

Lasse Horne Kjældgaard & Peter Simonsen

Litteratur



Hvad nu, hvis der ikke var litteratur?

Det tankeeksperiment er naturligvis udført – ikke i livet, men i litteraturen. Ray Bradburys roman *Fabrenheit 451* (1953) foregår i et fremtidssamfund, hvor litteraturen er afskaffet – hvor brandmænd ikke slukker ildebrande, men brænder bøger, når de finder dem. Borte er litteraturen også i Aldous Huxleys fremtidsroman *Fagre nye verden* (1932) og erstattet af ekstremt naturtro levende billeder, såkaldte ”følefilm”. Svend Åge Madsens *Tugt og utugt i mellemtiden* (1976) foregiver at være skrevet i en fjern fremtid, af en forfatter, Ato Vari, der skildrer 1960’erne og 1970’ernes Århus som en fjern fortid. Også i Varis samtid er litteraturen forsvundet – eller i hvert fald så langt væk og fremmedartet, at fænomenet kræver en forklaring. Romanen er indrammet af en udgiverfiktion og indledes med et forord af en historiker, Komani, der pædagogisk oplyser læseren om, hvad en roman er for en størrelse, og hvad det er for en besynderlig tidsalder, romanen foregår i – den såkaldte mellemtid. *Tugt og utugt i mellemtiden* hænger sammen med Svend Åge Madsens efterfølgende roman, *Se dagens lys* (1980), der giver et nærmere indblik i den fremtid, som har afløst mellemtiden – en fremtid, hvor biblioteker fortsat findes, men hvor det, vi forstår ved litteratur, ikke står fremme på hylderne, men er arkiveret i de allerbageste rum. Efterhånden som hovedpersonen Elef læser sig ind på de gamle bøger, indser han, at ”menneskene dengang har været væsentlig forskellige fra den art jeg kalder mennesker” (Madsen 1980, 65).

Fælles for de nævnte fremtidsromaner om litteraturløse samfund er netop, at de er det modsatte af utopier: De er dystopier, der skildrer tilstande, som nok kun de færreste af os kunne finde på at drømme om. Fælles for romanernes fremtidssamfund er også, at det ikke kun er litteraturen, som er afskaffet eller gjort overflødig, men også grundlæggende menneskelige eller humanistiske værdier: individuel frihed, familie, venskab samt en dybere forståelse af fortiden og en dynamisk opfattelse af fremtiden, som er erstattet af en slags permanent og overfladisk nutid. Samfundsmæssige størrelser, som vi normalt opfatter som konstanter,

fremstår i romanerne som variable, der i en eller anden forstand hænger sammen med den variabel, vi kalder for litteratur.

På den måde bidrager romanerne til at iscenesætte litteraturens betydning som forbundet – på en eller anden måde – med fænomener, som stort set ingen vil være foruden. Ja, de præsenterer os for livsvilkår, som mange af os vil tøve med at kalde for menneskelige. At der ligefrem er væsensforskelle på mennesker med og uden litteratur, som Elef erfarer, antyder, at litteratur er væsentlig for selve dét at være menneske. Det lægger romanerne op til, og de gør det med et greb, som er så udpræget – men ikke udelukkende – litterært: *Hvad nu hvis?*, spørger de. De handler ikke ”om noget, der er sket, men om noget, der *kunne ske*”, som Aristoteles skriver i *Poetikken*, en af de første bøger om litteratur, vi kender (Aristoteles 2004, 69). Romanerne forholder sig til det mulige – til en fremtid uden litteratur – for at føre et slags indirekte bevis for litteraturens uundværlighed.

Hvad nu, hvis litteraturen ikke fandtes eller ligefrem blev udryddet? Spørgsmålene er spændende og spekulative. Mindre hypotetisk, men ikke mindre halsbrækkende er spørgsmålet om, hvad litteratur så egentlig er for noget. For hvad taler vi om, når vi taler om litteratur?

Ikke om én ting, men om mange. Selve ordet kommer af det latinske *litteratura*, der betyder skrift eller nedfældet viden. Så bred og svag kan definitionen på litteratur være, men i hverdagen på universiteterne eller andre steder i uddannelsessystemet er den som regel langt snævrere. Der drejer undervisningen og forskningen sig kun om få former for skrift, først og fremmest om skønlitteratur eller digtning – det vil sige lyrik, kunstprosa eller drama, der lever op til visse æstetiske krav (se ”Kvalitet”), og som regel er trykt med sværte på papirark, der er foldet og bundet sammen i en bog (se ”Bogmediet”). Det er slet ikke tilfældigt, at afbrændingen af netop bøger er lig med destruktion af litteratur i det hele taget i Bradburys *Fahrenheit 451*. Det er ”rigtig” litteratur. Men det er så langt fra den eneste slags litteratur, der findes. Definitionen omfatter ikke store dele af den litteratur, som et større publikum læser – bestsellere eller børnelitteratur for eksempel. Den rummer heller ikke litteratur i de digitale medier (se ”Digital litteratur”) eller mundtlige former for litteratur. Ja, den omfatter knap nok drama, som ofte bliver forsømt i litteraturundervisningen.

Der findes ikke én håndfast definition, som favner de mange fænomener, der kan kaldes litteratur. Det kan der gives flere grunde til. Én af dem er, at litteraturen findes langt ud over bogens grænser. Litteratur er ikke bare noget, vi læser, men også noget, vi bruger. Litteraturen findes for eksempel i form af bønner og børnesange, som man husker udenad. En anden grund er, at litteraturen grænser

op til andre kunstarter og andre genrer, og at disse grænselinjer løbende overskrides eller genforhandles (se "Kunst"). Tegneserier eller *graphic novels*, for eksempel, fortæller ved hjælp af billeder, som oftest under ledsagelse af tekst, mens dadaistiske lyddigte afprøver sprogets grænser i retning af det rent akustiske udtryk.

Genremæssige afgrænsninger lader sig ligeledes overskride. Værker som Platons *Staten*, Biblen, Augustins *Bekendelser* eller Montaignes *Essays* er så velskrevne og væsentlige og vedkommende, at de let lister sig ind i litteraturkategorien. Også selv om de læses – og lægger op til at blive læst – som andet end litteratur: som statslære, hellig skrift, filosofi eller selvbiografi. Ja, et værk som Søren Kierkegaards er netop i det 20. århundrede flyttet ind i litteraturen i den forstand, at man i stigende grad er begyndt at læse teksterne som litterære konstruktioner og ikke kun som teologiske eller filosofiske afhandlinger – med henblik ikke kun på, *hvad* de betyder, men også på *hvordan* de er skruet sammen, og hvordan de påvirker læseren med æstetiske virkemidler. En tredje grund er, at litteraturen er i "familie" med en række andre former for menneskelig adfærd. Fantasiens hus har andre værelser end fiktionens – og i natdrømme, dagdrømme og symbolske lege møder vi fantasiskabte verdener, som er beslægtet med fiktionen og dermed med litteratur. Endelig, for det fjerde, har "det litterære" for længst revet sig løs fra litteraturen og er diffunderet ud, som en slags stilistisk kategori, i mange egne af oplevelsesøkonomien, fra film og tv-serier til turistrejser. Når vi for eksempel hører tale om en "litterær menu", kan man afvise det som misvisende analogisering eller sætte sig for at undersøge, hvori det litterære består. Det gør det ikke lettere at lægge sig fast på en udtømmende og konturfast bestemmelse af, hvad litteratur er.

Men gør det så ikke litteraturbegrebet meningsløst? Bør man ikke drage konsekvensen og blot konstatere, at litteratur kan være alt det, som vi finder på at sige er litteratur? Det gjorde den amerikanske litteraturforsker Stanley Fish, da han ifølge *Is There a Text in This Class?* (1980) satte et hold studerende til at analysere nogle enkelte navneord og kragetæer på en tavle under påskud af, at det var et digt. I virkeligheden var det rester fra den forrige times undervisning – og altså kun et digt, fordi fortolkningsfællesskabet blev ledt til at opfatte det som sådan, i øvrigt af en autoritet, en litteraturprofessor, med en institution i ryggen. Hvis det nu havde været en pedel, der havde kaldt tavleresterne for et digt, ville vedkommende næppe være blevet taget alvorligt. Det "digt" er dog ikke blevet læst som litteratur i andre sammenhænge. Det var litteratur for et hold studerende et kort øjeblik, hvis man skal stole på Fish, men det er langt fra sikkert, at andre nogen sinde vil læse det som sådan.

Fraværet af en fællesnævner behøver derfor ikke at betyde en forkastelse eller total udvanding af begrebet. Man kan også drage mindre radikale konsekvenser af erkendelsen af, at litteratur formentlig ikke er noget, som lader sig udkrystallisere i et sæt kriterier, en slags tjekliste, der kan anvendes som et sikkert signalement. Man kan sige om litteraturen, som filosofen Ludvig Wittgenstein gjorde om forskellige former for spil i § 66 af *Filosofiske undersøgelser*: ”Vi ser et kompliceret net af ligheder, som overlapper og krydser hinanden” (Wittgenstein 1995, 66). Der findes vist ikke fællestæk, som alle former for litteratur deler, men derimod egenskaber, som findes på kryds og tværs af litteraturens mange arter og afarter. Det svarer til at tænke i *familieligheder*, som Wittgenstein også kaldte det: En søn kan ligne sin far, og faren sin bror, uden at onklen og nevøen behøver at have træk til fælles. To tekster kan sagtens være litteratur uden på nogen måde at ligne hinanden.

En lignende logik består i at nærme sig litteraturen ud fra dens prototyper. Nogle former for litteratur er nemlig mere prototypiske end andre. Flertallet af ikke-professionelle læsere vil nok i dag forbinde ordet ”litteratur” med en fiktiv fortælling, oftest i form af en roman eller novelle, hvor sproget, synsvinklen og hele fortællemåden ikke stiller sig i vejen for, at man kan følge handlingen, leve sig ind i personerne og se og sanse deres verden. Alligevel ved de fleste også godt, at der findes andre slags litteratur – svært tilgængelig poesi og prosa, for eksempel, der bruger sproget til andet og mere end at spejle virtuelle verdener. Det er måske ikke de former for litteratur, der først falder os ind, men vi indordner dem alligevel umiddelbart under litteraturkategorien, når vi støder på dem. Det kunne være en grund til at indlede litteraturstudiet med at analysere prototypiske litterære tekster – uden at glemme de store gevinster, der kan ligge i at studere mindre typiske eller ikke-litterære teksttyper med samme koncentrerede omhu og analytiske spørgsmål, som dem man stiller til litteraturen. Den ”udviklede evne til opmærksomhed” (Goldschmidt 1994, 24), som man lærer ved at læse og analysere litteratur, lader sig nemlig anvende i mange andre sammenhænge.

Litteratur som historisk konstruktion

Til at begynde med var litteratur ikke noget, man læste, men noget, man gjorde eller havde. Den romerske retoriker Quintilian bruger ordet ”litteratura” i betydningen kendskab til at læse og skrive i *Institutio Oratio* (bog 2, kap 1, sektion 4). Indtil de første århundreder efter Kristus var litteratur således noget, man havde i form af lærdom og videnskabelig dannelse, det var ens samlede viden eller bogkendskab; først i 2. århundrede bliver ordet brugt om et korpus af tekster (Wellek 1982, 13). *Ordbog over det Danske Sprog* registrerer først ordet ”litteratur” anvendt

på dansk i sidste halvdel af 1700-tallet. Ja, i Ludvig Holbergs samlede værker – fra 1700-tallets første halvdel – optræder ordet ”litteratur” ikke en eneste gang. Typisk brugte man tidligere rent latinske former eller det franske *belles lettres*. Det er først med æstetikens fremkomst efter 1700 hos lord Shaftesbury og Alexander Baumgarten – kulminerende hos Immanuel Kant og Friedrich Schiller ved århundredets slutning – at litteratur begynder at blive opfattet som tekster (digteriske, dramatiske, episke) med særlige æstetiske kendetegn. Her fasttømmes forventningen om, at litteratur er lig med tekster, der oprinder af den geniale kunstners frie fantasi, og som fordrer en særlig indstilling hos læseren, der læser uden praktiske formål for øje (Abrams 1989, 135-190) – ”betragtning uden berigelseshensigt”, som René Wellek og Austin Warren senere har kaldt det (Wellek & Warren 1964, 25). Det er også deromkring, at professionaliseringen af litteraturundervisningen begynder at tage form, hvilket har været – og fortsat er – af stor betydning for det kunstcentrerede litteraturbegreb.

I slutningen af 1700-tallet fremkommer også de første genkendelige litteraturhistorier. Den første engelske litteraturhistorie, trebindsværket *A History of English Poetry, from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century*, udkommer i årene 1774-1781 og er skrevet af digteren og kritikeren Thomas Warton. I dansk sammenhæng er den første litteraturhistorie Knud Lyne Rahbek og Rasmus Nyerups *Bidrag til den danske Digtekunsts Historie* i seks bind, der kom fra 1800 til 1828.

Litteraturhistorier er en oplagt kilde til studier i litteraturbegrebets udvikling. I den danske tradition følger litteraturbegrebets rummelighed en forholdsvis fast rytme – i pendulfart mellem udvidelse og indskrænkning. Udviklingen er altså ikke lineær. I N.M. Petersens litteraturhistorie, *Bidrag til den danske Litteraturs historie*, som er udgivet fra 1853 til 1861, er litteraturbegrebet næsten altomfattende. Den beskæftiger sig langt fra kun med skønlitteratur, men også med eksempelvis lovskrifter, prædikener, andagtsskrifter, bønnebøger, videnskabelige afhandlinger og historiske skrifter. Petersen spørger i forordet, i hvilken forstand man her bør ”tage Ordet Literatur, i den fulde Udstrækning eller i en indskrænket” (Petersen 1853, 4). Og han svarer selv, at han har arbejdet med ét formål for øje: ”ved et tro Billede af hele Literaturen at give et billede af Folket” (Petersen 1853, 5).

Det reagerede F.J. Billeskov Jansen eksplicit og voldsomt på knapt 100 år senere med sin litteraturhistorie, *Danmarks Digtekunst*, der kom i tre bind fra 1944 til 1958. Den snævrer litteraturbegrebet ind igen og gør det endda med henvisning til N.M. Petersen. Ifølge Billeskov var forgængerens nemlig ”med sit litteraturbegreb og idé om litteraturhistoriens stofområde” med til at skabe ”det daarlige Begreb

Litteraturhistorie” (Billeskov Jansen 1944, fortale). Billeskovs fokus var på skønlitteraturen og ikke alt det andet tekstlige ragelse, som ingen æstetiske fortrin havde.

Et par årtier senere kom så 68-generationens litteraturforskere og udvidede litteraturbegrebet igen, med *Dansk litteraturhistorie*, som Johan Fjord Jensen var initiativtager til, og som var færdigudgivet i midten af 1980'erne. Ambitionen med den var blandt andet at gennemtreve arkiverne på ny – på jagt efter alt det, som af forskellige grunde var blevet udgrænset fra eller marginaliseret i den hidtidige litteraturhistorieskrivning. Man ville, skrev Fjord i 1981, ”inddrage sider af litteraturen, som tidligere er blevet forsømt eller overset: oversættelseslitteraturen, triallitteraturen, brugslitteraturen, arbejderlitteraturen m.m.” (Fjord Jensen 1981, 115). Således tikker litteraturbegrebets metronom tilsyneladende frem og tilbage i den litteraturhistoriske forskning, mellem et snævert og et bredt litteraturbegreb.

Nyere litteraturhistorier som for eksempel Harvard University Press' litteraturhistoriske serie – *A New History of French Literature* (redigeret af Denis Hollier, 1989), *A New History of German Literature* (redigeret af David E. Wellbery, 2004) og *A New Literary History of America* (redigeret af Greil Marcus og Werner Sollors, 2009) – prøver at tage højde for, at litteraturbegrebet historisk har udviklet sig og har været vendt og drejet de seneste årtier. De ser ikke længere forfatteren som det eneste geniale ophav til teksten. Markedet og den litterære institution med redaktører, kritikere, priser, uddannelser osv. spiller en rolle for, hvad og hvordan der skrives, og teorier om intertekstualitet og subjektivitet har medført en stigende tvivl om, hvem eller hvad der egentlig producerer teksterne (se ”Intertekstualitet”).

Især i kraft af de nye digitale medier er bogen som litteraturens manifestationsform og faste grundlag heller ikke længere givet. Det kan dels medføre forandringer i litteraturen i fremtiden, dels lede til andre måder at se overleveret litteratur på, idet vi bliver bevidste om, at litteraturen og vores ideer om den er formet af dens forskellige medier. Forestillingen om, hvordan vi (bør) formes af litteraturen, er også under forandring. Idéen om dannelse – det vil sige ideen om, at visse kanoniske tekster er vigtigere for den enkelte elev eller studerendes dannelse og udvikling af personlighed, værdier og normer – var rodfæstet først i en international (med rødder i den antikke og den kristne tradition) lærdomskultur og senere i en national enhedskultur, som længe har været på retur. I hvert fald er det ikke længere uproblematisk at sige, at visse tekster er vigtigere end andre i forhold til den enkelte læsers dannelse af smag, personlighed og frihed. Det giver ikke længere sig selv.

Tre nyere definitioner

Hvad er litteratur? I det 20. århundredes professionelle omgang med litteraturen – i litteraturkritikken og litteraturvidenskaben – har især tre svar på spørgsmålet haft stor indflydelse, også selv om de hverken hver for sig eller tilsammen kommer omkring hele spektret af, hvad litteratur er, har været eller kan være. Det ene er litteratur forstået som fiktion. Det andet er litteratur forstået som prægnante former for sprog. Det tredje er litteratur som eksistentiel meddelelse.

Ordet fiktion stammer fra det latinske *fingere* og betyder ”foregive” eller ”opdigte”. Med det menes typisk, at en fortælling er opfundet, snarere end at den knytter sig til virkelige hændelser (se ”Fiktion”). Ikke desto mindre baserer fiktion sig lige så gerne på noget, der har fundet sted (historiske romaner), som noget, der helt indlysende er fundet på (*fantasy*) – på iagttagelser og erfaringer såvel som spekulation. Den engelske forfatter Julian Barnes siger det mere komplekst i det selvbiografiske essay *Ikke noget at være bange for*:

Fiktion opstår i en proces, der indbefatter både fuldstændig frihed og fuldstændig kontrol, som afvejer præcise iagttagelser mod fri fantasi, og som bruger løgne for at fortælle sandheden og sandheden for at fortælle løgne. Den er på én gang centripetal og centrifugal. Den vil gerne fortælle alle historier i al deres genstridighed, med alle selvmodsigelser og uløselige knuder, og samtidig vil den gerne fortælle den ene sande historie, den historie, der destillerer og forfiner og afklarer alle de andre historier. (Barnes 2009, 267-8)

Barnes betoner netop fiktionens brogethed. Fiktion kan være en måde at samle alle de historier, som vi analytisk kun har adgang til hver for sig – de store og de små fortællinger af for eksempel individuel, psykologisk, social, biologisk og økonomisk art – i én historie, hvor det hele er vævet sammen i et komplekst mønster.

Vi er dog på gyngende grund og kan her blot anerkende problemerne ved – men også nødvendigheden af – at skelne mellem virkelighed og fiktion med et par eksempler. Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) blev præsenteret som den pure sandhed og som ”written by himself”. Den blev af mange engelske læsere læst som sådan – ikke mindst i en religiøs puritansk sammenhæng, hvor fiktion var lig med djævlens værk. Vi ved nu, at der er tale om en fiktion, som dog på mange måder er forankret i virkeligheden, eksempelvis i kraft af andre skibbrudnes fortællinger. I løbet af 1800-tallet begynder forfattere til den nye romangenre dog i stigende grad at omtale deres værker som fiktion, og som sådan påbegyndes den proces, der leder til, at *fiction* i dag – hvor romangenren er altdominerende – i engelsksprogede boghandler som kategori nærmest er identisk med litteratur.

Men det er den jo selvfølgelig ikke, når det kommer til stykket. Der er masser af tekster, som selv efter den strammeste fortolkning er litteratur, men som ikke er fiktion – de fleste lyriske digte og essays, for eksempel. Desuden er fiktionsbegrebet heller ikke en historisk uforanderlig størrelse. ”Thi en Digter er en Løgner”, skrev for eksempel Holberg i *Moralske Tanker* (1744), lige på kanten af det moderne begreb om fiktion, der netop ikke står i modsætning til sandhed, men til løgn (Holberg 1992, 295). For Holberg var der endnu ikke forskel på at lyve og at digte – hvad der er for de fleste af os i dag. Som forløberen Sir Philip Sidney sagde allerede i sin *Apology for Poetry* (1596): ”the poet nothing affirms, and therefore never lieth” (Sidney 1973, 52).

Et andet betydningsfuldt bud på en litteraturdefinition er, at det er sprog i sin mest prægnante form – en måde at kommunikere på, der ikke giver højest prioritet til, *hvad* det betyder, men til *hvordan* det betyder og lyder og syner. Litteraturens primære materiale, sproget, bruger vi alle. Men i litteraturen er det formet på måder, som man umuligt kan se bort fra eller blot se igennem. Ezra Pound siger i *How to Read* (1929), at ”Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree” (Pound 1968, 23). En række formalister har i det 20. århundrede forsøgt at sætte begreber på denne særlige måde at bruge sproget på. Det mest berømte af dem er Viktor Sjklovskijs udtryk ”defamiliarisere” – eller ”underliggøre” – om den virkning, litteraturen har på vores opfattelse af sprogets ”normale” virkelighedshenvisende funktion eller af traditionens ”fossillerede” litterære udtryksformer (Sjklovskij 1991). Poesien underliggør ved at bruge figurer, troper, metrik, rim og rytme, mens prosaen gør sig mærkelig gennem manipulering med synsvinkel, pludselige spring mellem fortælle tid og fortalt tid eller mellem det, formalisterne kalder ”fabula” og ”sjuzet”, det vil sige mellem fortællingens kronologiske orden og tekstens gengivelse af denne (se ”Handling”, ”Fortæller”). Begge storgenerer kan yderligere gøre brug af forskellige faste former, genrer, dialekter, intertekstuelle relationer, grafiske og bibliografiske elementer og andet, som på forskellig vis kan medvirke til at underliggøre teksten og – med Pounds udtryk – ”lade” værket med særlige prægnante betydninger.

For formalisterne, med lingvisten Roman Jakobson i spidsen, var litteraturvidenskabens opgave ikke at studere litteratur, men i stedet ”litteraritet”. Litteratur er sprog, hvor fokus er på den poetiske funktion, det vil sige på ordet som ord og ikke som transportmiddel for betydningen (se ”Rytme”). Den sproglig ytring retter sig mod meddelelsen for dens egen skyld, hvilket gør meddelelsen til en nærmest tingslig eller taktile størrelse. Når et specifikt ord er valgt i et digt, kan det

være, fordi det rimer på et andet ord, indgår i en metaforisk konstruktion eller er med til at give noget en symbolsk værdi.

Heller ikke dette sproglige bud på litteraturens egenart er imidlertid i stand til at holde den skarpt adskilt fra andre fænomener. Hvad prægningens angår, er reklamesprog, for eksempel, en ikke særlig fjern fætter til poesiens sprog. Reklamerne søger opmærksomhed og bruger rim og rytme og forsøger at fæstne sig i erindringen, som poetiske vers gør. Navnene på mærkevarerne stræber ofte efter den samme meningsløse skønhed som lydordene i lyrikken. Det så dadaisten Tristan Tzara tydeligt, da han i sit *Manifest Dada* fra 1918 direkte erklærede, at "Reklamen ... er også et poetisk element" (Riha 1994, 40). Jakobsons mest berømte eksempel på litteraritet og sprogets poetiske funktion i artiklen "Linguistics and Poetics" (1960) er netop også politisk reklamesprog, nemlig et valgslogan fra den amerikanske præsidentvalgkamp i 1952, hvor Dwight D. Eisenhower (hvis kæle-navn var Ike) brugte et slogan, der lød "I Like Ike". I det udsagn mødes form og indhold, idet verbet "like" indeholder subjekt og objekt, "I" og "Ike" (Jakobson 2001, III).

Et tredje bud på, hvad litteratur er, som har været af stor betydning i det 20. århundrede – den eksistentielle definition – tager udgangspunkt i litteraturens åbne henvendelsesform. Vi forventer ikke af en litterær tekst, at den skal levere håndfaste direktiver som en kogebog eller manual, og hvis den gør, er læseren i sin gode ret til at sidde dem overhørig. Litteratur henvender sig nemlig ikke til os med angivelig uangribelig autoritet – sådan som for eksempel religiøse, juridiske og til dels videnskabelige tekster gør. Snarere er det måske omtvisteligheden, som kendetegner den.

Ordet "eksistentiel" bruger vi om de uomgængelige vilkår, som er afgørende for ens tilværelse – som for eksempel, at man er i verden, at man er i tiden, og at man en skønne dag skal dø. Det er anliggender, hvor "det enkelte Menneske alene har med sig selv at gøre", som Søren Kierkegaards pseudonym Johannes Climacus skrev i *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* fra 1846 (Kierkegaard 2002, 352) – anliggender, hvor den enkeltes forladthed ikke er til at komme uden om. Hvad gør man, når man skal meddele sig om sådanne sager? Meddele betyder jo "at dele med", og eksistentielle anliggender kan man netop kun være ene om. Man kan ikke meddele dem, ikke direkte i hvert fald. Forskellene mellem at være deltager og tilskuer – mellem at opleve indefra og udefra – er i de situationer absolut. I de sammenhænge er den objektive meddelelse ikke adækvat. For eksempel – nævner Kierkegaard – kan man sagtens anbefale en anden at blive henrettet i en guillotine: "det Hele er en let Sag, De lægger Dem blot paa et Bræt, saa trækkes der blot i

en Snor, saa falder Øxen ned – og De er henrettet” (Kierkegaard 2002, 100). Men for det menneske, som henrettelsen går ud over, er det nok næppe nogen let sag. Forestillinger om, hvordan det må være at blive henrettet, findes der en del af i litteraturen – Tom Kristensens digt ”Henrettelsen” (1922) og Jesper Wung-Sungs *Den sidste henrettelse* (2010) for eksempel – ligesom litteraturen er rig på dybt indlevede skildringer af, hvordan det må være at ”dø døden”, for eksempel J.P. Jacobsens roman *Niels Lyhne* (1880), i Lev Tolstojs berømte fortælling om ”Ivan Ilitsj’ død” (1886) eller i Hermann Brochs monstrøse roman *Vergils død* (1945).

Således tilbyder litteraturen (og andre former for kunst) et forum, hvor man kan meddele sig netop om de ting, som man dybest set ikke kan dele med nogen. ”Existentsmeddelelse” kaldte Kierkegaards Climacus det også – og slog fast: ”Overalt hvor det Subjective er af Vigtighed i Erkjendelsen, altsaa Tilegnelsen er Hovedsagen, der er Meddelelsen et Kunstværk” (Kierkegaard 2002, 79). Sådanne kunstneriske meddelelser kan man også, på eksistentielle præmisser, definere som litteratur.

Men også den definition går let over alle bredder. Selv de primitiveste popsange eller tilfældigste bemærkninger kan opfattes som eksistentiel meddelelse, hvis man er stemt for det og for eksempel lider af kærlighedssorg. Det kommer nemlig an på ”subjectiv Lidenskab”, som Kierkegaard kaldte det. I første del af *Enten-Eller* giver Kierkegaards Æstetiker et illustrativt eksempel på denne læsemåde:

Hvis et Menneske eiede et Brev, hvorom han vidste eller troede, at det indeholdt Oplysning om hvad han maatte ansee for sit Livs Salighed, men Skrifttegnene vare fine og blege, Haandskriften næsten ulæselig, da vilde han vel med Angst og Uro, med al Lidenskab læse og atter læse, og i eet Øieblik faae een Mening ud, i det næste en anden, i Forhold til som han, naar han troede med Bestemthed at have læst et Ord, vilde forklare Alt efter dette; men han vilde aldrig komme videre end til den samme Uvished, med hvilken han begyndte. Han vilde stirre, ængsteligere og ængsteligere, men jo mere han stirrede, jo mindre saae han; hans Øie vilde stundom fyldes med Taarer, men jo oftere det hændte ham, jo mindre saae han; i Tidens Løb blev Skriften blegere og utydeligere, tilsidst hensmuldrede Papiret selv, og han beholdt intet Andet tilbage end et taareblændet Øie. (Kierkegaard 1997c, 186)

Krimskrams i et brev kan man læse med samme uendelige lidenskab – som gjaldt det livet – som de klassiske litterære værker, der netop også bliver ved med at kaste nye betydninger af sig. Denne lidenskabelige, ulykkelige brevlæsning kan læses som en allegori over den eksistentielt engagerede måde at læse på, hvor genstanden risikerer helt at forsvinde, som det tåreopløste papir.

Alligevel er det måske i sådanne kritiske situationer, at vi vil savne litteraturen mest, hvis den ikke fandtes? For det er vel især der, hvor vi oplever, at ordene ikke slår til, at vi mest akut har brug for den. Ved festlige eller meget sørgelige lejligheder citerer vi ofte litteratur, fordi vi mener, at den formår at sætte det præcise ord, den rette vending eller rammende metafor på en begivenhed eller en følelse, vi ikke selv magter at udtrykke.

Hvis man skulle komme med en definition, kunne man forsøgsvis sige, at litteratur er prototypisk, når den både er fiktion, sanselig form og kan læses som "Existentsmeddelelse" om uomgængelige vilkår. Ingredienserne er dog hverken nødvendige eller tilstrækkelige til en egentlig *definition* af litteratur. Dertil er litteraturen for uforudsigelig og foranderlig en størrelse. Men givet er det, at hvis ikke litteraturen fandtes, ville vi være nødt til at opfinde den – for at kunne udtrykke vores behov for at finde ud af, hvem vi er, og hvad vi er her for.

Videre læsning

Roman Ingardens *Das literarische Kunstwerk* (1931) er et hovedværk i det 20. århundredes litteraturvidenskab. Det kombinerer en filosofisk fænomenologi med en meget grundig beskrivelse af det litterære kunstværks mange dele og har haft stor indflydelse på såvel nykritikken (kapitlet om det litterære værks ontologi i René Wellek og Austin Warrens *Theory of Literature* er direkte afledt af Ingarden) som reader-response-teorien (særligt Wolfgang Iser). Den moderne kulturkritiks fader, Raymond Williams, giver i *Marxism and Literature* (1977) en række stadig brugbare historiske-materialistiske forklaringer på, hvad litteraturen har været og er blevet opfattet som. Gérard Genette indkredser i *Fiction et diction* (1991, eng. 1993) et ikke-essentialistisk litteraturbegreb, der rummer såvel formalismens og strukturalismens litteraritetsbegreb som nyere teori om fikcionalitet og et historisk blik på variation. Peter Widdowsons grundbog, *Literature* (1999), er en kulturanalytisk og nyhistoristisk vinklet begrebsliggørelse af litteratur som "det litterære" og som en effekt, der skabes i forskellige sammenhænge og institutioner og i stigende grad er blevet dominerende på universitetet siden 1960'erne. Florence Duponts *L'invention de la littérature* (1998) sporer opfindelsen af litteratur tilbage til antikken. I *The Singularity of Literature* (2004) polemiserer Derek Attridge mod forskellige former for instrumentalistisk litteraturopfattelse, hvad enten de er politiske eller etiske, og promoverer i stedet et litteraturbegreb, der med inspiration fra den dekonstruktive filosof Jacques Derrida gentænker litteraturen i forhold til traditionelle ideer om innovation og det enestående.

