och svävande betydelser. I kontrast till denna tendens, och trots sina erfarenheter av fransk filosofi, talar Kundera om ”romanens anda” [*l'esprit du roman*] – i singularis.⁴⁹⁷ Det finns bara en roman värd namnet och frågan om vad som gör en roman till Roman

⁴⁹⁶ Begreppet främmandegöring [*Verfremdungseffekt*] har främst kommit att förknippas med Brechts dramaturgi, vilket förmodligen beror på att han framgångsrikt använde sig av den i praktiken. Liknande idéer hade emellertid, under begreppet *отстранение*, redan framförts av formalisten Viktor Sklovskij i artikeln ”Konsten som grepp” från 1917.

⁴⁹⁷ Kundera, *Romankonsten*, s. 21.

antar hos honom formen av en genealogisk undersökning.⁴⁹⁸

Både La Motte och Thorild hyste på sina respektive håll skepsis mot föreställningen om traditionens auktoritet som värdeskapande. Det är något annat – förnuftet, naturen, Gud – som säkerställer legitimiteten hos deras litterära projekt. Men hos Kundera är det i första hand traditionens auktoritet, alltså *romanhistorien*, som avgör om en roman är värd namnet eller inte. ”Romanens anda” definieras genom dess historia och det är genom att själv skriva denna historia som Kundera fastställer romanens gränser gentemot annan litteratur. Närmare bestämt talar han om sin ”egen romanhistoria” [*mon histoire personnelle du roman*].⁴⁹⁹ Utifrån detta perspektiv avfärdar han andra romaner såsom grafomaniska alster, såsom varande ”bortom romanhistorien” eller ”efter romanhistorien”, det vill säga utan anknytning till den specifika romantradition som han åberopar sig på.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Det kan tilläggas, ty ibland är jämförelsen det bästa sättet att få ett fenomen att träda fram i öppen dager, att Kundera är tämligen ensam om att hävda romankonstens interna enhetlighet. I förordet till *Pierre et Jean* (1888) räknade exempelvis Guy de Maupassant, från sitt naturalistiska perspektiv, upp en rad romaner från olika tider och pekade på svårigheten, om inte omöjligheten, att finna en gemensam nämnare för dessa: ”Men kritikern som efter *Manon Lescaut*, *Paul och Virginie*, *Don Quijote*, *Färliga förbindelser*, *Werther*, *Valfrändskaper*, *Clarissa*, *Émile*, *Candide*, *Cinq-Mars*, *René*, *Det tre musketörerna*, *Familjen Mauprat*, *Pappa Goriot*, *Kusin Bette*, *Colomba*, *Rött och svart*, *Mademoiselle de Maupin*, *Ringaren i Notre-Dame*, *Salambô*, *Madame Bovary*, *Adolphe*, *Greve de Camors*, *Krogen*, *Sapho*, etc..., ännu vågar skriva: 'Det här är en roman och det där är inte det', förefaller mig vara begåvad med en klarsynthet som äger stora likheter med inkompetensen.” Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris, 1959, s. 4.

⁴⁹⁹ Kundera, *Romankonsten*, s. 32.

⁵⁰⁰ ”Merparten av dagens romanproduktion” beskriver Kundera som bestående av ”romaner utanför romanens historia: bekännelser, reportage, uppgörelser, självbiografier, skvaller, kritik, politik, äktamakevånda, fadersvånda, modersvånda, förlorad oskuld, barnafödande, allt i romaner, romaner *ad infinitum*, intill tidens ände, som inte har något nytt att komma med, ingen estetisk ambition, inte bidrar med någonting till vare

Genom att reducera konsten till konsthistoria, och romanen till romanhistoria, förmenar sig Kundera möjligheten att betrakta det konstnärliga ögonblicket som frukten av en ensam människas plötsliga inspiration. Reduktionen av konsten till historia blir på ett motsvarande sätt först möjlig i det historiska ögonblick som det är människan givet att föreställa sig ett liv utan konst. Det är just detta ögonblick som enligt Hegel leder fram till konstens död: konsten reduceras till historia då den inte längre uppfattas som en nödvändighet.⁵⁰¹ Den människa som i den industrialiserade moderniteten, låt säga efter de borgerliga revolutionerna 1848, hävdar att ett liv utan konst inte är ett värdigt liv står således på kontrakurs mot samhället, vilket exempelvis inte hade varit fallet i antikens Grekland. Kundera väljer inte den vägen och detta är en väsentlig aspekt av hans romanteori. En roman föds enligt honom inte i ett sådant språng, den utgör inte frukten av en ”galnings obegripliga excentricitet”. För att en text skall föräras romanens värdighet bör den i stället vara skriven i en särskild kontext, i vad han kallar för *le contexte de l’histoire du roman* – ett ”romanhistoriskt sammanhang”.

Om [James Joyces] *Odysseus* låg utanför ett romanhistoriskt sammanhang skulle den bara vara en nyck, en galnings obegripliga excentricitet. Rycks konstverken loss ur sina konstners historia blir det inte mycket kvar av dem.⁵⁰²

Vem bestämmer då hur romanhistorien skrivs? Vad ger Kundera

sig vår förståelse för människan eller romanen som form, som alla liknar varandra, färdigt att tugga i sig till frukost och lagom att slänga i sig till kvällen”. *De svikna arven*, övers. Mats Löfgren, Stockholm, 1993, s. 22. Se även, *Romankonsten*, s. 21.

⁵⁰¹ I inledningen av *Estetiken* talade Hegel om människans behov av konst. Han hävdade, på 1820-talet, att ”konsten numera har förlorat den verklighet och den nödvändighet som den förut hade”. Se Hans Belting, *L’histoire d’art est-elle fini?*, trad. Jean-Francois Poirier et Yves Michaud, Paris, 1989, s. 33f.

⁵⁰² Kundera, *Ridån*, s. 152.

auktoritet att uttolka kanon och att fastställa vilka verk som ingår i den? Det är frågan om självutnämningen, vilken redan har behandlats i de två föregående studierna över La Mottes och Thorilds självutnämningar till censor respektive präst. Det är också frågan om kanoniseringens principer om vilken jag tar tillfället i akt att påminna om att den i Västerlandet dogmatiskt är knuten till den katolska kyrkans invecklade kanoniseringsprocedurer. För sin egen del antyder Kundera att det är hans erfarenhet som praktiker, det vill säga hans egenskap av romanförfattare snarare än av litteraturteoretiker och -historiker, som förser honom med tolkningsföreträdet. I vinjetten till sitt första teoretiska verk om romankonsten skriver han: "Teoriernas värld är inte min."⁵⁰³ Icke desto mindre bör det framhållas att Kundera är en framstående teoretiker, samt att det är i sina *teoretiska* skrifter om romankonsten som han fastställer dess legitimitet. Jag vill även framhäva den frapperande enkelhet med vilken han i dessa essäer presenterar komplexa tankar; om hans teorier i det följande framställs som torra och verklighetsfrånvända så har jag inte lyckats göra dem rättvisa. Vi skall nu undersöka hans tankar om romankonsten och dess historia och se hur han förställer sig att dess unika anda, i singularis, har uppenbarat sig i och präglat den västerländska moderniteten.

2.1. ROMANENS FÖDELSE *EX NIHILO*

I Kunderas personliga romanhistoria intar Rabelais ställningen som föregångare. Berättelsen om Gargantua och Pantagruel, skriven i renässansens Frankrike, utgör ett slags ouvertyr inför

⁵⁰³ "Le monde des théories n'est pas le mien. Ces réflexions sont celles d'un praticien." Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, 1986, s. 7. Dessa ord, som ingår i en kort prolog, är inte medtagna i den svenska översättningen.

den odysseé som skulle gå av stapeln. Romanens verkliga grundare, den människa som anslog tonen och lade hörnstenen, är Miguel de Cervantes. Enligt Kundera är *Don Quijote* den första romanen och han beskriver dess författare som ”vår störste Mästare”.⁵⁰⁴ Cervantes var den som genom en ursprunglig akt, genom ett oförutsägbart excentriskt språng, skapade romankonsten vars värde hädanefter är bundet till dess historia. Hans efterföljare blir romanförfattare genom att imitera honom. Värdet inom romankonsten är alltså oskiljaktigt från denna skuld som romanförfattarna sedermera skall hysa gentemot mästaren.

Elevens skuld mot mästaren, som har överlåtit sitt vetande åt honom, utgör ett av de element som håller traditionen samman. Den förs vidare från generation till generation och utgör i många lägen en befriande kraft genom att ge tyngd och mening åt livet. I kraft av sin skuld gentemot Cervantes befrias romanförfattaren från andra världsliga band:

Enda sättet att förstå en romans värde [*la valeur d'un roman*] är att sätta in den i den europeiska romanens historia. Romanförfattaren är inte skyldig någon något, utom Cervantes.⁵⁰⁵

Ett begrepp hos Foucault belyser den plats som Kundera ger Cervantes. Såsom ”diskursivitetsgrundare” har Cervantes en liknande betydelse för romankonsten som den som Marx och Engels har för marxismen och Freud för psykoanalysen. En diskursivitetsgrundare är något mer än författare. Han är inte bara upphovsman till sina egna texter utan har även, som Foucault understryker, producerat en ”möjlighet för andra texter och regeln för deras utformning.”⁵⁰⁶

Cervantes skulle även kunna beskrivas som romankonstens

⁵⁰⁴ Kundera, *De svikna arven*, s. 253.

⁵⁰⁵ Kundera, *Romankonsten*, s. 139.

⁵⁰⁶ Foucault, ”Vad är en författare?” i *Diskursernas kamp*, s. 92.

fader i samma mening som Homeros enligt La Motte är ”dikt-konstens fader”. Kundera underkastar sig denne far och kämpar för att hans arv skall ha någon betydelse i senmoderniteten, som på alla fronter hotas av värdenas undergång; det är betecknande att han metonymiskt beskriver hela romanhistorien som ”Cervantes misskända arv” [*héritage décrié de Cervantes*]. I ljuset av dessa anmärkningar kan romankonsten, sådan Kundera förstår den, betraktas som den diskursmöjlighet som uppstod när *Don Quijote* trycktes i Madrid 1605 – i Filip III:s Spanien.⁵⁰⁷

Bortsett från Cervantes är 1600-talet ett tomt sekel för Kundera. Det var först under det följande århundradet som det började hända saker i romanens historia. Han lyfter särskilt fram Henry Fielding som ett exempel på en romanförfattare som arbetade i mästartarens fotspår. Romanens gränser var, då som nu, mycket vaga och Fielding ämnade, som Kundera skriver, stadfästa denna alltjämt ”nya litterära provins” utan att hänvisa till auktoriteter utanför romanhistorien – såsom till antikens mästare. Varje nytt avsnitt i *Tom Jones* (1749) invigs med en kortare essä, vari Fielding sökte fastställa romanens essens gentemot sin

⁵⁰⁷ Kundera, *Romankonsten*, s. 26. Han är inte ensam om att insistera på Cervantes ställning som romanens grundläggare. Kanske utgör Georg Lukács *Theorie des Romans* från 1916 grunden för denna syn på romanens ursprung. Se Kvetoslav Chvatik, *Die Fallen der Welt. Der Romancier Milan Kundera*, München/Wien, 1994, s. 40. I Lukács efterföljd beskrev Marthe Robert i sin studie *Roman des origines et origines du roman* (Paris, 1972) Cervantes storverk som den ”första moderna romanen” (s. 11, not 1). Michel Butor är ett annat exempel på en romanförfattare som tillika tillskriver Cervantes denna ställning. Se *Six essäer om romankonsten*, övers. C. G. Bjurström, Stockholm, 1966, s. 44. Se även, för en undersökning av den moderna Cervantes-receptionen, Ellen Spielmanns artikel ”Borges y Fuentes, autores y lectores del Quijote. A propósito de un homenaje en el IV Centenario” i *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2005:26, s. 237ff. Denna artikel är inte minst intressant med tanke på Kunderas vänskap med Carlos Fuentes, som avled våren 2012. Om Cervantes plats i romanhistorien, se även Sofie Kluges övergripande verk, *Don Quixote og romangenren*, Köpenhamn, 2006.

samtids grafomani, vilken han själv likande vid en ”svärm av korkade och förfärliga romaner”. Kundera beskriver Fieldings plats i romanhistorien på följande vis:

Fielding skrev sin roman 1749, alltså två hundra år efter Gargantua och Pantagruel, ett och ett halvt sekel efter Don Quijote, men trots att han åberopar sig på både Rabelais och Cervantes, är romanen fortfarande för honom en ny konst, så ny att han utser sig själv till ”grundaren av en ny litterär provins...”. Denna ”nya provins” är så ny att den ännu inte har något namn! Noga räknat har den två engelska namn, *novel* och *romance*, men Fielding vägrar att använda dem, för knappt har den ”nya provinsen” upptäckts förrän den svämmar över av den ”svärm av korkade och förfärliga romaner (*a swarm of foolish novels and monstrous romances*)”. För att inte hamna i samma fälla som dem han föraktar ”undviker (han) nogga termen roman”, utan betecknar denna nya konst med ett ganska krystat men anmärkningsvärt exakt grepp: ett ”prosai-komi-episkt skrivsätt” (*prosai-comi-epic writing*).⁵⁰⁸

Genom att utse Cervantes till romanens fader och grundare drar Kundera en skarp gräns gentemot tidigare epoker. Han gör däri- genom romanen till en strikt modern konstform, avskuren från både antiken och medeltiden. Visserligen skrevs det prosaberät- telser redan under antiken – exempelvis de så kallade *fabulae Milesiae* – men dessa visar Kundera inget eller föga intresse.⁵⁰⁹ Han diskuterar varken Petronius eller Apulejus och vill inte ens ”gå så långt som att säga att *Decamerone* är en roman”.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Kundera, *Ridån*, s. 14. I själva verket var det i företalet till *Joseph Andrews*, inte i *Tom Jones*, som Fielding gav sin definition av romanen som ett komiskt epos på prosa.

⁵⁰⁹ Om den antika romanen, se Thomas Häggs *Den antika romanen*, Stockholm, 1980.

⁵¹⁰ Kundera, *Romankonsten*, s. 83.

Det bör emellertid påpekas att själva begreppet roman, som Fielding alltså drog sig för att använda, som så mycket annat tog form under medeltiden då det begagnades om den franska hjälteepiken – *la matière de France* – som upplevde sin blomstringstid på 1000- och 1100-talen. Romanbegreppets etymologi, som förklarar detta samband, är alltför intressant för att i denna utredning förbigås.

Under Roms kungatid räknades endast medlemmar av de patriciska familjerna till det romerska folket (*populus Romanus*) men efter en rad reformer, som successivt utvidgade medborgarskapet, beviljades slutligen år 212 – genom ett edikt utfärdat av kejsar Caracalla – alla invånare i riket, de erövrade provinserna inräknade, fullt medborgarskap. Trots att de nya medborgarna inte hade latinet som modersmål utan sin särskilda dialekt, i vilken ekot från deras besegrade fäders språk alltjämt vibrerade, kunde de nu betrakta sig som romare i ordets fulla bemärkelse. Deras egna litterära alster, avfattade på deras med latinet uppblandade modersmål, gavs beteckningen romaner – *romanz, romant, romance, romanze* – i motsats till den litteratur som skrevs på rent latin. I etymologiskt hänseende är en roman en litterär text som tillkommit på folkspråket eller *Latinum vulgare*. Den franska hjälteepiken, som inte författades i klostren utan av världsmän för en profan publik, utgör ett exempel på sådana romaner. Romankonsten är således till sitt ursprung invecklad i dialektiken mellan latinitet och romanitet, mellan kyrkligt och folkligt, mellan det påvliga Rom och de uppkommande nationalstaterna, i förhållande till vilken bland andra Petrarca försökte etablera sig själv som både rättrogen kristen och hövisk sonettdiktare.⁵¹¹ Med en hänsynslös gest utesluter Kundera ur sin personliga romanhistoria hela denna forntid, alla dessa skrifter, hela detta fruktbara spänningsfält. Det är emellertid inte helt ovanligt att moderna romanförfattare anger den antika romanen och den

⁵¹¹ Om romanbegreppet, se Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, s. 40ff.

medeltida epiken som inspirationskällor för sitt skrivande.⁵¹²

Genom att kapa banden till det förflutna kastar Kundera ut romankonsten i intet. Den har kommit till världen *ex nihilo* tack vare Cervantes, och i viss mån tack vare Rabelais, vars ställning är något oklar i Kunderas teoretiska skrifter.⁵¹³ Sålunda varierar han det för renässansen och sedermera upplysningen karaktäristiska temat om ett absolut brott mellan moderniteten och den föregående tiden. Den under 1700-talet viktiga diskursbildningen rörande feodalismen och tyranniet spökar ännu i Kunderas verk; den antika och medeltida världen ligger hölj i ett mörker som ännu inte har skingrats av romankonstens sol. I moderniteten uppträder slutligen, som frukten av ett oanat tärningskast, romankonsten som en möjlighet för människan att träda ut ur okunnighetens natt. Det var denna väg – en utväg från människornas väg – som först beträddes av Cervantes.

Konsten är inte en del av historien utan konsthistorien utvecklas enligt sina egna lagar. Konsten är ingen fanfar som följer historien hack i häl på dess marsch. Den finns för att skapa sin egen historia.⁵¹⁴

Kundera hävdar att romankonsten är en disciplin som på ett radikalt sätt skiljer sig från mänsklighetens övriga verksamheter. I

⁵¹² Se exempelvis Italo Calvinos postumt utgivna bok, *Sex punkter inför nästa årtusende* (övers. Sven Åke Heed, Stockholm, 1999) där både Boccaccio och Dante återkommer som referenspunkter. I det första kapitlet kommenterar Calvino även Kunderas verk och i synnerhet *Varats olidliga lätthet*.

⁵¹³ På ett enda ställe förankrar Kundera romankonsten i arvet från den antika och medeltida epiken: ”Epiken överger versen under 1500- och 1600-talen och blir då en ny konst: romanen”, skriver han. *De svikna arven*, s. 123.

⁵¹⁴ Kundera, *Ridån*, s. 31. Richard talar om det ”steg åt sidan” [*le pas de côté*] som Kundera i sina romaner tar från mänskligheten. Se François Richard, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, 2003, s. 30.

dess namn uttrycker han sitt förakt för dem som försöker ”förvägra konsten dess självständiga ställning” [*refuser à l'art son statut autonome*],⁵¹⁵ ett hävdande som med fog har beskrivits som ett heroiskt ställningstagande från Kunderas sida.⁵¹⁶ I de följande avsnitten skall vi närmare undersöka hur han förstår romankonstens och romanförfattarens relation till mänskligheten. Så här långt nöjer vi oss med att fastslå att han postulerar möjligheten av en väg bortom eller parallell med den på vilken mänskligheten vandrar, och att denna väg, paradoxalt nog, utgör Cervantes gåva till mänskligheten.

2.2. FRÅN DIDEROT TILL FLAUBERT

Vi skall dröja något vid detta 1700-tal. I Thorild-delen behandlades det utifrån en grundläggande dialektik mellan två överlappande tankeströmningar: å ena sidan den franska upplysningsfilosofin med dess aristokratiska rationalism; å den andra den förromantiska ungdomens frihetstörstande poesi med sitt epicentrum i den tysktalande borgerligheten. Kundera trycker på en tredje aspekt av 1700-talets upplysning: romankonsten upplevde här både sin vår och sin *aurea aetas*. Såsom Fielding-citatet antyder trevade författarna ännu efter sin identitet och denna oklarhet skapade en viss frihet. Seklets romankonst präglas ännu av en upptäckarglädje och lekfullhet – i synnerhet med avseende

⁵¹⁵ Kundera, *De svikna arven*, s. 247. På ett annat ställe talar han om ”den radikala autonomi [autonomie radicale] som ligger i romanen” (*Romankonsten*, s. 115).

⁵¹⁶ I artikeln ”Campo social y residuo cultural o de como hay que ver la relación entre ideología y literatura” i *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1991:33, talar Juan Corradi om ”la esforzada autonomía como heroísmo de los Modernos. [...] Para Kundera la respuesta está en la novela de Occidente. Borges y Calvino adoptan una postura más universal: la literatura tout court” (s. 123).

på formen – vilken enligt Kundera var dömd att tids nog gå förlorad.

Dagens romanförfattare, med sina rötter i 1800-talet, ser avundsjukt nostalgiskt på de första romanförfattarnas överlägset motsägelsefulla värld och hur lustfullt och fritt de levde i den.⁵¹⁷

Kundera hänvisar framför allt, som exempel på den förlorade frihetens manifestationer, till Laurence Sternes *Tristram Shandy* och Denis Diderots *Jakob fatalisten*. Dessa båda verk framstår i hans ögon som ”1700-talets två största romaner som skrevs som en fantastisk lek; de är två lätthetens höjdpunkter som aldrig uppnåtts varken förr eller senare”.⁵¹⁸ Han beskriver särskilt Diderot som ”inkarnationen av den fria, rationella och kritiska anden”.⁵¹⁹ Tre adjektiv som i andra sammanhang, låt mig betona detta, generellt brukar beskriva upplysningsrörelsen.

Vi kan nu notera ytterligare likheter som Kunderas romanhistoria äger med den mytologiska berättelsen om förnuftets triumf genom den västerländska upplysningen. Romankonsten är namnet på en andlig strömning som uppstod i början av 1600-talet (med Cervantes), eller något tidigare (med Rabelais), den bidrar med en hittills okänd kunskap om världen, och emedan dess ”enda moral” ligger i jakten på förnyad kunskap så har den inte längre behov av Gud för sitt rättfärdigande. Men romankonsten är skild från den vetenskapliga och filosofiska upplysningen. Den är en konstform i egen rätt och är i kraft av sin ”radikala autonomi” skild från den övriga politiska och ekonomiska

⁵¹⁷ Kundera, *De svikna arven*, s. 9. Om Kunderas förhållande till 1700-talet, se Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera, ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, 1998.

⁵¹⁸ Kundera, *Romankonsten*, s. 22.

⁵¹⁹ Kundera, *De svikna arven*, s. 74. Kundera har dramatiserat Diderots roman *Jakob fatalisten* i *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, 1971.

utvecklingen.

Kundera skiljer således mellan två former av upplysning. ”Som jag ser det lade inte bara Descartes utan också Cervantes grunden till den nya tiden”, skriver han.⁵²⁰ Upplysningen har dessa två portar, men han bekänner sig endast till den ena, till Cervantes arv. Den cartesianska upplysningen – med dess tro på vetenskapen, framsteget och människan – ingår snarare i den mänsklighet som Kundera genom romankonsten söker distansera sig från. I *Varats olidliga lätthet* vänder han sig explicit mot en tanke som Descartes i sitt tidigmoderna högmod framkastade, nämligen att människan skulle vara naturens herre och ägare. Händelseförloppet utspelar sig i det ockuperade Tjeckoslovakien:

För min inre blick ser jag ännu Tereza sitta på en stubbe och smeka Karenins huvud [Karenin är en hund] och tänka på mänsklighetens nederlag. Samtidigt framträder en annan bild: Nietzsche kommer ut från ett hotell i Turin. Han ser en häst och en kusk som piskar den. Då går han mot hästen, slår armarna om halsen på den framför kusken och brister i gråt. Detta utspelas år 1890 när också Nietzsche hade avlägsnat sig från människornas värld. Med andra ord: det var just då hans mentalsjukdom utbröt. Nietzsche ville, å Cartesius vägnar, be hästen om förlåtelse. Hans vansinne (hans skilsmässa från mänskligheten) utbryter i samma ögonblick som han gråter över hästen. Och det är den Nietzsche som jag tycker om, precis som jag tycker om Tereza som smeker en dödssjuk hunds huvud i sitt knä: de lämnar båda den väg, längs vilken mänskligheten ”herre och ägare av naturen” vandrar vidare.⁵²¹

⁵²⁰ Kundera, *Romankonsten*, s. 12.

⁵²¹ Kundera, *Varats olidliga lätthet*, övers. Ulla Bruncrona, Stockholm, 1990, s. 323.

Efter den franska revolutionen inträdde en tid av nedgång i romankonsten. 1800-talet är för Kundera framför allt beskrivningens tid, realismens sekel, då romanen prygade sin forna frihet och, under den positivistiska historieskrivningens inflytande, lät sig bindas av ökade ”krav på sannolikhet”.⁵²² Just strävan efter sannolikhet var enligt Kundera den drivande kuggen i 1800-talets realistiska roman, vilken tenderade att förvandlas till en ”verklighetsillusionsmaskin”.⁵²³ Som exempel anför han Balzacs famösa devis att romanen bör ”tävla med folkbokföringen” [*faire concurrence à l’Etat-Civil*].⁵²⁴ Denna utveckling berövade romanen dess forna lekfullhet.

Kunderas verk andas nostalgi efter *ancien régime*, som hos honom inte är en synonym för förtryckets och tyranniets dagar utan snarare för den raffinerade libertinismens guldålder, Don Juans och Casanovas tid, då människans rörelsefrihet var mindre begränsad och krigen mer chevalereska. På den gamla goda tiden

⁵²² Kundera, *Romankonsten*, s. 22. Även Barthes har framhävt att litteraturen under 1800-talets lopp i allt högre grad påverkas av historieskrivningens formspråk. Det var detta ”Balzacs och Michelets århundrade” – där ”romanen och historien hade många beröringspunkter” – som ”fick bevittna det största uppsvinget hos bådaderna”. Barthes, *Litteraturens nollpunkt*, s. 24.

⁵²³ Kundera, *De svikna arven*, s. 145. Kunderas beskrivning av realismen är grov och schematisk. Många realistiska romaner låter mycket vara osagt; exempelvis undanhåller Stendhal sin hjälte Sorels exakta ålder fram till den andra delens trettiotredje kapitel (se *Rött och svart*, övers. Tage Aurell, Stockholm, 2008, s. 562). Kundera betraktar ett sådant utelämnande av exempelvis namn eller ålder eller yrke som karaktäristiskt för den moderna romanen – hans paradexempel är, som vi längre fram skall se, Kafkas lakoniska benämning av sina hjältar – men redan Dostojevskij, som Kundera beskriver som ”romanformens siste store balzacier” (*Ridån*, s. 23), kunde konsten att undanhålla läsaren information som vanligtvis förknippas med den realistiska stilen; namnet på den stad som *Bröderna Karamazov* utspelar sig i avslöjas inte förrän i romanens tolfte bok, i en parentes inflikad i skildringen av rättegången mot Dimitrij.

⁵²⁴ Kundera, *De svikna arven*, s. 149. Om Kunderas förhållande till Balzac, se Richard, *Le dernier après-midi d’Agnès*, s. 73-87.

var människan friare att hänge sig åt livets sanna värden – esteticismens njutningar, i konsten och livet. Men efter 1789 byråkratiserades både konsten och livet. Kundera pekar på en detalj, för att beskriva hur den forna friheten höljdes i glömska; Émile Zola, naturalisten som drev realismens formella krav till ytterlighet, läste aldrig Laclos *Liasions dangereuses* – en roman som enligt Kundera utgör en av höjdpunkterna i 1700-talets romankonst.⁵²⁵ För sin egen räkning tillstår Kundera att det tog honom många år att förstå vad Balzac egentligen var ute efter med sin jättelika produktion. Först när han lyckades placera *La Comédie humaine* i ett romanhistoriskt sammanhang, genom att läsa den som ett försök att förstå effekterna av industrialismen och det tredje ståndets ökade politiska betydelse under Julimonarkin, kunde han försonas med Balzac. Vilket betyder: att skriva inom honom i sitt eget projekt, att ge honom en plats i sin personliga romanhistoria, såsom den som upptäckte den historiska förändringens inverkan på den moderna människan.⁵²⁶

Kunderas beskrivning av 1800-talet är emellertid inte bara avvisande. Den realistiska romanen innehåller en rad ljuspunkter. Flaubert är en av hans mästare, som i hans personliga romanhistoria innehar platsen som den förste som på allvar upptäckte vardagens betydelse och oförväget introducerade den i romanens värld. I 1700-talets romaner, skriver Kundera, blir ledan aldrig lika tryckande som den är i Bovarys kök. Till och med Balzacs hjältar, bara en generation före Flaubert, tenderar att alltid vara ute på äventyr, om än inte lika storslagna som de som

⁵²⁵ Kundera, *Ridån*, s. 21.

⁵²⁶ *Ibid.*, s. 20. Kundera betonar att ett nytt historiskt medvetande uppstod efter 1789. Människorna började inse att de inte skulle dö i samma värld som de fötts i. Allt förflyktigades, till och med tidens minsta seder, såsom klämodet, måste registreras av romanen för att inte falla i glömska. De minutiösa beskrivningarna i de realistiska verken bör därför, enligt denna tolkning, förstås som ett uttryck för en ”medömkan med det kortlivade” (s. 21).

Don Quijote och Jakob Fatalisten fick uppleva. Flaubert tillkommer även äran av att ha upptäckt den mänskliga dumheten. Tidigare har dumheten betraktats som en avvikelse från normen, men enligt Kundera hade Flaubert modet att uppfatta den som karaktäristisk för människan, såsom ”konsubstantiell” med hennes väsen. Denna upptäckt är inte obetydlig. Den varslar om framstegstankens nederlag, om det kommande seklets totalitarism. ”Jag vågar påstå, konkluderar Kundera, att det är den största upptäckten av ett århundrade som är så stolt över sitt vetenskapliga förnuft”.⁵²⁷

Flaubert hade inte kunnat göra dessa upptäckter om inte han hade ”avbalzacifierat” formen genom att förlänga styckena och avdramatisera handlingen i sina romaner. Att han gjorde detta korresponderar enligt Kundera mot en medveten strävan att föra in vardagen i romanens sfär och på så sätt lösa upp den balzacska kompositionens teatraliska element i ”vardagens rinnande vatten”.⁵²⁸ De kontinuerliga upptäckterna är knutna till en ständig förnyelse av romanens komposition av det slag, som Kundera exemplifierar genom utläggningarna om Flauberts förhållande till Balzac. I romankonsten, skriver han, är ”de existentiella upptäckterna och förändringen av formen oskiljaktiga”.⁵²⁹ På detta sätt utgörs romanhistorien i sin helhet av en ”kontinuerlig följd av upptäckter” [*une succession des découvertes*].⁵³⁰ Han talar även

⁵²⁷ Kundera, *Romankonsten*, s. 122 och s. 155f. Förmodligen syftar Kundera främst på hur dumheten framställs i Flauberts romaner – i synnerhet i den sena romanen *Bouvard et Pécuchet* – men han har förmodligen även i åtanke dennes *Lexikon över vedertagna åsikter* (övers. Hans Johansson, Lund, 2008), ett slags parodi på ett konversationslexikon, postumt utgivet 1910. Den lilla boken inleds med ett citat av moralisten Nicolas Chamfort: ”Allt talar för att varje allmän föreställning, varje vedertagen konvention är en dumhet, eftersom den passat det stora flertalet.”

⁵²⁸ Kundera, *Ridån*, s. 25.

⁵²⁹ *Ibid.*, s. 19.

⁵³⁰ Kundera, *Romankonsten*, s. 13.

om en "serie av upptäckter" [*une série des découvertes*] varigenom den särskilda typ av kunskap, som rättfärdigar dess existens, uppstår.⁵³¹ Romanhistorien drivs framåt av en gemensam strävan efter att utöka kunskapen om människan. "Romanens anda är kontinuitetens anda: varje verk är ett svar på tidigare verk, varje verk bär på romanens all tidigare erfarenhet."⁵³² Såsom tradition är den uppbyren och motiverad av denna gemensamma "kunskapslidelse" [*la passion de connaître*].⁵³³ Därmed kan Kunderas romankonst förstås som ett upplysningsprojekt i egen rätt, som en konstnärlig upplysning vid sidan av den vetenskapliga, ekonomiska, politiska och filosofiska. En väg som löper parallellt med eller rentav bortom människornas väg. Cervantes upplysning. Inte Descartes.

2.3. ROMANEN OCH EUROPA

Jag skjuter upp undersökningen av Kunderas förhållande till 1900-talet till avhandlingens nionde och sista kapitel, där hans tankar om modernismen skall dryftas. I detta korta avsnitt vill jag betona att Kundera uppfattar romankonsten som en uteslutande västerländsk eller europeisk konstform. Som han själv framhåller, skriver han den "europeiska romanens historia".⁵³⁴ Vilken betydelse har detta ord för honom – europeisk? Hos Kundera är romankonsten förbunden med den västra kristenheten, den är alltså rotad i den katolsk-protestantiska jordmånen, vilket bland annat visar sig i att han tenderar att utesluta de ortodoxa

⁵³¹ Kundera, *Ridån*, s. 70.

⁵³² Kundera, *Romankonsten*, s. 25.

⁵³³ *Ibid.*, s. 13.

⁵³⁴ "Detta blev Europas stora mirakel: inte dess konst, utan dess konst förädlad till historia." Kundera, *Ridån*, s. 152. Se även kapitlet "Europeisk roman" i *De svikna arven*, s. 31f.

länderna ur sitt Europa. Han menar sig ha upplevt den ryska ockupationen av Tjeckoslovakien som en ”påtvungad avoccidentaliserings” av sitt hemland, något som vi återkommer till. I essän *De svikna arven* beskriver han sin kärlek till Diderot – den man som han ju betraktar som inkarnationen av den kritiska och upplysta andan – som ett uttryck för den ”längtan till väst, till Occidenten” som han levde med under ockupationsåren.⁵³⁵ I ett annat sammanhang hävdar han att Rumänien förskjuts ”österut på grund av sin religion, men västerut på grund av sitt latinska språk”.⁵³⁶ Därmed borde också de stora ryska och ortodoxa författarna räknas bort ur romanhistorien, men så långt går han inte. Tolstoj hör till hans mästare. Men relationen till Dostojevskij präglas av avståndstagande, vilket delvis kan förstås som en följd av denna negativa inställning till Ryssland och i synnerhet ortodoxin.⁵³⁷

Den västerländska moderniteten står i största allmänhet i ett svårdefinierat förhållande till ortodoxin, vilket indirekt avslöjar upplysningen som en katolsk-protestantisk rörelse. Efter schismen med den västra kristenheten, som ledde till separationen mellan de båda kyrkorna 1054, har ortodoxin, trots försökningsförsöken på 1430-talet, inte kunnat införlivas i den västerländska filosofin. I de historiefilosofiska översikterna utgår inte sällan den ortodoxa, östromerska världen, vilken Pierre Legendre beskriver som den ”bortträngda delen av kristendomen”.⁵³⁸ Huntington har pekat ut att ortodoxin utgör en civilisation i sin egen rätt jämte exempelvis den västra kristenheten – vil-

⁵³⁵ Kundera, *De svikna arven*, s. 74.

⁵³⁶ Kundera, *Ridån*, s. 46.

⁵³⁷ Josef Brodsky skrev en artikel över ämnet i *New York Times* (17 februari 1985) under rubriken ”Why Milan Kundera Is Wrong About Dostoyevsky”. Se även Ladislav Matejkas anmärkningar i ”Milan Kundera's Central Europe” i *Critical Essays on Kundera*, s. 214f.

⁵³⁸ Se Legendres essä ”Remarques sur le fonctionnement juridique de l'U.R.S.S.” som ingår i *Leçons II. L'Empire de la Vérité*, s. 229-238.

ken han benämner *The West* – och den muslimska civilisationen.⁵³⁹ Därmed pekar han indirekt på det absurda i försöken att förstå Sovjetunionen utan att ta hänsyn till rysk-ortodoxa kyrkan eller den i grunden bysantinska tsarismen.

Kunderas Europa är inte bara ett geografiskt begrepp utan snarare ett andligt, politiskt, kulturellt. En europeisk roman, skriver han, är en roman som utgör ”en del av den historia som började när den nya tiden grydde i Europa”.⁵⁴⁰ Med imperialismen fördes Cervantes konstform över de sju haven. Faulkner, Hemingway och Salman Rushdies romaner, för att nämna några exempel, kommenteras flitigt av Kundera såsom varande fullt integrerade tillskott till den europeiska romanhistorien. Till denna räknar han även ”Söderns roman”, som efter andra världskriget växte fram ”nedom 25:e breddgraden” med framstående företrädare som Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes och Alejo Carpentier.⁵⁴¹ Endast män ingår i Kunderas romanhistoria. Sammanfattningsvis är romankonsten en manlig och europeisk konstform, knuten till den västra kristenheten och därmed ytterst till Rom.

3. SKYMNINGENS VÄRDIGHET

Sedan Cervantes har romanens historia utgjorts av en ”serie av upptäckter”⁵⁴² [*une série des découvertes*] och en roman får sitt värde genom att lämna ett bidrag därtill. Vi har också konstaterat att romanens legitimitet förankras i traditionen och att Cervantes

⁵³⁹ ”The term 'the West' is now universally used to refer to what was used to be called Western Christendom.” Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, s. 46.

⁵⁴⁰ Kundera, *De svikna arven*, s. 31.

⁵⁴¹ Ibid., s. 32. Se även *Ridån*, s. 78.

⁵⁴² Kundera, *Ridån*, s. 70.

är dess anfader. Men varifrån hämtar denna tradition sin legitimitet? Frågan kan tyckas överdrivet abstrakt och jag hade inte ställt den om inte Kundera själv hade besvarat den. Han hävdar nämligen, eller skall jag säga erkänner, att den vilar på ett antagande – *une supposition*. Vid två tillfällen hänvisar han till formalisten Jan Mukařovskýs ord: ”endast antagandet om objektiva estetiska värden ger konstens historiska utveckling någon mening” [*donne un sens à l'évolution historique de l'art*].⁵⁴³ Detta antagande verkar hos Kundera som ett praktiskt postulat i Kants bemärkelse, som en sats vars riktighet man godtar som en grund för sitt praktiska handlande, fastän den i teoretiskt hänseende förblir obevisad.⁵⁴⁴ Allt kan inte baseras på kalkyler och förnuftsbeslut. Det finns idéer vilkas värde endast visar sig i deras effekter, i deras praktiska verkan.

I mitten av 1880-talet skrev Nietzsche att den tid är förbi då man ”interpreterade historien till ett gudomligt förnufts ära”.⁵⁴⁵ Det är emellertid frestande att peka på ett samband mellan Hegels *Geist* – som Nietzsche sannolikt syftade på – och Kunderas tolkning av romanens anda och dess historiska utveckling. Bägge dyker upp *ex nihilo* vid ett givet tillfälle och fortsätter att utvecklas i kraft av sin egen rörelse. I sina tankar om romanens historia är Kundera med all sannolikhet influerad av hegelianen Georg Lukács essä *Theorie des Romans* (1916) i vilken Cervantes emfatiskt framställs som portalfiguren till romankonsten.⁵⁴⁶ Kundera förbigår dock med tystnad Lukács välkända arbete, vilket förmodligen kan förklaras med att dennes marxistiska överväganden strider mot hans hävdande av romanens autonomi, samt av

⁵⁴³ Kundera, *Romankonsten*, s. 144, och *Ridån*, s. 12.

⁵⁴⁴ Kant postulerade viljans autonomi i *Grundläggning av sedernas metafysik*, övers. Joachim Retzlaff, Göteborg, 1997, tredje avdelningen, s. 76ff.

⁵⁴⁵ Nietzsche, *Den glada vetenskapen*, § 357, s. 201.

⁵⁴⁶ Om Lukács romanteori, se Kluge, *Don Quixote og romangenren*, s. 95-120. Hon reder ut Lukács förhållande Hegel och visar att han på centrala punkter övertog dennes romankritik.

att Lukács läsning av *Don Quijote* inte överensstämmer med hans egen.⁵⁴⁷ Kundera dementerar även allt närmare samröre med Hegels filosofi. Romanens historia, skriver han,

har ingenting att göra med Hegels utommänskliga förnuft; den är varken bestämd på förhand eller samma sak som tanken på framåtskridande; den är rätt och slätt mänsklig, skapad av människor, av *några* människor [...].⁵⁴⁸

Likheterna är emellertid så många att han nödgas förneka dem. Även Hegels omtvistade föreställningar om "historiens slut" ger onekligen vissa ekon hos Kundera, som menar att vi numera lever i "slutparadoxernas epok". Men slutet nalkas alltså inte som en bombastisk *finale* i den tidige Beethovens stil; romanen och dess historia, skriver Kundera, är snarare utsatt för en allt överskuggande glömska.⁵⁴⁹ Kommer någonting att vara kvar, frågar han sig, "annat än grafomaners ändlösa pladder, än *romaner efter romanhistorien*"?⁵⁵⁰ Slutet är för Kundera den historielösa tid då det inte längre finns någon som försvarar antagandet om

⁵⁴⁷ Lukács betraktade *Don Quijote* som en symbol för den feodala världens sista försök till motstånd mot det borgerliga-byråkratiska samhällets framväxt under denna epok. Enligt detta synsätt utkämpade den heroiska och aristokratiskt färgade idealismen – för vilken livet endast är rättfärdigt såsom evigt äventyr, bortom blek eftertanke – sin dödskamp med den moderna statsapparaten på Kastiliens slätter. Andra läsningar av romanen går i motsatt riktning. Exempelvis framställde Cesare Lolis, i essän *Cervantes Reazionario* som utgavs i Rom 1924, Cervantes som en nitisk förespråkare för motreformationen. Om Cervantes-receptionen under 1900-talets förra hälft, se Helmut A. Hatzfeld, "Thirty Years of Cervantes Criticism" i *Hispania*, 30:3, 1947, s. 321-328. Kundera menar att alla dessa tolkningar av *Don Quijote* befinner sig på villospår, eftersom de "som grundval för denna roman vill se inte ett utforskande utan ett moraliskt ställningstagande" (*Romankonsten*, s. 14).

⁵⁴⁸ Kundera, *De svikna arven*, s. 20.

⁵⁴⁹ Kundera, *Romankonsten*, s. 20.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, s. 25.

de objektiva estetiska värdena. Och genom att förlägga sitt eget författarskap vid vägs ände – vid det slut som inte är någon utgångspunkt – skänker han den kanske högsta formen av värdighet åt sitt skrivande: skymningens. Denna legitimeringsstrategi är minst lika djärv som den självauktorerande retorik som La Motte och Thorild excellerade i. Likt den åldrande Hegel, som inför skaror av unga berlinare föreläste om förnuftets väg genom historien, presenterar Kundera i sina essäer syntesen över den väg som romankonsten har tillryggalagt i den europeiska historien, från Cervantes fram till honom själv. Avfattande slutkapitlet i romanens historia, medan Minervas ugglor hotfullt breder ut sina vingar, ställer han läsaren inför *fait accompli*.

4. ROMANKONSTENS OBJEKT: MÄNNISKANS LIVSVÄRLD

Romanens ”enda moral” är att skapa ny kunskap, menar Kundera. Den legitimeras alltså inte estetiskt, inte genom den skönhet som den skänker åt människorna, utan epistemologiskt. Kunskapen är inte ett medel utan ett värde i sig. Litteraturhistoriskt kan denna legitimeringsstrategi tolkas som ett steg tillbaka från ett romantiskt betonande av det sköna som konstens ändamål till ett fransk-klassicistiskt synsätt, där konstens uppgift också är att undervisa.⁵⁵¹ Att litteraturen så att säga skall bli kunskap, det vill

⁵⁵¹ I sina estetiska brev anställde Schiller en rad beaktansvärda betraktelser. De publicerades först 1795 i den legendariska tidskriften *Die Horen* och är alltså märkta av revolutionsbrottet och därmed av frågan om konstens ställning och legitimitet i den nya tid som randades. Härvidlag är i synnerhet det tjugoförsta brevet av intresse i vilket han – i vändningar som pekar framåt mot Nietzsches formuleringar om livets mening i essän om tragedins födelse – framhöll att det sköna i grunden är ett fenomen som uppträder bortom moralen och att det dessutom inte skänker någon kunskap om världen. ”Därför måste man ge helt rätt åt dem som förklarar det

säga, att på ett radikalt sätt skilja sig från leken och skenet, är en tanke som likaledes bryter med den platoniska uppfattningen av konsten såsom en mot sanningen stridande verksamhet. Genom sitt hävdande av konsten som kunskap skriver Kundera snarare in sig i en linje av romanförfattare som söker legitimera sitt skrivande på upplysningens och vetenskapens domäner. En framstående representant för denna strömning är Zola som ämnade göra romanen till en ny kunskapsform, till en "vetenskap om känslans och intellektets liv" som han skrev i *Le roman expérimental*, programskriften för den naturalistiska romanen.⁵⁵²

sköna och den stämning, i vilken det sköna föresätter oss, för fullkomligt likgiltig och ofruktbar med hänsyn till *kunskap* och *sinnelag*. [...] skönheten ger absolut inget enskilt resultat, varken för förståndet eller för viljan, den har varken något intellektuellt eller moraliskt syfte, den finner ingen enda sanning, hjälper oss inte att uppfylla någon enda plikt, och den är, med ett ord, lika olämplig för att forma en karaktär som för att upplysa huvudet." Friedrich Schiller, *Estetiska brev*, övers. Göran Fant, Södertälje, 1995, s. 108. Det är mot denna romantiska *l'art pour l'art*-tanke som Kundera vänder sig i sina formuleringar om romankonstens rättfärdigande. I denna bemärkelse är han en uttalad anti-romantiker: romankonsten är för honom en kunskapsform, knuten till upplysningens rationalism, snarare än till de romantiska strömningarna som likaledes tog form i samband med borgerlighetens ökade politiska inflytande under 1700-talets senare hälft.

⁵⁵² Émile Zola citeras efter Inge Jonsson, *Idéer och teorier om ordens konst*, s. 134. Denna strävan gjorde sig gällande även hos andra romanförfattare, särskilt under 1900-talet, hos vilka den framstår som ett försök att grundlägga en ny konstnärlig moral. Betänk följande passage ur *Doktor Faustus*, den monumentala roman i vilken Thomas Mann, med den tyska musikhistoriens ocean bakom sig och det nationalsocialistiska barbariets mur framför sig, resonerade kring de stora konstnärliga livsfrågorna. Föreställningen om konsten såsom verk misstänkliggörs här, i en av romanens många svårgenomträngliga passager, såsom ett kälkborgerligt bigotteri, vilket 1800-talets filistrar hade uppfunnit och hållit fast vid eftersom de saknade den sanna känslan som blott ger sig till känna i ögonblicket. "Jag har hört honom [Adrian Leverkühn] säga: – Verket! Det är bedrägeri. Det är något som borgaren skulle vilja att det funnes. Det strider mot sanningen och allvaret. Äkta och allvarligt är bara det helt korta, det

En sann roman är enligt Kundera ett verk som upptäcker det som ”bara romanen kan upptäcka och säga”.⁵⁵³ Romanen gör alltså anspråk på ett slags exklusivitet med avseende på sin historiska uppgift. Frågan om dess kunskapsobjekt är av särskild betydelse vad dess legitimitet beträffar, till den grad att man kanske borde förstå romanen inte som en konstnärlig genre utan som en särskild kunskapsform. Vilket är då detta objekt? Vad är det som bara romanen kan upptäcka och säga?

Kundera inleder sin första essäsamling, *Om romankonsten* från 1986, med att avhandla denna problematik och tar avstamp i en berömd föreläsning om filosofins slut som Edmund Husserl höll i Prag 1935. Enligt Kunderas läsning menar Husserl att filosofin successivt har förlorat sin betydelse under moderniteten. Numera finns ingen disciplin som undersöker den mänskliga existensen i dess helhet. Människans ”livsvärld”, som han kallar denna helhet, har förlorats ur sikte och de allt mer fragmenterade naturvetenskaperna, vilka bryskt reducerar ”världen till ett enkelt föremål för tekniskt och matematiskt utforskande”, kan inte längre belysa människans ”konkreta värld, *die Lebenswelt*”.⁵⁵⁴ Så långt skriver Kundera under på Husserls diagnos. Men han gör ett tillägg: den store fenomenologen har glömt romankonsten. Inte bara Descartes utan även Cervantes diskursmöjligheter har uppstått vid den nya tidens början. I Kunderas historieskrivning uppträder romanen på den utmattade filosofins plats och räddar

högst konsistenta musikaliska ögonblicket... [...] Jag har också hört honom säga: – Sken och lek har i dag redan det konstnärliga samvetet emot sig. Konsten vill upphöra att vara sken och lek, den vill bli kunskap.” Thomas Mann, *Doktor Faustus. Den tyske tonsättaren Adrian Leverkühns liv skildrat av en vän*, övers. Nils Holmberg, Stockholm, 1990, s. 191.

⁵⁵³ Kundera, *Ridån*, s. 70.

⁵⁵⁴ Kundera, *Romankonsten*, s. 11. Om Kunderas läsning av Husserls föreläsning ”Die Krisis des eurpoäisches Menschentums und die Philosophie”, se Maria Němcová Banerjee, *Terminal Paradox. The Novels Of Milan Kundera*, New York, 1992, 6ff. Se även Kluge, *Don Quixote og romangengen*, s. 174ff.

människans livsvärld ur det som Husserl – med ett vackert begrepp, som han lånade från sin egen elev Heidegger – åkallade som ”varaglömskan”. Romankonsten har i denna mening övertagit filosofins roll genom att, som Kundera i ett annat sammanhang framhåller, gradvis inkorporera ”områden som för inte så länge sedan sågs som reserverade för filosofin”.⁵⁵⁵ Genom denna skildring av romanens historiska utveckling pekar han ut romanens särskilda objekt. Det är just livsvärlden, den konkreta tillvaron i dess helhet, som vetenskapen och filosofin inte längre kan belysa. En ofta citerad formulering av den sene Hölderlin – ”där faran finns, växer även det räddande”⁵⁵⁶ – beskriver på ett träffande sätt hur Kundera låter romankonsten uppträda som ett skydd mot den kunskapsförlust som vållats av den cartesianska upplysningens existentiella fiasko.

Kunderas påstående är provocerande. Andra discipliner gör ju liknande anspråk på att utforska tillvarons karta. Ett exempel är historieskrivningen som under opartiskhetens egid strävar efter att återge ett historiskt förlopp såsom det egentligen ägde rum – *wie es eigentlich gewesen* – men Kundera skriver att historievetenskapen inte når ända fram, emedan den endast relaterar händelser ”som har ägt rum” medan romanförfattaren undersöker ”de mänskliga möjligheternas fält, allt som människan kan bli, allt som hon kan göra”.⁵⁵⁷ Livsvärlden utgör någonting mer än en summering av händelserna i en människas liv. Den utgör

⁵⁵⁵ Kundera, *De svikna arven*, s. 231.

⁵⁵⁶ ”Da, wo Gefahr ist,/ wächst das Rettende auch.” Friedrich Hölderlin, ”Patmos” i *Sånger*, s. 43.

⁵⁵⁷ Kundera, *Romankonsten*, s. 46. Kundera alluderar kanske avsiktligt på den aristoteliska distinktionen mellan historieskrivning och diktning. Skillnaden, menade Aristoteles, ligger i att ”den ene säger det som har hänt, den andre sådant som skulle kunna hända.” Se Aristoteles, *Om dikt-konsten*, 1451 b, s. 37. Ett fint band upprättas på så sätt mellan romanen och den grekiska tragedin. Balzac däremot såg i förordet till *La Comédie humaine* ingen avgörande skillnad mellan romanens och historieskrivningens arbetsmetoder. I denna bemärkelse var han otvetydigt en företrädare för Michelets sekel. Se Auerbach, *Mimesis*, s. 503f.

snarare ett uttryck för summan av hennes existensmöjligheter, omfattande inte bara vad hon har gjort utan även vad hon skulle ha kunnat göra. Pappa Goriot har förvisso aldrig funnits, men genom hans romangestalt belyste Balzac en del av "tillvarons karta", en existensform i Julimonarkins Frankrike, vilken säger oss mer om denna epok än vad den minutiösa arkivforskningen om ett enskilt öde från denna tid skulle kunna göra.⁵⁵⁸

Kundera tillstår att många discipliner förvisso har gjort liknande upptäckter som romanen, men dessa görs alltid endast på efterhand efter det att romanen har belyst fältet. Som exempel anför han sociologin, en vetenskap som uppstod i Frankrike mot slutet av 1800-talet under inflytande av positivismen. Visserligen undersöktes byråkratiseringsprocessen på ett adekvat sätt av Max Weber i dennes skrifter mellan 1905 och 1920, men det var en romanförfattare, Adalbert Stifter, som redan 1857 med sin numera tämligen glömda roman *Nachsommer*, hade upptäckt dess existentiella mening. Stifter hade i egenskap av romanförfattare alltså gjort sin upptäckt hela "femtio år före den store sociologen".⁵⁵⁹ På ett motsvarande sätt gör Kundera gällande, liksom i förbigående, att romanen upptäckte klasskampen före Marx.⁵⁶⁰ Vilken eller vilka författare han syftar på är oklart, förmodligen rör det sig om Stendhal och Balzac – realismens två portalfigurer – i vilkas romaner människornas allehanda passioner, till den grad att de blir oigenkännliga utan denna fond, sammanflätas med de nya ekonomiska förhållanden som uppstått som en följd av borgerskapets allt mer framskjutna ställning efter den franska

⁵⁵⁸ Kundera, *Romankonsten*, s. 46. Om Kunderas romankonst och dess förhållande till historieskrivningen, se Aragons berömda förord till *Skämtet* där han beskriver Kunderas roman som ett ovärderligt dokument om livet i efterkrigstidens Tjeckoslovakien. Louis Aragon, "Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure" i Kundera, *La Plaisanterie*, Paris, 1968, s. 7-13.

⁵⁵⁹ Kundera, *Ridån*, s. 123.

⁵⁶⁰ Kundera, *Romankonsten*, s. 37.

revolutionen. I *Rött och svart*, som Kundera på flera ställen hänvisar till, utgör hjältens samhällsklass inte längre en bakgrund mot vilken hans livsdrama utspelar sig utan en del av hans livsvärld. Julien Sorels personlighet kan inte förstås utan hänsyn till tidens ekonomiska och politiska förhållanden.⁵⁶¹ För att öka förståelsen för denna livsvärld, vilken alltså utgör romankonstens exklusiva objekt, skall vi nu röra oss från teorins grå värld till livets gyllene träd. Vi behöver ett praktiskt exempel och Kundera ger oss det genom sina reflektioner över Tolstojs skildring av Anna Kareninas död.

5. OM ANNA KARENINAS DÖD

Vid åtskilliga tillfällen, i både romanerna och essäerna, kommenterar Kundera det självmord som Anna Karenina begår i slutet av Tolstojs andra stora roman, i sin helhet utgiven år 1877. Utan förberedelser beslutar sig hjältinnan för att avsluta sitt liv genom att kasta sig framför tåget på stationen i Zjeleznodorozjny, en förort till Moskva.⁵⁶² Tolstojs behandling av detta "självmords prosa", hans skildring av det sätt på vilket Anna Karenina tänker sig fram

⁵⁶¹ Auerbach lyfter fram *Rött och svart* från 1830, utgiven i två delar under och efter julirevolutionen, som en roman av avgörande betydelse i denna utveckling. "Att den tragiskt fattade existensen för en människa av låg social rang, som här Julien Sorels, så konsekvent och metodiskt byggs in och utvecklas ur den mest konkreta tidshistoria, det är ett alldeles nytt och betydelsefullt fenomen", skriver han (*Mimesis*, s. 482f).

⁵⁶² Se Kundera, *Romankonsten*, 6off, *De svikna arven*, s. 199, *Ridån*, s. 28f, samt *Varats olidliga lätthet*, s. 13. Enligt Němcová Banerjee lät sig Tolstoj, vid skildringen av hjältinnans död, inspireras av en verklig händelse: "The seeing mind of Tolstoy knew the ending of his novel at its imaginative inception, when he viewed the crushed body of Anna Stepanovna Pirogova at the Yassenki station of the Moscow-Kursk railway in 1872." Němcová Banerjee, *Terminal Paradoxes. The Novel of Milan Kundera*, New York, 1992, s. 208f.

till sin död, utgör i Kunderas ögon en illustration av romankonstens alkemi, dess förmåga att framställa den exklusiva kunskapen om människans livsvärld.⁵⁶³ Episoden är så mycket intressantare som den dessutom belyser Kunderas förhållande till psykoanalysen, en annan disciplin med anspråk på att belysa människans livsvärld. Ty med sin karaktäristiska djärvhet påstår han att romanen upptäckte det omedvetna före Freud och tillskriver Tolstoj denna upptäckt.⁵⁶⁴

Kunderas utgångspunkt är att tidigare framställningar av självmordet saknar djup och trovärdighet. Tolstojs skildring tillför en ny kunskap om självmordet och är därmed trogen romankonstens moral. I *Werther* framställde Goethe självmordet som resultatet av en ”matematisk ekvation”, menar Kundera.⁵⁶⁵ Den unge mannen älskar sin väns kvinna, som han är lika fäst vid som vid sin vän, och emedan han varken kan försaka kärleken eller vänskapen återstår blott en utväg. Något liknande, skriver Kundera, gäller den olycklige Oidipus symboliska självmord genom självbländningen. När Oidipus efter ett långt och plågsamt sökande slutligen kommer till insikt om ”sin identitets fruktansvärda sanning, när han ser att Iokaste har hängt sig, sticker han ut sina ögon; alltsedan han föddes har en orsaksnödvändighet med matematisk precision fört honom mot denna tragiska upplösning.”⁵⁶⁶ Även i Dostojevskijs *Onda andar* framställs enligt Kundera på ett liknande sätt Kirilovs självmord som en logisk ”förlängning av hans idéer”.⁵⁶⁷ Det är den unge mannens konsekventa nihilism som driver honom till att genom döden bevisa sin trefaldiga oavhängighet av Gud, tsaren och människorna. Det står alltså enligt Kunderas läsningar klart för alla dessa litterära gestalter varför de berövar sig livet. Ekvationen går inte ihop och endast döden kvarstår som utväg.

⁵⁶³ Kundera, *Ridån*, s. 26f.

⁵⁶⁴ Se Kundera, *Romankonsten*, s. 37.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, s. 61.

⁵⁶⁶ Kundera, *Ridån*, s. 26.

⁵⁶⁷ Kundera, *Romankonsten*, s. 62. Om Kirilov, se *De svikna arven*, s. 195.

Hos Tolstoj framställs självmordet med större pregnans. Det utgör inte följden av en nykter existentiell kalkyl. Anna Karenina beger sig inte till tågstationen i avsikten att ta livet av sig, hon är ju där för att träffa Vronskij, hennes älskare och fadern till deras son. Det oåterkalleliga beslutet överrumplar henne med kraften hos en oväntad frestelse; som Kundera skriver handlar hon i ett ”oväntat infall”.⁵⁶⁸ Likväl är det oåterkalleliga beslutet inte fattat på godtyckliga grunder utan motiveras genom ett avläggset, för henne själv okänt förflutet. Det är, kommenterar Kundera, ett ”minne som försiktigt viskar fram” den ödesdiga tanken till henne.⁵⁶⁹ Ty det var på samma tågstation, och i anslutning till en fatal tågolycka då en man föll ner på rälsen och krossades, som hon i inledningen av romanen för första gången träffade Vronskij. Nu, när deras kärlekshistoria onekligen närmar sig sitt slut, förför henne rälsen med den ”*oväntade* möjligheten att ge den en fullbordad och vacker form”.⁵⁷⁰ Genom valet av plats för sin död låter hon sin passion ta slut där den brutit ut. I detta skenbart slumpartade sammanträffande skönjer Kundera en existentiell princip som dikterar villkoren för den mänskliga tillvaron. ”Omedvetet komponerar människan sitt liv efter skönhetsens lagar, även i stunder av djupaste förvirring”, skriver han i *Varats olidliga lätthet*.⁵⁷¹

Tidigare, menar Kundera, har författarna försökt att ”ur livets märkliga och kaotiska stoff vaska fram en röd tråd av glasklar rationalitet” och låtit sina hjältar begå självmord efter en nykter tankeprocess.⁵⁷² Men efter Tolstoj framstår självmordet inte längre som resultatet av ett sådant moget – skall jag säga cartesianskt – övervägande utan dikteras av krafter som människans medvetna tänkande inte råder över. Det är i denna bemärkelse Kundera menar att Tolstoj redan på 1870-talet upptäckte

⁵⁶⁸ Kundera, *Romankonsten*, s. 61.

⁵⁶⁹ Kundera, *Ridån*, s. 27.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, s. 29.

⁵⁷¹ Kundera, *Varats olidliga lätthet*, s. 65.

⁵⁷² Kundera, *Romankonsten*, s. 60.

det omedvetna före Freud. Genom skildringen av äktenskapsbryterskans död belyste den ryske författaren det ”icke-kausala, oberäkneliga, för att inte säga mystiska, i det mänskliga handlandet”⁵⁷³ och därmed hade han, redan före sin religiösa omvändelse, underminerat en av den väst-kristna rationalismens bärande dogmer: den cartesianska föreställningen om det autonoma jagets förmåga till absolut självinsikt och transparens. Enligt Kundera kommer denna prestation, som härvidlag har fått tjäna som illustration av hans idéer om romanens särskilda kunskapsobjekt, inte att ”få sin like i romanhistorien”.⁵⁷⁴

⁵⁷³ Ibid.

⁵⁷⁴ Kundera, *Ridån*, s. 28f.

Åttonde kapitlet: Romanförfattaren

1. DEN HEROISKA CARTESIANISMEN

En roman får enligt Kundera sitt värde genom att ingå i ett romanhistoriskt sammanhang, den lämnar därigenom ett bidrag till kunskapen om människans livsvärld som romanförfattarna har ansamlat sedan Cervantes. I det förra kapitlet beskrevs Kunderas tankar om romanhistorien och hur han sökte legitimitet åt sitt litterära projekt på den cervanteska traditionens marker. Nu skall vi uppmärksamma det faktum att en roman, som är värd namnet, skrivs av en författare, en människa av kött och blod, som på något sätt har begåvats med förmågan att frambringa denna eftertraktade kunskap. Vägen till objektiv kunskap om verkligheten – med vilken den västerländska vetenskapen ämnar ersätta den teologiska, mytologiska och konstnärliga utforskningen av världsgåtan – blockeras av det faktum att romanförfattaren är ett barn av två föräldrar, en far och en mor, och att världen således är genealogiskt organiserad. En undersökning av Kunderas legitimeringsstrategier motiverar därför en fördjupad reflektion över hans tankar om hur en viss människa blir romanförfattare och får tillgång till det cervanteska förnuftet. Finns det inom romankonsten en motsvarande metod – ordet förstått i Descartes bemärkelse – att rätt vägleda sitt förnuft och att avleda den subjektiva galenskapen, som spårar ut i deliriska tolkningar av människans livsvärld? Likt de flesta frågor som till synes är abstrakta och teoretiska bör denna knytas till den konkreta frågan, vilken dessvärre lyser med sin frånvaro i Kunderaforskningen, om romanförfattarens begär i allmänhet och hans begär till romankonsten i synnerhet.

Kundera fastslår att romankonsten i alla tider har varit inriktad på att belysa ”jagets gåta” [*l'énigme du moi*], som utgör en av de ”grundfrågor” [*questions fondamentales*] kring vilka romanen har kretsat kring sedan Cervantes.⁵⁷⁵ Han menar att den blev så mycket mer brännande vid 1600-talets början som de traditionella fundamenten vid denna tid sattes i fråga. ”Jagets gåta” berör inte bara de uppbyggda gestalterna som Kundera fabricerar vid sitt skrivbord utan även honom själv, som skrivande och begärande människa. Som utgångspunkt för vidare reflektioner skall vi nu beakta hur han i sina berättelser framställer och resonerar kring människan och det som kan beskrivas som mänsklig- eller subjektblivandet. I en passage i novellen ”Eduard och Gud”, som ingår i den tidiga novellsamlingen *Kärlekens löjen*, betraktar en ung man sin flickvän och tänker att

hennes åsikter egentligen bara var något som var *påklistrat* på hennes öde [*une chose plaquée sur son destin*], och hennes öde bara var något som var *påklistrat* på hennes kropp, han såg henne som en slumpmässig förening [*l'assemblage fortuit*] av kropp, av tankar och ett levnadslopp, en oorganisk, egensinnig och labil förening.⁵⁷⁶

Hon framstår med andra ord som ett själlöst paket på vilket slumpen har klistrat fast en uppsättning av tankar och idéer. Det finns ingen poesi hos denna hög av kött, som är dömd att ruttna och som är så opersonlig att den unge mannen frågar sig om den kan tillskrivas någon själ. Ur denna bitterhetens optik, där till och med jagets gåta banaliseras till ett biologiskt faktum, framstår flickans personlighet som en produkt av lika slumpmässiga som ovidkommande omständigheter. Kundera sätter inte hennes öde i förbindelse med mänsklighetens gemensamma historia utan låter hennes erfarenheter, på den simpla additionens

⁵⁷⁵ Kundera, *Romankonsten*, s. 29.

⁵⁷⁶ Kundera, *Kärlekens löjen*, övers. Thomas Wrigstad, Stockholm, 1988, s. 236. Se även *Romankonsten*, s. 33.

grundval, bilda en lång räckta som bortom Försynens skyddande hand har frambragt det som hennes pojkvän uppfattar som hennes åsikter. Som den outtalade premissen för den unge mannens människosyn framskymtar den engelska empirismens förställning om människan som ett ursprungligen oskrivet blad på vilket erfarenheten sedermera sätter sina spår; människan reduceras till något animaliskt, till en behovsvarelse bortom ceremoniernas skyddande hägn. Det är ett grundläggande främlingskap som Kundera beskriver, ett resignerat äckel inför tillvaron vars rötter likaledes kan sökas i den existentialistiska litteraturen, som så ofta utvecklar temat om den alienerade människans svårigheter att på ett meningsfullt sätt nå fram till den andre.

Att jag dröjer vid den unge mannens reflektioner beror på att de i hög grad sammanfaller med Kunderas egna tankar om jagets gåta. På olika sätt vill han visa att det inte finns någon grund där en människa bottnar i sig själv, att de åsikter genom vilka hon försöker uttrycka sitt innersta inte står i samklang med någon inre kärna utan snarare, genom en serie av slumpmässiga identifikationer, har påtvingats henne. I en av sina sällsynta fotnoter prisar han som ”det bästa jag någonsin läst om romankonsten” René Girards essä *Mensonge romantique et vérité romanesque*, i vilken den franske filosofen ger uttryck för liknande åsikter och knyter dessa till romankonstens väsen.⁵⁷⁷ Det cartesianska *cogitot*, där människan är identisk med sig själv och herre över sina

⁵⁷⁷ Kundera, *De svikna arven*, s. 170. Det är i detta verk, utgivet 1961, som Girard utvecklar sin teori om det mimetiska begäret [*le désir mimétique*]. Han utgår från Aristoteles berömda reflektioner om efterbildningen och försöker på olika sätt att visa att människans identitet konstrueras genom imitationen av en modell. Girard betonar att romankonsten särskilt besitter kraften att belysa hur människans identitet mimetiskt struktureras kring sådana modeller. Som exempel framhåller han Don Quijote, vars identitet konstitueras genom identifikationen med äventyrsriddarna i de romaner som han förläst sig på. Han lyfter likaledes fram Julien Sorels identifikation med Napoleon såsom grundläggande för dennes identitet och Madame Bovarys flitiga läsning av kärleksromaner varigenom hon så att säga, för att låna en formulering av Germain Nouveau, förälskar sig i

tankar, framstår ur detta perspektiv som en övermodig illusion, vilken det är romankonstens uppgift att vederlägga genom sin förkrossande klarsyn. Tolstojs skildring av Anna Kareninas död utgör ett exempel på hur romanen på detta sätt vederlägger övertron på människans förmåga till självinsikt. Hjältinnan visste inte ens att hon skulle begå självmord innan hon i ett allt förintande rus valde att överlämna sin olyckliga kropp åt tåget.

I *Odödligheten* fortsätter Kundera på denna väg och söker vederlägga tron på ett autentiskt jag som är herre i sitt eget hus. I denna roman, som är den första som han förlägger till Paris, undersöker han individualismen i den kapitalistiska delen av den tudelade världen och belyser den konformitet som råder i ett av penningen behärskat samhälle. Han framhäver att inte ens en människas gester, genom vilka hon försöker uttrycka sitt eget jag, tillhör henne. Hon tror sig emellertid använda dessa gester för att uttrycka sig själv, men enligt Kundera är det gesterna som begagnar sig av henne. I en värld där människorna är gesternas marionetter, snarare än tvärtom, ges ingen plats för det autonoma jaget:

För man kan inte uppfatta en gest som en individs egendom eller som hans skapelse (ingen har förmåga att skapa en rörelse som är helt originell och tillhör endast honom själv) eller ens som hans instrument; motsatsen gäller: det är åtbörderna som använder sig av oss; vi är deras instrument, deras marionetter, deras inkarnationer.⁵⁷⁸

Det hör till romankonstens signum, menar Kundera, att visa att människan är behärskad av sin omvärld, att hennes personlighet

kärleken. På så sätt står enligt Girards förmenande romankonstens förståelse av jagets gåta i bjärt kontrast mot både cartesianska och romantiska föreställningar om människans identitet. Se René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, 1961, framför allt s. 15-67, och *Les origines de la culture*, Paris, 2004, s. 61-102.

⁵⁷⁸ Kundera, *Odödligheten*, s. 14.

ytterst består av ett hopkok av intryck och idéer som slumpen har klistrat fast på henne.⁵⁷⁹ Att det autonoma jaget, som skulle avslöja alla illusioner, självt utgör en illusion är enligt Kundera en av romankonstens stora upptäckter, vilken han likaledes tillskriver Tolstoj.⁵⁸⁰ Kunderas reflektioner om jagets gåta kan i denna bemärkelse beskrivas som anti-cartesianska. Han talar själv explicit, med hänvisning till Hegel, om en cartesiansk övertro på jagets autonomi:

⁵⁷⁹ Om Kunderas ifrågasättande av den fria viljan, se Richard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, se 116f. Jag tillåter mig här att ta ett steg från både Kunderas och Richards reflektioner, som aldrig söker sig utanför romankonstens domän, ty problematiken rörande den fria viljan, vilken bland annat existentialisterna betraktade som en filosofisk fråga, formulerades ursprungligen som ett teologiskt och närmare bestämt som ett eskatologiskt problem, alltså med avseende på de yttersta tingen. Har Gud utrustat människan med en fri vilja med vars hjälp hon på egen hand, det vill säga genom självvalda trosgärningar, kan försäkra sig om en plats i Paradiset, eller utdelas nåden, helt oberoende av människans handlingar, via predestinationens lotteri? Ur denna optik – att söka förståelse för moderna temata mot fonden av deras teologiska ursprung är inte sällan nödvändigt – kan Kundera sägas inta en *kalvinistisk* position i den mån som han – bland annat genom att hävda att hon inte ens råder över sina egna gester – framhåller människans ofrihet, medan Sartre och hans lärjungar intog en *jesuitisk* ståndpunkt i den mån de trots allt hävdade viljans frihet. Jag hänvisar läsaren till den berömda kontroversen mellan Luther och Erasmus i början av 1520-talet. Bakom denna problematik hägrar frågan, som Kundera avfärdade, om faderns betydelse för individens öde.

⁵⁸⁰ I en jämförelse mellan Tolstoj och Dostojevskij framhåller Kundera att medan den senares gestalter är ”rotade i en mycket egen personlig ideologi enligt vilken de handlar okuvligt logiskt” så framställer den förre åsikterna som ”långt ifrån något stabilt som den individuella identiteten kan grunda sig på”. Återigen hämtar han sitt exempel ur *Anna Karenina* och följande passage: ”Stefan Arkadjevitj valde varken inställning eller åsikt, nej, inställningar och åsikter kom av sig själva till honom, på samma sätt som han inte själv valde hattar eller rockar, utan tog det som brukades.” *De svikna arven*, s. 16. Idéerna hos Anna Kareninas make är inte rotade i hans individualitet; Tolstojs jämförelse tillskriver dem snarare samma ontologiska status som det ständigt skiftande modet.

Att med Descartes se *det tänkande jaget* som alltings grund, att på så sätt stå ensam inför universum, är en inställning som Hegel, med all rätt, höll för heroisk.⁵⁸¹

Kunderas tankar ligger även i linje med den kontinentala filosofins kritik av det autonoma subjektet som parallellt med föreställningarna om historiens slut och konstens död har aktualiserat temat om ”människans död”, i synnerhet i Frankrike.⁵⁸² Föreställningen om det absolut individuella hos en människas begär förloras därmed ur sikte, eller framställs som en romantisk illusion, vilken det moderna tänkandets utveckling har krossat med sin prometiska klarsyn. I sitt ovan nämnda föredrag sade Husserl att psykologin ”med sina anspråk på naturvetenskaplig giltighet vill vara den allmänna grundvetenskapen om anden”, men tillade å andra sidan att psykologerna inte förmår ”omfatta sig själva, just såsom skapande vetenskapsmän med tillhörande livsvärld”.⁵⁸³ Kritiken skulle även kunna riktas mot romanförfattarna. Om en människas självkänedom enligt just romankonsten vilar på en så bräcklig grund, om hennes suveränitet kan avfärdas som en krossad illusion, hur kan då romanförfattaren vara förmögen att höja sig över mänskligheten och skapa en objektiv kunskap om livsvärlden? Denna fråga, som berör Kunderas ställning såsom självutnämnd, skall dryftas i de kommande avsnitten. Vi skönjer här själva kärnan i den cervanteska upplysningen,

⁵⁸¹ Kundera, *Romankonsten*, s. 14.

⁵⁸² Temat lanserades på en bredare front av Michel Foucault i *Les mots et les choses* från 1966, men hade redan anslagits av Nietzsche på 1880-talet, exempelvis i *Så talade Zarathustra*. Belysande är Canguilhems recension av Foucaults bok, där han analyserar den i ljuset av den cartesianska traditionen. Georges Canguilhem, ”Mort de l’homme ou épuisement du Cogito?” i *Critique*, 242, 1967. Se även Gilles Deleuzes kommentarer i det avslutande kapitlet av monografen *Foucault* från 1986.

⁵⁸³ Edmund Husserl, ”Den europeiska mänsklighetens kris och filosofin” i *Fenomenologin och filosofins kris*, övers. Jim Jakobsson och Hans Ruin, Stockholm, 2002, s. 122.

de outtalade förutsättningarna för romankonsten och dess höga anspråk, grunden för Kunderas legitimering av sitt eget författarskap.

2. FRÅN MÄNNISKA TILL ROMANFÖRFATTARE

Kunderas projekt är otidsenligt i den mån som det är elitistiskt. Han förställer sig att romanförfattaren såsom människa är höjd över resten av mänskligheten. Det är just denna *upphöjelse till romanförfattare* som skiljer honom från grafomanerna och skänker legitimitet åt hans berättelser. Hur blir man då romanförfattare? Kundera besvarar frågan på två sätt: dels på epistemologins och dels på estetikens fält. Vi börjar med att undersöka romanförfattarens genes ur en epistemologisk synvinkel, alltså med avseende på hur han har tillgodogjort sig det cervanteska förnuftet, vilket tillåter honom att objektivt beskriva världen. I det följande skall jag försöka visa hur Kunderas romanförfattare, trots hans stränga kritik av detsamma, framträder som en arvtagare till det cartesianska subjektet.

Don Quijotes hjärna överhettas av läsning, till den grad att skillnaden mellan dröm och verklighet upphävs i hans sinne och han mister vettet.⁵⁸⁴ Men romanförfattaren påverkas inte på samma menliga vis av sina lärda mödor, snarare förser honom förtrogenheten med romanhistorien med ett särskilt gott omdöme; slutligen, efter att ha läst och studerat tillräckligt många romaner, har han nått den punkt varifrån världen objektivt låter sig beskrivas. Det är idag filosofiskt allmängods att den sköra gränslinjen mellan förnuft och vansinne dras av det som med

⁵⁸⁴ ”Kort sagt, vår junker fördjupade sig så pass i sin läsning [*él se enfrascó tanto en su lectura*] att han därmed tillbragte hela dygnet, så att hans hjärna genom för litet sovande och för mycket läsande förtorkades och han miste vettet [*de manera que vino a perder el juicio*].” Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, övers. Edvard Lidforss, Stockholm, 2008, s. 25.

vaga begrepp – vilka man ofta använder sig av för att slippa tänka – åkallas som ”makten” eller ”staten”; exempelvis var sinnessjukhusen i Chrusjtjovs Sovjet fyllda med politiska fångar.⁵⁸⁵ Likväl måste Kundera, för att bevara gränsen mellan romankonst och grafomani, insistera på giltigheten hos denna demarkationslinje – och han gör det. Anmärkningsvärt nog ställer han frågan om hur man tillgodogör sig det cervanteska förnuftet på begärets nivå. Romanförfattaren är något av en asket, det är en människa som har övervunnit något medfött och okuvligt hos sig själv, nämligen det begär – ordet är *désir* – som gör henne så benägen till ”tro och ideologi”.

Människan önskar sig en värld i vilken det goda och det onda är tydligt urskiljbara, eftersom hon inom sig bär det medfödda och okuvliga begäret att döma innan hon förstår. På det begäret vilar all tro och ideologi [*sur ce désir sont fondées les religions et les idéologies*].⁵⁸⁶

Kundera har myntat ett begrepp för den process genom vilken en människa blir romanförfattare; rörande sin personliga utveckling skriver han att han nådde dit genom en ”rasande icke-identifiering”.⁵⁸⁷ Beläsenhet är inte till fyllest. Det är snarare icke-identifieringen som ger nyckeln till romankonstens välsignade rike. Genom denna process fjärrmar sig en människa förvisso från människornas väg, kantad av ”tro och ideologi”, men närmar sig å andra sidan romankonstens objektiva klarsyn på samma livsvärld.

Låt oss nu, för att närmare belysa ”den rasande icke-identifieringen”, dröja något vid begreppet identifikation. I sin gängse bemärkelse härstammar det från Freuds psykoanalys där det beskriver det sätt på vilket människan under sina första år konstitueras genom identifikationen med föräldrarna, i synnerhet med

⁵⁸⁵ Se Emmanuel Carrère, *Limonov*, Paris, 2011, s. 82f.

⁵⁸⁶ Kundera, *Romankonsten*, s. 14 [övers. lätt mod.].

⁵⁸⁷ Kundera, *De svikna arven*, s. 146.

fadern.⁵⁸⁸ Hos Kundera är dock identifikationen inte direkt knuten till barndomen utan framstår snarare som en tidlös och additiv mekanism, vilken äger rum i alla människans åldrar, varigenom idéer och åsikter klistrar sig fast på henne, oaktat vem som framför dem. Den unga flickan i novellen "Eduard och Gud" hade fått dessa idéer klistrade på sig och identifierat sig med dem till den grad att hon, för att låna en av Kunderas formuleringar, upphörde att förvåna sig över dem. Enligt honom är det alltså ytterst slumpen, i det följande citatet representerad genom tärningskastets metafor, som fastställer vilka identifikationer som konstituerar en personlighet. I *Odödligheten* låter han huvudpersonen Agnès tänka att människan

tvingas identifiera sig med detta tärningskast, denna tillfällighet som ordnats av Guds dator: upphöra att förvåna sig över att just *detta* (det som möter oss i spegeln) är vårt jag.⁵⁸⁹

Notera formuleringen: människan *tvingas* upphöra att förvåna sig över att hon är sig själv, vilket framställs som en vitalitetsförlust för henne. Hon har inte modet att framhärda i det gåtfullaste ljuset och betalar den själsliga fångenskapens pris. Men på vad är idéerna påklistrade? De måste vara påklistrade på någonting som överlever avidentifieringen. I denna bemärkelse förutsätter avidentifieringen en *tabula rasa*, ett ursprungligt autonomt jag,

⁵⁸⁸ Freud introducerade begreppet i *Totem och tabu* (1912-13) och i två av de metapsykologiska artiklarna, "Introduktion av narcissismen" (1914) och "Sorg och melankoli" (1917), som han skrev under kriget. Längre fram utgjorde det en förutsättning *sine qua non* för upptäckten av överjaget och formulandet av den andra topiken. Se Jean Laplanche & Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, 1973, s. 187ff. Enligt SAOB är ordet belagt i svenskan 1813, då Atterbom använde det i sista häftet av *Phosphoros*. Det ägde där betydelsen "likställande av två ting", bildat utifrån en sammansättning av latinets *identitas* (av *idem*) och *facere*.

⁵⁸⁹ Kundera, *Odödligheten*, s. 20.

en absolut tomhet på vilken idéerna under årens och decennier-
nas lopp blir fastklistrade. Traditionen säger att människan som
ser den nakna sanningen i form av Guds ansikte måste bländas,
svimma eller förgå. Än så länge, skriver Paulus, får hon nöja sig
med att se "såsom i en spegel".⁵⁹⁰ Men Kundera förkastar detta
judiskt-kristna arvegods och ämnar, genom sitt asketiska av-
ståndstagande från tro och ideologi, beskriva världen sådan den
är. Hos honom finner vi tydliga formuleringar om att världen, ge-
nom ett avslöjande *per forza di levare*, skulle kunna framträda
bortom idolerna. Eller för att använda den marxist-leninistiska
jargongen, som Kundera i detta avseende själv gör bruk av, bor-
tom "ideologierna".⁵⁹¹

I Kunderas subjektsuppfattning besitter jaget förmågan att
göra sig självt till objekt. Det anställer utifrån detta subjektivite-
tens *terra firma* en reflektion över sig själv och människorna. Det
är just utifrån denna plats, denna kärna av ren subjektivitet som
överlever icke-identifieringen, som romanförfattaren objektivt
kan beskriva människornas livsvärld. Romanförfattaren är en
människa som är vaccinerad mot identifikationens kraft och som
således kan motstå "symbolerna".⁵⁹²

Trots all den ironiserande kritik som han riktar mot cartesi-
anerna kan Kundera alltså inte undvara föreställningen om det

⁵⁹⁰ 1 Kor 13:12.

⁵⁹¹ Om ideologibegreppet, se Sven-Eric Liedmans artikel "Om ideologier" i *Om ideologi och ideologianalys. Uppsatser och texter*, Göteborg 1989. Kundera försökte själv att utveckla begreppet i *Odödligheten*, där han an-
tyder att ideologernas motsvarigheter i det kapitalistiska är "imago-
logerna". Ett exempel som han använder sig av är reklammakarna, som
förfärdigar de bilder som människorna speglar sig i och identifierar sig
med.

⁵⁹² Med en allusion på Baudelaires berömda dikt "Les Correspondences",
som redan har citerats i samband med Thorild, skriver Kundera att "män-
niskan är ett barn som har gått vilse i 'skogar av symboler'" [*les fôrets des
symboles*]. (Kriteriet på mognad: styrkan att motstå symbolerna. Men
människligheten blir bara yngre och yngre.)" Kundera, *Romankonsten*, s.
65f.

autonoma subjektet som existerar bortom tro och ideologi. Han kan med andra ord själv inte undvara cogitot och förblir i denna bemärkelse trogen den cartesianska traditionen. Såsom process framstår den "rasande icke-identifieringen" som en cartesiansk striptease varigenom den ensamma individen metodiskt, genom att befria sig från dessa identifikationer, finner den punkt inom sig själv som är oavhängig av dem. Romankonsten är sålunda utrustad med sin egen metod "att rätt styra sitt förnuft". Det är den som Kundera sedan 1986 har utvecklat i sina essäer. Skillnaden mellan den cartesianska och den cervanteska upplysningen är på denna punkt, betraktad ur ett epistemologiskt perspektiv, inte särskilt stor. Det bör även understrykas, emedan vi här befinner oss på upplysningsfilosofins marker, alltså inom ramen för en väst-kristen sekulariserad tradition, att denna jagets distansering till sin egen kroppsliga subjektivitet, vilken påminner om det som Kant kallade för "ren åskådning", paradoxalt nog har en asketisk karaktär, som om romanförfattaren i modern tid hade återupprättat de gamla klosterreglerna, funnit en plats för människan bortom människornas värld, inte bara eftersom han avstår från det enligt Kunderas förmenade grundläggande "begäret till tro och ideologi" utan även eftersom han, i mötet med sin egen spegelbilds mysterium och befriad från tyngden av sin egen kropp, inte skönjer (jag lånar dessa formuleringar från Kants första kritik) annat än "utsträckning och gestalt", än "sinnlighetens blotta form".⁵⁹³ Romanens legitimitet vilar på att dess upphovsman har lyckas med detta konststycke, att göra inte bara

⁵⁹³ Jag följer här Kants definition av ren åskådning, vilken inte urskiljer någonting och så att säga strandar vid tinget-i-sig: "Om jag alltså från föreställningen om en kropp avskiljer det som förståndet därvid tänker (substans, kraft, delbarhet osv.), liksom det hos den som tillhör förnimmelsen (ogenomtränglighet, hårdhet, färg osv.), återstår för mig fortfarande något av denna empiriska åskådning, nämligen utsträckning och gestalt. Dessa hör till den rena åskådningen som, även utan ett verkligt föremål för sinnen eller förnimmelsen, *a priori* finns tillstådes i sinnelaget som en sinnlighetens blotta form." Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, s. 132.

människorna utan även sig själv till objekt för ett objektivt vetande, och för att anknyta till ett tema, som under sextiotalet var på modet inom den franska filosofin, har romanförfattaren i denna bemärkelse uppnått sin egen död genom verket. Han har inte bara avidentifierat sig med sina egna idéer och åsikter utan även försvunnit ur sitt verk, till den grad att klangen av hans egen själ inte längre resonerar i hans stämma. Åsa Arping betonar: "Att skriva kräver en position att tala utifrån, 'en röst'."⁵⁹⁴ Men Kunderas romanförfattare har till och med att avstå från sin egen röst, den del varmed hans kropp såsom begärande försöker nå ut till människorna, för att upptagas i romanförfattarnas exklusiva krets.

Jag läser än en gång Sartres korta essä "Vad är att skriva?" Inte en enda gång använder han orden *roman*, *romanförfattare*. Det han talar om är *prosaförfattare*. En riktig distinktion. Författaren har egna idéer och en oefterhärmlig röst. Han kan använda sig av vilken form som helst (inklusive romanens) och allt han skriver, präglad som det är av hans tanke, framburen med hans stämma, är en del av hans verk. Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Gide, Malraux, Camus, Montherlant.

Romanförfattaren gör inget stort nummer av sina idéer. Han är en upptäcktsresande som trevande försöker blottlägga en okänd aspekt av tillvaron. Det är inte hans egen röst som lockar honom, utan den form han följer, och bara de former som svarar mot de krav hans dröm ställer blir en del av hans verk. Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulkner, Céline, Calvino.⁵⁹⁵

Romanförfattaren reduceras till en spegel som objektivt reflekter-

⁵⁹⁴ Åsa Arping, *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt*, Stockholm/Stehag, 2002, s. 13.

⁵⁹⁵ Kundera, *Romankonsten*, s. 138.

rar världen, ungefär på samma sätt som renässansens historio-
grafer föreställde sig att en perspektivisk målning objektivt skulle
kunna återge naturen. Liknande tankar går att belägga hos andra
romanförfattare. Hos Stendhal finns en berömd passage i vilken
romanen liknas vid ”en spegel som förs längs allfarsvägen”.⁵⁹⁶
Den avlägsna punkten, varifrån romanförfattaren objekt beskri-
ver verkligheten, erinrar om Guds eller Evighetens synvinkel.
Och om vi tar ännu ett steg och med Sartres hjälp sekulariserar
denna tanke, kan vi fastslå att Kundera låter romanförfattaren
betrakta världen utifrån ”den absoluta tomhetens synvinkel”.⁵⁹⁷
Sartres formulering är klagörande, den punkt från vilken roma-
nen skrivs är den absoluta tomhetens synvinkel, långt från män-
niskornas väg.

När Kundera beviljades uppehållstillstånd i Frankrike 1975
värjde han sig mot att hans författarskap skulle förlänas dissi-
dentskapets martyrgloria. Han ville inte att hans konst skulle lä-
sas ideologiskt eller politiskt utan betonade att han var verksam
i den cervanteska traditionen, att han var en romanförfattare i
Diderots upplysningsanda, det vill säga en person som genom-
gått aidentiferingen och som beskriver världen med ett illus-
ions- och fosterlandslöst patos.

⁵⁹⁶ I *Rött och svart* hävdade Stendhal att man inte kan anklaga en roman-
författare för att vara partisk, eftersom han endast likt en spegel visar upp
verkligheten sådan den är: ”Ty, min herre, en roman är en spegel som förs
längs allfarvägen [*un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un
chemin*]. Än återger den himlens blå, än dypölarnas smuts. Och den man
som bär spegeln beskyller ni för att vara omoralisk! Spegeln visar dyn, och
ni anklagar spegeln! Anklaga hellre vägen där dypölen står, och än mer
väginspektören som låter vattnet stå och ruttna och dypölen bli till.”
Stendhal, *Rött och svart*, s. 464.

⁵⁹⁷ Jean-Paul Sartre, *Vad är litteratur?*, övers. Mario Grut, Mölndal, 1970,
s. 123. Man skulle även, för att låna ännu en av existentialisternas formu-
leringar, kunna säga att romanförfattaren försöker att betrakta världen
med ”den klarsynta likgiltigheten som utgångspunkt”. Se Albert Camus,
Myten om Sisyfos, s. 78.

Det enda jag då innerligt och lystet önskade var en klarsynt och illusionslös blick. Jag fann den till sist i romankonsten. Det är skälet till att vara romanförfattare för mig. Det var mer än att ägna sig åt en "litterär genre" bland andra; det var en attityd, en insikt, ett ställningstagande; ett ställningstagande som uteslöt varje identifiering med en politik, en religion, en ideologi, en moral, ett kollektiv; en medveten, enveten, rasande *icke-identifiering* som inte hade någonting med flykt eller passivitet att göra, utan var lika med motstånd, trots och uppror. Till slut råkade jag ut för märkliga samtal som: "– Är ni kommunist, herr Kundera? – Nej, jag är romanförfattare." "Är ni dissident? – Nej, jag är romanförfattare." "Är ni vänster eller högre? Ingetdera. Jag är romanförfattare."⁵⁹⁸

Den som överlever avidentifieringen och består inträdesprovet till de sanna romanförfattarnas krets har fått tillgång till det cervanteska förnuftet, vars auktoritet höjer honom över återstoden av mänskligheten. Hädanefter kan han skriva romaner med ett sant och objektivt värde, vilka trotsar den senmoderna värdereativismen. Vi kan alltså konstatera att även om Kundera i sina romaner ironiserar över föreställningen om det autonoma subjektet, så kan han i sina legitimeringsstrategier inte undvara att stödja sig på därmed besläktade föreställningar.

3. LYRISMEN

I det föregående avsnittet har jag beskrivit den epistemologiska sidan av Kunderas tankar om vad som gör en människa till romanförfattare. Det finns en annan aspekt av samma process, mindre teoretisk och kanske mer intressant, vilken på ett inner-

⁵⁹⁸ Kundera, *De svikna arven*, s. 146f.

ligare sätt berör romanförfattaren såsom människa. Enligt Kundera finns det nämligen en särskild estetisk hållning som en romanförfattare bör ha intagit för att vara värd namnet. Ytterst legitimeras romankonsten genom en viss sensibilitet som han beskriver som anti-lyrisk. I denna mening är förnuftets auktoritet hos honom inte bara en kunskapsteoretisk fråga; romankonsten rättfärdigas även som ett estetiskt fenomen och är knuten till ett särskilt förhållningssätt till livet och skönheten.

Vad är lyrism? I sina reflektioner över detta mångtydiga begrepp utgår Kundera från de estetiska föreläsningar som Hegel höll i Berlin på 1820-talet. För Hegel tjänade begreppet till att belysa det vägsål i konstens historia varvid Sturm und Drangrörelsen riktade bannstrålen mot den fransk-klassicistiska smaken, alltså den brytpunkt som utgjorde bakgrunden till avhandlingens förra del. Hegel beskrev den lyriska diktaren som ett förtryckt subjekt vilket, för övrigt liksom Thorild, drömde om att ge fritt utlopp åt sin hämmade känsla. Genom den lyriska diktningen lämnar slutligen spänningen den lyriske diktarens kropp och förädlas till ett konstverk, vilket kan vara till glädje även för kommande generationer.⁵⁹⁹ Den lyriska dikten kan förstås som

⁵⁹⁹ Om den unge Goethe, författaren till *Werther* och *Götz*, sade Hegel att denne hade lyckats förvandla ”sina inre sönderslitningar, sitt hjärtas kval, allt som försiggick i hans bröst till konst, liksom den lyriske diktaren i största allmänhet ger luft åt sitt hjärta och uttrycker det som han såsom subjekt plågas av. Därigenom upplöser sig det som tidigare blott varit fäst vid det inre till ett yttre objekt varifrån människan har befriat sig – på samma sätt som tårarna lättar med vilka man gråter ut smärtan. Goethe har själv sagt att han genom arbetet med *Werther* befriade sig från den inre nöd och de olägenheter som han skildrar i verket.” *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Frankfurt am Main, 1986, s. 266. Längre fram i sina föreläsningar betonade Hegel att den tyska ungdomen vid samma tid – han syftade på generationen som var i tjugoårsåldern under 1770-talet – hade lidit av en tryckande vantrivsel i den rådande kulturen, av en kulturell klaustrofobi, vilken gav form åt deras uppror mot den franska smakens förordningar. Han beskrev denna tid som en epok i den tyska poesin ”då många unga andar, fyllda av avsmak inför den franska retoriken, längtade

följden av att det förtryckta subjektet har uttryckt sig självt och följaktligen kan även de ringaste händelser tjäna som innehåll i en lyrisk dikt.⁶⁰⁰

Så långt Hegel. Som så många andra hegelianska begrepp utvecklar Kundera tanken om lyrismen på ett lekfullt sätt genom att ställa den lyriska andan i motsättning, inte som Hegel till epiken eller den fransk-klassicistiska smaken, utan till romanens anda. ”Den lyriska poeten” och ”den anti-lyriska romanförfattaren” bildar ett dialektiskt motsatspar i hans tankevärld; den lyriska poeten blir den negation genom vilken romanförfattaren får sin identitet fastställd. ”För att förstå måste man jämföra”, skriver han:

Vem skall vi jämföra romanförfattaren med? Med den lyriska poeten. Innehållet i den lyriska poesin, säger Hegel, är poeten själv; han ger ordet åt sin inre värld för att på så vis hos sina lyssnare väcka de känslor, de själstillstånd som han erfar. Och även om poemet behandlar objektiva teman, som står utanför hans liv, så ”drar sig en stor lyrisk poet mycket snabbt undan och porträtterar till slut sig själv (*stellt sich selber dar*)”.

Musik och poesi har en fördel jämfört med målarkonsten: lyrismen (*das Lyrische*), säger Hegel. Och i lyrismen, fortsätter han, kan musiken gå än längre än poesin eftersom den kan fånga de allra mest hemliga rörelser i en inre värld som ordet inte kan komma åt. Det finns alltså en konst, i detta fall musiken, som är mer lyrisk än den lyriska poesin. Av det kan vi dra slutsatsen att föreställningen om lyrism inte är begränsad till en litteraturgren (lyrisk poesi), utan att den betecknar ett visst sätt att vara och att den lyriske poeten, ur den synvinkeln, inte är annat än det mest exemplariska förkroppsligandet av en människa som bländas av sitt

efter att uppnå naturlighet och nådde en grad av kraft som huvudsakligen kunde uttala sig blott genom interjektioner” (s. 305).

⁶⁰⁰ Hegel, *Ästetik*, III, Frankfurt am Main, 1986, s. 420.

eget innersta och en önskan att göra det hört.⁶⁰¹

En människa kan vara lyrisk utan att skriva lyriska dikter, ty lyrismen är något mer än en genre ”bland andra”, den är en ”existentiell hållning, en attityd, en insikt, ett ställningstagande”.⁶⁰² Den är inte ”begränsad till det estetiska området” utan representerar en ”möjlig attityd som människan kan inta till sig själv, till världen och till alla andra”.⁶⁰³ Kundera gör alltså ingen skillnad på existens och estetik. Att människan inte kan reduceras till hennes åsikter eller tankar, att gåtan hos hennes subjektivitet också bör belysas utifrån hennes förhållande till skönheten, utgör ett av hans egna bidrag till romanhistoriens successiva upptäckter.⁶⁰⁴ För att belysa en romangestalt anställer han betraktelser över hans eller hennes estetiska preferenser; i *Odödligheten* porträtteras Brigitte genom lyssnandet på rockmusik och hennes mor Agnès genom sin förkärlek för Mahlers symfoniska verk. De positivistiska vetenskaperna i den cartesianska upplysningstraditionens anda har svårt att säga något väsentligt om en människas estetiska preferenser. I dess ställe träder den cervanteska upplysningen in och räddar denna aspekt av livet från den imminente ”varaglömskan”.

Den sanne lyrikern söker extasen och skönjer det högsta goda i den sublima känslan snarare än i eftertanken. Det är känslan som skänker legitimitet åt ett lyriskt konstverk. Kundera skulle förmodligen, om han hade känt till hans verk, beskrivit Thorild som en lyrisk diktare i den mån som den svenske poeten hänvisade till känslans auktoritet för att skänka legitimitet åt sitt litterära projekt. Själv befinner sig Kundera på kontrakurs mot denna lyriska världsåskådning. Enligt hans förmenande kan ett konstverk under inga omständigheter rättfärdigas som ett uttryck för en aldrig så storslagen känsla. I *Odödligheten* ironiserar

⁶⁰¹ Kundera, *Ridån*, s. 83f.

⁶⁰² Kundera, *De svikna arven*, s. 146.

⁶⁰³ Kundera, *Romankonsten*, s. 131.

⁶⁰⁴ Kundera, *Ridån*, s. 97. Se Woods, *Translating Milan Kundera*, s. 91f.

han över framväxten av en ”*homo sentimentalis*” i den västerländska moderniteten och avser därmed mindre känslomänniskan än den människa som har ”upphöjt känslorna till världen”.⁶⁰⁵ I brist på fasta värden söker den lyriska människan utmana tomheten genom känslans kraft, hon tror sig stå i förbindelse med Gud genom sina extatiska och till vansinnet angränsande känslor, men i själva verket är dessa känslor lika betingade av hennes slumpmässiga identifikationer som de gester med vilka hon uttrycker dem. Kunderas särskilda upplysningsprojekt, den rationalism som han företräder, ställer sålunda, liksom Kellgren i kritiken av Thorild, den upphöjda eftertanken mot den lyriska extasen. Entusiasm är inte detsamma som god konst och detta påstående gäller enligt Kundera särskilt musiken, en konstform som kan ”väcka starka känslor utan den minsta musikaliska konst”.

Jag minns min barndom: när jag satt vid pianot hängav jag mig åt passionerade improvisationer i vilka allt jag behövde var ett c-moll ackord och subdominanten f-moll, i ett ändlöst fortissimo. De båda ackorden och det ständigt upprepade enkla meloditemat fyllde mig med en intensiv känsla som ingen Chopin eller Beethoven någonsin har givit mig. (En gång rusade min far, musiker, rasande – jag såg honom aldrig så rasande vare sig förr eller senare – in på mitt rum, slet upp mig från pallen och bar ut mig i matsalen där han med knappt återhållen avsmak satte mig under bordet.)

Det jag upplevde då, under mina improvisationer, var en *extas*.⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Kundera, *Odödligheten*, s. 219.

⁶⁰⁶ Kundera, *De svikna arven*, s. 78f. I *Buddenbrooks* beskriver Thomas Mann en liknande tilldragelse. Den lille Hanno sitter vid pianot och förlämnar medelst pedal och rubato åt ”varje nytt ackord ett känslövarde”. Genom detta ”mycket enkla harmoniska konstgrepp” finner han ”en lycka utan like, en njutning av gränslös ljuvlighet”. Thomas Mann, *Buddenbrooks*, övers. Ulrika Wallenström, Stockholm, 2007, s. 442.

Romanens motor är inte romanförfattarens begär efter att beträda människornas väg, besudlad av tro och ideologi, utan efter det antitetiska begäret att lämna den genom eftertankens svalka. Medan den lyriske poeten bemödar sig om att omsätta sina känslor i litteratur, excellerar romanförfattaren i konsten att ”tysta ropen från sitt eget innersta” [*savoir faire taire les cris de sa propre âme*].⁶⁰⁷ Där den lyriske diktaren uttrycker sina subjektiva passioner, skildrar romanförfattaren således objektivt människornas passioner. Och om vi återknyter till Hegels estetik, närmar sig romankonsten därmed det episka, som hos Hegel kontrasteras mot det lyriska; såsom epiker beskrev Homeros objektivt Achilleus vrede, medan Thorild såsom lyriker uttryckte sin egen vrede. Själv fastlår Kundera, refererande till uppdelningen i ”lyrik, epik (och dramatik) som Hegel så mästerligt utvecklade i sin *Estetik*”, att ”lyriken är uttryck för en öppen subjektivitet, medan epiken bygger på driften att bemäktiga sig världens objektivitet.”⁶⁰⁸ I denna mening är även romankonsten en episk konstform. Det som skiljer romanförfattaren från vanliga människor är att han har tillägnat sig den anti-lyriska andan.

4. DEN ANTI-LYRISKA OMVANDLINGEN

Den rasande icke-identifieringen är ett sätt för Kundera att beskriva hur en människa blir romanförfattare och får tillgång till det cervanteska förnuftet. Han presenterar en annan likvärdig berättelse, enligt vilken romanförfattaren föds genom avståndstagandet från sin ungdoms lyriska livsåskådning. Kundera förknippar nämligen lyrismen med en viss ålder och åldern själv utgör, som han betonar, en central aspekt av ”jagets gåta”.⁶⁰⁹ En människa

⁶⁰⁷ Kundera, *Ridån*, s. 61.

⁶⁰⁸ Kundera, *Romankonsten*, s. 131.

⁶⁰⁹ Kundera, *Une Rencontre*, s. 43. Se Chvatik, *Die Fallen der Welt*, 82ff.

kan inte förstås bortom hennes ålder, den betingar henne. Kundera beskriver ungdomen som den lyriska åldern. Ungdomen är även revolutionens tid och sålunda framhåller han, som en triad, ett samband mellan ungdom, revolution och lyrism.⁶¹⁰ Romanförfattaren, som i takt med sin mognad lämnar lyrismen bakom sig, beskrivs följaktligen som en person som i sin ungdom har varit en lyrisk poet och närt revolutionära drömmar, men som en vid viss punkt i sin själsliga utveckling har genomgått den "anti-lyriska omvandlingen". Den tidigare lyriske poeten framträder nu som en anti-lyrisk romanförfattare.

Kunderas egen utveckling, såsom han själv beskriver den i sina essäer, följer detta schematiska mönster. Han har förbjudit publikationen av alla verk skrivna före novellsamlingen *Kärlekens löjen* från 1963, vilket i praktiken innebär att han censurerar allting som han publicerat före 34 års ålder. Autodafén drabbar en rad verk som inte har översatts till svenska, framför allt rör det sig om diktsamlingar om kärlek och politik.⁶¹¹ Den drabbade även en av hans tidiga essäer, *Umění románu: Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou* ("Romankonsten: Vladislav Vančuras resa mot det stora eposet") från 1960, som behandlar den romanförfattare som han vid denna tid skattade högst.⁶¹² Allt talar för att Kundera betraktar dessa ungdomsverk som lyriska produktioner och därmed som verk utanför romanhistorien. Ty

⁶¹⁰ Kundera, *Romankonsten*, s. 37 och s. 131.

⁶¹¹ Matejka visar genom en rad exempel på den unge Kunderas ambivalens gentemot kommunistpartiet, som i början framför allt rörde sig den mot påbudna sociala realismen som importerades från Sovjet och slog ut den inhemska tjeckiska kulturen, vilken tidigare, inte minst inom filmkonsten, hade varit så rik på modernistiska experiment. Se Matejka, "Milan Kundera's Central Europe", s. 210ff.

⁶¹² Om Kunderas tidiga verk, se Chvatik, *Die Fallen der Welt*. s. 37-44, där han särskilt dröjer vid Vančuras inflytande. Vladislav Vančura (1891-1942) var jämte Nezval och Hašek en av de tre stora tjeckiskspråkiga författarna under 1900-talets förra hälft. Han gick med i motståndsrörelsen under kriget, tillfångatogs av Gestapo och avrättades under repressalierna efter mordet på Heydrich.

som han skriver föds en romanförfattare genom en reaktion mot sin egen ungdom. Den första romanen utgör inseglet på att avståndstagandet har ägt rum.

Sedan länge är ungdomen för mig en *lyrikens tid*, det vill säga den tid när individen, koncentrerad nästan uteslutande på sig själv, är oförmögen att se, förstå och klarsynt bedöma den omgivande världen. Om man utgår från denna hypotes (med nödvändighet schematisk, men som, i egenskap av schema, förefaller mig rimlig), är övergången från omognad till mognad ett överskridande av den lyriska attityden.

Skall jag föreställa mig födelsen av en romanförfattare i form av en exemplarisk berättelse, en ”myt”, så framstår denna födsel för mig som en *omvandlingshistoria*; Saul blir Paulus; romanförfattaren föds i ruinerna av sin lyriska värld.⁶¹³

Kundera urskiljer denna process hos andra romanförfattare, framför allt hos Flaubert. Han berättar att när denne läste upp sin *La Tentation de Saint Antoine* inför de unga författarna i sin generation, som hade sett dagens ljus omkring 1820, så stämde de samfällt upp i en beundrande lovsång. Detta mystiska drama, som utkom revolutionsåret 1848, var skrivit i den franska romantiska traditionen som då höll på att växa fram i samband med borgerlighetens ökade betydelse under Louis Philippe. Det var sålunda lyriskt till sin karaktär; enligt Kundera kunde åhörarna spegla sig i dess ”stora romantiska prosa”.⁶¹⁴ På den tiden var Flaubert ännu ung, det var först 1857 i och med publikationen *Madame Bovary* som hans anti-lyriska omvandling gav avkastning i praktiken. Han var drygt 30 år gammal när han inledde arbetet med den kontroversiella romanen, den rätta stunden, enligt Kundera, att ”bryta upp sin lyriska puppa”.⁶¹⁵

⁶¹³ Kundera, *Ridån*, s. 84.

⁶¹⁴ *Ibid.*, s. 85.

⁶¹⁵ *Ibid.*, s. 85f.

Längre fram i sitt författarskap, i det sena verket *L'Education sentimentale* från 1869, tecknade Flaubert porträttet av en ung man som närde konstnärsdrömmar, förälskade sig och sedermera deltog i februarirevolutionen. Kundera läser romanen om Frédéric Moreau som en bok om den lyriska åldern, i vilken den åldrande Flaubert objektivt och distanserat beskriver sin ungdomstid. För att skriva romanen måste Flaubert ha uppnått den distans till sig själv och sina gamla känslor, vilken utmärker den anti-lyriska andan. Han måste ha avidentifierat sig med den lyriske yngling som han en gång varit.

Den 'anti-lyriska omvandlingen' är en grundläggande erfarenhet i romanförfattarens meritförteckning; fjärrad från sig själv ser han sig plötsligt på avstånd, överraskad av att inte vara den han tog sig för.⁶¹⁶

Kundera dröjer särskilt vid den passage i boken där den förälskade Frédéric kommer hem efter en bjudning, vid vilken hans hjärtas dam närvarade, och suckande betraktar sig själv i spegeln. I sin kommentar skriver Kundera att Moreau är "instängd i sitt lyriska jag och vet inte om att komikens milda skimmer har lagt sig över honom och hans kärlek".⁶¹⁷ Den mognade romanförfattaren beskriver, skulle man kunna säga, den lyriska ålderns dramatik uppifrån och ironiskt, från den absoluta tomhetens synvinkel. Genom den anti-lyriska omvandlingen har han nått fram till denna position, varifrån han kan skapa en objektiv kunskap om den lyriska ålder som han själv en gång har genomkorsat och slutligen överskridit.

Avståndstagandet från lyrismen utgör hos Kundera själva in-seglet på att en människa har uppnått förnuftighet. Det är på den anti-lyriska romanens marker som han skönjer ett sista värn för förnuftstanken i den västerländska moderniteten, över vilken vätebombshotet hänger som ett damoklessvärd. Vetenskapen har

⁶¹⁶ Ibid., s. 86.

⁶¹⁷ Ibid.

gjort existentiell bankrutt; filosofin likaså. Kvarstår blott den anti-lyriska andan som romanförfattaren mödsamt, i takt med att han närmar sig sin död, tillgodogör sig och uttrycker i sina distanserade romaner. Den västerländska upplysningen lever vidare, trots att skymningen breder ut sina vingar, inte genom lärda skrifter och vetenskapliga metoder utan genom en viss attityd, en svårdefinierad estetik, en hållning gentemot skönheten och livet som är en utvald krets förbehållen. Kopernikus och Linnés tid är förbi. Förnuftet tar sig numera uttryck genom konsten. Närmare bestämt är det romanförfattarna, Cervantes arvtagare, som sträcker upp upplysningens fackla, spridande ett förvisso allt svagare ljus över människornas väg.

5. DEN LYRISKA ÅLDERN I KUNDERAS ROMANER OCH I TJECKOSLOVAKIENS HISTORIA

Lyrismen är alltså ett nyckelbegrepp hos Kundera. Det är i förhållande till den som han utvecklar sina tankar om den cervanteska upplysningen och det är såsom företrädare för ett anti-lyriskt förnuft som romanförfattaren gör sin entré i den västerländska moderniteten. Vi skall därför närmare undersöka hur lyrismen konstnärligt gestaltas i två av Kunderas egna romaner, *Skämtet* och *Livet är någon annanstans*. Den sistnämnda, som utkom 1969, kan läsas som en variation över det tema som Flaubert utvecklade i sin roman om den unge Frédéric Moreau. Här skildras den unge Jaromils bana som förälskad revolutionär poet i femtiotalets Prag. Romanen bör, som Richard särskilt framhåller, förstås mot dess historiska kontext.⁶¹⁸ Inte bara just denna roman utan även Kunderas tankar om romankonstens legitimitet i dess helhet bör förstås mot fonden av den dramatiska händelseutvecklingen i det efterkrigstida Tjeckoslovakien.

⁶¹⁸ Richard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, s. 120.

Historiskt sett är Prag en västerländsk stad, en vital knutpunkt för handel och kultur, en hörnsten i den västra-kristenhetens arkitektur. Det böhmiska riket, som tillsammans med det mähriska utgör de historiska rötterna till det moderna Tjeckien, spelade en framskjuten roll i det medeltida Europa. Karlsuniversitetet grundades här 1348 som det äldsta universitetet norr om Alperna och öster om Paris. Under den tid, då de habsburgska kejsarna Karl IV och Rudolf II residerade på Pražský hrad, var staden en av Europas mäktigaste, varom dess ymniga gotik och renässansarkitektur, förskonad det senaste världskrigets bombräder, värtaligt avlägger vittnesbörd. Under 1800-talet uppstod en rik vetenskaplig och litterär miljö i anslutning till de nedrökta kaféerna kring Můstek, som underhöll fortlöpande förbindelser med de vetenskapliga och konstnärliga kretsarna i Paris, Berlin och London. Även i geografisk bemärkelse hör Prag till väst; staden ligger drygt tjugo mil längre västerut än Wien.

Genom Pragkuppen i februari 1948 tog det tjeckiska kommunistpartiet makten i landet som på ett för västvärlden chockerande sätt oväntat närmade sig östblocket som bildades under sovjetisk regi. Förmodligen kände sig befolkningen, särskilt ungdomen, sviken av västerländska demokratierna som i ett desperat försök att uppnå fred med Hitler hade prigsivit landet i München 1938.⁶¹⁹ Efter kriget framstod Stalin och Röda armén som de som befriat landet från nazismens ok, medan de västerländska demokratierna uppfattades som hycklare.⁶²⁰ Det var Kunderas

⁶¹⁹ Nazityskland gjorde anspråk på delar av Tjeckoslovakien (Sudetenland) som delvis hade en tysk befolkning. I München den 30 september 1938 slöt Chamberlain och Dadalier, såsom representanter för England och Frankrike, ett avtal med Hitler i vilket det beslutades att Tjeckoslovakien skulle avträda Sudetenland till Tyskland. Därmed trodde de sig ha blidkat Nazityskland och, som Chamberlain sade när han återvände till London, ha uppnått ”fred i vår tid”. Tjeckoslovariens dåvarande president, Edvard Beneš, tillfrågades inte under förhandlingarna.

⁶²⁰ Den inflytelserike historieprofessorn František Kavka gjorde i sin skiss över Karlsuniversitetets historia från 1963 följande analys, vilken på ett

egen generation, född omkring 1930, som iscensatte Pragkuppen i februari 1948 då det tjeckoslovakiska kommunistpartiet tog över makten i den unga republiken. Det var den som entusiastiskt samlades på Staroměstské i huvudstaden, välkomnande den nya tiden som, liksom varje löfte om nytt liv, lockade med en okänd lycka. Den dåvarande presidenten Edvard Beneš avsattes som en symbol för mellankrigstidens borgerliga demokrati, med rötter i landsfadern Masaryks nationalliberala humanism, vilken ungdomen betraktade som förlegad och förfalskad. Kommunisten Klement Gottwald tillträdde på posten samtidigt som Tjeckoslovakien blev en folkrepublik, med allt starkare band till Moskva, om än med en viss självständighet.⁶²¹

Det decennium som följde, femtiotalet, är en legendarisk epok i Tjeckoslovariens historia, idag föremål för de ungas nostalgi, vilken Kundera, som själv var ung vid denna tid, beskriver som frivolitetens och poesins guldålder. Det var då som hans

tänkvärt sätt bär epokens prägel: ”Karaktäristiskt för den generation av studenter som efter krigsslutet började läsa vid universitetet var att medelåldern svävade mellan 19 och 28 år. Detta hade en stor politisk betydelse, ty majoriteten av studenterna hade svåra livserfarenheter bakom sig och besvikelsen från situationen före Münchenöverenskommelsen; många var märkta av en vistelse i koncentrationslägren och av straffarbete i Hitlers Tyskland. Det var därför som en förkrossande majoritet av studenterna, drivna av den kommunistiska ungdomen, uttalade sig fördelaktigt för en återbyggnad efter socialismens ideal och inte gav vika för de reaktionära elementen.” František Kavka, *L'Université Charles de Prague. Histoire abrégée*, trad. Miroslav Pravda, Praha, 1963, s. 90.

⁶²¹ Termen folkrepublik är ursprungligen en ”sovjetisk benämning på de provisoriska organ som upprättades i Röda arméns spår i de territorier, som efter hand erövrades under inbördeskriget mot de vita arméerna på 1920-talet. Statsrättsligt betecknar de östeuropeiska folkdemokratierna ett övergångsstadium mellan kapitalism och socialism. De anses utgöra den sista formen av klassamhälle, men i och med att proletariats diktatur råder, ligger makten i händerna på arbetarklassen. Proletariatet utövar därmed diktatur över den kapitalistiska klassen.” Hans Wolf, Frank Walterson, Göran Frenne & Hans Göran Tommila, *Östeuropa. Från Versailles till Bratislava*, Lund, 1970, s. 162.

stjärna som författare började stiga; det var också under detta decennium som han, delvis som en följd av de traumatiska avslöjandena under den 20:e Partikongressen, började ifrågasätta sina tidigare övertygelser. Det kommunistiska styret visade sig vara alltmer kvävande, man försökte ångerfyllt att på olika sätt att återknyta till de västerländska demokratierna och under sextioalet växte sig oppositionen mot den sittande Novotnýregimen starkare. Sextioalet har också beskrivits som en tid av febril aktivitet i kulturlivet, då bland annat Kafkas verk fördes ut ur glömskans salar.⁶²² Våren 1968 reste sig slutligen befolkningen mot det sovjetiska inflytandet och krävde liberaliseringar och större öppenhet under slagordet en ”kommunism med mänskligt ansikte”.⁶²³ I en jämförelse med de samtida händelserna i Paris har Kundera beskrivit Pragvåren som en anti-lyrisk rörelse i upplysningstraditionen, uppstånden som en följd av att de åldrande tjeckerna och slovakerna nu insåg vilket högt pris de fått betala för det lyriska rus som i ungdomen hade gjort dem till kommunistiska revolutionärer. De hänvisade, enligt Kunderas tolkning av händelseförloppet, till det anti-lyriska förnuftets auktoritet i kampen mot sina irrationella anti-västerländska förtryckare, vilka snarare hade sina rötter i den ortodoxa tron och som han

⁶²² ”Ett särdrag i kulturliberaliseringen i Tjeckoslovakien i mitten av 1960-talet var den plats Kafka och hans diktning fick i det allmänna medvetandet. Det blev nästan omöjligt att skriva om Tjeckoslovakien utan att komma in på Kafka. Franz Kafka föddes i Prag och bodde där i många år – i den gamla stadsdelen. Under stalinismen var det omöjligt att få tag på böcker av Kafka i Tjeckoslovakien. Inte en gång på biblioteken kunde man få låna *Processen* eller *Slottet*. Men 1962-63 skedde Kafkas återupprättelse med en sådan kraft och våldsamhet att det inte dröjde länge förrän hela Tjeckoslovakien hängav sig åt en ren Kafkapsykos.” Jahn Otto Johansson, *Tjeckoslovariens ödestimma*, Stockholm, 1968, s. 14.

⁶²³ Termen – *socialismus s lidskou tváří* – myntades av Alexander Dubček när han i januari 1968 tillträdde på posten som president för det tjeckiska kommunistpartiet. I dess namn inleddes reformarbetet som ledde fram till Pragvåren.

således inte betraktade som fullvärdiga européer. Händelseutvecklingen i Paris under maj 1968 var däremot en lyrisk revolution, liknande den revolution som tjugo år tidigare hade iscensatts i Prag och som numera var förknippad med ”dåliga minnen”.

Maj i Paris var en explosion av revolutionär lyrism [*lyrisme révolutionnaire*]. Pragvåren var en explosion av post-revolutionär skepticism. Detta är orsaken till att den parisiske studenten betraktade Prag med misstro (eller snarare med likgiltighet) och till att pragbon log åt de parisiska illusioner som han, med rätt eller orätt, betraktade som förlegade, komiska eller farliga [...]. Maj i Paris var radikalt. Prag var en folklig revolution driven av ett modererat sinnelag [*une révolte populaire des modérés*] [...] radikalismen väckte allergi som sådan, ty den var i många tjeckers omedvetna förknippad med dåliga minnen. [...] Parisvåren ifrågasatte den europeiska kulturen och dess traditionella värden. Pragvåren var ett passionerat försvar för den europeiska kulturens tradition i ordets vidaste och mest toleranta bemärkelse (ett försvar för såväl kristendomen som den moderna konsten, båda förkastade av makten). Vi har alla kämpat för att ha rätt till denna tradition som hotas av den ryska totalitarismens anti-västerländska messianism [*cette tradition menacée par le messianisme anti-occidental du totalitarisme russe*].⁶²⁴

Tjeckerna kunde inte göra mycket mot Warszawapaktens pansarvagnar som på Breznjevs order under sensommaren rullade in på Prags gator, förvandlande den unga nationen till en sovjetisk lydstat. Den reformvänlige Dubček avsattes, flögs till Moskva och tvingades läsa upp ett förnedrande tal inför sitt folk, en episod som Kundera särskilt dröjer vid i *Varats olidliga lätt-*

⁶²⁴ Milan Kundera, förordet till Josef Skvoreckys roman *Miracle en Bohême*, Paris, Gallimard, 1978, s. 4. Se även Jacques Rupniks artikel ”Zweierlei Frühling: Paris und Prag 1968” i *Transit*, 35, 2008.

het. Det samhälle som hans generationskamrater, som varit i tjugårsåldern då Pragkuppen inscenerades, så lyriskt hade trott på, de romantiska föreställningar de hade gjort sig om fosterlandets kommunistiska framtid, krossades nu under tyngden av det sovjetiska pansaret, medan jetplanen patrullerade den anrika natt-himlen. Den med våld avsatte presidentens nedbrutna röst, vittnande om den behandling som han blivit utsatt för i Moskva, förbådade den kafkaiska tid som skulle följa under de kommande tjugotre åren. 1975 tvingades Kundera själv att gå i exil till en av de västerländska demokratierna, delvis eftersom han hade berövats rätten att publicera sig och inte längre kunde utöva sitt yrke som författare. Därmed återknöt han till sitt andliga fosterland, Diderots nation, som han hade längtat till under åren i rysk fångenskap.

Kundera skrev *Livet är någon annanstans*, som alltså utspelar sig i Prag under femtiotalet, under arbetstiteln "Den lyriska åldern", men vänner förmådde honom att ändra den i sista stund. Temat är inte bara den tjeckiska efterkrigshistoriens mer eller mindre dramatiska skiftningar, romanen handlar inte om någon bestämd tidpunkt i historien utan bör snarare, enligt Kunderas egna anvisningar, läsas som en betraktelse över den lyriska åldern, ungdomen och därmed över revolutionen, fattad som ett estetiskt och existentiellt fenomen i den västerländska historien. Kapitlen invigs nämligen med korta essäer i vilka han reflekterar över unga, mytomspunna och i hans mening lyriska diktares liv; Rimbaud, Keats och Lermontov hör till de omnämnda. Romanens hjälte, den unge Jaromil, hinner dock aldrig genomgå sin anti-lyriska omvandling. Liksom många av sina diktarbröder finner han tidigt sin död. Även om han under sitt korta liv hade aspirerat på en romantisk död, saknade hans bortgång all upphöjdhed. I Kunderas lätt ironiska skildring förvandlas den till ett svart skämt. Att han på detta grymma vis förvandlar sin hjälte till en misslyckad Byron, genom att avslöja honom som en dålig skådespelare av sina egna ideal, är betydelsefullt. Själv hade Kundera emellertid tagit sig ut ur den lyriska åldern, överskridit den Jaromil som han burit inom sig, och kunde som fyrtioåring skriva om

sina gamla ideal utan att vara trollbunden av dem. Erfarenheten av Pragvåren hade, som han på olika sätt framhåller, vaccinerat honom mot drömmen om en revolution som skulle ”förändra världen”.⁶²⁵ Lyrismen berövas därigenom den storslagenhet om vilken en person som Thorild aldrig hyste några tvivel. Såsom romanförfattare i den cervanteska traditionen höljer Kundera den i ”komikens milda skimmer” och framställer den såsom en form av hysteri, förvisso ungdomlig och övergående, men som likväl kan driva fram revolutioner som krossa människoliv under världshistoriens larvfötter.

En månad efter det att Prag intogs och ockuperades för en oöverskådlig tid – så oöverskådlig att Kundera, liksom många tjecker vid denna tid, grubblade över den lilla nationens försvinnande, dess förestående uppslukande i det ryska imperiet – begav han sig till Paris för att lansera översättningen av sin debutroman som hade utkommit året därförinnan.⁶²⁶ *Skämtet* handlar om Ludvík, en man i medelåldern (läsaren får inte veta hans exakta ålder) som i sin ungdom, vid femtiotalets början, som så många andra hade varit medlem i Partiet men vars oregerliga

⁶²⁵ Jag använder här avsiktligt denna laddade fras, myntad av den unge Marx i *Feuerbacheserna*, som han under våren 1845, efter att ha blivit förvisad från Frankrike på Guizots order, författade i opposition mot den romantiska eller idealistiska filosofin i sitt hemland. De publicerades först av Engels som en bilaga till den reviderade upplagan av pamfletten *Ludwig Feuerbach*, tryckt i Stuttgart 1888. Den elfte och mest berömda tesen lyder: ”Filosoferna har bara *tolkat* världen på olika sätt, men det gäller att *förändra* den [*Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern*].” Syftet med Pragkuppen var just att ”förändra världen”, att skapa en ny materiell verklighet, vilken enligt den marxistiska teorin i förlängningen även skulle förändra människans själsliv och ge upphov till en ny och friare mänsklighet. Även Thorild siktade i sin lyrism på ett liknande mål: att reformera – bokstavligt talat: att ge ny form åt, att omforma, *reformare* – ”hela Verlden”, genom att svepa bort den rådande ordningen och göra plats för nytt liv.

⁶²⁶ Alain Finkielkraut, ”Milan Kundera Interview” i *Critical Essays on Kundera*, New York, 1999, s. 37.

skämtlynne omöjliggjorde honom i det konformistiska klimatet som rådde efter Pragkuppen. I ett brev till en väninna drev Ludvík utan eftertanke med det påbjudna hatet mot den lönnmördade Trotskij, stämplad som revolutionens fiende nummer ett, och beskrev i religionens ställe optimismen som ett ”opium för folket”.⁶²⁷ Brevet luskades fram, anklagelserna hopades mot honom och en kommitté presiderad av hans forna vänner dömde honom, i en miniatyrversion av trettiotalets stalinistiska rättgångar, till omskolning i ett arbetsläger på den mähriska landsbygden. På grund av detta i hans egna ögon obetydliga skämt, nedklottrat på ett vykort, förlorade Ludvík många år av sitt liv. När han väl hade kommit ut ur lägret, blickade han skamset tillbaka på sin ungdomliga naivitet:

En våg av vrede steg upp inom mig, vrede mot mig själv, mot min dåvarande ålder, den dumma *lyriska åldern* då det egna jaget är en alltför stor gåta för att människan ska kunna ägna sig åt gåtor som ligger utanför henne själv, och då andra (även de mest älskade) för henne bara är rörliga speglar, i vilka hon med häpnad ser sin egen känsla, sin egen rörelse, sina egna egenskaper.⁶²⁸

⁶²⁷ Kapitlet ”Passiva motståndare” i Anne Appelbaums *Järnridån. Det kommunistiska maktövertagandet i Östeuropa 1945-1956* (övers. Margareta Eklöf, Stockholm, 2013) kan läsas som en idéhistorisk bakgrund till Kunderas roman: ”År 1950 och 1951 kunde man inte längre peka på något så sammanhållet som en politisk opposition någonstans i Östeuropa”, skriver hon. ”En och annan polack hade pistolen väl dold i ladan i väntan på bättre tider och några enstaka höll sig gömda i skogarna. [...] Och ändå fanns det opposition. Men den var inte aktiv och förvisso inte beväpnad. Det var snarare en passiv opposition, en opposition som fick utlopp i skämt, klotter och brev utan underskrift, en opposition som ofta var anonym och inte sällan mångtydig” (s. 506f).

⁶²⁸ Kundera, *Skämtet*, övers. Dagmar Chvojková-Pallasová och Harry Järv, Stockholm, 1988, s. 281.

Tiden i lägret blev för honom en omskolning, inte till kommunism, utan till en ny mogen anti-lyrisk hållning som Kundera i den ovan givna passagen beskriver som ett avståndstagande från ungdomsårens narcissistiska världsåskådning. Efterhand lade sig Ludvík an med en romanförfattares distanserade tonfall och betraktade människorna och världen på avstånd. Det är värt att notera att någonting i detta nyfunna tilltal avslöjar att världen, för honom, har mist sin forna skönhet. Gryningen nalkas inte längre som en inbjudan till resa utan utgör snarare, från Ludvíks sida, föremål för ett milt men ironiskt avståndstagande.

Romanen inleds *in medias res* med en beskrivning av Ludvíks tankar och intryck när han efter frigivningen återser sin hemstad – förmodligen rör det sig om Ostrava. Återseendet är ett centralt tema i den romantiska poesin, vilket plägar behandlas med sentimentalitet, men hemkomsten väcker inga upphöjda känslor hos honom. Med trötthet och en anstrykning av äckel återser Ludvík de gator på vilka han lekt som barn:

Så var jag alltså hemma igen efter många år. Jag stod på Stora torget (där jag gått otaliga gånger som barn, som pojke och som yngling), och jag var inte alls rörd [*je ne ressentais nulle émotion*]; tvärtom tyckte jag att det platta torget, med rådhusornet som höjde sig över de andra taken (det liknade en soldat med en gammalmodig hjälm), såg ut som ett stort exercisfält vid en kasern och att denna mähriska stads militära förflutna – den hade en gång utgjort ett värn mot ungrarnas och turkarnas anstormning – hade gjort dess ansikte hopplöst fult.⁶²⁹

Icke desto mindre förblir Ludvík en handlingens människa, fast besluten att hämnas på en av dem som dömt honom till lägret

⁶²⁹ Kundera, *Skämtet*, s. 7. Dessa rader erinrar om inledningen till Gogols roman *Döda själar* från 1842. Gogol är emellertid en författare som Kundera, åtminstone av hans tryckta skrifter att döma, inte står i något närmare förhållande till.

och därigenom berövat honom så många år av livet. I denna önskan kvarstår kanske ett spår av den ungdomliga lyrism som han ännu inte lyckats övervinna. Följderna av hans strävan efter upprättelse, som han ämnar förverkliga på erotikens scen, är emellertid i sin dråplighet jämförbara med den unge Jaromils död.

I regel har de manliga huvudpersonerna i Kunderas romaner anti-lyriska tendenser. Även hans kanske mest älskade hjälte, Tomas i *Varats olidliga lätthet*, sällar sig till skaran av likasinnade i hans romaneska värld, vilken O'Brian kommenterar med följande ord: "*The men in Kundera's novels are the masters of subversive laughter and ironic, cynical vision.*"⁶³⁰ Den av sina romangestalter som Kundera själv tillstår att han känner djupast affinitet med är emellertid inte Ludvík – kanske just eftersom denne ännu drömmer om att försonas med sitt öde genom en obscen vendetta – utan Fyrtioåringen i *Livet är någon annanstans*, romanens antites till den lyriske Jaromil. Fyrtioåringen, som aldrig nämns vid namn utan blott definieras genom sin ålder, är en person som har dragit de fulla konsekvenserna av sina erfarenheter som handlande människa och fjärmat sig, inte från världen, men från alla försök att förverkliga sig själv genom att förändra den. Eftersom han nöjer sig med att hänge sig åt modernt måleri och episodiska utsvävningar, hade en marxist stämplat honom som kälkborgare. En marxist hade också betraktat Kunderas idéer om de revolutionära aspirationernas släktskap med lyrismens ungdomliga naivitet, inte i första hand som ett uttryck för hans trohet mot Cervantes arv, utan snarare, på den djupare materialistiska nivå där produktionsförhållandena betingar människornas åsikter och handlingar, som en indirekt bekräftelse av borgerlighetens privilegier genom den implicita omyn-digförklaringen av dem som ännu har kraften att drömma om deras avskaffande. Drömmen om förändring i den reella världen överlåter Kundera, kanske på grund av sina dåliga erfarenheter

⁶³⁰ John O'Brian, *Milan Kundera & Feminism*, s. 39.

av den tjeckiska efterkrigshistorien, åt de lyriska själar som brottas med sina egna ödens otillräckliga storslagenhet. Det som gör Fyrtioåringen till en fri människa är att han inte längre fäster någon vikt vid sitt eget öde. Han bryr sig inte om att upprätta någon mytologi om sig själv och sin historia. Försonad med sig med sin spegelbild, behöver han inte nedlåta sig till människorna för att söka deras bekräftelse.

I en av sina romaner skriver Annie Ernaux: "För första gången i sitt liv kände hon den hemska innebörden av frasen *jag har bara ett liv*."⁶³¹ Jag citerar denna mening eftersom den ger ett adekvat uttryck för den smärta som Kundera strävar efter att befria sig från genom avståndstagandet från människornas väg. Enligt hans förmenande är det just drömmen om ett vackert öde – om ett "liv i skönhet", för att återigen citera Baudelaire⁶³² – som fjättrar människan vid de lyriska identifikationer som gör henne till ett lätt rov för historiens vindar. Efter att ha avslöjat ödet som en lyrisk illusion kan hon dra sig tillbaka till det distanserade anti-lyriska förnuftet och, om hon så önskar, hänge sig åt hedonismen – en livsform som Kundera för övrigt förknippar med den upplysta libertinism som florerade i den franska aristokratin före 1789 och om vilken hans fascination för författare som Diderot och Vivant Denon avlägger vittnesbörd.⁶³³ Således beskriver han Fyrtioåringen som en "hedonist som värjer sig mot att hans liv förvandlas till öde. Ödet suger ut oss, tynger oss, det är som ett järnklot kedjat vid våra vrister." Men denne har lyckats med konststycket att skapa sig en "icke-ödes idyll" [*idylle de son non-destin*], långt från människornas väg.⁶³⁴ Det är inte en modern

⁶³¹ Annie Ernaux, *Les années*, Paris, 2008, s. 149.

⁶³² "Et, ivre de ma foile, je lui criai furieusement: 'La vie en beau! la vie en beau!'" Charles Baudelaire, "Le Mauvais Vitrier" i *Le Spleen de Paris*, Paris, 2006, s. 120. Kunderas förhållande till Baudelaire längre fram, i avhandlingens nionde och sista kapitel.

⁶³³ Se Francine du Plessix Gray, "Journey in to the Maze: An Interview with Milan Kundera" i *Critical Essays on Kundera*, s. 47.

⁶³⁴ Kundera, *Romankonsten*, s. 146.

variant av Thorilds *locus amoenus* eftersom bohuslänningen, likt någon som tar ett steg tillbaka för att förbereda sig för ett stort språng, under sina vandringar i naturen hämtade kraft för att åstadkomma förändring i det gustavianska samhället.

I två av sina sena romaner, *Odödligheten* (1990) och *Långsamheten* (1995), satta i en fransk kontext och den sistnämnda skriven direkt på det främmande språket, medverkar Kundera själv som romangestalt – ett grepp som han sannolikt har hämtat från André Gides *Falskmyntarna* (1925) – och framställer sig själv som en person som liksom Fyrtioåringen har slutat handla i världen, som inte uttrycker några egna känslor, utan nöjer sig med att på avstånd observera andras. Medan gestalterna i hans romaner lider, gråter och handlar i världen, betraktar ”Milan Kundera” med stoisk överlägsenhet deras bemödanden utifrån sin egen ”icke-ödes idyll”.⁶³⁵ I sin essä om Kundera ger Terry Eagleton en träffande kommentar till det ironiska självporträtt som han tecknar i sina romaner: ”he conveys the rather more shocking sense of unconcern”.⁶³⁶ I en passage ur *Odödligheten* som särskilt kan lyftas fram som exempel, emedan den berör Kunderas liv som romanförfattare, förstår ”Milan Kundera” plötsligt att

⁶³⁵ Trots att romankonsten enligt Kundera är oavhängig av andra discipliner, och fastän han insisterar på att det är en modern konstform som frammanades genom Cervantes oförklarliga genidrag och därmed stående utan förbindelse med det antika och medeltida tänkandet, så är det frestande att framhäva ett samband mellan den och stoicismen. Denna filosofi, som uppstod och blomstrade under hellenismen, liksom för övrigt under den tidigmoderna epoken, betonar nödvändigheten av att distansera sig från människorna för att på så vis höja sig över deras plågsamma strävanden. Den säkra vägen till lycka är att inte kräva alltför mycket av ödet. Själv refererar Kundera aldrig till stoicismen. För honom sträcker sig distansens konst även till denna domän: romankonsten är oförenlig med alla filosofiska läror.

⁶³⁶ Terry Eagleton, ”Estrangement and Irony in the Fiction of Milan Kundera” i *The Eagleton Reader*, red. Stephen Regan, Oxford, 1998, s. 91.

vännern Averenius inte har läst någon av hans romaner. Han reagerar med följande ord: ”Det gjorde mig ledsen.”⁶³⁷ Som Boden noterar ger emellertid denna lakoniska kommentar, tagen i sitt sammanhang, snarare det ironiska intrycket av att ”Milan Kundera” inte alls bryr sig; till denna grad har han, eller vill ge sken av att ha, distanserat sig också från sitt livsverk, det spår han skall lämna på jorden.⁶³⁸

Kunderas romankonst legitimeras alltså som en distansens konst. Den upplysning som han företräder förespråkar inget konkret handlande i världen och fjärrnar sig sålunda från den praktiska anda i vars namn många av de franska upplysningsfilosoferna verkade och som fann sitt emblematiske uttryck i *Encyklopedin*, där artiklar över filosofiska ämnen delar sida med detaljerade redogörelser för utförandet av tidens hantverk. Den anti-lyriske romanförfattaren upprättar distansen inte bara mot människorna utan även gentemot sina egna verk. Det förnuft i vars namn Kundera söker fastställa romanens värde visavi den senmoderna grafomanin är alltså direkt knuten till denna lätt ironiska distans, vilken även, som vi nu skall se, låter sig skönjas i vissa av hans mer framträdande stildrag.

6. KUNDERAS STIL: DEN IRONISKA SIGNATUREN

På vilket sätt förhåller sig Kunderas anti-lyrism till hans stil? Genom att ställa denna fråga ämnar jag undersöka det estetiske existensberättigandet hos det cervanteske förnuftet i vars namn han utmanar värdeförflackningen i senmoderniteten. En målare kan kännas igen på sin penselskrift, en musiker på sitt sätt att

⁶³⁷ Kundera, *Odödligheten*, s. 370.

⁶³⁸ Doris Boden, *Irritation als narratives Prinzip: Untersuchungen zur Rezeptionssteuerung in den Romanen Milan Kunderas*. Hildesheim, Zürich, New York, 2006, s. 180.

utveckla ett tema och en romanförfattare på sin stil. Kunderas egen signatur bär, som vi nu skall se, prägel av den anti-lyriska estetik han förordar. Bakom hans stil framskymtar Kundera själv, såsom en människa av kött och blod, ty som tänkespråket säger är stilen människan själv.⁶³⁹ Som utgångspunkt har jag valt en passage i vilken Auerbach kommenterar Virginia Woolfs roman *Mot fyren* (1927).

Författaren som skildrare av objektiva fakta träder nästan helt i bakgrunden; nästan allt som sägs kommer fram speglat i romanfigurernas medvetande. [...] Det hela är alltså en fråga om författarens inställning till verkligheten i den värld han framställer; och denna inställning skiljer sig helt från hållningen hos sådana författare som med objektiv säkerhet tolkar sina romanfigurers handlingar, tillstånd och karaktärer – vilket tidigare var allmänt brukligt.⁶⁴⁰

Auerbach beskriver här en strömning i den modernistiska romanen under mellankrigstiden med rötter framför allt i den anglosaxiska litteraturen, med James Joyce, Virginia Woolf och amerikanerna John Dos Passos och sedermera William Faulkner som främsta företrädare, i vilken författaren inte svävar som en allvetande berättare över sin berättelse utan i stället sjunker in i den, låter sin röst uppgå i textens flöde, i strid med det föregående seklets realistiska berättarteknik, vilken ju kultiverade nära band med historieskrivningen, där berättarjaget relaterar det som ägt rum, såsom det har ägt rum, varvat med egna betraktelser i form av väl avgränsade digressioner. Denna nya och svårbehärskade berättarteknik, som ibland kallas för *Erlebte Rede* eller fritt indirekt tal, utgör en av den modernistiska romanens mest raffine-

⁶³⁹ Det var naturforskaren Georges-Louis Leclerc de Buffon som fällde dessa bevingade ord – *le style, c'est l'homme mesme* – i inledningen till sitt inträdestal till Franska Akademien 1753.

⁶⁴⁰ Auerbach, *Mimesis*, s. 565.

rade upptäckter. Men även om Kundera delar de engelska modernisternas strävan efter att kringgå arvet från 1800-talets realism så går han inte i deras fotspår. Hans väg är en annan, och som vi skall se i nästa kapitel, som är avhandlingens sista, är den modernism han företräder snarare förankrad i hans centraleuropeiska härkomst. I sin egen prosa strävar han efter större nykterhet och distinktion, författaren skall blicka ner på sina gestalter, med samma lätta ironiska distans som "Milan Kundera" själv utövar gentemot de andra romangestalterna i *Odödligheten*. Till skillnad från Woolf är Kundera folklig utan att vara enkel och i denna något snäva bemärkelse skulle hans prosa kunna beskrivas som rationalistisk. Grammatiken bryts aldrig ner, den strömmar ej i barocka perioder, balanserade på det obegripligas gräns, i överdådiga bisatser. Inte heller är den överlastad med lärdom, tyngd av dolda allusioner och oöversatta citat. Hos Kundera finner man sällan något som påminner om Prousts överflödande syntax, vilken svarar mot den nostalgi som den sängliggande författaren berusade sig med i sina försök att förstå sig själv och sin historia, ty han har även distanserat sig till nostalgien. Trogen sin anti-lyriska skepsis mot känslomheten erkänner Kundera den icke som en giltig drivkraft för romankonsten. Hos honom finner man inte heller någon motsvarighet till den teknik som Georges Bernanos använde i romanen *Monsieur Ouine* (1943), nämligen att låta vissa partier vara avsiktligt osammanhängande för att reflektera att romanens tema, dvs. ondskan, till sitt väsen är bruten och oberäknelig.⁶⁴¹

Kundera sjunker aldrig in i berättelsen utan bevarar distansen, i hans prosa finns alltså ingen *erlebte Rede*, och därmed förblir han trogen sin anti-lyriska kallelse. Att sjunka in i textens flöde vore likvärdigt, i såväl estetiskt som existentiellt hänseende, med att prisge sitt förnuft åt en lyrisk illusion, med att stämma in i de entusiastiska körerna på Staroměstské under Pragkuppen.

⁶⁴¹ Frank Field, *Three French Writers and the Great War*, Cambridge, 1975, s. 186.

I stället skildrar han sina romangestalter ”med objektiv säkerhet”, för att återknyta till Auerbachs passage, och betraktar deras värld ovanifrån, excellerande i distansens konst.⁶⁴² När han väl själv väljer att kommentera händelserna, i sina i handlingen inflätade essäer, så gör han det aldrig med lidelse. Just i dessa minissäer är det enligt Kundera särskilt viktigt att bevara distansen, eftersom det är han själv, ”Milan Kundera”, som för ordet. Allt hänger då på tonen, fastslår han.⁶⁴³ Och som vi redan har sett bör

⁶⁴² I en enda roman, *Skämtet*, är detta stildrag inte framträdande. Här är berättartekniken en annan. I stället för att agera som allvetande berättare, konstruerar Kundera händelseförloppet genom att låta ett antal berättelser, alla relaterade i jagform, sammanflätas i en polyfon väv. De olika personernas subjektiva upplevelse av de olika händelseförloppen, som tagna var för sig har karaktären av en grafomanisk utgjutelse, konvergerar i en absolut objektivitet, trots att den allsmäktige berättaren, detta arv från realismen, har upphävts tack vare denna kompositionsteknik. I ett annat sammanhang skriver Kundera explicit om romankonstens strävan efter ”att detronisera berättaren” och att upphäva makten hos denne mäktige berättare som ”sedan urminnes tider berättar för mänskligheten en enda godkänd och anbefallen version av allt som är” (*Ridån*, s. 151). Genom kompositionen i *Skämtet* har han lyckats med detta konststycke: att ”belysa en ’story’ ur flera synvinklar och göra sin roman till en karneval av enskilda sanningar och deras oåterkalleliga relativitet” (*Ibid.*, s. 152). Det händer att han begagnar sig av begreppet ”polyfoni” för att beskriva denna teknik (se *Romankonsten*, s. 75f) men han hänvisar veterligen aldrig till Michail Bachtin, som främst använder det i relation till Dostojevskij, om än på ett liknande sätt. ”Mångfalden av självständiga och icke förenade röster och medvetandet, den äkta polyfonin av fullvärdiga röster, utgör i själva verket det grundläggande särdraget i Dostojevskijs romaner”, skriver Bachtin i *Dostojevskijs poetik* (övers. Lars Fyhr och Johan Öberg, Göteborg, 1991, s. 10). Om kompositionen av *Skämtet*, se Lobomír Doležel, ”Narrative symposium’ in Milan Kundera’s *The Joke*” i *Critical Essays on Milan Kundera*, s. 125ff. Om Kunderas kompositionstekniker i allmänhet, se Richard, *Le dernier après-midi d’Agnès*, s. 87ff.

⁶⁴³ ”Jag tycker själv om att komma in då och då, som författare, som mig själv. I det läget beror allt på tonen [*dans ce cas-là, tout dépend du ton*]. Från första ordet har min egen tanke en lekfull ton, en ironisk, provocerande, experimentell eller frågande ton.” Kundera, *Romankonsten*, s. 81.

denna ton, genom vilken romanförfattaren distanserar och distingerar sig från grafomanen, präglas av en särskild form av humor.

Att den distans som Kundera eftersträvar genom sin objektiva stil är oförenlig med allvaret beror på att människan, genom allvaret, förbinder sig till världen, till sin historia, till sitt öde.⁶⁴⁴ I "icke-ödes idyllen" finns måhända hjälpsamhet och tacksamhet, men inget dödligt allvar. Kundera beskriver den lyriske diktaren som en person som uppgått i sig själv till den grad att han har fördumrats. I sin ungdomliga iver tror han med största allvar på revolutionen och på storslagenheten hos sin egen subjektivitet. Romanförfattaren däremot är

en vuxen man som bär på en stor erfarenhet av "den mänskliga naturen" (som betraktar livet med en känsla av att än en gång titta på redan sedda filmrullar) och som redan har slutat att ta människornas allvar på allvar.⁶⁴⁵

David James har myntat begreppet "*narrational intrusion*" för Kunderas benägenhet att träda in i sina egna berättelser och kommentera dem. Se David James, *Modernist Futures. Innovation and Inheritance in the Contemporary Novel*, Cambridge, 2012, s. 55.

⁶⁴⁴ En indikation om allvarets plats i den judisk-romersk-kristna civilisationen ges av den katolska dogmatiken, i vilken allvaret är knutet till det åttonde budordet: "du skall icke bära falskt vittnesbörd mot din nästa" – *nec loqueris contra proximum tuum falsum testimonium* –, citerat enligt 2 Mos 20:16. I den katekes som antogs vid Andra Vatikankonciliet (1962-65) och som ännu är gällande uppmanas, i kommentaren till detta budord, en sann kristen att visa respekt för sanningen. En person som ljuger eller är ironisk exempelvis vid bikttillfället – ironiserande över Gud, biktfadern eller sig själv – bryter mot det åttonde budordet och därmed mot vad jag kallar för *sanningens instans*. Kundera antyder implicit att han inte behöver svara inför denna instans. I egenskap av romanförfattare är han, enligt sitt eget förmenande, endast och allenast ansvarig inför Cervantes och dennes misskända arv.

⁶⁴⁵ Kundera, *Ridån*, s. 102.

Sålunda förser Kundera allvaret med ungdomens och oerfarenhetens sigill. I *Odödligheten* talar han om att ”vägra ge betydelse åt en värld som tror sig vara betydelsefull”.⁶⁴⁶ Att vägra tillskriva något värde åt en värld som saknar mening är i grunden en nihilistisk ståndpunkt. Det enda som återstår när Gud och den lyriska poesin har försvunnit är för Kundera sökandet efter objektiv kunskap. Men den cervanteska upplysningstradition som han bekänner sig till är inte lika torr som de positiva vetenskapernas. På ett ställe hänvisar han till sin vän den mexikanske diktaren Octavio Paz, som i en passage beskriver humorn som det ”moderna sinnets stora uppfinning” och Cervantes som dess upphovsman.⁶⁴⁷ Cervantes skall alltså ha uppfunnit humorn samtidigt som han uppfann romankonsten. I denna särskilda bemärkelse, kommenterar Kundera, är humorn oskiljaktig från romankonstens väsen, den är en ”uppfinning som är förbunden med romanens födelse”.⁶⁴⁸ Denna åsikt hade varit synnerligen absurd om inte Kundera hade avsett en specifik form av humor, där humorn blir ett slags kunskapsinstrument, vilket river sönder den slöja som ligger över livsvärlden: ironin.

Vem har rätt och vem har fel? Är Emma Bovary outhärdlig?

⁶⁴⁶ Kundera, *Odödligheten*, s. 383.

⁶⁴⁷ Kundera, *Ridån*, s. 102.

⁶⁴⁸ Kundera, *De svikna arven*, s. 11. Rörande *Don Quijote* framhåller Auerbach att romanen såsom genre upphäver den sedan antiken hävdvunna distinktionen mellan tragik och komik. Han utgår härvidlag från att antikens litterära teori (eller med en anakronistisk term: dess estetik) föreskriver att de lägre klasserna skildras komiskt medan det tragiska allvaret är förbehållet skildringen av de högre samhällsskikten. I romanen sker emellertid en blandning av dessa båda stilnivåer som Auerbach urskiljer redan i evangelierna, vilka i strid med ”stilåtskillnadsregeln” förlänar tragikens värdighet åt fiskare och bönder (*Mimesis*, s. 51ff) och som låter Guds son anta jordisk skepnad såsom son till en man av folket. I analysen av en episod i *Don Quijote* skriver Auerbach att det är mycket svårt att bestämma ”var scenen – och romanen överhuvudtaget – hör hemma på skalan mellan tragik och komik” (s. 363).

Eller modig och rörande? Och Werther? Känslig och ädel? Eller en aggressiv känslomänniska, förälskad i sig själv? Ju mer uppmärksamt man läser romanen, desto omöjligare blir svaret, ty romanen är, per definition, ironins konst: dess "sanning" är dold, icke uttalad, icke uttalbar. [...] Onödigt att göra en roman "svår" med konstlad ironi, varje roman värd namnet, hur glasklar den än är, är nog svår genom sin konsubstantiella ironi.⁶⁴⁹

I sin artikel om humorn återger Freud anekdoten om mannen som förs till galgen på en måndag och som till hopen, som samlats för att bevittna hans död, ropar att "veckan börjar bra".⁶⁵⁰ Samma suveräna likgiltighet inför ödet eftersträvar Kundera genom att i sin stil inte blanda sig i händelseförloppet utan placera sig över det, såsom kommentator, talande från den absoluta tomhetens synvinkel. Enligt hans förmenande är humorn den högsta formen av upplysning. Han beskriver den som en "gudomlig blyxt som blottlägger världen i dess moraliska tvetydighet".⁶⁵¹

Satiren är tesens konst; säker på sin egen sanning förlöjligar den allt den beslutar sig för att bekämpa. Romanens förhållande till sina gestalter är aldrig satiriskt; det är ironiskt.⁶⁵²

Kundera betraktar alltså ironin som en del av den sekularistiska strömningen inom den upplysningstradition som han bekänner sig till. Det är också möjligt att på ett djupare plan skönja ett samband mellan Kunderas idéer om en ironi, som förlöjligar det allvar med vilket människorna lever sina liv, och Paulus kritik av de judiska förfädernas ceremonier. Det cervanteska förnuftet blott-

⁶⁴⁹ Kundera, *Romankonsten*, s. 127f.

⁶⁵⁰ Sigmund Freud, "Humorn", *Samlade skrifter. IV*, övers. Eva Backelin, Stockholm, 2006, s. 505.

⁶⁵¹ Kundera, *De svikna arven*, s. 34.

⁶⁵² *Ibid.*, s. 186.

lägger myterna, profanerar dem, visar på deras löjeväckande intighet. När Gud är död, och Nådens idé har folkloriserats, kvarstår blott skrattet, det enda läte som ljuder i den öken som breder ut sig när ritualerna förlorar sin trovärdighet och ingenting längre kan tas på allvar.

Att historiskt och psykologiskt utforska myterna, de heliga texterna, innebär: göra dem profana, profanera dem. Profan kommer från latinet: *profanum*: platsen framför templet, utanför templet. Att profanera är alltså att flytta ut det heliga utanför templet, till en sfär utanför all religion. I samma mån som skrattet är osynligt sått i romanens gång är den profanering som finns i romanen den värsta tänkbara. Ty religion och humor är oförenliga.⁶⁵³

”Det finns en ovillkorlig oförenlighet”, skriver Kundera i ett annat sammanhang, ”mellan det komiska och det heliga, och man kan bara fråga sig var det heliga börjar och slutar”.⁶⁵⁴ Dessa passager kan läsas som ett exempel på hans obenägenhet att på ett fördjupat sätt ta sig an den svåra frågan om sekulariseringen och religionen. Hans idéer om staten, makten och ideologierna andas 1700-tal och kamp mot tyranniet. Det finns också något marxistiskt över hans sätt att använda religionsbegreppet, som om Religionen skulle kunna avfärdas som en aspekt av Överbyggnaden och som om människan, upphöjd genom Vetenskapen och Framsteget, skulle kunna leva utan att genomföra ceremonier vilkas innebörd hon aldrig kommer att förstå. Han begagnar sig av religionsbegreppet ungefär på samma sätt som han använder begreppet identifikation, det vill säga, som om människan skulle kunna vistas i ett land bortom myterna, bortom ceremonierna och således bortom den konstitutiva villfarelsen, i full transparens och helt försonad med sitt öde, underkastad endast det cervanteska förnuftets auktoritet.

⁶⁵³ Ibid., s. 14.

⁶⁵⁴ Kundera, *Ridån*, s. 101.

7. BARNDOMEN I KUNDERAS VERK

En människa bör alltså, för att bli romanförfattare, utöva en distansens konst, till den grad att hon höjer sig över människornas väg och själv antar nästan omänskliga drag. Det mest radikala uttrycket för denna distans visar sig i Kunderas tankar om barndomen. Den civilrättsliga definitionen, som Västerlandet har ärvt från den romerska jurisprudenten, beskriver människan som *filii utriusque sexus* – son eller dotter till två föräldrar av de båda könen.⁶⁵⁵ Definitionen antyder att en människa formas av sin barndom och i sin själ bär märket av dem som har gett henne livet; äpplet faller, kort sagt, under äppelträdet. I denna bemärkelse är frågan om vad som skapar personligheten, vilken Kundera med ett icke-teknokratiskt språkbruk kallar för ”jagets gåta”, knuten till den genealogiska logiken. Eftersom barnet formas av sina föräldrar utgör barndomen, och de spår som den sätter i människan, en fundamental och oavvislig aspekt av jagets gåta, men i Kunderas verk är den, anmärkningsvärt nog, i hög grad frånvarande.

Kundera sätter sällan romangestalernas tankar och passioner i relation till deras barndom. I enlighet med den sartreianism som han implicit omfamnar låter han deras liv utspela sig i konkreta situationer.⁶⁵⁶ Även frågan om romanförfattarens egen

⁶⁵⁵ Se Legendre, *Leçons VI. Les enfants du Texte. Étude sur la fonction parentale des États*, s. 121.

⁶⁵⁶ Det finns undantag. Agnès i *Odödligheten* är ett av dem. Som barn brukade hon ta avsked av sin far med en särskild hälsning som hon gjorde med handen. Åtbörden blir romanens utgångspunkt och tema. I sina reflektioner kring hennes gest fastslår Kundera: ”med en del av oss själva lever vi alla bortom tiden” (s. 10). Ett annat undantag finns i *Livet är någon annanstans*, där modern har en mycket stor betydelse för sonen Jaromil, den unge lyriske diktaren. Även fadern, som hade avlidit under en

bakgrund lämnas i hög grad obeaktad, trots att han precis som varje människa är ett barn av en far och en mor. Denna obenägenhet att förklara människors agerande med deras uppväxtförhållanden är delvis ett medvetet drag från Kunderas sida. Han siktar avsiktligt på att profanera föreställningen om barndomens avgörande betydelse för människans öde och motiverar sitt förfarande med romantekniska skäl. I *Romankonsten* skriver han att han bryter mot det från realismen nedärvda bruket som föreskriver att "läsaren måste få känna till en gestalts förflutna, ty i detta förflutna ligger alla drivkrafter till hans beteende i nuet".⁶⁵⁷ Avfärdandet av barndomens vikt framställs som ett litterärt grepp, som ett element i den anti-lyriska romanens formvärld, som ett led i den moderna romanens polemik mot 1800-talets psykologiska realism.

I *Varats olidliga lätthet* ger Kundera visserligen läsaren några inblickar i både Terezas och hennes moders barndom, men han har endast gjort detta, säger han, eftersom "modern är hennes viktigaste tema, för att Tereza är 'sin mors förlängning' och lider av det".⁶⁵⁸ Därmed antyder han indirekt att det finns barn som inte skulle vara präglade av sina föräldrars öden. Läsaren får exempelvis inte veta någonting om Tomas barndom. Kundera stödjer sig alltså härvidlag på en anti-realistisk tradition inom romankonsten; i ett sammanhang hänvisar han till sin landsman

kärlekshistoria i Theresienstadt, spelar genom sin frånvaro en avgörande roll för sonens öde. Två forskare har i anslutning härtill fastslagit att Kundera förknippar en frånvarande far med det lyriska temperamentet. Se Tomislav Longinovic, "Anti-Apollo: Lyricism and Abjection in *Life is Elsewhere*" in *Milan Kundera and the Art of Fiction. Critical Essays*, ed. Aron Aji, New York & London, 1992, s. 184-185, och Peter Kussi, "Kundera's Novel and the Search for Fatherhood" in *Milan Kundera and the Art of Fiction*, s. 203. Titeln på den sistnämnda artikeln lovar mer än den håller.

⁶⁵⁷ Kundera, *Romankonsten*, s. 38.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, s. 39.

Jaroslav Hašek's roman *Den tappre soldaten Švejk* (1921), där läsaren inte får några upplysningar om sin hjältes härkomst.⁶⁵⁹ Och på tal om Kafkas *Processen*, postumt utgiven 1925, skriver han att

den psykologiska *problematiken* ställs i bakgrunden: huruvida K. hade en lycklig eller sorglig barndom, var sin mammas lilla älskling eller växte upp på barnhem, hade bakom sig en stor kärlek eller inte, förändrar ingenting i vare sig hans öde eller beteende.⁶⁶⁰

Formuleringarna är radikala: det förändrar ingenting i K.:s öde, skriver Kundera, om han hade vuxit upp på barnhem eller inte. Jag lämnar frågan öppen om huruvida Kafka, genom att inte nämna någonting om K.:s barndom, snarare ämnade ge intrycket av en föräldralös, berövad sin historia; utelämnandet av just namnet skulle därmed kunna förstås som en medveten strategi från Kafkas sida, syftande till att framhäva K.:s utsatthet.⁶⁶¹ Eftersom romanens existensberättigande vilar på att skapa kunskap om människans livsvärld så kan man fråga sig, i vilket fall en människas barndom inte vore väsentlig för förståelsen för hennes öde. Hur kan man få någon djupare förståelse för en människa utan att ta hänsyn till hennes historia? En passage hos Theodor Kallifatides belyser poetiskt vad som står på spel i dessa frågor. Människan utan barndom, antyder han, är en plats bortom henne själv, och att skriva bortom sin "egenskap av människa" är

⁶⁵⁹ Kundera, *Ridån*, s. 64.

⁶⁶⁰ Ibid., s. 63.

⁶⁶¹ Med sin känslighet för detaljen har Proust i en essä kastat ljus över namnets poesi. Nostalgisk knyter han den till forna tider i Frankrikes historia, han talar om mystiken hos noblessens berömda namn [*les noms célèbres de la noblesse*], och visar indirekt på den kyla som omger en namnlös person som K., som utan historia försöker att grunda sig själv som begärande människa i ett byråkratiskt samhälle. Se Marcel Proust, "Noms de Personnes" i *Contre Sainte-Beuve*, Paris, 1954, s. 261.

att skriva ”som ett moln bildas, som ett regn faller”.⁶⁶² Denna människans plats bortom henne själv, bortom identifikationerna med föräldrarna, är inget annat än den absoluta tomhetens synvinkel. Människan blir Gud; liksom Gud är hon sin egen förälder.

Det är föga förvånande att Kundera själv insisterar på vikten av distinktionen mellan en författares liv och verk.⁶⁶³ Beträffande Kafka och dennes förhållande till fadern skriver han:

När man talar om [Kafka] nämns varken Hofmannsthal, Mann, Musil eller Broch; han får bara ett enda sammanhang: Felice, fadern, Milena, Dora; han skickas in i ett *mini-mini-mini-sammanhang* i sin biografi, långt från romanhistorien, mycket långt från konsten.⁶⁶⁴

I Kunderas ögon är Kafka en av de största romanförfattare som har arbetat inom den cervanteska traditionen. Hans romaner får följaktligen inte handla om förhållandet till fadern, Hermann Kafka. De bör vara befriade från lyriskt brus och i stället utgöra en undersökning av följande situation i livsvärlden: ”människan hamnar i konflikt inte med en annan människa utan med en värld som har förvandlats till en ändlös förvaltningsapparat.”⁶⁶⁵ Inga psykologiska konflikter utspelar sig enligt Kundera i Kafkas ro-

⁶⁶² ”Det är livsfarligt att skriva, men att skriva dåligt är direkt mördande. Jag känner en hel del klokt folk som har förstört sin barndom genom att skriva om den. Hur mycket klokare var inte de gamla grekerna! De skrev om Troja, om gudar och halvgudar, men de skrev inte en rad om sig själva. Man kan läsa alla Sofokles tragedier utan att ens få reda på huruvida han var man eller kvinna. Jag drömmer ofta om att detta skall bli mig förunnat någon gång, att skriva bortom mig själv, att skriva till och med bortom min egenskap av människa, att skriva som ett moln bildas, som ett regn faller.” Theodor Kallifatides, *En lång dag i Athen*, Stockholm, 1989, s. 88.

⁶⁶³ Kundera, *Romankonsten*, s. 139, och *De svikna arven*, s. 247.

⁶⁶⁴ Kundera, *De svikna arven*, s. 247. Se dock *Romankonsten*, s. 109, där bilden är något mer nyanserad.

⁶⁶⁵ Kundera, *Ridån*, s. 63.

maner, inga otyglade subjektiva passioner, utan endast ett objektivt kunskapsökande om den existentiella innebörden av den opersonliga byråkratin, bakom vilken bilden av den avvisande fadern inte döljer sig. Icke desto mindre skriver Kafka själv – lägg märke till adverbet ”bara” – i sitt berömda brev till sin far:

Mitt skrivande handlade om Dig [*mein Schreiben handelte von Dir*], jag klagade där bara över det jag inte kunde klaga över vid Ditt bröst.⁶⁶⁶

Kundera citerar inte denna bekännelse, ty att Kafka i sina romaner blott utgjuter sina egna tårar skulle diskreditera honom som romanförfattare, genom att framställa honom som en person som inte har tagit sig ut ur den lyriska åldern, som en son som desperat söker sin faders kärlek och bearbetar sin övergivenhet i ofullbordade romaner. Romanförfattaren måste distansera sig från den sonliga drömmen om försoning för att få tillgång till det cervanteska förnuftet. Även om Kundera aldrig säger det är detta

⁶⁶⁶ ”Mein Schreiben handelte von Dir, ich klagte dort ja nur, was ich an Deiner Brust nicht klagan konnte.” Franz Kafka, *Brevet till fadern*, övers. Hans Blomqvist & Erik Ågren, Lund, 1998, s. 77. Översättningen utelämnar en detalj: adverbet ”ju” – tyskans *ja* – med vilket Kafka medvetet eller omedvetet antyder att fadern redan skulle vara förtrogen med sonens klagan. Tidigare i brevet skriver han: ”Jag hade i kontakten med Dig tappat allt självförtroende och i utbyte fått en gränslös känsla av skuld. (Med denna gränslösa skuldkänsla i tankarna skrev jag en gång något ganska träffande om en person: ’Han fruktar att skammen kommer att överleva honom.’)” (s. 71). Kafka syftar här på slutet av romanen *Processen*, där K. försöker ta kniven från sina bödlar för att själv utföra det smutsiga jobbet. I Karl Vennbergs översättning lyder passagen: ”Med bristande ögon kunde K. ännu se, hur herrarna, nära intill hans ansikte, lutade mot varandra med kind mot kind, iakttog det oåterkalleliga avgörandet. – Som en hund! sade han, det var som om skammen skulle överleva honom.” Franz Kafka, *Processen*, Stockholm, 1945, s. 241. Kundera kommenterar denna berömda passage i *Processen*, emellertid utan att föra Kafkas förhållande till sin far på tal. Se *De svikna arven*, s. 241.

ett av icke-identifieringens främsta mål. Att skriva som ett regn som faller, det är just att skriva utan kropp, som ren ande, ja som en gud som berusad av sin egen lätthet roar sig åt människornas vedermödor. Kundera siktar kanske omedvetet på att förverkliga denna den västerländska rationalismens högsta dröm om ett förnuft som inte tyngs av den syndiga kroppen. Att Kallifatides liknelse är så träffsäker beror på att den antyder att det ytterst är kroppen som förbinder människan med hennes historia. Det är från kroppen, från dess lidanden och dess lidelser, som Kundera ämnar fjärma sig; kroppen som obevekligen sänker honom ner från den absoluta tomhetens synvinkel, från det fallande regnet, till människorna som gråtande vandrar i det.

Slutligen kastar dessa anmärkningar nytt ljus över Kunderas tolkning av Anna Kareninas självmord. Enligt hans läsning ligger Tolstojs storhet i att ha bidragit till förståelsen för hur det oåterkalleliga beslutet kan fattas. I Kunderas referat av Tolstojs skildring nämns ingenting om Anna Kareninas barndom. Enligt hans förmenande var det ingen viskning från historiens djup som manade henne till självmord på centralstationen i Zjeleznodorozjny. Givet att Kundera ger den ryske romanförfattaren äran av att ha upptäckt det omedvetna, kan vi fastslå att det omedvetna i hans tankevärld står utan förbindelse med barndomen och att det därför strängt taget saknar beröringspunkter med det sätt på vilket Freud utvecklade begreppet i *Drömtydning*. Enligt Freud är människan färdig redan vid sitt fjärde eller femte år.⁶⁶⁷ I sin kommentar till analysen – eller ”djuptydningen” [*die tiefer greifende Deutung*] – av en ung kvinna, som gjorde ett liknande men misslyckat självmordsförsök på stadsbanespåret i Wien, betonade Freud den roll som därvidlag spelades av omedvetna motiv, ytterst härrörande från hennes komplicerade relation till sina föräldrar.⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ Per Magnus Johansson, *Freuds psykoanalys. Band 1. Utgångspunkter*, Göteborg, 1999, s. 105.

⁶⁶⁸ Sigmund Freud, ”Om psykogenesen i ett fall av kvinnlig homosexualitet”, övers. Ingrid Wikén Bonde, i *Samlade skrifter*, V, Stockholm, 2002,

Kundera är någon annanstans. För att vara verksam i den cervanteska upplysningstraditionen måste en människa också fjärma sig från sina identifikationer med föräldrarna. Först då, när denna process väl har slutförts, kan hon bli upptagen i romanförfattarnas krets. För att återknyta till den tidigare diskussionen om Kunderas förhållande till jagets gåta och Descartes, så skönjer vi här förutsättningen *sine qua non* för *cogitot*, den suveräna och objektiva människan, subjekt-Kungen som inte låter sig duperas, upplysningens medel och ändamål. Det är en människa som inte längre är sina föräldrars barn; en människa som sålunda har fjärmat sig från människornas väg. Villfarelsen får inget grepp om hennes hjärta, befriad från historiens tyngd och avskuren från genealogin blickar hon ner på livet, ironiskt och vetenskapligt, utifrån den absoluta tomhetens synvinkel.

s. 254ff.

Nionde kapitlet: 1900-talet och revoltens två vägar

1. DEN FRANSKA MODERNISMENS RÖTTER

Det är nu hög tid att, mot bakgrund av Kunderas tankar om romanförfattarens anti-lyriska sinnelag, undersöka hans egen plats i romanhistorien. Detta nionde och sista kapitel är ägnat åt modernismen och 1900-talets romankonst. Vi kan här studera hur upplysningstanken, berättelsen om förnuftets väg genom den europeiska moderniteten, ges en särskild gestaltning genom Kunderas tankar. Det blir en avslutning på denna avhandling som inleddes med en undersökning av hur La Motte hänvisade till förnuftets auktoritet för att omkullkasta traditionens. Mycket vatten har flutit under broarna sedan La Mottes och Thorilds tid. Hur är det möjligt att ännu tala om förnuftet och upplysning efter det att världskrigen avslöjat den västerländska civilisationens bräcklighet? Kunderas estetik, den anti-lyriska, och hans dragning mot en särskild form av modernism, utgör ett försök att besvara denna fråga.

De imperialistiska makterna som skulle sprida Europas ljus till andra folk, och som med några penndrag vid Berlinkongressen hade delat upp den afrikanska kontinenten, drabbade samman i ett krig, vars barbariska och dittills okända gränslöshet på ett fruktansvärt sätt vederlade framstegstanken. 1900-talet: det är seklet då de europeiska fäderna mördades utan någon mening och som därigenom avslöjade att Västerlandet inte längre kan spela rollen som världens lärare. Barnen växte upp med den förödande känslan av att deras fäder hade fostrats och dött för ingenting. Dörren mot nihilismen slogs upp på vid gavel, särskilt i Tyskland som hade förlorat kriget. Den totalitaristiska vågen under tjugo- och trettiotalen bör inte bara förstås som en effekt av de svåra ekonomiska förhållandena vid denna tid utan även som en följd av den manspillan – slakten på fäder – som hade ägt

rum under kriget. Att den tyska ungdomen omfamnade nazismen kan ur detta perspektiv förstås som en följd av att de på grund av sin faderlöshet var så mycket mer mottagliga för Hitlers interpellationer. Som romanförfattare i efterkrigstiden, uppvuxen i ett land som vid ett tidigt skede sveks av de västerländska demokratierna och ockuperades av nazisterna, har Kundera, liksom alla andra tänkande människor, att i sitt verk förhålla sig till dessa frågor.

”Vad kan slå rot, och vilka grenar växer/ ur grus och bråte?”, frågade sig T.S. Eliot 1922. Det öde landet är en plats där ingenting har någon betydelse eftersom allting är tillåtet; utkastad i detta härjade och oändliga fält, berövad allt förutom hoppets sköra låga, känner människan endast bilder, ”splittrade under solens tyngd”.⁶⁶⁹ Vilka legitimeringsstrategier kan ännu ha någon trovärdighet i en värld som på ett så svindlande sätt har berövat människolivet dess värde och tyngd? Vad återstår av förnuftets auktoritet, detta slott med anslutande fransk trädgård, som den västerländska upplysningen låtit resa till sin framtids ära? Vem vågar alltjämt, efter den andra katastrofen, tala om vetenskap och förnuft? Och på vad kan konstnärerna åberopa sig – på vilka regler, på vilka lagar – i en värld där nihilismen har firat sådana triumfer?

Kundera beskriver sig själv som modernist och urskiljer, trogen sin vana att resonera i dialektiska termer, två distinkta former av modernism. Närmare bestämt talar han om den ”modernistiska revoltens motsatta vägar” och fastslår att det rör sig om ”två närmast symmetriska antiteser”.⁶⁷⁰ Den första vägen består av ”Baudelaires och Rimbauds stora uppror”, vilket har sina

⁶⁶⁹ ”What are the roots that clutch, what branches grow/ Out of this stony rubbish? Son of man,/ You cannot say, or guess, for you know only/ A heap of broken images, where the sun beats,/ And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,/ And the dry stone no sound of water?” T. S. Eliot, *Det öde landet*, övers. Karin Boye & Erik Mesterton, i *Dikter*, s. 33.

⁶⁷⁰ Kundera, *Ridån*, s. 48f.

rötter i det andra kejsardömets Paris.⁶⁷¹ Den andra vägen har sitt ursprung i Centraleuropa och det är den som Kundera betraktar sig som arvtagare till. Det är såsom centraleuropeisk modernist som han finner en väg i det öde landet: en referens, en hållpunkt, en oas, som gör det möjligt för honom att trots allt arbeta vidare i den cervanteska traditionen. Genom att beskriva sig som de centraleuropeiska modernisternas lärjunge, anger han sin egen plats inte bara i romanens historia utan även i upplysningsberättelsen; därmed styr han tolkningen av sitt verk.⁶⁷² Den centraleuropeiska modernismen blir alltså ett sätt för honom att rädda förnuftets auktoritet efter 1945, men hans tankar om modernismen blir ej begripliga om inte man samtidigt undersöker antitesen: den franska vägen. Detta kapitel kommer således att utgöra en undersökning av de båda formerna av modernism, av hur de enligt Kunderas förmenande förhåller sig både till varandra och till idén, så hotad, om ett specifikt västerländskt ljus.

Den franska modernismens uppror tar enligt Kundera sin början med Charles Baudelaire (1821-67). Idag hör Baudelaires verk till den officiella franska kulturen, men 1857 blev han åtalad och dömd för sedlighetsbrott för sju av sina dikter. Det var så sent som i maj 1949 som hans namn blev helt rehabiliterat, först då kunde *Les Fleurs du Mal* ges ut oförkortad, med de dömda dikterna i ett appendix. Baudelaires liv och verk har gjort honom till en symbol för revolten mot det borgerliga livets meningslöshet. Berömda är hans utsvävningar, hans bruk av droger och hans

⁶⁷¹ Kundera, *Ridån*, s. 49. Gay skriver att det är svårt att peka ut en enda person som den modernistiska rörelsens grundläggare, men framhäver Baudelaire som den mest plausibla kandidaten. Peter Gay, *Modernism. The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*, New York, 2008, s. 33. Konstvetaren André Chastel har i en artikel betonat att Eugène Delacroix var en föregångare till Baudelaires estetik: "*Le spleen, la douleur, deviennent voluptueux à travers Delacroix, et c'est ce qui fonde la prédilection de Baudelaire.*" André Chastel, "Avons-nous lu Baudelaire?" i *L'image dans le miroir*, Paris, 1980, s. 37.

⁶⁷² Se Eva Le Grand, *Kundera ou La mémoire du désir*, Paris, 1995, s. 86.

bordellbesök, som gjorde att den liberala oppositionen under den tredje republikens första år, till skillnad från vad som var fallet med Victor Hugo, inte kunde åberopa sig på hans minne och göra honom till en företrädare för sin sak. För övrigt hade just Hugo, från sin engelska exil, beklagat sig över den rådande regimens platthet, nostalgiskt återblickande på den tid då man ännu hade en värdig fiende att göra uppror mot.⁶⁷³ I sina pikar mot Napoleon "den lille" träffade Hugo en öm punkt som inte heller Baudelaire var okänslig för. Upplysningens filosofer som fronde-
rande mot tyranniet hade föreställt sig att människan skulle utveckla sina förtryckta förmågor när borgerligheten väl tagit makten. En person som Thorild byggde hela sin estetik, ja hela sitt liv, på denna tilltro till framtiden. Även La Motte omhuldade, som vi sett, en liknande framstegstro. I stället blev post-1789-människan ett tamdjur, hennes liv blev mer och mer likt ett långsamt självmord, och det är i denna bemärkelse som Baudelaire blir en symbol för den västerländska människans värdighet trots allt.

Den andra modernisten som Kundera utpekar som representant för den franska vägen är Arthur Rimbaud (1854-1891). Han hörde till generationen efter Baudelaire och kunde likaväl ha levt hela sitt liv som småborgare i en by i departementet Champagne-Ardenne, om inte något inom honom hade sagt nej till en sådan tillvaro. Genom en av sina lärare trädde han tidigt i kontakt med den progressiva litteraturen i huvudstaden och uppfattade att det sanna livet hägrade där; framför allt beundrade han just Baudelaire, som han i ett berömt brev kallade för den "förste seende".⁶⁷⁴ På äventyrliga sätt begav sig han till ett turbulent Paris. Hösten 1870 stod den preussiska armén vid stadens portar, kejsaren

⁶⁷³ "Régime violent et plat. On n'a même pas le plaisir d'être opprimé par quelque chose de grand." Victor Hugo, *Choses vues (1849-1869)*, Paris, 1972, s. 214. Anteckningen är från december 1851.

⁶⁷⁴ I det så kallade "Skådarbrevet" av den 15 maj 1871, ställt till Paul Demeny, skrev Rimbaud att Baudelaire var "den förste visionären [*le premier voyant*], poeternas konung, *en verklig Gud*". Arthur Rimbaud, *Samlade verk*, övers. Elias Wraak, Malmö, 2003, s. 388.

hade kapitulerat vid Sedan och inte långt därefter, medan staden besköts av Bismarcks kanoner, tog Kommunen under några månader makten innan den kvästes i blod. Det var under decenniets första år som Rimbaud gjorde sig ett namn som poet, samt inledde sin kärlekshistoria med Paul Verlaine, men snart övergav han poesin – orsaken därtill är oklar – och lämnade fosterlandet för en kringflackande tillvaro, som förde honom ända till Harare, där hans ben förtärdes av kallbrand. Hemförd under plågor nådde han den gamla hamnen i Marseille, där han under systemens blickar gick hädan. Att han övergav poesin är emellertid en precis formulering; han övergav det skrivna ordets poesi för ett liv under poesins stjärna. Weiss begrepp ”motståndets estetik” kastar ljus över båda dessa människor: de är numera legender, deras namn har en smak som fyller den invigde med en lust att resa bort, själsligt och geografiskt, att lämna allt i ett på förhand dömt uppror mot en förborgerligad vardag som inför Guds och Skönhetsens domstol saknar existensberättigande.⁶⁷⁵

Lika egendomlig som en folkvald kejsare var den historiska nyhet som efter februarirevolutionen gjorde entré på historiens scen: en *reaktionär borgerlighet*, som allierade sig med spillrorna av aristokratin för att skydda sig mot den allt bättre organiserade arbetarrörelsen.⁶⁷⁶ Den nya tidens radikaler – proudhonister, fourierister, saint-simonister – ansåg att en revolution

⁶⁷⁵ Den etik som Rimbaud förhöll sig till, det sinnelag som drev honom ut på hans mystiska flykt-resa, har kodifierats i en tät mening av den modernistiske målaren Fernand Léger, vars på den geometriska ordningen baserade estetik emellertid inte sammanfaller med den som Rimbaud företrädde. Léger skriver: ”Människorna fruktar *den fria viljan* vilken likväl är det enda sinnestillstånd som möjliggör varseblivningen av det sköna [*Les hommes ont peur du libre arbitre qui est, pourtant, le seul état d'esprit possible pour l'enregistrement du beau*].” Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, 1965, s. 53. I den franska modernistiska traditionen lever människan på skönhetsen. Allt bleknar i förhållande till den odödliga gudinnan – *déesse immortelle* – som Baudelaire kallade den i en av sina prosadikter.

⁶⁷⁶ 1850- och 60-talen var en tid av tillväxt i Frankrike, kapitalismen

behövdes och lanserade sina respektive lösningar på hur det nya samhället skulle organiseras. Till skillnad från dessa utopister, alla med mer eller mindre fanatiskt sinnelag, var den lösning som Baudelaire och Rimbaud företrädde strikt individualistisk; endast konsten äger ett obestridligt värde och revolten skall äga rum för skönhetsens skull i enlighet med devisen *l'art pour l'art*. Det är lärorikt att se hur den moderna sociologin, vilken för övrigt har sina rötter i denna tid, med dess benägenhet att förstå individen utifrån kollektivet, med dess evinnerliga babbler om de "socio-ekonomiska faktorer" som förklarar allt och ingenting, står handfallen inför dessa poeters verksamhet, oförmögen att säga något väsentligt om deras verk och deras dagar.⁶⁷⁷ För Baudelaire och Rimbaud är lyckan, vars kult har kuvat den moderna människan, besläktad med imbecilliteten. "Vid historiens slut kommer

bredde ut sig, svepte bort gamla traditioner och bredde vägen för den tredje republikens mer egalitära ideal. På faderns plats inträdde en ny auktoritet: penningen. För siffror på tillväxten i den franska ekonomin under de två decennier som föregick det fransk-preussiska kriget och för exempel på penningens ökade roll i litteraturen, exempelvis ur Zolas roman *L'Argent*, se det tredje kapitlet "Progrès et mutations économique" i Alain Plessis, *Nouvelle histoire de la France contemporaine, III, De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871*, Paris, 1973. Betänk även Paul Valérys definition av borgaren, poetens antites: "*Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'artiste découvre et définit son contraire – le bourgeois. Le bourgeois est la figure symétrique du romantique. On lui impose d'ailleurs des propriétés contradictoires, car on le fait à la fois esclave de la routine et sectateur absurde du progrès.*" Paul Valéry, "Propos sur le progrès" i *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, 1945, s. 140.

⁶⁷⁷ I *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, 1992, undersöker Pierre Bourdieu det litterära fältet i Paris vid denna tid – hur bohemerna och dekadenterna förhöll sig till varandra och till sina förläggare och arbetsgivare – men trots studiens omfång och det empiriska material som han har tillgång till skrapar han endast vid ytskiktet av deras verk, ty hans sociologiska metod och sociologiska sinnelag hindrar honom från att förmedla en djupare förståelse för den franska modernismen.

döden att leva ett mänskligt liv”, sade Hegel.⁶⁷⁸ Det är just mot denna långsamma död, som fyllde boulevarderna i de snabbt växande huvudstäderna, som Baudelaires och Rimbauds uppror vänder sig. Det uppfattar 1700-talets framstegsidéer som förlegade. De franska modernisterna fjärmar sig sålunda från upplysningsens rationalistiska patos. De talar inte ur den absoluta tomhetens synvinkel utan lever på gatan, sökande skönheten i ruset.

2. BAUDELAIRE OCH RIMBAUDS ARVTAGARE: DE LYRISKA SURREALISTERNA

Om Baudelaire och Rimbaud hade funnit den borgerliga världen fadd och urvattnad, om de hade anklagat sina samtida för okänslighet inför skönheten, så stod den unga generationen, som hade genomkorsat första världskrigets helvete, inför en samhällsordning som i ännu högre grad hade bevisat sin oduglighet. Hur skulle dessa män och kvinnor, födda vid sekelskiftet 1900, acceptera en civilisation som ett så oförlåtligt sätt hade flirtat med barbariet? Hur skulle de ännu kunna underkasta sig något tidskrävande projekt, såsom att skriva välkomponerade romaner, när livet i sin innersta fiber hade visat sig så skört och trovärdigheten hos den franska staten, inkarnationen av den europeiska rationalismen sedan Ludvig XIV, till en sådan grad hade underminerats av det absurda blodbadet? De kunde knappast finna någon vägledning hos det föregående seklets etablerade tänkare, vare sig hos framstegsfilosoferna i Comtes skola eller hos nykantianerna, vilkas moraliska filosofi varit på modet på 1890-talet. Inte heller kunde de finna någon tröst hos dess realistiska romanförfattare, emedan deras värld på ett radikalt sätt var skild från deras egen. Zolas berömda skildring av bårhuset i *Thèrese Raquin* (1867), som på sin tid hade gjort skandal på grund av sitt ämne

⁶⁷⁸ Hegel, citerad efter Philippe Sollers, *Femmes*, Paris, 1983, s. 21.

och sin trohet gentemot detsamma, stod inte i paritet med erfarenheterna från Flanderns lera. Tiden var ur led och ungdomen sökte desperat efter nya ideal. Dadaisternas trevande försök vid tjugotalets början, detta infantila förnekande av alla värden, detta nihilistiska nejsägande som till slut förnekade sig självt, vittnar både om djupet av deras desperation och om styrkan hos deras livsvilja. Dadaismen var en eld som förtärde sig själv och ur dess aska föddes den surrealistiska rörelsen, när André Breton i augusti 1924 publicerade en av seklets viktigaste texter, *Det surrealistiska manifestet*. Det är just surrealisterna som Kundera betraktar som de främsta representanterna för den franska modernismens uppror under 1900-talet. Det är gentemot deras verksamhet som han formulerar sina tankar om den modernistiska strömning som han själv företräder.

När surrealisterna sökte efter livets mening hade de funnit sina förebilder i Baudelaire och Rimbaud, ty dessa två män försvarade ett intellektuellt fosterland som de själva kunde tänka sig att dö för. Breton förklarade att Rimbaud hade "utlöst de 'nya rysningar' som allt intensivare kunnat förnimmas ända fram till våra dagar".⁶⁷⁹ Längre fram i sitt liv, när han i en serie radiointervjuer blickade tillbaka på den surrealistiska rörelsens historia, berättade han om den kraft med vilken följande ord av Rimbaud hade träffat honom: "Det verkliga livet är frånvarande. Vi är inte längre kvar i världen."⁶⁸⁰ Sålunda slutar *Det surrealistiska manifestet* med att Breton med en berömd formulering fastställer att livet är annorstädes – *la vie est ailleurs* – och det var just

⁶⁷⁹ André Breton, "Föremålets kris", övers. Gunnar Qvarnström & Malou Höjer, i *Moderna manifest*, 2, s. 156. Bretons formulering om de "nya rysningarna" [*les nouveaux frissons*] alluderar på ett brev i vilket Victor Hugo, efter att ha läst Baudelairens dikt *Le Cygne*, beskriver dennes bidrag till den moderna poesin.

⁶⁸⁰ "La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde." Rimbaud, "En tid i helvetet" i *Samlade verk*, s. 231. Se Breton, *Samtal med Breton*, s. 79 och s. 147.

dessa fyra ord som Kundera, drygt fyrtio år senare, skulle använda som titel till sin roman om den lyriska åldern. Enligt hans synsätt är den franska modernismen en lyrisk rörelse, dess uppror var lyriskt och Breton var en lyrisk poet, besläktad med hans egen romangestalt, den unge och ironiskt skildrade Jaromil.⁶⁸¹

Vad menar Kundera med att den franska modernismen i allmänhet och surrealismen i synnerhet är en lyrisk rörelse? Hans betraktelser över lyrismen kretsar kring triaden revolution-ungdom-poesi. Tron på dessa tre idéer kan tydligt urskiljas även i surrealismen. Genom *revolutionen* skulle den borgerliga rationalismen sättas ur spel. Kundera talar om surrealisternas ”ideologi om den dubbla revolutionen, estetisk och politisk” och avser med den senare deras strävan efter direkt politisk aktion, efter en surrealistisk revolution mot den borgerliga civilisationens falska rationalism, syftande till att förändra hela världen och upplösa gränsen mellan dröm och verklighet.⁶⁸² Blott en sådan radikal omvälvning skulle kunna befria människan och ge henne tillgång till det ”annorstädes” där det sanna livet hägrar. Det finns en parallell mellan Kunderas förståelse av Pragkuppen och dess oförutsedda följder och den surrealistiska rörelsens politisering i mitten av tjugotalet.⁶⁸³ Den ursprungligen rent konstnärliga rörelsen ställde sig omsider i den kommunistiska revolutionens

⁶⁸¹ Den lyriska poesin fann enligt Kundera ”sin egenart” i och med Baudelaires *Les Fleurs du Mal*. Kundera, *Romankonsten*, s. 138.

⁶⁸² Kundera, *De svikna arven*, s. 147.

⁶⁸³ Den surrealistiska rörelsen politiserades som en reaktion mot Frankrikes krigsförklaring mot Marocko, vilken surrealisterna uppfattade som en imperialistisk aggression. Se deklARATIONEN mot interventionen i Marocko (ett land som under tävlingsliknande former hade koloniserats av Frankrike och Spanien i början av 1900-talet) av den 2 juli 1925 i tidningen *L'Humanité*, vilken surrealisterna samfälligt undertecknade: ”Les travailleurs intellectuels au côté du prolétariat contre la Guerre du Maroc” i ”*Il y aura une fois*”. *Une anthologie du Surréalisme*, établie et présentée par Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris, 2003, s. 34.

tjänst.⁶⁸⁴ Det franska kommunistpartiet var inte lika entusiastiskt; 1935 uteslöts Breton under dramatiska omständigheter.⁶⁸⁵

Kulten av *ungdomen* utgör likaledes ett centralt inslag i den surrealistiska förkunnelsen. 28 år gammal beklagade sig Breton över att fantasin ”överger människan när hon kommit i tjugoårsåldern och överlämnar henne åt ett öde utan ljus”.⁶⁸⁶ 46 år gammal sade han, i ett tal till studenterna vid Yale, att surrealismen

⁶⁸⁴ Rörelsens tidskrift mellan åren 1930-33 utgavs under titeln *Le surréalisme au service de la Révolution* (”Surrealismen i revolutionens tjänst”). Se Henri Béhar, ”Le droit à l’insoumission. Le surréalisme et la guerre d’Algérie” i *Surréalisme et politique - Politique du surréalisme*, ed. Wolfgang Asholt & Hans T. Siepe, Amsterdam/New York, 2007, s. 208. Längre fram skrev Bretons trognaste vapendragare, Benjamin Péret, att poetens ”egenskap av poet gör honom till en revolutionär [*sa qualité de poète en fait un révolutionnaire*] som måste kämpa på alla fält: på poesins område med de medel som hör poesin till såväl som på den sociala handlingens område.” Se Péret, ”Poeternas vanheder” i *Moderna manifest*, 3, s. 132. Själv hade Breton, som han uttryckte saken, tidigt slutat att betrakta ”konsten som en tillflyktsort” från världen och inlett kampen för att finna en syntes mellan surrealismens estetiska och politiska strävanden. Se *Samtal med Breton*, s. 124.

⁶⁸⁵ Konflikten rörde främst estetiska frågor. Hur skulle den surrealistiska prosan (den automatiska skriften) finna sitt existensberättigande inför den socialrealistiska estetikens domstol, vilken sanktionerades av Partiet och som längre fram, som en följd av zdjanovismens målsättning att rensa ut all modernistisk abstraktion ur konstens flora, blev allt mer kvävande i sina bedömningar. Kommunistpartiet hävdade att det låg i arbetarklassens intresse att konsten mimetiskt skildrade dess vedermödor och framhöll Maxim Gorkijs romaner som modell (om än Gorkijs egna romaner innehåller vissa fantastiska inslag – se exempelvis det första kapitlet i den självbiografiska *Modern* från 1906). Surrealisternas automatiska skift betraktades inte som en omstörtande verksamhet mot bourgeoisien utan snarare som ett i raden av kulturella – dvs. till överbyggnaden hörande – uttryck för dekadensen i det kapitalistiska samhället. I samband med brytningen svarade Breton på dessa anklagelser i en artikel från 1936, ”Surrealismens avgränsningar men inte begränsningar” (övers. Mattias Forshage och Bruno Jacobs, i *Surrealismens manifest*, Göteborg, 2011).

⁶⁸⁶ Breton, ”Surrealistiska manifestet”, s. 14.

hålls vid liv genom den gränslösa tron på ungdomens genius. Vid samma tid skrev han att han ”ständigt tänker på ungdomen och de blommande träden, dessa skandalöst misskrediterade, av åldringarna misskrediterade företeelser”.⁶⁸⁷ Och slutligen har vi *poésin*, den sista av lyrismens tre hörnstenar. Det är den som, oskiljaktig från kärlekens idé, trots allt ger livet ett värde; ljuset från denna tvåfaldiga stjärna utgör människans enda kompensation för sorgen att vara född.⁶⁸⁸ Surrealismen har just ”älskat mycket”, sade Breton, ”och det som den lidelsefullt har fördömt är just det som kan skada kärleken”.⁶⁸⁹

Även surrealisternas poetik är anpassad till deras lyriska program. Den bygger på den automatiska skriften, på ”andens rena diktamen” utan eftertankens mellanhavanden, och syftar, skulle man kunna säga, till att i så hög grad som möjligt kringgå den västerländska upplysningens hämmande och förfalskande rationalism. ”Vi är sannerligen barbarer eftersom en särskild form av civilisation äcklar oss”, skrev Breton.⁶⁹⁰ Surrealismen förkastar alltså förnuftet och civilisationen men hemfaller inte åt nihilism, ty den har funnit ersättningen i upptäckten av det omedvetnas poetiska potential. I *Manifestet* uppmanade Breton sina läsare att börja skriva ”i frånvaro av all förnuftskontroll [*en l’absence de tout contrôle exercé par la raison*], utan allt vad estetik och moral heter.”⁶⁹¹ Med begreppet censur försökte han att ringa

⁶⁸⁷ Breton, ”Prolegomena till ett surrealismens tredje manifest”, s. 163.

⁶⁸⁸ I *Surrealismens andra manifest* (1929) beskrev Breton kärlekens idé som det enda som kan försona människan med livet: ”Om det finns någon idé som hittills har lyckats avvärja varje reducerande ingrepp och hålla stånd mot de största pessimisterna, så tror vi det är kärlekens idé, den enda idé som kan få varje människa att åtminstone för ett ögonblick förlika sig med livets idé.” Breton, ”Surrealismens andra manifest”, övers. Gunnar Qvarnström Malou Höjer, i *Moderna manifest*, 2, s. 124.

⁶⁸⁹ Breton, *Samtal med Breton*, s. 104.

⁶⁹⁰ ”Tracte surréaliste: La Révolution d’abord et toujours” i *Il y aura une fois*. *Une anthologie du Surréalisme*, s. 52.

⁶⁹¹ Breton, ”Surrealismens manifest”, s. 27. Begreppet psykisk automatism har Breton inte hämtat från Freud utan från Pierre Janet som liksom

in det hinder, upprättat av den förhatliga civilisationen, vilket surrealisterna har att överskrida genom att försätta sig i ett drömliknande tillstånd.⁶⁹² Hindret är förnuftet och genom att överträda dess diktat ämnade surrealisterna ”återge ordet dess ursprungliga oskuld och skapande kraft”.⁶⁹³ I denna bemärkelse framstår den surrealistiska rörelsen som en arvtagare till Sturm und Drang-rörelsen. Den automatiska skriften bygger, liksom Thorilds uppror mot den erkända skaldekonstens lagar, på känslans kraft. ”Jag tycker man skall tystna, så snart en känsla sviker”, skrev Breton.⁶⁹⁴ Enligt Max Morise, en annan av surrealisterna,

denne var lärjunge till Charcot. Se Janets *L'Automatisme psychologique*, Paris, 1889 [nyutgåva 2005].

⁶⁹² Breton hämtade begreppet censur från Freuds teori om drömbildningen. I ett annat sammanhang har jag visat att hans referenser till Freud på denna punkt bygger på ett missförstånd eller på en motvilja mot förståelse. Enligt den psykoanalytiska teorin är det *tack vare* censuren som det omedvetna materialet genom drömarbetet – via förskjutningens och förätningens mekanismer – genomgår sin förvanskning [*Entstellung*] och därigenom får sin sköna, gåtfulla eller konvulsiviska gestaltning. Utan censuren hade denna förvanskning inte kunnat äga rum. Censuren borde sålunda hyllas av surrealisterna som upphovet till dessa fantastiska bilder. Men surrealisternas oförmåga att förstå gränsens betydelse för poesin utgör en av orsakerna till att rörelsen idag, åtminstone i dess ortodoxa form, sådan den formulerades i de första och andra manifesten, i vissa avseenden framstår som förlegad. Förmodligen bidrog Bretons felaktiga uppfattning av Freuds lära till att de två männen, när de väl träffades i Wien 1921, inte kunde förstå varandra. Efteråt skrev Breton en sarkastisk redogörelse för mötet, vilket han senare i sitt liv ångerfullt beklagade. För mötet, se ”Interview du professeur Freud” i *Les pas perdus*, Paris, 1969, s. 94-95; för beklagandet, *Samtal med Breton*, s. 72. Om Freuds censurbegrepp, se Laplace & Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, s. 62f. Se även min artikel, ”Var Breton influerad av Freud? En undersökning av Bretons begrepp om det omedvetna under åren 1919-1924” i *Semikolon. Tidskrift för idéhistorie, Semiotik og Filosofi*, 7:15, 2008, s. 53-61.

⁶⁹³ Breton, *Samtal med Breton*, s. 74-75.

⁶⁹⁴ Breton, ”Surrealismens manifest”, s. 17.

vet ”känslan själv att välja bästa medlet för att komma till uttryck”.⁶⁹⁵

Surrealisternas anklagelseakt mot den västerländska rationalismen drabbade även romankonsten. I *Manifestet* citerar Breton i avskräckningssyfte den passage ur *Brott och straff* som beskriver Raskolnikovs första besök i pantlånerskans bostad. Jag citerar efter Bretons referat:

Det lilla rum som den unge mannen kom in i hade gula tapeter; bakom muslinsgardinerna stod geranier i fönstren, och just då var rummet intensivt upplyst av solen som höll på att gå ner... Men det fanns ingenting speciellt i rummet. Möblerna, som allihop var gamla och av något gult träslag, bestod av en soffa med väldig, svängd trärygg, ett ovalt soffbord, en toalettbyrå med spegel vid väggen mellan fönstren, stolar

⁶⁹⁵ Max Morise, ”Apropå Chirico-utställningen”, *Moderna manifest*, 3, s. 21. Traditionen vill att det var poeten Robert Desnos som hade ”kommit den surrealistiska sanningen närmast”. Breton, ”Surrealismens manifest”, s. 29. Se även hans artikel om Desnos, ”Entrée des médiums” i *Les pas perdus*, s. 116-124. Desnos brydde sig inte ens om att nedteckna dessa dikter för eftervärlden, ty han hade, som Breton skriver, ”viktigare saker att göra än att skriva ner dem. Han läser i sig själv som i en öppen bok men gör ingenting för att hålla kvar de blad som blåser bort med vinden i hans liv” (”Surrealismens manifest”, s. 29). I en essä från tjugotalets början – den tid som har gått till historien som ”sömnens epok” i den surrealistiska rörelsen – berättade Louis Aragon att Desnos mitt i allt oväsen på ett kafé ”bara behöver sluta sina ögon för att börja tala [*il n'avait qu'à fermer les yeux et il parle*]”. Louis Aragon, ”Une vague de rêves”, citerad efter Nadeau, *Histoire du surréalisme*, s. 50. Romanförfattaren Alejo Carpentier har gett ett liknande vittnesbörd efter sitt möte med Desnos i Havanna år 1928. Desnos, skrev han, ”började tala, sjunga, utropa, inspirerat improvisera på versmått som lydde under sina egna rytmiska lagar, [...] dikter som aldrig kommer att nedskrivas” [*se daba a hablar, a cantar, a clamar, a improvisar inspiradamente, en versículos que obedecían a sus propios leyes rítmicas [...] poemas que nunca se escribieron*]. Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, La Habana, 1966, s. 76.

längs väggarna och ett par, tre billiga, gulramade tryck föreställande unga tyska damer med fåglar i händerna - det var hela möblemanget.⁶⁹⁶

Enligt Breton saknar beskrivningen av pantlånerskans bostad mening. Romankonsten är lika fientligt stämd till den sanna poesin som borgerlighetens vardag är till det sanna livet. Han talade explicit om en ”process mot realismen” som han ville inleda i surrealismens namn.⁶⁹⁷ Som en kommentar till Bretons ostentativa antipati skriver Kundera att romankonsten förkastades av modernisterna och ”(särskilt av surrealisterna), den betraktades som urmodig och för evigt instängd i sin konventionella form”.⁶⁹⁸ I Bretons ögon, fortsätter han, var romanen ”förstklassig icke-poesi”.⁶⁹⁹ Det är i ljuset av denna samordnade attack på borgerligheten och romankonsten som Kundera beskriver det franska modernistiska upproret som ”antirationalistiskt, antiklassicistiskt, antirealistiskt och antinaturalistiskt”.⁷⁰⁰ Detta är inte Kunderas väg, han betraktar ju sig som en arvtagare till och försvarare av

⁶⁹⁶ André Breton, ”Surrealismens manifest”, övers Malou Höjer & Gunnar Qvarnström i *Moderna manifest*, 2, Stockholm, 1973, s. 16. Jag citerar Dostojevskij efter Hans Björkegrens översättning (*Brott och straff*, Stockholm, 2010, s. 14). Jag vet inte om någon historiker har uppmärksammat att Breton utelämnade nyckelmeningen i Dostojevskijs beskrivning, den mening som skänker existentiell kraft åt den citerade passagen. På platsen för de tre punkterna – ärret efter den ofullständiga citeringen – står i originalet följande ord: ”Solen kommer alltså att lysa på det här sättet *då* också!’ flög det genom Raskolnikovs hjärna och han såg sig snabbt omkring för att studera och inpränta möbleringen så gott han kunde.” Denna mening ger dramatisk tyngd åt den ingående beskrivningen av pantlånerskans bostad.

⁶⁹⁷ Breton, ”Surrealismens manifest”, s. 15.

⁶⁹⁸ Kundera, *Romankonsten*, s. 49.

⁶⁹⁹ Kundera, *De svikna arven*, s. 141. Det kan emellertid påpekas att Breton i en fotnot till manifestet anför en längre passage ur en roman, Knut Hamsuns *Svält* (1890).

⁷⁰⁰ Kundera, *Ridån*, 49.

den västerländska upplysningstraditionen. Han är en distansens man medan surrealisterna, för att låna en formulering av Barthes, söker den ”direkta kontakten”.⁷⁰¹

När man studerar det franska upproret är det svårt att se hur det är möjligt att vända sig mot den borgerliga civilisationen på något annat sätt än i poesins och kärlekens namn. Kundera menar sig emellertid ha funnit en tredje väg – mellan lyriskt uppror och förborgerligande – och denna väg, som han själv beträder, är alltså knuten till hans egna hemtrakter, till den form som det modernistiska upproret antog i Centraleuropa.

3. DEN ANTI-LYRISKA MODERNISMEN I CENTRALEUROPA

Den andra formen av modernism har sina rötter i Centraleuropa. I geografiskt hänseende består området av länder som fram till Versaillesfreden 1919 låg under habsburgskt styre – Österrike, Slovakien, Ungern, delar av Polen, samt Kunderas eget hemland.⁷⁰² I *Romankonsten* tecknar han en schematisk bild av dess

⁷⁰¹ I surrealismens radikala form förväntar sig det franska modernistiska upproret mer av den snabba improvisationen än av det långsamma skapandet. ”Man skulle kunna gå så långt som till att definiera surrealismen som den direkta kontaktens teknik”, skriver Barthes i *Kritiska essäer*, s. 174.

⁷⁰² För Kunderas tankar om Centraleuropa, se Kundera, *Ridån*, s. 46, och *Romankonsten*, s. 120f. Se även Hana Píchová, ”Milan Kundera and the Identity of Central Europe” i *Comparative Central European Culture*, ed. Steven Tötösy de Zepetnek, West Lafayette, Indiana, 2002, s. 103-114. De fem länderna har varit en del av det habsburgska imperiet och uppstod som självständiga nationer i samband med kejsardömets förfall och nationalismens uppkomst under 1800-talet. De vann sin självständighet vid Versaillesfreden, om vi bortser från att Ungern fick partiell självständighet redan 1867 genom utropandet av Dubbelmonarkin och att Tjeckoslova-

historia:

1600-talet: barocken tvingar med sin våldsamma kraft in detta mångnationella område och därmed också polycentriska område med dess flytande och obestämbara gränser i ett slags kulturell enhet. Barockens katolska skugga sträcker sig också in i 1700-talet: ingen Voltaire, ingen Fielding. I konstens hierarki står musiken högst. Här finns alltsedan Haydn (och fram till Schönberg och Bartók) den europeiska musikens tyngdpunkt. 1800-talet: några stora poeter, men ingen Flaubert; biedermeierandan: idyllens slöja kastas över verkligheten.⁷⁰³

Grundtemat i Centraleuropas historia är enligt Kundera, vilket framgår av den citerade passagen, att det av olika skäl har präglats av starka tendenser till sentimentalism. I dagens Tjeckien benämns perioden mellan det ödesdigra nederlaget vid Vita Berget 1620, då landets protestantiska adel krossades av motreformationens trupper, och utropandet av landets självständighet år 1919 som *temno* – mörkrets tid.⁷⁰⁴ Mot sin vana att friställa konsten från politikens sfär betraktar Kundera barockkonsten som ett led i den katolska ockupationsmaktens försök att kväsa den böhmiska adelns självständighetssträvanden.⁷⁰⁵ Under denna mörkrets tid var Tjeckien ett koloniserat land, ockuperat av det kejserliga Wien som slutit en pakt med det katolska Rom, och det var genom ockupationsmaktens konstform som området pådyvlades

kien delades i två självständiga nationer först 1992. Delar av Balkanhalvön, Slovenien, Kroatien, Bosnien-Herzegovina och norra Serbien, skulle likaledes, med tanke på det habsburgska inflytandet samt på katolicismens utbredning i vissa av dessa länder, kunna räknas dit, men Kundera nämner sällan eller aldrig romanförfattare som har sina rötter där.

⁷⁰³ Kundera, *Romankonsten*, s. 120.

⁷⁰⁴ Se Nicolaus Rockberger, *Huset Habsburg*, Stockholm, 2006, s. 29f, och Robert A. Kann, *The History of the Habsburgs Empire. 1526-1918*, Berkeley/Los Angeles/London, 1974, s. 113 och s. 146.

⁷⁰⁵ Kundera, *Ridån*, s. 49.

sin förkärlek för det extatiska i konsten.

Prag är, som Marx Brod sade, det ondas stad. När jesuiterna efter den tjeckiska reformationens nederlag år 1621 hade försökt att omvända nationen till den rätta katolska tron, hade de översvämmat Prag med barockkyrkors prakt. De tusenden stenhelgon, som ser på er från alla håll, hotar er, hypnotiserar er, det är ockupanternas rasande armé som för trehundra femtio år sedan trängde in i Böhmen för att slita tron och språket ur folkets själ.⁷⁰⁶

Enligt Kundera präglades 1700-talet i sin tur av en illavarslande avsaknad av upplysningstänkande. Vare sig den cartesianska eller den cervanteska upplysningen gjorde sig gällande i området. ”Ingen Voltaire, ingen Fielding.” Under det följande seklet, märkt av den metternichska restaurationen, fanns det ingenting som på allvar motverkade de romantiska strömningarna, vilka enbart förstärktes av den gryende nationalistiska oppositionen. Det borgerliga livet under denna tid gjorde sken av hemtrevlighet. Biedermeierandan, motsvarigheten till Karl Johan-stilen i Sverige, genomsyrade vardagen. Det fanns inga stora realistiska romanförfattare som kunde skänka någon klarsynens svalka åt denna skönmålade värld. Den realistiska romanen saknades nästan fullständigt i 1800-talets Centraleuropa. I stället blomstrade musiken. Och just epokens nationalromantiska musik, exempelvis de smäktande kadenser med vilka Smetana sjöng fosterlandets lov, utgör enligt Kundera ett exempel på områdets skadliga benägenhet till sentimentalism. ”Centraleuropa dignade under sin musik”, skriver han.⁷⁰⁷ Han betonar vidare att begreppet kitsch föddes i detta centraleuropeiska 1800-tal. Eftersom seklet var

⁷⁰⁶ Kundera, *Skrattet och glömskans bok*, s. 176.

⁷⁰⁷ Kundera, *Ridån*, s. 49.

mycket mer romantiskt (och betydligt mindre verklighets-sinnat) i Tyskland och Centraleuropa än på andra håll var det där som kitschen hämningslöst bredde ut sig, det var där ordet kitsch föddes och fortfarande användes i tal. I Prag såg vi kitschen som konstens huvudfiende. Inte i Frankrike.⁷⁰⁸

Som citatet antyder spelar kitschen en viktig roll för hans tankar om skillnaden mellan modernismen i Centraleuropa och i Frankrike. I Kunderas ögon är kitschen besläktad med lyrismen och hör till de krafter som romankonsten bekämpar. I kitschens rike råder "hjärtats diktatur", skriver han, ty när hjärtat talar är det "inte passande att förståndet kommer med invändningar".⁷⁰⁹ Liksom barocken underminerar kitschen den distanserade eftertanke som Kundera knyter till den i Centraleuropa frånvarande upplysningsrörelsen; i kitschens rike tolereras inte heller den ironiska distans som romankonsten företräder. Med hänvisning till Hermann Brochs essä över ämnet definierar Kundera kitschen som en "estetisk attityd" som uppstått till följd av "behovet av att se sig i den förskönande lögnens spegel och rörd och belåten känna igen sig i den".⁷¹⁰ Själv beskriver han den som ett "totalt förnekande av skiten" och därmed indirekt, i den särskilda bemärkelse han ger ordet, som ett förnekande av sexualiteten.⁷¹¹ Genom att inte blunda för livets smuts formulerar Kundera sitt särskilda upplysningsprojekt. Tillsammans med de andra centraleuropeiska modernisterna gör han uppror mot den operettartade ytligheten i den borgerliga kultur som under seklet växte fram i det höstliga Habsburg.

⁷⁰⁸ Kundera, *Romankonsten*, s. 128.

⁷⁰⁹ Kundera, *Varats olidliga lätthet*, s. 280.

⁷¹⁰ Kundera, *Romankonsten*, s. 128. Se Hermann Broch, "Kitsch", övers. Günter Thiele, i *Häften för Kritiska Studier*, 1988:4, framför allt kapitlet "Kitschens orsaker", s. 49ff.

⁷¹¹ "Skiten: den är ett med sexualiteten, med dess väsen", skriver Kundera i *De svikna arven*, s. 47.

I *Varats olidliga lätthet* låter Kundera sin personliga inställning till kitschen uttryckas genom Sabina.⁷¹² Hennes primära fiende är vare sig kommunismen eller kapitalismen utan kitschen i alla dess upptänkliga former. Hon beskriver sin kamp med en bekant metafor, som utgör grundvalen för den aletologi som omhuldas av den traditionsfientliga upplysningen; för henne är kitschen en slöja som döljer verkligheten, ”en skärm som satts upp för att skymma döden”.⁷¹³ Kundera skriver alltså in sig i den upplysningstradition, som söker sanningen *per forza di levare*, genom att göra uppror mot ”idyllens slöja”, vilken han menade var särskilt svårgenomtränglig i 1800-talets Centraleuropa. I detta kitschens rike, framhåller han, är ”svaren på förhand givna”. Varje ny fråga har verkan av ”en kniv som fläker upp dekoren, så att man kan se vad som finns bakom den”.⁷¹⁴

För 1900-talets modernister var det inte aktuellt att göra uppror mot borgerligheten i den extatiska poesins namn. Kälkborgaren var inte en person som saknade känsla utan snarare någon som spred äckel genom sin falska sentimentalitet. Det modernistiska upproret formerade sig under den distanserade klar-synens egid. På sitt hegelianska manér beskriver Kundera den centraleuropeiska modernismens uppror som anti-lyriskt [*un modernisme anti-lyrique*].⁷¹⁵ Axiomet om känslans auktoritet (som både Thorild och surrealisterna utgick från) gäller inte längre, i stället skall den europeiska upplysningen återupprättas genom romankonsten och riva sönder slöjan kring den borgerliga idyllen.

Motståndet mot den extatiska, romantiska, känslosamma och musikaliska traditionen [...] drev modernismen hos

⁷¹² Kundera, *Romankonsten*, s. 128. Kitschen utgör ett tema i romanen till den grad att Kundera fruktade att ha gjort romanen till en idéroman och ”ordet ’kitsch’ till en av romanens stöttepelare”.

⁷¹³ Ibid., s. 283.

⁷¹⁴ Kundera, *Varats olidliga lätthet*, s. 284.

⁷¹⁵ Se Kundera, *Ridån*, s. 50f.

några genier, de mest egensinniga, till den konst som är analysens, klarsynens och ironins egen sfär: romanen.⁷¹⁶

Kunderas ”centraleuropeiska plejad” består av fyra romanförfattare: Hermann Broch, Robert Musil, Franz Kafka och Witold Gombrowicz. Dessa människor – två österrikare, en tjeckisk jude och en polack – bekämpade enligt Kundera genom sina romaner tidens kvävande lyrism. Med ett liknande patos, med vilket surrealisterna hade vänt sig till Baudelaire och Rimbaud för att finna inspiration, vänder sig Kundera till dem och tar stöd i deras romaner för att bekämpa livets utarmning i den borgerliga civilisationen:

De poetiska värden som stod så högt i kurs för Breton, stod så högt i kurs inom all modern konst (intensitet, lössläppt fantasi, förakt för ”livets meningslösa stunder”), sökte jag enbart på romanens illusionslösa marker.⁷¹⁷

I *Skrattet och glömskans bok* anställer Kundera en betraktelse över poeten Paul Éluard, som i ett tidigt skede spelade en framträdande roll i den surrealistiska rörelsen men vars senare diktning, efter brytningen 1937, blev alltmer politiserad i rättrogen kommunistisk riktning. 1950 bidrog Éluard, för övrigt trots Bretons livliga protester, till avrättningen i Prag av sin gamle vän, den socialistiske politikern och surrealistiske poeten Závěš Kalandra, som fälldes för folkförräderi under den hektiska utvecklingen efter Pragkuppen. Kundera skildrar Éluards lovsånger till den stundande kommunistiska framtiden, hans hyllningar till den ”outtröttliga” kärleken som har ”tagit itu med arbete”, som den mest förrädiska form av kitsch. Där låg staden, Prag,

med sina kaféer fulla av skalder och sina fängelser fulla av

⁷¹⁶ Ibid., s. 49.

⁷¹⁷ Kundera, *De svikna arven*, s. 147.

folkförrädare, och i ett krematorium brände man just en socialistisk parlamentsledamot och en surrealist, röken steg mot skyn som en lycklig profetia och jag hörde Éluards metalliska röst: *Kärleken har tagit itu med arbete kärleken är outtröttlig.*⁷¹⁸

Den sanna revolten äger enligt Kundera inte rum genom vackra paroller om kärlek och arbete, utan genom romanens distanse-
rade konst. De som på allvar hotar tänkandets stagnation i moderniteten är de anti-lyriska romanförfattarna.⁷¹⁹ Genom att be-

⁷¹⁸ Se Kundera, *Skrattet och glömskans bok*, s. 79. Citatet härrör från Éluards diktsamling *Le visage de la paix* från 1951.

⁷¹⁹ Kundera tillstår dock, beaktansvärt nog, att den anti-lyriska modernismen även företräddes av tänkare och konstnärer som var verksamma inom andra gebit. I en passage räknar han Freud till de centraleuropeiska upprorsmännens skara. ”Med 1900-talet kom upproret. De största andarna (Freud, romanförfattarna) skänker nytt värde åt det som i århundraden varit misskänt och okänt: den avmystifierande rationella klar-
synen; verklighetssinnet; romanen. Deras uppror går stick i stäv mot den anti-rationella, anti-realistiska och lyriska franska modernismens uppror.” *Romankonsten*, s. 121. Freud föddes 1856 i mähriska Příbor (Freiberg) i nuvarande Tjeckien, drygt tio mil från Kunderas födelsestad Brno (Brünn). 1920 kommenterade Freud de indignerade reaktioner som hans första psykoanalytiska skrifter hade väckt: ”Det var helt visst nödvändigt att utvidga begreppet ’sexualitet’ – och därmed även sexualdrift – tills det inbegrep mycket som inte lät sig inordnas i fortplantningsfunktionen, och det väckte uppståndelse nog i den stränga, förnäma eller blott hycklande världen [*in der strengen, vornehmen oder bloß heuchlerischen Welt*].” Freud, ”Bortom lustprincipen”, övers. Mia Engvén, i *Samlade skrifter*, IX, Stockholm, 2008, s. 296. Kundera läser också in en anti-lyrisk ansats i vissa kompositörers verk. Såsom den atonala musikens upphovsman, utfärdande sitt ”revolutionsdekret” mot dominantens förhärskande ställning, menar han att wienaren Arnold Schönberg företrädde ett sådant patos, en estetisk attityd inom tonkonsten, vilken i opposition mot arvet från romantiken och i synnerhet från wagnerismen inte siktar på extasen utan snarare, längs andra vägar, söker en mer intellektuell skönhet i kons-

tona den konstnärliga eftertanken, bland annat genom att framhålla vikten av romanens komposition, fjärrmar sig Kundera likaledes från den parisiska tron på ungdomens genius. Ungdomen är ju lyrismens ålder medan den centraleuropeiska modernismen snarare är knuten till den visdom som uppnås genom erfarenheten. Det är kitschen som föreskriver att ungdomen är frihetens tid. Vissa konstverk utgör snarare frukten av en särskild "aftonfrihet". Den sanna friheten nalkas enligt Kundera med ålderdomen, långt efter den anti-lyriska omvandlingen, då erfarenheten och närheten till döden har befriat konstnären från såväl inre begränsningar som yttre hänsyn.⁷²⁰

4. PARENTES: SMÄDESKRIFTEN ÖVER ANATOLE FRANCE

Det finns en berömd episod i den parisiska mellankrigshistorien som enligt Kundera särskilt tydligt visar på det lyriska klimatet som rådde inom den franska modernismen. Jag dröjer härvid eftersom den på ett karikatyrartat vis illustrerar skillnaden mellan det modernistiska upprorets två vägar. Episoden utspelade sig kring Anatole Frances bortgång, som inträffade den 12 oktober 1924. Den idag något bortglömde romanförfattaren och akademiledamoten var en av sin tids intellektuella stjärnor, vida ansedd för sin skepticism och rationalistiska inställning till livet – i Sverige fann han en beundrare i Hjalmar Söderberg som översatte hans romaner. Efter sin död sörjdes France både av pressen

ten. Se *Skrattet och glömskans bok*, s. 198. I sin senaste essäsamling beklagar sig Kundera över samtidens glömska av Schönberg – *l'oubli de Schoenberg. Le Rideau*, s. 177ff. Om Schönberg och kampen mot wagnerismen i 1900-talets musik, se två instruktiva kapitel av Max Graf i *Modern Music. Composers and Music of Our Time*, övers. Beatrice R. Maier, New York, 1946 s. 148-196.

⁷²⁰ Kundera *Ridån*, s. 131, och *Romankonsten*, s. 145.

och intelligensian, men surrealisterna stämde inte in sorgeskören. Sex dagar efter hans död utgav de en pamflett under titeln *Un cadavre*, i vilken de tävlade om att spy galla över den döde. I sitt bidrag framhöll Breton särskilt Frances ”småslughet, traditionalism, opportunism, skepticism, realism och hans brist på hjärta [*manque du cœur*]”.⁷²¹ När han senare i sitt liv kommenterade episoden framhöll han att det särskilt var Frances skepticism som stött bort honom:

France utgjorde prototypen för allt vi avskydde. Om det i våra ögon fanns någon ryktbarhet som var oförtjänt så var det hans. Vi var fullständigt okänsliga för den påstådda klarheten i hans stil och i synnerhet hans alltför berömda skepticism stötte bort oss. Det var han som hade sagt att ’sonetten *Voyelles* [en dikt av Rimbaud] saknar sunt förnuft’ men att versraderna är ’roande’. På det mänskliga planet ansåg vi hans hållning för den mest tvetydiga och föraktliga av alla: han hade gjort vad som behövdes för att högerns och vänsterns röster skulle försonas. Han var förstörd av hedersbetygelser och självgodhet etc. Vi var befriande från all hänsynsfullhet.⁷²²

I sin kommentar till pamfletten tar Kundera fasta på att Breton anklagade France för dennes ”brist på hjärta” och förvånas över hur ”den store Non-Konformisten”, alltså Breton själv, kunde göra bruk av ett ”så förbrukat kitsch-ord” [*un mot-kitsch si usé*].⁷²³ Han poängterar vidare att surrealisternas modernism

⁷²¹ ”Avec France, c’est un peu de la servilité humaine qui s’en va. Que ce soit fête le jour où l’on enterre la ruse, le traditionalisme, le patriotisme, l’opportunisme, le scepticisme, le réalisme et le manque du cœur!” André Breton, ”Refus d’inhumer” i *Le point du jour*, Paris, 1970, s. 31. Som titeln till skriften antyder pläderade Breton för att France inte skulle få någon begravning.

⁷²² Breton, *Samtal med Breton*, s. 90.

⁷²³ Kundera, *Une rencontre*, s. 67.

är "(lyriskt) aggressiv mot det förflutna och med samma våldsamhet (lyrik) hängiven den framtid vars uppdragstagare de ansåg sig vara och som de såg välsigna deras jublande kollektiva kiss."⁷²⁴ Händelsen förtätar en rad element som betingar konflikten mellan den modernistiska rörelsen i Paris och Kunderas modernistiska romankonst. Det var en rad "autentiska lyriska poeter" [*authentiques poètes lyriques*] som författade smädesskriften över denne företrädare för distansens konst.⁷²⁵ Drivna av sitt revolutionära patos, sammanslagna i en entusiastisk grupp lik den dansande hopen på Staroměstské under Pragkuppen, således drivna av den hjordmentalitet som understundom präglar revolutionära sammanslutningar, skymfde surrealisterna en romanförfattare och dennes kvarlåtenskap. "Dessa unga", fastslår Kundera drastiskt, "pinkade på en stor romanförfattares lik".⁷²⁶ Till saken hör att han själv värderar France högt och betraktar honom som en fullvärdig romanförfattare i den cervanteska traditionen. Hans senaste essäbok innehåller ett "divertimento till Anatole Frances ära", en kärleksfull betraktelse över dennes roman om franska revolutionen, *Les Dieux ont soif* från 1912.

5. ATT VARA ABSOLUT MODERN

I prosadikten "Adieu" formulerade Rimbaud sitt legendariska imperativ: "Man måste vara fullkomligt modern".⁷²⁷ Kundera utgår från dessa ord i sina betraktelser över den franska modernismens förhållande till historien.⁷²⁸ Denna är, menar han, till sin

⁷²⁴ Kundera *Ridån*, s. 130.

⁷²⁵ Kundera, *Une rencontre*, s. 66.

⁷²⁶ Kundera, *Ridån*, s. 130.

⁷²⁷ "il faut être absolument moderne." Arthur Rimbaud, "En tid i helvetet" i *Samlade verk*, s. 247.

⁷²⁸ Se Kundera, *Ridån*, s. 54.

essens ”pro-modern”,⁷²⁹ den strävar efter att befinna sig i fas med historien och framställer sig som ett *avant-garde* i ordets egentliga innebörd, dvs. som förtruppen i den europeiska andens utveckling. Som redan har berörts tenderade surrealisterna att ansluta sig till en marxistisk och därmed i viss mån teleologisk syn på historiens utveckling; de blickade framåt, ständigt framåt, mot det borgerliga samhällets kollaps och skrev därigenom in sin i huvudsak subversiva verksamhet, om än med säregna förtecken, i den europeiska framstegsberättelsen. Sålunda bekände Breton sin tro på ”den *framtida* upplösningen” [*la résolution future*] av dröm och verklighet. Även de italienska futuristerna, som Kundera likaledes hänvisar till, utövade en särskild *modernolatri*, en dyrkan av det moderna. Deras favoritstäder var inte Rom eller Florens, utan Turin, Genua och framför allt Milano, ”landets industriella hjärta”.⁷³⁰ De fann skönheten i den senaste bilmodellen, snarare än i den samotrakiska Nike.⁷³¹ Både surrealisterna och futuristerna omfamnade moderniteten som en befrielse. Nostalgin intresserade dem föga. Men Kundera delar inte deras övertygelse; i stället stämplar han dessa lyriska modernister som ”modernitetens kollaboratörer”.⁷³² Hans eget förhållande till upplysningen har gjort honom skeptisk mot framstegsidén, även i detta avseende iakttar han distansen. Pro-moderniteten, skriver han, bottnar i ett kryperi inför tidsandan, vilket likaledes har påverkat surrealisternas omdöme om romankonsten:

⁷²⁹ Om begreppet ”pro-modern modernism”, se Kundera, *Ridån*, s. 76.

⁷³⁰ Lucio Folgore, ”Il canto dei Motori”, citerad efter Pär Bergman, *Modernolatria et Simultaneità. Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Stockholm, 1962, s. 132.

⁷³¹ Det är Marinettis ord, ur ett manifest från 1914: ”Un automobile da corsa [...] è più bello della Vittoria di Samotraccia.” Se Jonsson, *Idéer och teorier om ordens konst*, s. 174, och Pär Bergman, *Modernolatria et Simultaneità*, s. 130.

⁷³² Kundera, *Romankonsten*, s. 129.

Det talas mycket och sedan länge om romanens död: i synnerhet bland futurister, surrealisterna, avantgardisterna ur nästan alla läger. De såg romanen försvinna på framåtskridandets väg, till förmån för en radikalt ny framtid, till förmån för en konst som inte skulle likna något av det som dittills funnits. I den historiska rättvisans namn skulle romanen begravas, precis som nöden, de härskande klasserna, gamla bilmodeller och höga hattar.⁷³³

Kundera förknippar den pro-moderna hållningen med en särskild form av konformism som stod i blom under den tid då tron på den nära förestående revolutionen gjorde det möjligt att avfärda oliktankande som reaktionärer. ”Man kunde äntligen vara både progressiv och konformistisk, rättänkare och revoltör! Camus, som angreps som reaktionär av Sartre och hans bundsförvanter, svarade kvickt dem som hade ’rättat in stolen i historiens väg’”, skriver han.⁷³⁴ I *Odödligheten* anmärker Kundera vidare att den pro-moderna förkunnelsen i regel saknar innehåll. Den utgör ett mode, en form för tänkandet som åt alla nymodigheter, vilka de än är, förlänar ett bedrägligt skimmer av värdighet.

”Absolut modern” är ett begrepp med växlande och ogripbart innehåll. År 1872 [sic!] tänkte sig Rimbaud under dessa ord helt säkert inte miljoner byster av Lenin och Stalin; Än mindre föreställde han sig reklamfilmer, färgfoton eller en rocksångares ansikte i extas. Men det kan göra detsamma, för att vara *absolut* modern betyder: att aldrig ifrågasätta det modernas innehåll, ställa sig i dess tjänst som i det absolutas tjänst, det vill säga utan att tvivla.⁷³⁵

⁷³³ Ibid, s. 20.

⁷³⁴ Kundera, *Ridån*, s. 55.

⁷³⁵ Kundera, *Odödligheten*, s. 158. *En tid i helvetet* utkom i själva verket i oktober 1873. Enligt Rimbauds egen datering skrevs boken mellan april och augusti detta år.

För att beskriva sin egen hållning myntar han, återigen på dialektisk basis, begreppet ”anti-modern modernism”.⁷³⁶ Han lyfter särskilt fram Gombrowicz, en av medlemmarna i den centraleuropeiska Plejaden, som en företrädare för denna implicit reaktionära attityd. Med romanen *Ferdydurke* (1938) lyckades han enligt Kundera fånga en ”grundläggande svängning” som inträffade under seklet. Den patriarkala ordningens sönderfall har öppnat för nya former av samlevnad, märkta av incest. I Gombrowicz roman styrs familjen av dottern, en ”modern skolflicka” som är galen i telefonen och föraktar klassiska författare. Även fadern är ”modern” i den bemärkelse Kundera ger ordet, ty han ”tänker ingenting men gör allt för att tillfredsställa sin dotter och sin hustru”.⁷³⁷ Det är genom att anlägga detta särskilda perspektiv på historien som Němcová Banerjee menar att Kundera skiljer sig från postmodernisterna.⁷³⁸ Sett ur hans perspektiv hör Rimbauds imperativ till en årgång som inte längre berusar; ingenting äger vare sig estetiskt eller moraliskt rättfärdigande bara för att det är nytt. Kundera erkänner emellertid en form av framtidstro, inte på politikens men väl på konstens arena, när han talar om ett ”framåtskridande mot världens framåtskridande” som är förbundet med romankonstens egen historia.⁷³⁹ Framåtskridandet bygger på underkastelsen under den cervanteska traditionens auktoritet som de pro-moderna, dessa modernitetens kollaboratörer, i sin framstegsiver vill begrava tillsammans med ”de härskande klasserna, gamla bilmodeller och höga hattar”.

Rörande Gombrowicz skriver Kundera att denne polack, till skillnad från de franska avantgardisterna, betraktade modernismen som en möjlighet att ”genom nya upptäckter ta sig framåt

⁷³⁶ Kundera, *Ridån*, s. 44.

⁷³⁷ *Ibid.*, s. 49.

⁷³⁸ Němcová Banerjee, *Terminal Paradox*, s. 8.

⁷³⁹ Kundera, *Romankonsten*, s. 25.

på den nedärvda vägen”.⁷⁴⁰ Formeln ”romanens nedärvda väg” [*la route héritée du roman*] är strängt taget anti-modern till sin karaktär, ty den antyder att den anti-lyriska modernismen är bunden till historien genom sin skuld gentemot Cervantes. Det bör emellertid påpekas att även surrealismen, om än inte i lika hög grad, tenderade att förankra sina strävanden i en mottradition av surrealisterna *avant la lettre*. Det var ju genom upptäckten av två döda poeter som Breton fann en livsåskådning som gjorde honom begärande.⁷⁴¹

Kundera menar vidare att den lyriska modernismen ursprungligen ägde ett patos som på allvar hotade den borgerliga civilisationen, men att den successivt har assimilerats in i den rådande kulturen och tämjts genom kommersialisering. När han skriver sina essäer om romankonsten, från och med 1986, är den inte längre oförenlig med samtidens kitsch utan utgör i stället en aspekt av det ”högsta estetiska onda” i efterkrigstidens kapitalistiska samhälle.

Fram till helt nyligen stod modernismen för ett nonkonformistiskt uppror mot floskler och kitsch. Idag glider det moderna samman med den oerhörda massmediala livskraften, och att vara modern är att hänga med, att vara konform, vara än mer konform än de mest konforma. Moderniteten har

⁷⁴⁰ Kundera, *Ridån*, s. 77. Se David James artikel, ”Advancing along the inherited path’: Making it traditionally new in Milan Kundera and Philip Roth” i *Modernist Futures. Innovation and Inheritance in the Contemporary Novel*, särskilt s. 61f. Se även James introduction till antologin *The Legacies of Modernism. Historicising Postwar and Contemporary Fiction*, Cambridge, 2012.

⁷⁴¹ Ett annat exempel är Bretons katalog över sina valfrändskaper i *Manifestet*. Dante utkoras här till den förste surrealisten och markis de Sade till ”surrealist i sadism”. Breton, ”Surrealismens manifest”, s. 27f. Rörelsens förankring i historien visar sig även i Bretons *Anthologie de l’humour noir*, i vilken referat av och kommentarer till försurrealistiska texter ingår, såsom Lichtenbergs aforismer. André Breton, *Anthologie de l’humour noir*, Paris, 1966, s. 53ff.

klätt sig i kitschens klädnad.⁷⁴²

I *Odödligheten* anställer Kundera en betraktelse om skrattet i den västerländska konsthistorien vilken slutligen får utgöra en illustration av hans egen position, som inte vilar på ett moraliskt utan på ett estetiskt ställningstagande mot moderniteten. I romanen definierar han skrattet som en ”ansiktets konvulsion” och i konvulsionen, fastslår han, ”behärskar sig människan inte, eftersom hon själv behärskas av något som varken är vilja eller förnuft”. De tidigmoderna konstnärerna fann ingen värdighet i skrattet. Frånsett från bönderna och gycklarna, påpekar Kundera vidare, så är det ingen som skrattar med öppen mun på de gamla porträtten. Idag har emellertid skrattet blivit ”ansiktets mest favoriserade uttryck” och således har ”avsaknaden av vilja och förnuft blivit människans idealtillstånd”.⁷⁴³ De lyriska modernisterna har drivit sin vilja igenom, numera lever människan i ständig extas, hängiven den psykiska automatismen, och söker genom högljudda skratt att i exhibitionistiska rus visa upp sitt formidabla jag. I Kunderas resonemang låter sig likaledes skönjas den nostalgi som understundom gör sig gällande i hans verk och

⁷⁴² Kundera, *Romankonsten*, s. 157. I essän ”Om den metafysiska konsten” från 1919 anställde konstnären och författaren Giorgio de Chirico en kort betraktelse över modernismens framtid. Artikeln är även profetisk med avseende på kommersialiseringen av surrealismen efter Bretons död 1966 (och rörelsens upplösning 1972): ”Också i våra verk kommer en gång vansinnet att utplånas, dvs. det vansinne som är synligt, ty det stora vansinne som inte alla kan se kommer alltid att finnas och kommer att fortsätta med sina gester och tecken bakom materiens obevekliga skärm.” Giorgio de Chirico, ”Om den metafysiska konsten”, övers. Titti Nylander, i *Moderna manifest*, 3, Stockholm, 1973, s. 16. Intressant nog för Adorno och Horkheimer liknande resonemang i sin berömda studie över kulturindustrin: ”Vad expressionister och dadaister polemiskt var ute efter, det osanna i stilen som sådan, triumferar idag i croonerns sångjargong, i filmstjärnans skickligt imiterade grace, ja i fotografens mästerskott på lantarbetsarens koja.” Adorno & Horkheimer, *Upplysningens dialektik*, s. 154.

⁷⁴³ Kundera, *Odödligheten*, s. 360.

som hotar att upplösa den distans som han söker upprätta gentemot människornas livsvärld.⁷⁴⁴ I *Odödligheten* låter han en av sina romangestalter uttrycka sin längtan efter ”en sedan länge svunnen tid där skönheten inte längre skrattade”.⁷⁴⁵ Som vi nu skall se, i ett avslutande avsnitt, står Kundera själv inte helt främmande för vare sig nostalgin eller poesin, men han låter dem utgöra en aspekt av den påbjudna anti-lyriska andan och skriver sålunda in dem i sitt säregna upplysningsprojekt.

6. DEN ANTI-LYRISKA POESIN

Trots sina invändningar, för vilka nu har redogjorts, hyser Kundera inget förakt för den franska modernismen. Vi har i själva verket goda skäl att förmoda att den modernistiska rörelsen i Paris utgjorde hans ungdoms litterära kärlek, vilken han, efter sin anti-lyriska omvandling, överskred genom romankonsten. Han delger att han ”som ung, helt självklart, utan att anstränga mig” – notera hänvisningen till den lyriska åldern: *au temps de ma prime jeunesse* – varit förtrogen med den exakta kronologin i Apollinaires diktning, från *Alcools* till *Calligrammes*.⁷⁴⁶ På ett annat ställe avslöjar han att hans landsman surrealisten Vítězslav

⁷⁴⁴ Maria Němcová Banerjee utläser i Kunderas verk en nostalgi efter 1700-talets libertinism. Se hennes artikel om hans sena roman *Långsamheten*, ”Nostalgia con Brio: Kundera's *Slowness*” i *Critical Essays on Milan Kundera*, s. 265ff.

⁷⁴⁵ Kundera, *Odödligheten*, s. 359.

⁷⁴⁶ Kundera, *Ridån*, s. 11. Guillaume Apollinaire, som avled två dagar före vapenstilleståndet i november 1918, var, efter Baudelaire och Rimbaud, surrealismens mest betydelsefulla föregångare. Det var från en av hans burleska pjäser, *Les mamelles de Tiresias* (1917), som Breton lånade namnet till sin rörelse. Längre fram skulle han säga, rörande det andliga klimatet under första världskriget, att det fanns en människa ”vars poetiska geni skymde alla andra och som i varje ögonblick utgjorde riktmärket: Guillaume Apollinaire”. *Samtal med Breton*, s. 20.

Nezvals självporträtt i olja hänger i hans arbetsrum.⁷⁴⁷ Lyrismen och den franska modernismen bör förstås som en position som han har överskridit, från vilken han, genom en hegeliansk *Aufhebung*, har övergivit det mesta men bevarat vissa komponenter. ”Deras geni och dumhet sprang ur samma källa”, skriver han aforismiskt om surrealisterna.⁷⁴⁸ Han förkastar inte heller fullständigt poesin, som surrealisterna hyllade som livets mening, utan ger den en ny plats genom upptäckten av en särskild ”anti-lyrisk poesi”, vilken endast ger sig tillkänna genom romankonsten och som till sitt väsen skiljer sig från den poesi som surrealisterna sökte.⁷⁴⁹

Jag tänkte på hur surrealismen hade fördömt romankonsten, som den brännmärkte som antipoetisk, stängd för allt som är fri fantasi. Men García Márquez roman [*Hundra år av ensamhet*] är ingenting annat än fri fantasi. Ett av de största poesiverk som jag känner till. Varje enskild mening gnistrar av fantasi, varje mening är en överraskning, en uppenbarelse: ett knivskarpt svar på det förakt för romanen som proklamerades i *Surrealismens manifest* (och på samma gång en stor hyllning till surrealismen, dess inspiration och dess andning som genomströmmade århundradet).⁷⁵⁰

Det är också ett bevis på att poesi och lyrism inte är två systerbegrepp, utan begrepp som man måste hålla noga isär. Ty García Márquez har ingenting med lyrism att göra, författaren kommer inte med några bekännanden, han öppnar inte sin själ, han berusas blott och bart av en objektiv värld som han lyfter till en sfär där allt är på en gång verkligt, osannolikt och magiskt.⁷⁵¹

⁷⁴⁷ Kundera, *De svikna arven*, s. 212. Om Kundera och Nezval, se Chvatik, *Die Fallen der Welt*, s. 136.

⁷⁴⁸ Kundera, *Ridån*, s. 130.

⁷⁴⁹ Kundera, *Romankonsten*, s. 138.

⁷⁵⁰ Kundera, *Ridån*, s. 78.

⁷⁵¹ *Ibid.*

Denna anti-lyriska poesi finner han även hos Kafka, bland annat i en passage i *Slottet*, där K. och Frieda förenas i ett samlag. Det rör sig, skriver Kundera, om en enda mening i vilken ”allt originellt i hans i romaner uttryckta poesi för mig var som ett koncentrat”.⁷⁵²

Den vackraste erotiska scen Kafka skrev finns i tredje kapitlet av *Slottet*: kärleksakten mellan K. och Frieda. Inte ens en timme efter att K. för första gången har sett denna ”oansenliga lilla ljushåriga flicka” hugger han henne ”i pölarna av öl och all annan skit som täckte golvet”. Skiten: den är ett med sexualiteten, med dess väsen.

Men ett ögonblick längre fram, i samma stycke låter Kafka oss lyssna till sexualitetens poesi: ”Där gick timmar, timmar av gemensamma andetag, av gemensamma hjärtslag, timmar då K. hela tiden hade en känsla av att han gick vilse eller att han är så långt borta i främmande land som ingen människa före honom, ett främmande land där själva luften inte hade någon beståndsdel av luften hemma, så främmande att man måste kvävas, men så vansinnigt lockande att man ändå inte kunde göra annat än att fortsätta gå, fortsätta att gå vilse.”⁷⁵³

I denna särskilda form av poesi har Kundera funnit en väg som leder bort från dikotomin mellan förnuft och känsla, mellan upplysning och romantik. Den förmedlar en skönhet som i sin tur ger människorna kunskap om den väg de har att vandra. I sina egna romaner ger han prov på sin egen känslighet inför livets sköraste ögonblick. I *Skämtet* reciterar Ludvík en kärleksdikt för Lucie som han är förälskad i. Den är också en klagosång över förgängligheten, och Lucie börjar gråta.⁷⁵⁴ František Halas är författaren

⁷⁵² Kundera, *De svikna arven*, s. 93.

⁷⁵³ Ibid., s. 47.

⁷⁵⁴ Kundera, *Skämtet*, s. 88.

till dikten. I sin senaste bok, som utkom i mars 2009, citerar Kundera en annan av Halas dikter, om vilken han skriver att den hade stor betydelse för honom när han var ”mycket ung” [*très jeune*].⁷⁵⁵ Nu drabbar kraften av Halas diktning den gamle Kundera; från sin lägenhet i Paris betraktar han, genom den dödes verser, sitt forna hemland av ”barockkyrkor och barockkyrkogårdar” som ett ”föremål för kärlek, för ömhet, för begär”.⁷⁵⁶ Icke desto mindre är det inte i poesin som Kundera finner den kraft som skall förskingra livets meningslösa stunder. För honom rättfärdigas varken tillvaron eller konsten som ett estetiskt fenomen. I enlighet med upplysningstraditionen är det framför allt i det nyktra sökandet efter kunskap som han skönjer romankonstens essens och finner dess rättfärdigande. Trots sin känslighet inför skönheten förblir han en distansens man som lämnar människornas väg för att belysa den i sina romaner.

⁷⁵⁵ František Halas (1901-1949) tillhörde det tjeckiska avantgardet under tjugo- och trettiotalen. Trots sin proletära bakgrund och trots att han var medlem i Partiet angreps Halas av den officiella kommunistiska pressen 1949 för att genom sin diktning ha inspirerat ungdomen till pessimism och dödsdyrkan. Han rehabiliterades efter sin död. Se Němcová Banerjee, *Terminal Paradox*, s. 338.

⁷⁵⁶ Kundera, *Une rencontre*, s. 144f.

VI. AVSLUTNING

Avhandlingen undersöker hur tre författare, verksamma inom ramen för upplysningsberättelsen, hänvisar till förnuftets auktoritet för att skänka legitimitet åt sina litterära projekt. I studien över La Motte läses hans översättning som en inlaga i en debatt som pågått sedan antiken rörande människans förhållande till hennes förfäder. Debatten kretsar kring en fråga som berör livet i dess innersta nerv: frågan om traditionens värde. I vilken mån skall barnen underkasta sig sina fäders auktoritet? Och om sanningen inte finns i traditionen, på vilka vägar bör den då sökas? Dessa frågor blev aktuella under renässansen, den epok då den västerländska människan, drabbad av nostalgi, upptäckte avståndet till antiken. La Mottes nya *Iliad* bör förstås mot fonden av detta existentiella landskap.

Genom sin blasfemiska översättning av *Iliaden* tog han på ett radikalt sätt ställning för de modernas parti i kölvattnet av *La Querelle*. I Homeros såg han fädernas far vars auktoritet de flesta författare dithills hade underkastat sig men som han själv med en heroisk gest förkastade. I kraft av sina hänvisningar till förnuftet överskred han renässansens nostalgiska position. Emellertid uppfattade han att det var nödvändigt att ge legitimitet åt denna gest och stödde sig därvidlag på en särskild föreställning om hur sanningen framträder – en aletologi – vilken uteslöt den lärda kommentaren som ett medel till kunskap och i stället, i linje med de framväxande naturvetenskapernas empiriska arbetsmetoder, uppfattade sanningen som frukten av ett avslöjande iscensatt genom förnuftet. La Motte ersatte således traditionen med hänvisningen till ett medfött förnuft som var oavhängigt av tiden och liknade, i tidens retoriska stil, förnuftet vid det ljus som skulle befria den moderna människan från traditionernas våld. Och emedan han uppfattade förnuftet som något naturligt, oberoende

av förfädernas ord, kunde han genom att hänvisa till dess auktoritet hävda sin oavhängighet av de hävdvunna villfarelser som uttalats i Rom, traditionens mytiska säte. Överförande dessa resonemang till estetikens fält föreställde han sig att även konsternas utveckling per automatik skulle följa förnuftets väg, att världen skulle förskönas i den mån som vetenskapens bedrifter blev allt mer storslagna och att han själv, genom sitt arbete med *Iliaden*, hade lämnat sitt bidrag till denna framstegssaga.

La Mottes översättning, varigenom han ämnade skilja det sköna från det osköna, och i förlängningen det förnuftiga från villfarelsen, i La Mottes *Iliad*, kan läsas som ett symboliskt fadermord i den mån som han själv, utifrån sin plats som son omynsigförklarade den som befinner på sig platsen som litteraturens fader. Sonens förnuft ställs i tvekamp med faderns hävdvunna auktoritet tills dess att sonen avslöjar denna såsom varande en illusion. La Motte avvisade den skuld som håller traditionen vid liv genom att överlåtas mellan generationerna och som skänker värde åt livet genom att belasta det med en tragisk tyngd. Således måste förnuftstron återgälda den moderna människan för förlusten av det heliga som vållats av denna process.

La Motte porträtterade sig som en av vitterhetens stora rebeller – detta är en aspekt av hans legitimeringsstrategier – men i sin omskrivning av Homeros följde han sin egen tids uppfattning om *decorum*. I sin översättning, vilken kan läsas som en servil hyllningssång till de rådande sederna i Ludvig XIV:s Versailles, fogade han sig till skaran av konformistiska rebeller som i högtidliga ordalag, betonande sin egen utsatthet, angriper seder och bruk som redan har misskrediterats av den statssanktionerade ideologin. I sin kritik av traditionens auktoritet stödde han sig på en redan etablerad tradition av välrenommerade traditionskritiker som vuxit fram under det föregående seklets lopp, men han undvek att nämna den, ty det var i förnuftets namn, och inte genom att stödja sig på några auktoriteters irrläror, som han menade sig ha avslöjat den bittra sanningen om Homeros verk. Särskilt lärorik i detta avseende är hans relation till den cartesi-

anska filosofin. Hans censur vilar på föreställningen om ett autonomt jag som utan institutionernas förmedling antas ha tillgång till det naturliga ljuset. Naturbegreppets betydelse underskattas inte sällan i översiktsverk över den traditionskritiska strömningen i upplysningens filosofi; hos La Motte blir det emellertid påtagligt hur det västerländska tänkandet i naturbegreppet finner en kompensation för den tomhet som uppstått som en följd av att traditionen förkastas. I denna fiktion om en icke-fiktiv substans förankrade La Motte, som härvidlag stödde sig på en ursprungligen kristen föreställning, sina hänvisningar till förnuftets auktoritet.

Luthers protest mot de katolska traditionerna hade slagit upp en bräsch i den västerländska civilisationen, vilken öppnade en flyktlinje bort från den medeltida traditionens auktoritet. La Mottes hänvisningar till förnuftets auktoritet uppvisar strukturella likheter med de protestantiska rörelsernas strävan efter att i namn av en individuell sanning, knuten direkt till människans natur, underminera ceremoniernas och ritualernas trovärdighet, bland annat genom att avfärda dem som adiaforiska. Upplysningsberättelsen läses inte sällan som eposet om den västerländska människans kamp mot tron i förnuftets namn, men den kan likaledes förstås som berättelsen om hur hon, driven av en kristet färgad anti-institutionell ideologi, ställer förnuftet och tron såsom en gemensam kraft mot de hävdvunna traditionerna. Berättelsen om upplysningen och dess sekularistiska ansatser framstår ur detta perspektiv som en allegorisk skildring av den västra kristenhetens triumf över villfarelsen. Om La Mottes lärda mödor hade ett estetiskt rättfärdigande för honom så låg det just i skönheten hos detta avslöjande, varmed det rättrogna förnuftet firade sin seger över de svårutrotade ritualer som hedningarna, av vördnad för sina fäders sedvänjor, envisas med att underkasta sig.

Thomas Thorilds legitimeringsstrategier bör förstås mot bakgrund av de strömningar som under den senare hälften av 1700-talet mynnade ut i den franska revolutionen. I sin revolt mot den rådande ordningen nöjde han sig inte med ökat politiskt

inflytande utan siktade på en radikal omdaning av hela världen på grundval av en ny estetik. Den upplysta ordning, varmed han ämnade ersätta hovlivets intighet, skulle inte vara byggd på vetenskaplig rationalitet; det var den överflödande känslan som skulle återge människan hennes förlorade värdighet. Förnuftets auktoritet sammansmälter i hans verk med upphöjandet av känslans betydelse. I detta idékomplex, som utgjorde grunden för vad han kallade sin "metafysik av Sanning och Skönhet", spelade även naturen en avgörande roll. För en fransk-aristokrat som La Motte hade naturen varit en synonym för den ordning som funnit sitt fulländade uttryck i Versailles trädgårdar; likt en god trädgårdsmästare ansåg han sig ur *Iliaden* ha rensat ut allt ogräs som generade förnuftets ordning. För Thorild däremot var naturen stormande, rasande och vild. Människan skulle inte röra dess flöden, avstå från sina fåfängliga försök till dressyr och sikta på att själv, i sin diktkonst, låta den komma till så fritt uttryck som möjligt. Utifrån denna optik framstår La Mottes censur som ett förhatligt projekt, som ett angrepp på förnuftets ordning, som ett bevis för adelsmännens bristande känslighet inför skönheten.

Liksom sina tyska bröder i Sturm und Drang-rörelsen betraktade Thorild sin generation som förödmjukad av regler och förordningar som var meningslösa att underkasta sig. Ett politiskt tvång (klassordningen som satte tvångströja på människan) motsvarades av ett estetiskt tvång (den fransk-klassicistiska doktrinen) som hämmade ungdomens utveckling mot frihet. Thorilds poetik förutsätter en särskild bild av institutionerna, vilken är knuten till upplysningsrörelsen i stort vid denna turbulenta tid. Han hade ärvt föreställningen om den legitima kampen mot tyranniet från antikens Grekland. En av de centrala frågorna för de progressiva tänkarna vid denna tid var emellertid hur nya institutioner, vilka inte bure tyranniets prägel, skulle upprättas när den gamla ordningen väl hade störtats. Thorild, som kände på sig att människan inte kunde leva utan lagar, nöjde sig likväl, såsom ett barn av sin tid, med diffusa men exklamatoriska hänvisningar till naturrätten. Det sanna och ur estetisk synpunkt berättigade livet hägrade för honom bortom institutionerna i just

naturen, ett *locus amoenus*, där känslan utan institutionella inskränkningar skulle fira sitt bröllop med sanningen. Medan naturbegreppets traditionsfientliga potential blir tydlig hos La Motte, visar sig dess institutionsfientliga potential hos Thorild. Hänvisningen till förnuftets auktoritet hade hos La Motte fungerat som ett sätt att underminera traditionens auktoritet, medan Thorild begagnade sig av motsvarande referens för att kringgå de rådande institutionernas auktoritet. Liksom fransmannen verkade Thorild i den cartesianska traditionen och var, vid legitimerandet av sitt uppror mot den gängse smaken, beroende av föreställningen om den av de mänskliga institutionerna tyranniserade individen.

I detta ljus får Thorilds frekventa hänvisningar till sanningen sin förklaring. Så länge hade människan burit den inom sig, under så många sekel hade den förtryckts, och först nu, i ett givet historiskt ögonblick, genom exklamationens kraft som är besläktad med vredens, kunde den förlösas och ta sig uttryck i såväl konstens som politikens konkreta värld. Det bör emellertid framhållas, mot dem som reservationslöst söker göra Thorild till en förelöpare till dagens samhälle, att reformerna han åstundade var mer genomgripande än de som kom till stånd när borgerligheten väl, genom omdaningarna 1809 och 1866, övertog den institutionella makten i Sverige. Genom att successivt förvandla sig själv till ett reaktionärt element har den svikit de mer radikala ideal som Thorild pläderade för.

Thorild erkände aldrig sin fiendes storhet. Gustavianerna var falska diktare och de rådande institutionerna, vilka han i dikten "Harmen" försåg med ett tyranniskt fadersansikte, framställdes som överflödiga hinder för den friare värld som snart skulle uppstå. Frånvaron av tragisk anda i Thorilds verk belyser även den omstridda frågan om hans religiositet. Han gjorde inte uppror mot Gud utan uppfattade sig snarare som Hans språkrör på jorden, därvidlag stödjande sig på ytterligare en grekisk föreställning: den om poetens gudomliga vansinne. Genikulten, som under den senare hälften av 1700-talet växte fram i opposition mot den hantverkslitteratur som fransk-klassicismen befrämjade,

gjorde likaledes gällande att den skapande poeten befinner sig i extas. Ur de angräpnas synvinkel framstod Thorilds uppror följdriktigt som ett vansinnigt projekt, men emedan han uppfattade sig som både Guds och förnuftets språkrör på jorden – vilka båda i hans spinozistiskt färgade metafysik konvergerade i en substans av oförgänglig skönhet – behövde han inte fästa någon större vikt vid människornas förgängliga åsikter.

I sina reflektioner kring romankonsten kretsar Milan Kundera kring brännande frågor: Vad är det som ger legitimitet åt ett konstverk? Utifrån vilka kriterier kan vi fastställa vad som är konst och vad som inte är det? Upplysningsberättelsens giltighet, med dess föreställningar om ett kontinuerligt framsteg, har underminerats av seklets fasor. Och Kundera, som har att förhålla sig till världskrigen, nazismen och den sovjetiska ockupationen av hans hemland, utgår från att den västerländska människan lever i slutets tid, som är präglad av värdenas förfall och i vilken det blir allt svårare att hänvisa till några auktoriteter. Icke desto mindre är det på upplysningens marker som han söker att fastställa legitimiteten hos sin konstform. Hans verk kan i denna mening läsas som ett heroiskt försök att trots allt återupprätta förnuftets auktoritet i senmoderniteten. Han skiljer mellan två former av upplysning: å ena sidan den som är knuten till Descartes och den moderna vetenskapens och filosofins framväxt, å den andra den som är förankrad till romankonstens historia, vilken enligt hans förmenande tog sin början med Cervantes *Don Quijote*. Bägge är för honom oskiljaktiga från den europeiska historien och närmare bestämt från utvecklingen i de länder vilkas öden har präglats av den västra kristenhetens dogmatik.

Även om romanen vanligtvis betraktas som en konstform, söker Kundera inte romanens legitimitet på estetikens domän. Romankonsten beskrivs i stället som en kunskapsform, ägnad att upplysa människan om hennes "livsvärld". En roman som inte bidrar med ny kunskap sviker romanens moral, fastslår han och försöker därmed, trotsande den rådande värderelativismen, att upprätta en ny moral, baserad på epistemologiska snarare än på moraliska premisser. Romankonstens förnuft är något annat än

det cartesianska förnuft med vars hjälp La Motte avfärdade traditionens auktoritet. Det är också något annat än det känslosamma förnuft i vars namn Thorild ämnade omkullkasta sin tids institutioner. Kundera hävdar att det finns ett särskilt cervanteskt förnuft som är knutet till romankonstens inre dynamik och det är dess historia – vilken utspelar sig parallellt med den politiska utvecklingen – som förser honom med den värdegrund som han behöver för att hävda förekomsten av objektiva estetiska värden efter 1945. En roman som författats utanför romankonstens historia saknar den värdighet som tillkommer den berättelse som skrivits inom ramen för denna tradition. På så sätt återupprättar Kundera, i strid med den cartesianska upplysningen, traditionens auktoritet som ett sätt skänka legitimitet åt litterära projekt. Cervantes framställs i hans essäer som romankonstens fader, till vilken Kundera och alla andra romanförfattare är bundna genom sin sonliga skuld.

Därmed uppstår den svåra frågan om romanförfattarens ställning. Varifrån kommer denna människa som antas vara begåvad med förmågan att frambringa en särskilt värdefull kunskap om människornas livsvärld? För att lösa denna problematik måste Kundera likväl stödja sig på den cartesianska traditionens subjektsuppfattning, fastän han kritiserar den i sina romaner och i sina essäer, genom att förutsätta att romanförfattaren är ett autonomt subjekt som betraktar världen från en upphöjd plats, befriad från andra subjektiva identifikationer än dem som binder honom till romanens anda. La Motte talade utifrån denna upphöjda plats när han i sitt censurarbete framställde sig som förnuftets ställföreträdare på jorden. Men även om romanen ytterst rättfärdigas på kunskapens fält, så äger romanförfattarens genes rum på estetikens.

En människa blir romanförfattare genom att tillägna sig en särskild syn på skönheten. Upplysningen i dess kundereska form är sålunda knuten till viss form av sensibilitet, ett sätt att se på livet och att leva det, vilket Kundera beskriver som anti-lyriskt. Lyrismen som han vänder sig mot är knuten till ungdomsårens längtan efter att göra revolt mot världen genom poesi och extas.

Ett typiskt exempel på en lyrisk författare vore just Thorild, som ville grunda ett nytt samhälle på den sanna känslans diktat. Utifrån sina erfarenheter av Pragkuppen 1948 visar Kundera på sambandet mellan sådana lyriska förhoppningar och totalitarismens mörker. Själv försvarar han en moderat och besinnad version av upplysning. För Kundera är inte känslan, som Thorild höjde till skyarna, någon individualistisk frigörande kraft utan snarare ett sätt att normalisera människorna genom att blanda dem. Således betraktar han det förra seklets fasor mindre som en följd av upplysningens rationalism än av att den lyriska andan har gjort människorna mottagliga för totalitarismens extatiska appeller. Det cervanteska förnuftet utgör ett botemedel mot denna lyriska anda som ter sig så oskyldig innan den blivit analyserad.

Kunderas legitimeringsstrategier kan läsas som ett försök att i senmoderniteten upprätta en ny etik, byggd på det anti-lyriska förnuftets avståndstagande från människornas väg. Romankonstens triumf över den lyriska villfarelsen utgör det yttersta målet för detta avståndstagande. Kunderas strävan efter att i kunskapen inte bara se ett medel utan ett ändamål måste emellertid möta frågan om det absurda i denna aktivitet. Visserligen är han i praktiken en estetiker av dignitet, men i sina teoretiska verk förblir han trogen upplysningstraditionen som på de döda traditionernas plats upprättade en ny moral vilande på romanförfattarens rätt att, driven av sin kunskapsörst, profanera allt som av hävd anses vara heligt.

Kundera talar om sin kärlek till den moderna konsten och beskriver sig själv som modernist. Den modernistiska rörelsen förknippas i regel med avståndstagandet från upplysningsarvets urvattnade rationalism. Man föreställer sig att modernisten söker frihet genom extatisk utlevelse i konsten och vardagslivet, vilket i synnerhet gäller den franska traditionen som utgick från Baudelaire och Rimbaud och som vidareutvecklades av surrealisterna. Kundera åberopar sig emellertid på ett annat modernistiskt arv som han knyter till sin centraleuropeiska härkomst. I den centraleuropeiska modernismen finner han en syntes av

upplysningen och modernismen. Den är inte knuten till den lyriska poesin utan just till romankonsten, vars distanserade klar-syn leder bort från den sentimentala borgerligheten i det höstliga Habsburg. Därmed distanserar sig Kundera i synnerhet från surrealismen som han brännmärker som en lyrisk rörelse. Hans väg är en annan: den leder bort från människornas subjektiva lidelser till det anti-lyriska kunskapssökandet genom romanen. I den centraleuropeiska modernismen finner han sålunda ett sätt att arbeta vidare inom ramen för den europeiska upplysningsberättelsen, trots den till synes ohejdbara skymning som sveper in över Europa. Ytterst vilar hans projekt på den otidsenliga underkastelsen under en fader – Cervantes – ur vars verk romankonsten såsom tradition emanerar.

VII. RESUMÉ EN FRANÇAIS

La thèse examine la façon dont trois écrivains se réfèrent à l'autorité de la raison afin de légitimer leurs projets littéraires. Dans l'étude sur Houdart de La Motte (1672-1731), j'ai montré que sa traduction de l'*Iliade*, parue en 1714, doit être comprise comme une lettre d'opinion dans un débat qui se poursuivait depuis l'Antiquité concernant le rapport entre l'homme contemporain et la parole de ses aïeux. Aussi elle touche à une question qui concerne la vie dans son noyau le plus intime, celle de la valeur de la tradition. Dans quelle mesure est-ce que les enfants doivent se soumettre à l'autorité ancestrale? Et si la vérité ne réside pas dans les livres antiques, où faut-il aller la chercher? Ces questions furent posées avec une ardeur particulière au cours de la Renaissance italienne, l'époque où l'homme occidental, affligé et anobli par la nostalgie, fit la rencontre avec l'abîme croissant entre le monde antique et lui-même. La nouvelle *Iliade* de La Motte a été étudiée sur fond de ce paysage existentiel.

En tant que traducteur blasphématoire de l'*Iliade*, La Motte s'est radicalement engagé à côté des Modernes dans le sillage de la Querelle des Anciens et des Modernes. En Homère il vit le père des pères dont la plupart des auteurs avait jusqu'alors honoré l'autorité, mais qu'il, en posant un geste héroïque, rejetait avec ferveur. En vertu de ses références à la raison universelle, il se croyait pouvoir dépasser la position nostalgique héritée de la Renaissance. Cependant, il comprit qu'il était nécessaire de donner une légitimation à ce geste presque anarchique et se penchait vers une conception particulière de la façon dont la vérité émerge – une aléthologie – qui excluait le commentaire savant comme moyen de connaissance et à sa place, à la manière des sciences naturelles si florissantes à l'époque, percevait la vérité comme la conséquence d'une découverte mise en scène par la raison. Ainsi

La Motte remplaçait l'autorité de la tradition par celle d'une raison qui ne serait dépendante des paroles ancestrales. Et comme il concevait la raison comme une faculté naturelle et innée, il n'avait qu'à faire référence à son autorité pour affirmer l'indépendance par rapport aux erreurs immémoriales prononcées à Rome, siège mythique de la tradition. En transférant ces idées au champ de l'esthétique, La Motte fit valoir que même l'évolution des arts suivrait automatiquement la trajectoire de la raison, que le monde serait embelli pour autant que les exploits scientifiques seront devenus de plus en plus grandioses, et que lui-même, de par son travail avec *Illiade*, avait apporté sa contribution au progrès.

La traduction peut être lue comme un parricide symbolique dans la mesure où La Motte, à sa place de fils, a radicalement lésé celui qui se trouve à la place structurale du père de la littérature occidentale. De par cette logique – une logique à l'envers – le fils est situé dans un duel avec l'autorité de son père, ancrée dans les siècles. Aussi La Motte rejeta la dette qui entretient la tradition en étant transmise de père en fils, l'endettement même qui humanise la vie en lui imposant une stature tragique. Mais cette révérence n'est point, selon le traducteur, compatible avec la vision du monde d'un homme éclairé. Sa croyance en la raison devrait par conséquent, d'un point de vue existentiel, dédommager l'homme moderne pour la perte du sacré provoquée par ce déroulement.

La Motte s'est présenté comme un des rebelles de son époque – ce qui fut un aspect de ses stratégies de légitimation – mais dans sa réécriture de *Illiade*, il a servilement suivi la perception du décorum alors en vogue. Dans sa critique de l'autorité de la tradition, il s'appuyait sur les auteurs du siècle précédent, alors que dans ses exposés il omettait leurs noms. Car il était au nom de la raison, et ne pas en se fondant sur les autorités trop humaines, qu'il prétendait avoir exposé la réalité sordide des œuvres d'Homère. Particulièrement instructive à cet égard est sa relation à la philosophie cartésienne : dans ses raisonnements, il faisait fi à l'individu autonome – le *cogito* – qui sans la médiation

institutionnelle est supposé avoir accès à la lumière naturelle. Le concept de nature est d'une importance souvent sous-estimée dans les travaux sur le mouvement anti-traditionaliste des Lumières. En étudiant les textes de La Motte, il devient pourtant évident que la pensée occidentale, dans celui-ci, a désespérément cherché une indemnisation pour le vide apparu comme suite de l'attaque contre les autorités traditionnelles. Il était dans cette fiction d'une substance non-fictionnelle que La Motte, en s'appuyant sur cette conception d'origine chrétienne, fondait ses références à une raison qui serait à la fois individuelle et universelle.

La protestation de Luther contre les traditions catholiques ouvrit une brèche dans la civilisation occidentale, traçant une ligne de fuite qui menait par-delà de l'autorité des traditions médiévales. Les références des Modernes à l'autorité de la raison pendant la Querelle présentent des analogies avec les mouvements protestants qui, au nom d'une vérité à la fois individuelle et universelle, s'efforçaient de saper la crédibilité des cérémonies pontificales. La Motte suivit ce principe, dûment élaboré dans la *Confession d'Augsbourg*, dans sa critique de l'autorité de la tradition en général et de celle d'Homère en particulier.

Certes, les Lumières peuvent être étudiées comme l'épopée de la lutte menée par la raison contre la crédulité, mais elles pourraient également être comprises comme le processus au cours duquel la modernité, inspirée par son idéologie anti-institutionnelle de facture chrétienne, a posé la raison et la foi en tant que force conjointe contre la tradition ancestrale. Dans cette perspective, l'histoire des Lumières et de ses abords laïques, où la raison l'emporterait sur les erreurs héritées des pères, apparaît plutôt comme une représentation allégorique de la Chrétienté Occidentale triomphante sur la Superstition. Si les savantes la-beurs de La Motte avaient une justification esthétique pour lui, elle se trouverait dans la beauté de ce dévoilement par laquelle la raison a célébré encore une victoire sur les rituels insolents auxquelles les païens, dans la crainte de leurs aïeux, insistent à se soumettre.

Quant aux stratégies de légitimation de Thomas Thorild (1759-1808), elles doivent être étudiées à la lumière des courants qui dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle aboutirent à la Prise de la Bastille. En se révoltant contre la société gustavienne, il ne se contentait pas de faire accroître l'influence politique de la bourgeoisie mais visait une transformation plus radicale sur la base d'une nouvelle esthétique. L'ordre éclairé, avec lequel il voulait remplacer la vie dérisoire menée par la noblesse, ne serait guère fondé sur une rationalité scientifique. Il était plutôt dans l'enthousiasme fervent que l'homme moderne devrait chercher la dignité. Ainsi l'autorité de la raison coalesçait dans l'œuvre de Thorild avec la prévalence du sentiment et dans l'art et dans la vie.

Dans l'ensemble d'idées, formant la base de ce que Thorild appelait sa « métaphysique de Vérité et de Beauté », la nature joue un rôle prépondérant. Aux yeux d'un aristocrate comme La Motte, la nature était équivalente à l'ordre géométrique qui avait trouvé son expression parachevée dans les jardins de Versailles. Ainsi qu'un bon jardinier, il voulait supprimer de l'*Iliade* chaque mauvaise herbe qui interférait avec l'ordre de la raison, alors que la nature, chez Thorild, se proposait comme un flux capiteux, auquel l'homme ne devrait point toucher dans une vaine tentative de dressage, mais plutôt tenter de faire couler aussi librement que possible. Dans l'optique thorildienne, la censure de La Motte se propose comme un projet odieux, comme une attaque contre la raison, comme une illustration de la mentalité aride de la noblesse.

Avec ses frères allemands dans le mouvement *Sturm und Drang*, Thorild avançait que sa génération était humiliée par des règlements insensés. Une contrainte politique – le pouvoir de la noblesse qui mettait une camisole de force sur l'homme – allait de pair avec une contrainte esthétique – le classicisme alors vermoulu qui entravait les aspirations de la jeunesse. Aussi la poétique de Thorild est édifiée sur une conception particulière du rapport entre l'homme et les institutions qu'il avait héritée de l'Antiquité grecque, à savoir l'idée de la lutte légitime contre la

tyrannie. Avec les penseurs progressistes de son époque, il envisageait d'instituer les nouvelles lois qui remplaceraient celles de la tyrannie lorsque celle-ci aurait été bousculée. Flairant que l'homme ne peut vivre sans lois, Thorild s'est toutefois contenu, en tant qu'enfant de son siècle, avec de diffuses quoique exclamatives références au droit naturel. La vraie vie planait pour lui par-delà les institutions, dans la nature, devenue un *locus amoenus* où le sentiment libre saurait célébrer son mariage avec la vérité. Alors que le potentiel anti-traditionnel dans le concept de nature est distinctement apparu chez La Motte, il révèle au plein jour son potentiel anti-institutionnel chez Thorild. Dans l'œuvre de l'aristocrate parisien, la référence à l'autorité de la raison servait comme un moyen d'ébranler l'autorité ancestrale tandis que la même référence permettait au poète suédois de se soustraire à l'autorité des institutions de son temps.

Dans cette lumière, les références très fréquentes à la vérité chez Thorild deviennent plus compréhensibles. Depuis tant de siècles l'homme l'avait portée en lui-même, et maintenant, dans ce moment précis de l'histoire occidentale, de par la force de l'exclamation qui est apparentée à celle de la colère, elle serait accouchée et se manifesterait au monde réel. Néanmoins, il convient de souligner – notamment à ceux qui tentent sans réserve à faire de Thorild un précurseur de la société contemporaine – que sa réforme était plus radicale que celle qui vit le jour lorsque la bourgeoisie, à travers les transformations en 1809 et en 1866, prit le pouvoir institutionnel en Suède. S'étant progressivement mué en élément réactionnaire, elle trahit les idéaux radicaux pour lesquels avait tant luttés Thorild.

Agissant au nom d'une raison irrécusable, Thorild s'était libéré du poids du conflit tragique. Il n'a jamais reconnu la grandeur de son ennemi. Ses contemporains étaient de faux poètes et les institutions, sans lesquelles ceux-là n'eussent été rien, ne sont conçus que comme obstacles à la société éclairée qui prochainement s'épanouirait. L'absence de l'esprit tragique dans l'œuvre de Thorild met également en lumière la controverse autour de sa religiosité. Il ne s'est point rebellé contre Dieu, se voyant plutôt

comme Son porte-parole sur terre. Pour cela, il se pencha sur une conception d'origine grecque de la folie divine du poète, apparentée au culte de génie qui émergeait au cours de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, soutenant que le poète créateur sera en extase ou ne sera pas. Aussi, par ceux qu'il altérait, ses desseins poétiques et politiques sont conçus comme les fruits d'un cerveau détraqué, mais comme il se voyait comme le représentant sur terre et de Dieu et de la raison – lesquels, dans sa métaphysique de facture spinoziste, confluaient dans une beauté incorruptible – il ne devait accorder la moindre importance aux opinions de ces gens-là. Et il poursuivait, jusqu'à sa mort en exil à Greifswald, la lutte pour sa propre conception de la beauté.

Dans ses réflexions sur l'art du roman, Milan Kundera (1929-) tourne autour des questions fondamentales : Qu'est-ce qui donne une légitimité à une œuvre d'art particulière? Selon quels critères peut être définie l'art? La validité du récit des Lumières fut radicalement ébranlée par les horreurs du siècle précédent. Kundera, qui avait à se rapporter aux guerres mondiales, au nazisme et à l'occupation soviétique de sa patrie, fait valoir que l'homme occidental vit dans les temps finaux, caractérisés par le déclin continu des valeurs artistiques et existentielles, dans lesquels il devient de plus en plus difficile de se référer à une quelconque autorité. Il est pourtant auprès de la tradition des Lumières qu'il cherche à affirmer la légitimité de son art. En ce sens, son projet peut être étudié comme une tentative héroïque de restaurer malgré tout l'autorité de la raison dans les temps crépusculaires de la modernité occidentale. Il introduit la distinction entre deux espèces de Lumières : d'une part, les Lumières qui s'inscrivent à la lignée de Descartes et à l'émergence de la science et de la philosophie modernes ; d'autre part, celles qui sont liées à l'histoire du roman, qui fut inaugurée par Cervantes. Les deux courants sont pour Kundera indissociable à l'histoire de l'Europe. Et plus précisément : au développement des nations dont les destins sont scellés par la dogmatique élaboré au sein de la chrétienté occidentale.

Encore que le roman soit généralement considéré comme

une forme artistique, Kundera ne tente pas de l'enraciner au sol de l'esthétisme. Chez lui, l'art du roman est légitimé en tant qu'un moyen de connaissance. Un romancier qui ne contribue pas à l'évolution du savoir trahit la morale de son propre art. Ainsi la raison du roman se distingue de la raison cartésienne, au nom de laquelle La Motte avait rejeté l'autorité de la tradition de ses aïeux, et également de la raison émotionnelle promue par Thorild. De manière intempestive, Kundera restaure la valeur de la tradition dans une époque jalonnée par le rejet de l'autorité du père. En contradiction avec l'esprit de la tradition cartésienne, toujours en vigueur dans l'après-guerre, il rétablit ce moyen de légitimer les œuvres littéraires, ce qui soulève la question de l'homme même derrière les romans, c'est-à-dire, la question du romancier dans sa chair et dans sa propre blessure généalogique. D'où vient cet homme qui serait doué de la capacité d'engendrer ce savoir qui soit particulièrement utile aux hommes? Afin de résoudre ce problème, Kundera s'est appuyé sur une perception du sujet promue par la tradition cartésienne, même s'il en fait la critique et dans ses romans et dans ses essais, en supposant que le romancier soit un sujet autonome qui observe le monde d'un lieu élevé, libéré d'autres identifications que celles qui le lient à l'esprit de son art. Aussi le romancier kunderesque est élevé au-dessus de son propre histoire qui le fait, parfois contre son gré, l'enfant de ses deux parents. C'était en partant d'un lieu pareil que La Motte, dans son travail avec l'*Iliade*, s'était présenté comme le représentant de la raison sur terre.

Quand bien même le roman serait justifié comme un savoir sur la condition humaine, la genèse du romancier doit être conçue comme un événement purement esthétique. L'homme ne naît romancier mais le devient par l'acquisition d'une vision toute particulière de la beauté. Les Lumières cervantesques sont liées à cette sensibilité singulière, à une manière de regarder la vie et de la vivre, que Kundera décrit comme anti-lyrique. Le lyrisme est rapproché à la jeunesse, l'âge où l'homme est saisi d'envie de se révolter contre le monde au nom de l'extase et de la poésie. De ses propres expériences du Coup de Prague, qui eut lieu en 1948,

Kundera tire la conclusion qu'il y a un rapport entre le lyrisme et les ténèbres du totalitarisme, considérant les horreurs du siècle comme le produit non pas des Lumières mais de l'esprit lyrique ayant rendu les hommes sensibles aux appels extatiques d'une idéologie totalitaire. Seule la raison cervantesque peut nous apporter, d'après les propos de Kundera, un remède contre l'esprit lyrique qui paraît si innocent avant que d'être analysé.

En général, le modernisme est associé avec le rejet du patrimoine des Lumières et de son rationalisme las et suranné. Le moderniste chercherait, selon cette optique, la vraie vie dans un transport poétique qui l'affranchit de la monotonie quotidienne. Cela s'applique particulièrement à la voie française, frayée par Baudelaire et Rimbaud, mais Kundera fait appel à un autre héritage moderniste, enchaîné dans sa filiation de l'Europe centrale, où il repère une synthèse, inconnue à Paris, des Lumières et de l'art moderne. Le modernisme de l'Europe centrale n'est point associé à la poésie lyrique mais à l'art du roman dont la lucidité délaissée sert d'arme contre la sentimentalité officialisée de la bourgeoisie pragoise et son goût insatiable pour le kitsch. Aussi Kundera s'écarte du surréalisme, promoteur de la tradition baudelairienne, qu'il rejette comme étant un mouvement lyrique et déraisonné. Son chemin en est un autre, le conduisant loin des miasmes humains, vers la recherche romanesque d'une connaissance désintéressée et suprême sur le monde. Dans ce modernisme de facture anti-lyrique Kundera découvre un moyen d'opérer dans le cadre du récit des Lumières, malgré le crépuscule qui pèse sur les Occidentaux. Contrairement aux modernistes parisiens, il fonde son projet sur la soumission anachronique à un père – Cervantes – dont l'œuvre principale est la pierre angulaire de la tradition romanesque.

VIII. TACK

Först och främst vill jag tacka handledare Mats Malm och biträdande handledare Bo Lindberg för deras insiktsfullhet och goda råd. Genom sin lärdom och förståelse för den akademiska textens villkor de hjälpt mig att strama åt framställningen och drivit mig till att fullfölja avhandlingsarbetet. Det var genom Gunnar D Hansson som jag först kom i kontakt med den litteraturvetenskapliga institutionen i Göteborg. Hans kärlek till det skrivna ordet, som han på olika sätt har förmedlat till mig, har varit en inspirationskälla för både mitt läsande och mitt skrivande. Genom sin sannfärdighet och sin känsla för det väsentliga har Per Magnus Johansson varit ett betydande stöd under arbetet. Alfred Matérn, Peter Missios och Anders Persson har läst och kommenterat texten; att de kontinuerligt har engagerat sig, som korrekturläsare och rådgivare, har varit viktigt för mig. Under mina år som student minns jag särskilt den kurs i litteraturteori som Thomas Olsson gav och som präglades av ett sällsynt befriande allvar. Jag vill tacka gymnasielärarna Eva Bohwalli, Monica Eliasson och Birgitta Törsäter för att ha främjat min bildningslust under mina år på Hvitfeldtska gymnasiet. Jag vill även rikta ett tack till Petra Špačková för att ha ökat min förståelse för både den tjeckiska och den slovakiska kulturen.

Tack även till följande personer som på olika sätt har hjälpt mig med arbetet: Beata Agrell, Björn Billing, Anna-Klara Bojö, Daniel Brodén, Peter Carlsson, Cécile Durand, Johan Gardfors, Hjalmar Falk, Stina Hansson, Dag Hedman, Mats Jansson, Pauline Marchat, Håkan Möller, Arvid Nero, Nils Olsson, Stina Otterberg, Cecilia Rosengren, Samuel Runsteen, Christine Quarfood, Simon Söfelde, Stig Strömholm, Mette Tjell, Fredrik Waldenström, Tomas Wedin, samt deltagarna i LIR:s doktorandseminarium. Alla eventuella fel och brister ansvarar jag själv för.

Slutligen vill jag rikta ett tack till följande stipendiefonder

som genom generösa bidrag har möjliggjort studieresor till Paris och Rom: Filosofiska Fakultetens Donationsstipendium, Gertrude och Ivar Philipsons Stiftelse, Helge Ax:on Johnsons Stiftelse, Ingenjören C M Lericis Stipendium, Knut och Alice Wallenbergs Stiftelse, Kungl. och Hvitfeldtska stiftelsen, Svensk-franska Stiftelsen, samt Wilhelm och Martina Lundgrens Vetenskapsfond. Jag vill även tacka Svenska Institutet i Rom, som under hösten 2010 gav mig tillgång till sitt underbara bibliotek, beläget vid Villa Borghese, och Svenska Studenthemmet i Paris, där jag tillbringade en givande månad sommaren 2013. Vad min familj beträffar tackar jag min mor och mina båda bröder. Avhandlingen är tillägnad min far, som visade mig vägen till historien och konsten.

IX. LITTERATUR

Adorno, Theodor & Horkheimer, Max, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman & Carl-Henning Wijkmark, Göteborg, 1981.

Agamben, Giorgio, *The Time That Remains. A Commentary on the Letter to the Romans*, trans. Patricia Dailey, Stanford, 2005.

Alberti, Leon Battista, *Traktat om måleriet*, övers. Giuseppina Catenaro, i *Traktater om måleriet*, Uppsala, 1995.

Alnæs, Karsten, *Historien om Europa. Uppvaknande, 1300-1600*, övers. Urban Andersson, Stockholm, 2006.

Altrocchi, Rudolph, "The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento" i *Modern Language Association*, 36:3, 1921.

Appelbaum, Anne, *Järnridån. Det kommunistiska maktövertagandet i Östeuropa 1945-1956*, övers. Margareta Eklöf, Stockholm, 2013.

Aragon, Louis, "Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure" i Kundera, *La Plaisanterie*, Paris, 1968.

Arping, Åsa, *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt*, Stockholm/Ste-hag, 2002.

Aristoteles, *Politiken*, övers. Karin Blomqvist, Göteborg, 2003.

Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Göteborg, 1994.

Arvidson, Stellan, *Passionernas diktare. Thorild I*. Stockholm, 1989.

Arvidson, Stellan, *Harmens diktare. Thorild II*. Stockholm, 1993.

Arvidson, Stellan, *Thorild och den franska revolutionen*, Hudiksvall, 1938.

Arvidson, Stellan, *Thorild. Studier i hans ungdomsutveckling*, Lund, 1931.

Arvidson, Stellan, *Thorild och franska revolutionen*, Stockholm, 1938.

Atterbom, Per Daniel Amadeus, *Svenska siare och skalders*, fjärde bandet, Örebro, 1862.

Azar, Robert, "Var Breton influerad av Freud? En undersökning av Bretons begrepp om det omedvetna under åren 1919-1924" i *Semikolon. Tidskrift för idéhistorie, Semiotik og Filosofi*, 7:15, 2008.

Augustinus, *Bekännelser*, övers. Bengt Ellenberger, Skellefteå, 2003.

Aurelius, Carl Axel, *Hjärtpunkten. Evangeliets bruk som nyckel till Augsburgska bekännelsen*, Skellefteå, 2003.

Bachtin, Michail, *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr och Johan Öberg, Göteborg, 1991.

Bacon, Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud. Préface de Milan Kundera*, Paris, 1996.

Bacon, Francis, *The Instauration magna. Part II: Novum organum and other Associated Texts*, Oxford, 2004.

Badiou, Alain, *Saint Paul. The Foundation of Universalism*, trans. Ray Brassier, Stanford, 2003.

Baron, Hans, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, 1966.

Baron, Hans, "The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship" i *Journal of the History of Ideas*, 20:1, 1959.

Barthes, Roland, *Kritiska essäer*, övers. Malou Höjer, Uddevalla, 1957.

Barthes, Roland, *Litteraturens nollpunkt*, övers. Gun och Nils A. Bengtson, Uddevalla, 1966.

Baronian, Jean-Baptiste, *Baudelaire*, Paris, 2006.

Baxandall, Michael, *Painting & Experience*, Oxford, 1998.

Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris, 2006.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, 1996.

Becker, Carl L., *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*, Yale, 2003.

Béhar, Henri, "Le droit à l'insoumission. Le surréalisme et la guerre d'Algérie" i *Surréalisme et politique – Politique du surréalisme*, ed. Wolfgang Asholt & Hans T. Siepe, Amsterdam/New York, 2007

Belfrage, Sixten, *Gustavianska dikter i stilhistorisk belysning*, Stockholm, 1950.

Bellay, Joachim du, *Défense et illustration de la langue française*, Paris, 1904.

Bellay, Joachim du, *L'Olive. Augmentee depuis la premiere edition*, Paris, 1550.

Bellenger, Yvonne, *La Pléiade*, Paris, 1978.

Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, 1983.

Bendz, Gerhard, *Världslitteraturens historia: Forntiden*, Stockholm, 1985.

Benjamin, Walter, "Konstverket i reproduktionsåldern" i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Frankfurt am Main, 1969.

Bente, Friederich, *Historical Introduction to the Symbolical Books of the Evangelical Lutheran Church*, Teddington, 2008.

Benveniste, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I-II, Paris, 1966.

Bercé, Yves-Marie, *La naissance dramatique de l'absolutisme*, Paris, 1992.

Bergman, Pär, *Modernolatria et Simultaneità. Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Stockholm, 1962.

Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, 1959.

Boden, Doris, *Irritation als narratives Prinzip: Untersuchungen zur Rezeptionssteuerung in den Romanen Milan Kunderas*. Hildesheim, Zürich, New York, 2006.

Boileau, Nicolas, *Art poétique*, Paris, 1972.

Boileau Despréaux, Nicolas, *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin*, Genève, 1716.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, 1992.

Borges, Jorge Luis, "Note sur le 23 août 1944" i *Enquêtes*, trad. Paul et Sylvia Bénichou, Paris, 1967.

Borges, Jorge Luis, "Trädgården med gångar som förgrenar sig", övers. Sun Axelson, i *Fiktionser*, Stockholm, 2007.

Bossuet, Jacques-Bénigne, *Discours sur l'histoire universelle*, Paris, 1966.

Brague, Rémi, *La loi de Dieu*, Paris, 2005.

Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1966.

Breton, André, *Les pas perdus*, Paris, 1969.

Breton, André, "Refus d'inhumer" i *Le point du jour*, Paris, 1970.

Breton, André, "Surrealismens avgränsningar men inte begränsningar", övers Mattias Forshage och Bruno Jacobs, i *Surrealismens manifest*, Göteborg, 2011.

Breton, André, "Surrealismens manifest", övers, Malou Höjer & Gunnar Qvarnström i *Moderna manifest*, 2, Stockholm, 1973.

Broch, Hermann, "Kitsch", övers. Günter Thiele, i *Häften för Kritiska Studier*, 1988:4.

Brodsky, Josef, "Why Milan Kundera Is Wrong About Dostoyevsky" i *New York Times*, 17-02-1985.

Burckhardt, Jacob, *Renässanskulturen i Italien*, övers. Lizzie Tynell, Stockholm, 1965.

Burke, Peter, *En kung blir till. Myter och propaganda kring Ludvig XIV*, övers. Anders Björnsson, Stockholm, 1996.

Burman, Lars, *Den svenska stormaktstidens sonett*, Uppsala, 1990.

Butor, Michel, *Sex essäer om romankonsten*, övers. C. G. Bjurström, Stockholm, 1966.

Burwick, Frederick, *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, Pennsylvania, 1996.

Büttgen, Philippe, "La sécularisation de la folie. Marxisme et

protestantisme vers 1848” i *Modernité et sécularisation*. Hans Blumenberg, Karl Löwith, Carl Smith, Leo Strauss, Paris, 2007.

Calvino, Italo, *Six punkter inför nästa årtusende*, övers. Sven Åke Heed, Stockholm, 1999.

Camus, Albert, *Myten om Sysifos*, övers. Gunnar Brandell, Stockholm, 2004. Canguilhem, Georges, ”Mort de l'homme ou épuisement du Cogito?” i *Critique*, 242, 1967.

Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, La Habana, 1966.

Carrère, Emmanuel, *Limonov*, Paris, 2011.

Castiglione, Baldassare, *Boken om hovmannen*, övers. Paul Enoksson, Stockholm, 2003.

Cassirer, Ernst, *Thorilds Stellung in der Geistesgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Stockholm, 1941.

Cennini, Cennino, *Boken om målarkonsten*, övers. Sigurd Möller, i *Traktarer om måleriet*, Uppsala, 1995.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote*, övers. Edvard Lidforss, Stockholm, 2008.

Chastel, André, ”Avons-nous lu Baudelaire?” i *L'image dans le miroir*, Paris, 1980.

Chirico, Giorgio de, ”Om den metafysiska konsten”, övers. Titti Nylander, i *Moderna manifest*, 3, Stockholm, 1973

Chvatik, Kvetoslav, *Die Fallen der Welt. Der Romancier Milan Kundera*, München/Wien, 1994.

Cicero, *Samtal i Tusculum*, övers. Ebbe Linde, Uddevalla, 1970.

Claudel, Paul, *L'œil écoute*, Paris, 1946.

Coing, Helmut, ”Den europeiska rättsvetenskapens ursprungliga enhetlighet” i *Naturrättsläran. Uppsatser sammanställda av Jacob Sundberg för ämnet Allmän Rättslära*, Stockholm, 1983.

Comte, Auguste, *Discours sur l'esprit positif*, Paris, 2003.

Condorcet, Marquis de Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, 1970.

Corradi, Juan, ”Campo social y residuo cultural o de como hay que ver la relación entre ideología y literatura” i *Revista de*

Crítica Literaria Latinoamericana, 1991:33.

Grünewald, Isaac, *Matisse och expressionismen*, Stockholm, 1944.

Cullhed, Anders, "Originalitet och imitation i renässanspoetiken" i *Mimesis förvandlingar. Tradition och förnyelse i renässansens och barockens litteratur*, Stockholm, 2002.

Cullhed, Anna, *The Language of Passion*, Frankfurt am Main, 2002.

Curtius, Ernst Robert., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen, 1993.

Da Vinci, Leonardo, *Trattato della pittura*, Milano, 1804.

Dacier, André, *La Poétique d'Aristote traduite en François avec des remarques*, Paris, 1692.

Dante, Alighieri, *Den gudomliga komedin*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm, 1990.

Dargan, E. Preston, "Trissino, a Possible Source for the Pleiade" i *Modern Philology* 13:11, 1916.

D'Aubignac, abbé, *Conjectures académiques sur l'Iliade*, Paris, 1715.

Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, 1967.

Dejean, Joan, *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*, Chicago/London, 1997.

Delia, Luigi, "Jaucourt, Montesquieu et la discipline 'Droit naturel' dans l'*Encyclopédie*" i *Les Lumières et l'idée de nature*, red. Gérard Chazal, Dijon, 2011.

Deleuze, Gilles, & Parnet, Claire, *Dialogues*, Paris, 1977.

Deleuze, Gilles, *Foucault*, Paris, 1986.

Den Augsburska bekännelsen, övers. Sigfrid von Engeström, Stockholm, 1930.

Derrida, Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, 2005.

Derrida, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, 1978.

Derrida, Jacques, *Marx spöken*, övers. Jonas (J) Magnusson, Göteborg, 2003.

Descartes, René, *Valda skrifter*, övers. Konrad Marc-Wogau,

Lund, 1990.

D'Holbach, *Le Christianisme dévoté, ou Examen des principes & des effets de la religion chrétienne*, Paris, 2006.

Die Urkunden der Friedensschlüsse zu Osnabrück und Münster nach authentischen Quellen, Zürich, 1848.

Diderot, Denis, *Brev om de blinda*, övers. Tore Wretö, Atlantis, 2002.

Doležel, Lobomír, "Narrative symposium' in Milan Kundera's *The Joke*" i *Critical Essays on Milan Kundera*, s. 125ff.

Domat, Jean, *Les lois civiles dans leur ordre naturel*, Paris, 1697.

Dostojevskij, Fjodor, *Brott och straff*, övers. Hans Björkengrens översättning, Stockholm, 2010.

Duby, Georges, *Art et société au Moyen Âge*, Paris, 1997.

Duby, Georges, *L'an mille*, Paris, 1974.

Dupont, Paul, *Un Poète-philosophe au commencement du XVIII^e siècle: Houdar de La Motte (1672-1731)*, Paris, 1898.

Eagleton, Terry, "Estrangement and Irony in the Fiction of Milan Kundera" i *The Eagleton Reader*, red. Stephen Regan, Oxford, 1998.

Eagleton, Terry, *Marxism och litteratur*, övers. Anders Olsson och Svante Weyler, Stockholm, 1978.

Ehard, Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1963.

Engdahl, Horace, *Den romantiska texten*, Stockholm, 1986.

Éluard, Paul, *Smärtans huvudstad*, övers. Pierre Zekeli, Borås, 1975.

Eliot, T. S., *Fyra Kvartetter (Little Gidding)*, övers. Thomas Warburton, i *Dikter*, Stockholm, 1987.

Ernaux, Annie, *Les années*, Paris, 2008.

Finkielkraut, Alain, "Milan Kundera Interview" i *Critical Essays on Kundera*, New York, 1999.

Finsen, Hans Carl, *Die Rhetorik der Nation. Redestrategien im nationalen Diskurs*, Tübingen, 2001.

Fischer, Otto, "Att sjunga Passionerna. Medium och perfor-

mativitet hos Thomas Thorild” i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:2.

Fischer, Otto, ”Thomas Thorild on Rhetoric and Eloquence” i *Rhetoric and Literature in Finland and Sweden, 1600-1900*, red. Pernille Harsting & Jon Viklund, Köpenhamn, 2008.

Flaubert, Gustave, *Lexikon över vedertagna åsikter*, övers. Hans Johansson, Lund, 2008.

Forster, Gerard, *The Icy Fire, Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, 1969.

Ford, Philip, ”Homer in the French Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, 2006:1.

Fontenelle, Bernard de, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, 1998.

Foucault, Michel, *Diskursernas kamp*, Stockholm/Stehag, 2008.

Foucault, Michel, *Sexualitetens historia, band 1: Viljan att veta*, övers. Britta Gröndahl, Göteborg, 2004.

Frank, Field, *Three French Writers and the Great War*, Cambridge, 1975.

Freud, Sigmund, ”Bortom lustprincipen”, övers. Mia Engvén, i *Samlade skrifter*, IX, Stockholm, 2008.

Freud, Sigmund, ”Om psykogenesen i ett fall av kvinnlig homosexualitet”, övers. Ingrid Wikén Bonde, i *Samlade skrifter*, V, Stockholm, 2002.

Freud, Sigmund, ”Humorn”, *Samlade skrifter IV*, övers. Eva Backelin, Stockholm, 2006.

Freud, Sigmund, ”Masspsykologi och jaganalys” i *Samlade skrifter*, X, övers. Lars W Freij, Stockholm, 2011.

Freud, Sigmund, ”Totem och tabu”, övers. Eva Backelin, i *Samlade skrifter*, X, Stockholm, 2011.

Freud, Sigmund, ”Ett minne ur Leonardo da Vincis barndom”, övers. Ingrid Wikén Bonde, i *Samlade skrifter*, XI, Stockholm, 2007.

Freedberg, David, ”The Structure of Byzantine and European Iconoclasm” i *Iconoclasm*, ed. Bryer & Herrin, Birmingham, 1977.

- Fridholm, Roland, *Thorild och antiken*, Göteborg, 1940.
- Frängsmyr, Tore, *Sökandet efter upplysningen. Perspektiv på svenskt 1700-tal*. Stockholm, 2006.
- Fumaroli, Marc, "Les abeilles et les araignées" i *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, 2001.
- Fumaroli, Marc, & Lecoq, Anne-Marie, *La Querelle des Anciens et des Modernes: XVII^e -XVIII^e siècle*, Paris, 2001,
- Fumaroli, Marc, *Le sablier renversé: des Modernes aux Anciens*, Paris, 2013.
- Galilei, Galileo, *Breven om solfläckarna*, övers. Paul Enoksson, Helsingborg, 1991.
- Galilei, Galilei, *Om Kopernikanska brev om Bibelns auktoritet och vetenskapens frihet*, övers. Paul Enoksson, Lund, 1997.
- Garin, Eugenio, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, 1965.
- Garrisson, Janine, *Royauté, Renaissance et Réforme*, Paris, 1991.
- Gallemart, Johannes, *Sacros. Concilii Tridentium Canones et Decreta*, Coloniae Agrippinae, 1612.
- Garland, Robert, *Religion and the Greeks*, London, 1995.
- Gardini, Nicola, "Un esempio di imitazione virgiliana nel canzoniere Petrarcesco: Il Mito di Orfeo", *Modern Language Notes*, 1946: 61.
- Garin, Eugenio, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, 1970,
- Gay, Peter, *The Enlightenment. An Interpretation. I-II.*, New York/London, 1995.
- Gay, Peter, *Modernism. The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*, New York, 2008.
- Gillot, Hubert, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Nancy, 1914.
- Girard, René, *Les origines de la culture*, Paris, 2004.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, 1961.
- Gohlich, Dietmar, *Thomas Thorild i Greifswald: en svensk författare vid ett tyskt universitet*, Gdańsk, 1996.

- Gombrich, E. H., *Konstens historia*, Stockholm, 1979.
- Grane, Leif, *Confessio Augustana. Orientering i den lutherska reformationens grundtankar*, Stockholm, 1979.
- Greene, Thomas M., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London, 1982.
- Graf, Max, *Modern Music. Composers and Music of Our Time*, övers. Beatrice R. Maier, New York, 1946.
- Grossman, Vassilij, *Liv och öde*, övers. Hans Björkegren, Lund, 2007.
- Gullberg, Hjalmar, *I väntan på barbarerna och andra tolkningar av Kavafis. Seferis, K.P. Kavafis, T.S. Eliot-paralleller*, övers. Sture Linnér, Stockholm, 1965.
- Gustafson, Kenneth, *Thomas Thorild. Skalden – rebellen*, Kungälv, 2010.
- Guyer, Foster E. "C'est nous qui sommes les Anciens" i *Modern Language Notes*, XXXVI:5, 1921.
- Haskins, Homer, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, 1927.
- Hansson, Stina, *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen. 1650-1720*, Göteborg, 1991
- Hampson, Norman, *Upplysningen. En analys av dess attityder och värden*, övers. Bosse Homqvist, Stockholm/Stehag, 1993.
- Hansson, Gunnar D, *Lyckans berså*, Göteborg, 2010.
- Hatzfeld, Helmut A., "Thirty Years of Cervantes Criticism" i *Hispania*, 30:3, 1947.
- Hedman, Dag, "Kampen på det gustavianska fältet II. Om Kellgrens problematiska förhållande till Leopold" i *Samlaren*, 2001.
- Hegel, Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Frankfurt am Main, 1986.
- Hegel, Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, III, Frankfurt am Main, 1986.
- Hegel, Friedrich, *Andens fenomenologi*, övers. Sven-Olov Wallenstein & Brian Manning Delaney, Stockholm, 2008.
- Hellquist, Elof, *Svensk etymologisk ordbok*, Lund, 1922.

- Hepp, Noémi, "Homère en France au XVI^e siècle" i *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 96, 1961-62.
- Herrlin, Olle, *Religionsproblemet hos Thorild*, Lund, 1947.
- Herodotos, *Historia*, övers. Claes Lindskog, Stockholm, 2008.
- Homeros, *Iliade*, Premier tome, trans. Anne Dacier, Paris, 1749.
- Homeros, *Iliaden*, övers. Björkeson, Stockholm, 2002.
- Horatius, *Diktkonsten*, övers. Arvid Andréén, Jonsered, 1992.
- Horatius, *Oden*, övers. Ebbe Linde, I-III, Uddevalla, 1963.
- Hume, David, *Selected Essays*, Oxford/New York, 1998.
- Hugo, Victor, *Choses vues (1849-1869)*, Paris, 1972.
- Huizinga, Jan, *Ur medeltidens höst. Studier över 1300- och 1400-talens levnadsstil och tankeformer i Frankrike och Nederländerna*, övers. Hans Reutercrona, Lund, 1964.
- Hunter, Richard, "Homer and Greek Literature", *The Cambridge History of Classical Literature*, I, ed. E. J. Kenney, Cambridge, London, 1982.
- Huntington, Samuel P., *The Clashes of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, 1996.
- Husserl, Edmund, "Den europeiska mänsklighetens kris och filosofin" i *Fenomenologin och filosofins kris*, övers. Jim Jakobsson och Hans Ruin, Stockholm, 2002.
- Huxley, Aldous, *Du sköna nya värld*, övers. Greta Tiselius, Stockholm, 1984.
- Hägg, Thomas, *Den antika romanen*, Stockholm, 1980.
- Irailh, Augustin Simon, *Querelles littéraires, ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la République des Lettres, depuis Homère jusqu'à nos jours*, Paris, 1761.
- Il y aura une fois". Une anthologie du Surréalisme, établie et présentée par Jacqueline Chénieux-Gendron*, Paris, 2003.
- James, David, "Mapping modernist continuities" i *The Legacies of Modernism. Historicising Postwar and Contemporary Fiction*, Cambridge, 2012.
- James, David, *Modernist Futures. Innovation and Inheritance in the Contemporary Novel*, Cambridge, 2012.

- Janet, Pierre, *L'Automatisme psychologique*, Paris, 2005.
- Johansson, Jahn Otto, *Tjeckoslovariens ödestimma*, Stockholm, 1968.
- Johansson, Per Magnus, *Freuds psykoanalys. Band 1. Utgångspunkter*, Göteborg, 1999.
- Jonsson, Inge, *Idéer och teorier om ordens konst. Från Platon till strukturalismen*, Malmö, 1977.
- Jonsson, Stefan, "I revolutionens ljus. Thomas Thorild, Stellan Arvidson och den marxistiska litteraturforskningen i Sverige" i *Talekonst och passion. Skalden och filosofen Thomas Thorild. En antologi*, red. Kenneth Gustafson, Bohus, 2013.
- Jägerskiöld, Stig, "Tyranmord och motståndsrätt 1702-1809. En studie kring J.J. Anckarström" i *Scandia*, 28:1, 1962.
- Kafka, Franz, *Brevet till fadern*, övers. Hans Blomqvist & Erik Ågren, Lund, 1998.
- Kafka, Franz, *Processen*, övers. Karl Vennberg, Stockholm, 1945.
- Kann, Robert A., *The History of the Habsburgs Empire. 1526-1918*, Berkeley/Los Angeles/London, 1974.
- Kant, Immanuel, *Grundläggning av sedernas metafysik*, övers. Joachim Retzlaff, Göteborg, 1997.
- Kant, Immanuel, *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Emt, Thales, 2004.
- Kant, Immanuel, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein, 2003.
- Kantorowicz, Ernest H., *The Kings Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, 1997.
- Kallifatides, Theodor, *En lång dag i Athen*, Stockholm, 1989.
- Kellgren, Johan Henric, *Samlade skrifter*, fjärde delen, tredje häftet, Stockholm, 1944.
- Kleist, Heinrich von, *Michael Kohlhaas*, övers. Erik Ågren, Lund, 2007.
- Krapotkin, Peter, *En anarkists minnen*, övers. Claës Gripenberg, Uddevalla, 1983.
- Kundera, Milan, *Ridån*, övers. Mats Löfgren, Stockholm, 2007.

Kundera, Milan, *Skrattets och glömskans bok*, övers. Lennart Holst, Stockholm, 1987.

Kundera, Milan, *Romankonsten*, övers. Mats Löfgren, Stockholm, 2006.

Kundera, Milan, *Långsamheten*, övers. Mats Löfgren, Stockholm, 1996.

Kundera, Milan, *Odödligheten*, övers. Ulla Bruncrona, Stockholm, 1991.

Kundera, Milan, *De svikna arven*, övers. Mats Löfgren, Stockholm, 1993

Kundera, Milan, *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, 1971.

Kundera, Milan, *Varats olidliga lätthet*, övers. Ulla Bruncrona, Stockholm, 1990.

Kundera, Milan, *Kärlekens löjen*, övers. Thomas Wrigstad, Stockholm, 1988.

Kundera, Milan, *Skämtet*, övers. Dagmar Chvojková-Pallasová och Harry Järv, Stockholm, 1988.

Kavka, František, *L'Université Charles de Prague. Histoire abrégée*, trad. Miroslav Pravda, Praha, 1963.

Kluge, Sofie, *Don Quixote og romangenren*, Köpenhamn, 2006.

Kortum, Hans, *Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur*, Berlin, 1966.

Krauss, Werner, "Der Streit der Altertumsfreunde mit den Anhängern der moderne und die Entstehung des gesichtlichen Weltbildes" i *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, utg. Werner Krauss & Hans Kortum, Berlin, 1966.

La Motte, Houdart de, *De tre cavallierer, lust-spel i en afhandling, upsatt på fransyska utaf herr Bondin Westerås, tryckt hos Joh. Laur. Horrn, kongl. consist. och gymn. boktr. år 1756.*

La Motte, Houdart de, *L'Iliade. Poëme avec un discours sur Homere*, Paris, 1714.

La Motte, Houdart de, *Odes avec un Discours sur la Poésie en général, & sur l'Ode en particulier. 2ed*, Paris, 1709.

La Motte, Houdart de, *Reflexions sur la critique*, Paris, 1716.

La Motte, Houdart de, *Macchabeerne, sorge-spel i fem afhandlingar, sammansatt på fransöska af herr de La Mothe, och på svenska öfversatt af Christoph. Knöppel*, Stockholm, 1746,

Ladborough, R. W, "Translation from the Ancients in Seventeenth-Century France" i *Journal of the Warburg Institute*, 1938:2.

Lamberti, Jean-Claude, *La notion d'individualisme chez Tocqueville*, Paris, 1970.

Larsen, Robert E., "The Aristotelianism of Bacon's *Novum Organum*" i *Journal of the History of Ideas*, 1962: 23

Larsson, Olle, *Stormaktens sista krig. Sverige och stora nordiska kriget 1700-1721*, Lund, 2009.

Le Goff, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris, 1981.

Le Grand, Eva, *Kundera ou La mémoire du désir*, Paris, 1995.

Lefebvre, Georges, 1789. *Den franska revolutionens bakgrund och orsaker*, övers. Claes Gripenberg, Lund, 1961.

Legendre, Pierre, *Leçons II. L'Empire de la vérité. Introduction aux espaces dogmatiques industriels*, Paris, 1983.

Legendre, Pierre, *Leçons IV. Suite 2. Filiation*, Paris, 1990.

Legendre, Pierre, *Leçons IV, L'inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, 1985.

Legendre, Pierre, *Leçons VIII. Le crime du Corporal Lortie. Traité sur le Père*, Paris, 1989

Legendre, Pierre, *Leçons IV, Les Enfants du Texte. Étude sur la fonction parentale des États*, Paris, 1992.

Legendre, Pierre, *De la société comme texte. Linéaments d'une anthropologie dogmatique*, Paris, 2001.

Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, 1965.

Levertin, Oscar, "Fru Nordenflycht" i *Kritisk prosa*, II, Stockholm, 2007.

Liedman, Sven-Eric, *I skuggan av framtiden. Modernitetens*

idéhistoria, Stockholm, 2003.

Liedman, Sven-Eric, "Om ideologier" i *Om ideologi och ideologianalys. Uppsatser och texter*, Göteborg, 1989.

Lindberg, Bo, *De lärdes modersmål. Latin, humanism och vetenskap i 1700-talets Sverige*, Göteborg, 1984.

Lindgren, Erik, *mannen utan väg i Dikter. 1940-1954*, Stockholm, 1989.

Lindroth, Sten, *Svensk lärdomshistoria: Stormaktstiden*, Stockholm, 1975.

Linnér, Sture, *Homeros*, Borås, 1985.

Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, 2004

Locke, John, *Andra avhandlingen om styrelseskicket*, övers. Eva Backelin, Göteborg, 1996.

Longinovic, Tomislav, "Anti-Apollo: Lyricism and Abjection in *Life is Elsewhere*" i *Milan Kundera and the Art of Fiction. Critical Essays*, ed. Aron Aji, New York & London, 1992.

Lolis, Cesare, *Cervantes Reazionario*, Rom, 1924.

López, Carolina Martín, *La trilogía Da Ponte – Mozart. De Sevilla a Europa*, Sevilla, 2007.

Liotard, Jean-Luc, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, 1979.

Lönnroth, Erik, *Den stora rollen. Kung Gustaf III spelad av honom själv*, Stockholm, 1986.

Machiavelli, Niccolò, *Fursten*, övers. Karin Hybinette, Stockholm, 1998.

Maffei, Domenico, *La donazione di Costantino nei giuristi medievali*, Milano, 1964.

Maixent, Jocelyn, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera, ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, 1998.

Malm, Mats, *Minervas äpple. Om diktsyn, tolkning och bildspråk inom nordisk göticism*, Stockholm/Stehag, 2006.

Malm, Mats, *Poesins röster. Avlyssningar av äldre litteratur*, Stockholm/Höör, 2011.

Mann, Thomas, *Buddenbrooks*, övers. Ulrika Wallenström,

Stockholm, 2007.

Mann, Thomas, *Doktor Faustus. Den tyske tonsättaren Adrian Leverkühns liv skildrat av en vän*, övers. Nils Holmberg, Stockholm, 1990.

Marmier, Jean, *Horace en France, au dix-septième siècle*, Paris, 1962.

Marx, Karl, *Ekonomiska skrifter*, övers. Sven-Eric Liedman, u. o., 1975.

Marx, Karl, *Louis Bonapartes adertonde Brumaire*, Göteborg, 1981.

Marx, Karl & Engels, Friedrich, *Kommunistiska Manifestet*, Stockholm, 1976.

Matejka, Ladislav, "Milan Kundera's Central Europe" i *Critical Essays on Milan Kundera*, New York, 1999.

Mathé, Roger, & Couprie, Anain, *Profil d'une œuvre: Phèdre*, Paris, 1993.

Maupassant, Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, 1959.

Mauss, Marcel, *Gåvan*, övers. Marianne Ahrne, Stockholm, 1972.

McNeill, John T., "Natural Law in the Teaching of the Reformers" i *The Journal of Religion*, 26:3, 1946.

McNeill, John T., "Natural Law in the Thought of Luther" i *Church History*, 1941.

Melberg, Arne, *Mimesis – en repetition*, Stockholm/Stehag, 1992.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, 1964.

Miłosz, Czesław, *Själar i fångenskap*, övers. Ingrid Ekman Nordgaard, Stockholm, 1980.

Mommsen, Theodor, "Petrarch's Concept of the 'Dark Age'" i *Medieval and Renaissance Studies*, ed. Eugene Rice, Ithaca, 1959.

Montaigne, Michel, *Essäer*, II, övers. Jan Stolpe, Stockholm, 1990.

Morton, Richard, *Examining Changes in the Eighteenth-Century French Translations of Homer by Anne Dacier and Houdar de la Motte*, New York/Ontario, 2003.

- Myers, Sir John L., *Homer and his critics*, London, 1958.
- Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, 1948.
- Němcová Banerjee, Maria, *Terminal Paradox. The Novels Of Milan Kundera*, New York, 1992.
- Nietzsche, Friedrich, *Samlade skrifter. Band 1. Tragedins födelse*, övers. Martin Tegen, Stockholm/Stehag, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, *Samlade skrifter. Band 5. Den glada vetenskapen*, övers. Carl-Hennig Wijkmark, Stockholm/Stehag, 2008.
- Nietzsche, Friedrich, *Samlade skrifter. Band 7. Bortom gott och ont*, övers. Lars Holger Holm, Stockholm/Stehag, 2002.
- Nilsson, Albert, *Thomas Thorild. En studie över hans livsåskådning*, Stockholm, 1915.
- Nilsson, Albert *Svensk romantik*, Lund, 1964.
- Olsson, Anders, *Vad är en suck? En essä om Erik Johan Stagnelius*, Stockholm, 2013.
- Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology*, New York, 1939.
- Panofsky, Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, London, 1970.
- Panofsky, Erwin, *Perspektivet som symbolisk form*, övers. Sölve Olsson, Stockholm/Stehag 1994.
- Petrarca, Francesco, *Kärleksdikter*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm, 2002.
- Petrarca, Francesco, *I Trionfi*, Milano, 2006.
- Petrarca, Francesco, *Valda brev*, övers. Vilhelm Ekelund, Stockholm, 1915.
- Perrault, Charles, *Le Siècle de Louis le Grand*, Paris, 1687.
- Píchová, Hana, "Milan Kundera and the Identity of Central Europe" i *Comparative Central European Culture*, ed. Steven Tötösy de Zepetnek, West Lafayette, Indiana, 2002.
- Pierguidi, Stefano, "Dalla 'Veritas filia Temporis' di Francesco Marcolini all'"Allegoria' di Londra del Bronzino" i *Artibus et Historiae*, 2005:26.
- Platen, Magnus von, "Nordenflycht och La nouvelle Héloïse" i *1700-tal. Studier i svensk litteratur. Första samlingen*, Stockholm, 1996.

Platon, *Samlade skrifter*, II, övers. Jan Stolpe, Stockholm, 2001.

Plessis, Alain, *Nouvelle histoire de la France contemporaine, III, De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871*, Paris, 1973.

Plessix Gray, Francine du, "Journey in to the Maze: An Interview with Milan Kundera" i *Critical Essays on Milan Kundera*, New York, 1999.

Plinius d. y., *Brev*, övers. Axel Mattsson, Stockholm, 1983.

Pope, Alexander, *Essay on Criticism*, Washington D.C., 1962.

Propertius, Sextus, *Elegier*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm, 2002.

Proust, Marcel, "Noms de Personnes" i *Contre Sainte-Beuve*, Paris, 1954.

Pseudo-Longinos, *Om litterär storhet*, övers. Jan Stolpe, Göteborg, 1997.

Quarfood, Christine, *Condillac, statyn och barnet. En studie i upplysningens filosofi och pedagogik*, Stockholm/Stehag, 1998.

Quinault, Philippe, *Alceste suivie de La Querelle d'Alceste. Anciens et Modernes avant 1680*, Paris, 1994.

Quintillianus, *Den fulländade talaren*, övers. Bengt Ellenberger, Stockholm, 2002.

Racine, Jean, *Phèdre*, Paris, 1999.

Rank, Otto, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, Leipzig/Wien, 1912.

Rasmussen, Harald & Thomassen, Einar, *Kristendomen. En historisk introduktion*, övers. Per Beskow, Skellefteå, 2007.

Régis, Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927.

Richard, François, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, 2003.

Rigault, Hyppolite, *Histoire de La Querelle des anciens et des modernes*, Paris, 1856.

Rigolot, François, *Poésie et Renaissance*, Paris, 2002.

Rigolot, François, "Louise Labé and the 'Climat Lyonnais'" i *The French Review*, 73:3, 1998

Rilke, Rainer Maria, *Brev om Cézanne*, övers. Helga Krook, Stockholm, 1995.

Rimbaud, Arthur, *Samlade verk*, övers. Elias Wraak, Malmö, 2003.

Ripa, Cesare, *Iconologia, or Moral Emblems*, London, 1709.

Romier, Lucien, "Lyons and Cosmpolitanism at the Beginning of French Renaissance" i *French Humanism 1470-1600*, New York/Harper, 1969.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, 1972.

Robertson, J.G., "Sources italiennes des Paradoxes dramatiques de La Motte" i *Revue de la littérature comparée*, 1923.

Rockberger, Nicolaus, *Huset Habsburg*, Stockholm, 2006.

Rothstein, Marian, "Homer for the Court of François I" i *Renaissance Quarterly*, 2006:3.

Rousseau, Jean-Jacques, *Avhandling om vetenskaperna och konsterna*, övers. Gustaf Grimdal & Inga-Lill Grahn, Göteborg, 1992.

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, 1969.

Rudé, George, *Det revolutionära Europa. 1783-1815*, övers. Svante Hansson, Stockholm, 1967.

Rupnik, Jacques, "Zweierlei Frühling: Paris und Prag 1968" i *Transit*, 35, 2008.

Sahlberg, Gardar, "När skrev Hedvig Charlotta Nordenflycht skaldebrevet till Criton? Ett bidrag till frågan om hennes Rousseaupåverkan" i *Samlaren*, 1934.

Sahlin, Gunnar, *Författarrollens förändring och det litterära systemet 1770-1795*, Stockholm, 1989.

Saint-Simon, *Mémoires*, vol. III, Paris, 1984.

Santmire, H. Paul, "Justification in Calvin's 1540 Romans Commentary" i *Church History: Century Journal*, 11:3, 1989.

Sartre, Jean-Paul, *Vad är litteratur?*, övers. Mario Grut, Mölndal, 1970.

Savin, Kristiina, "Sighs of Desire" i *Pangs of Love and Longing: Configurations of Desire in Premodern Literature*, ed. Anders Cullhed, Carin Franzén, Anders Hallengren & Mats Malm, Cambridge, 2013.

Schiller, Friedrich, *Estetiska brev*, övers. Göran Fant, Södertälje, 1995.

Schneewind, J. B., "Kant and Natural Law Theory" i *Ethics*, 1993, 104:1.

Schneewind, J. B., *The Invention of Autonomy. A history of modern moral philosophy*, Cambridge, 2009.

Schröder, Jan, "The Concept of (Natural) Law in the Doctrine of Law and Natural Law of the Early Modern Era" i *Natural Law and Laws of Europe in Early Modern Europe. Jurisprudence, Theology, Moral and Natural Philosophy*, Farnham/Burlington, 2008.

Schück, Henrik, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, IV, 1928.

Sellberg, Erland, *Filosofin och nyttan. I. Petrus Ramus och ramismen*, Göteborg, 1979.

Seppelt, Franx Xaver, *Geschichte der Päpste. V. Das Papsttum im Kampf mit Staatsabsolutismus und Aufklärung. Von Paul III bis zur Französischen Revolution*, München, 1959.

Shickman, Allan, "The 'Perspective Glass' in Shakespeare's Richard II" i *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol 18:2, 1978.

Sjöding, Allan E., *Leopold. Den gustavianske smakdomaren. Hans utveckling till första upplagan av Samlade Skrifter (1800-1802)*, Västerås, 1931.

Skarsten, Trygve R., "The Reception of the Augsburg Confession in Scandinavia" i *The Sixteenth Century Journal*, 1980.

Skvorecky, Josef, *Miracle en Bohême*, Paris, Gallimard, 1978.

Smith, Preserved, *Origins of Modern Culture. 1543-1687*, New York, 1962.

Soboul, Albert, *Le Procès de Louis XVI*, Paris, 1966.

Sollers, Philippe, *Femmes*, Paris, 1983.

Spielmann, Ellen, "Borges y Fuentes, autores y lectores del Quijote. A propósito de un homenaje en el IV Centenario" i *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2005:26.

Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. Genomskinlighet och hinder*, övers. Jan Stolpe, Stockholm, 2002.

Starobinski, Jean, 1789. *Les emblèmes de la raison*, Paris, 1979.

Steiner, George, *The Death of Tragedy*, London, 1961.

Strauss, Leo, *Natural right and history*, Chicago/London, 1992.

Strömholm, *A Short History of Legal Thinking in the West*, Stockholm, 1985.

Stålmarm, Torkel, *Medelmåttan. Ett porträtt av Carl Gustaf af Leopold*, Stockholm, 2005.

Svensk Sturm und Drang: Thomas Thorild – Bengt Lidner i urval och med inledning av Stellan Arvidson, Stockholm, 1957.

Taguieff, Pierre-André, *La judéophobie des Modernes*, Paris, 2008.

Taguieff, Pierre-André, *Le sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, 2004,

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *History of Aesthetics*, vol. 3, trans. Adam & Ann Czerniawski, New York/London, 2005.

Terrasson, Abbé, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homere*, Paris, 1715.

Tegnér, Esaias, *Samlade skrifter*, IX, Stockholm, 1920.

Thorild, Thomas, *Samlade skrifter*, I, Stockholm, 1933.

Thorild, Thomas, *Samlade skrifter*, II, Stockholm, 1934.

Thorild, Thomas, *Samlade skrifter*, III, Stockholm, 1944.

Thorild, Thomas, *Samlade skrifter*, 17:e häftet, Stockholm, 1974.

Thorild, Thomas, *Samlade skrifter*, VI, Stockholm, 1980.

Thorild, Thomas, "Vis poëtica seu Pathos", övers. Maria Plaza, i *Att fånga ögonblicken. Texter i urval*, red. Horace Engdahl, Stockholm, 2000.

Tieghem, Philippe van, *Les grandes doctrines littéraires en France. De la Pléiade au Surréalisme*, Paris, 1963.

Tigerstedt, Eugène Napoleon, *Engelsk nyhumanism och nyklassicism under 1700-talet*, Stockholm, 1963.

Tigerstedt, Eugène Napoleon, *Johan Henric Kellgren*, Stockholm, 1966.

Tigerstedt, Eugène Napoleon, "Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West" i *Studies in the Renaissance*, 15, 1968.

Tilley, Arthur, "The Composition of the Pléiade" i *The Modern Language Review*, 6:2, 1911.

Todorov, Tzvetan, *L'esprit des Lumières*, Paris, 2006.

Turgenjev, Ivan, *Fäder och söner*, övers. Hjalmar Dahl, Udevalla, 1984.

Valéry, Paul, *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, 1945.

Vergilius, *Aeneiden*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm, 1988.

Veyne, Paul, *L'Empire gréco-romain*, Paris, 2005.

Voltaire, François, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, 2005.

Voltaire, François, *Lettres philosophiques*, Paris, 1986.

Wade, Ira O., *The Structure and Form of the French Enlightenment*, I-II, Princeton, 1977.

Wallenstein, Sven-Olov, *Den sista bilden: det moderna måleriets kriser och förvandlingar*, Stockholm, 2002.

Warren, Ramsey, "Voltaire and Homer", i *Modern Language Association*, 66:2, 1951.

Weber, Max, *Wissenschaft als Beruf*, Berlin, 1983.

Williams, Gordon, "The Genesis of Poetry in Rome" i *The Cambridge History of Classical Literature*, II, ed. E. J. Kenney, Cambridge, London, 1982.

Wilson, Penelope, "Roman Homer" i *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, 2004.

Wilson-Okamura, David Scott, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge, 2010.

Winkelmann, Johann Joachim, *Tankar om imitationen av de grekiska verken inom måleriet och skulpturen*, Göteborg, 2007.

Wolf, Hans, Walterson, Frank, Frenne, Göran, & Tommila, Hans Göran, *Östeuropa. Från Versailles till Bratislava*, Lund, 1970.

Yilmaz, Levent, *Le temps moderne. Variations sur les Anciens et les contemporains*, Paris, 2004.

Yourcenar, Marguerite, *Hadrianus minnen*, övers. Gunnel Vallquist, Uddevalla, 1969.

Zubert, Roger & Cuénin, Micheline, *Le Classicisme*, Paris, 1998.