



## Endetid for litteraturen?

Frode Helmich Pedersen

*Professor i nordisk litteraturvitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen* (f. 1976) Helmich Pedersen har skrevet Ph.d.-avhandling om Hermann Brochs *Der Tod des Vergil* og en monografi om Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdramatikk. Han har publisert artikler og redigert en bok om «lov og litteratur», med hovedvekt på analyser av norske dommer. Han har i en årrekke vært litteraturkritiker i Bergens Tidende og Morgenbladet, samt flere tidsskrift. Hans siste to bøker er essaysamlingen *Splinten i øyet* (2021) og *Forfølgelsen av Julian Assange* (2022) sammen med Gisle Selnes.  
[Frode.Pedersen@uib.no](mailto:Frode.Pedersen@uib.no)

### Sven Anders Johansson

*Litteraturens slut*

Glänta, 2021, 234 sider

### Stefan Jonsson

*Den otyglade skönheten: 5 saker konsten vet om demokratin*

Norstedts, 2023, 208 sider

Det finnes en lang tradisjon blant filosofer og litterater for å erklære diktningen død og begravet. I Vesten er denne tradisjonen like gammel som litteraturkritikken selv, kunne man si, i og med at den første systematiske undersøkelsen av diktekunstens egenskaper og vesen, Platons *Staten*, endte opp med å benekte diktningens verdi. Med ubønnhørlig konsekvens fastslo Platon at diktningen hverken kunne bidra til erkjennelse av sannheten, styrkingen av sinnet eller oppdragelsen av de unge. Selv om han ikke med dette lyktes i å forhindre diktere i å dikte, representerer verket hans likevel en slags krise for litteraturen som aldri helt har sluppet taket. Senere, i den lange total kristne perioden, måtte europeisk kunst og litteratur pent finne seg i å være underordnet teologien og religionsutøvelsen. Men selv etter at diktningen i løpet av 1700-tallet hadde løsrevet seg fra religionen, og dermed ble uavhengig eller *autonom*, var den ikke trygg for angrep. I sine forelesninger om estetikk omkring 1820 erklærte Hegel, som på dette tidspunktet var den vestlige verdens mest innflytelsesrike filosof, med stor tyngde at kunsten ikke lenger hadde mulighet for å oppfylle sin rolle som bærer av historiens sannhet. Siden alle kunstverk er uløselig bundet til sin sanselege form, var de ifølge Hegel for begrenset til å kunne representere samtidens idémessige

kompleksitet på en adekvat måte. Altså måtte filosofien ta over rollen som sannhetssøker og meningsbærer, mens kunsten måtte finne seg i å bli ansett som unyttig.

Hverken kunstnere eller diktere lot seg affisere av denne diagnosen, naturligvis, men fortsatte uførtrodd med sitt gjennom hele det nittende århundret, som i Europa ble realismens storhetstid. Romantikkens utøylede fantasiutgytelse var her blitt erstattet av en litteratur som sammenlignet seg med vitenskapene, og utførte sitt arbeid i analogi til dem ved å dissekere samfunnet og vise frem all råttenskapen som befant seg under overflaten. Denne strategien avstedkom, for Nordens del, en litterær gullalder som kulminerte med det moderne gjennombruddet på 1870- og 1880-tallet, da litteraturens betydning neppe kunne vært større: Banksjefer, statsråder og andre samfunnstopper satt på denne tiden sitrende av spent forventning når Ibsens eller Bjørnsons siste bøker var ventet med båten fra København. Bøkene ble spaltesterkt omtalt og diskutert på forsiden av alle landets største aviser, teatersalene ble fylt, kveld etter kveld, mens Bjørnson utviklet en egen evne til å avgjøre stortingsvalg nærmest på egen hånd. Denne situasjonen ga opphav til termen *poetokrati*, eller diktervelde, som ble lansert av historikeren Ernst Sars i 1902 for å beskrive nettopp Bjørnsons betydningsfulle rolle i norsk politikk. På denne tiden var det ingen – i alle fall ikke i norsk sammenheng – som ville ha funnet på å stille spørsmål ved litteraturens samfunnsmessige betydning.

Ikke desto mindre var den europeiske litteraturen på denne tiden blitt rammet av en ny krisebevissthet, som var sterkere enn noensinne, og som senere skulle bli nærmest ensbetydende med modernismen som epoke. Krisen hang sammen med sammenbruddet av det kristne verdensbildet og den moderne kapitalismens fremvekst, men ga ikke opphav til noen stagnasjon i kunstproduksjonen. Tvert imot ga den støtet til en periode med kunstnerisk oppblomstring og kreativitet som savner sidestykke i europeisk historie. Litteraturen ble nå opposisjonell på en ny måte sett i forhold til realismen, som stort sett hadde vært ganske konkret i sin samfunnskritikk. Modernistens opposisjon mot makthavere og andre myndighetsutøvere var av en mer grunnleggende art. Ved å dyrke kunstens egenart og vie seg til formmessige eksperimenter skapte modernistene en egen kunstnerisk sfære som på sitt beste fungerte som en storstilt negasjon av selve grunnlaget for den tankegangen som gjaldt på andre områder av samfunnet. Man kan si at diktningen, og kunsten, på denne tiden bevarte sin samfunnsrelevans ved å insistere kompromissløst på sin egen annerledeshet. Dermed ble kunsten også skandaløs på en ny måte; den brøt med tradisjonene og konvensjonene til stor forargelse for tradisjonalister av alle slag.

Etter andre verdenskrig ble kunstens krise prekær på en ny måte. For en jødisk forfatter som Hermann Broch, for eksempel, som hadde tilhørt høymodernismens glansperiode i Wien, hadde Hitler-Tysklands redsler langt på vei gjort kunsten overflødig, i alle fall inntil man hadde etablert grunnlaget for en ny verdensorden, som kunne sikre at noe lignende aldri kunne skje igjen. Man kan se dette som en legitimeringskrise for kunsten, som mest minneverdig er formulert av Theodor Adorno i setningen om at det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz. Formuleringen, som sto på trykk i 1951, har vært tolket på ulike måter, men det synes klart at den i alle fall må innebære at ingen diktning etter Auschwitz kan skrives uten at minnet om konsentrasjonsleirenes grufullhet på en eller annen måte klinger med. Den bærer også, så vidt jeg kan forstå, bud om at ingen kunstner eller dikter etter Auschwitz simpelthen kan ta legitimiteten til sin egen aktivitet for gitt. Men selv om minnet om nazistenes terror ikke ble visket ut i årene som fulgte, kunne kunsten ikke i lengden leve med det dystre alvorret som ble pålagt den i de første etterkrigsårene. Friheten, spillet, leken, uansvarligheten er – uansett situasjon – sentrale bestanddeler av kunstutfoldelsen, også etter at den har forlatt enhver forestilling om idyll

og harmoni.

Fremover mot slutten av 1900-tallet kom det til et nytt krisefremkallende fenomen for litteraturen, nemlig populær- og underholdningskulturens store dominans, som medførte en permanent forandring av hele kulturfeltet. Fra nå av var den seriøse litteraturens krise uløselig knyttet til dens marginalisering innenfor den brede kulturen. Trusselen syntes å komme fra alle kanter: film, TV, popmusikk, tegneserier og etter hvert også dataspill, internett, smarttelefoner, sosiale medier og strømmetjenester. I vår egen tid, etter godt over 20 år med kontinuerlig digitalisering, kan det fortone seg som noe i nærheten av et mirakel at det fremdeles utgis bøker i papirformat. I alle fall har litteraturens krise for lengst blitt forvandlet til en eksistensiell trussel som går hånd i hånd med en økende krisebevissthet innen humaniorafagene. Ikke bare fremstår litteraturen, og studiet av den, som unyttig – eller lite samfunnsrelevant, som det gjerne heter, men det er også et spørsmål om det i det hele tatt vil være noen interesse for den om ti, tjue, tretti år. Og i en tid hvor det blir stadig viktigere for folk å markere sin stillingtagen i viktige saker, slik som klimakrisen, flyktningkrisen og fremveksten av nye former for fascisme, er det også et spørsmål om man kan stole på at litteraturen er en bærer av den rette moral. Lesere ønsker i mindre grad enn før – det er i alle fall mitt inntrykk – å holde seg med en diktning som går på tvers av deres egne oppfatninger og moralfølelse. Da blir spørsmålet om litteraturen fremdeles kan bestå, som kunst, hvis den underkaster seg moralens overherredømme.

## Johanssons dødsmesse for litteraturen

Denne problemstillingen er utgangspunktet for Sven Anders Johanssons iderike bok *Litteraturens slut* fra 2021. Johansson, som er professor i litteraturvitenskap ved Mittuniversitetet i Sundsvall, begynner sine refleksjoner med å minne om at litteraturen, slik vi nå kjenner den, ikke alltid har funnes, og at det dermed ikke er gitt at den vil fortsette å finnes i fremtiden. Han medgir at det kan høres drastisk ut å snakke om litteraturens slutt, og presiserer at det ikke nødvendigvis er snakk om at litteraturen holder på å forsvinne, men snarere at den «håller på att förändras och omvandlas i så hög grad att talet om ett slut ändå er befogat» (Johansson 2021, 20). Han peker her på endringene i lesevaner, erstatningen av tekst med bilder på sosiale medier, dagsavisenes krise, nedleggelsen av bokhandlere og lydbokens raske inntog med mer. Alt dette inngår som elementer i det som er hans diagnose, nemlig at litteraturen har mistet sin autonomi, og dermed ikke lenger kan hevde sin uavhengige stilling blant tidens øvrige institusjoner og fenomener.

For norske litteraturvitere kan dette ved første øyekast fortone seg som et noe forsinket poeng, siden det er omtrent 20 år siden debattene om autonomiestetikens legitimitet ble ført her til lands. Så vidt jeg kan bedømme, endte disse debattene med at autonomiestetikens forsvarere tapte terreng, blant annet som følge av den nye virkelighetslitteraturen: Når norske forfattere la seg så tett opptil virkeligheten i sine bøker at ingen kunne være i tvil om hvem som ble omtalt og hvilke episoder som ble skildret, fremsto det som stadig vanskeligere å avfeie innsigelser fra de omtalte personene under henvisning til litteraturteoretiske læresetninger om litteraturen som et eget, sluttet meningsunivers.<sup>1</sup> Dessuten hadde autonomiteknningen også blitt angrepet fra faglig hold, blant andre av Erik Bjerck Hagen, som i flere utgivelser tok til orde for at autonomi måtte erstattes av heteronomi, det vil si at diktningens selvtilstrekkelige sfære måtte åpnes opp mot alle slags kontekster og omgivelser. Istedenfor å anse litteraturen som autonom, burde man ifølge Bjerck Hagen anse den som

1. Formuleringen henspiller på Kittang 2009, 40.

et sosialt fenomen med allehånde berøringer til forfatteren selv, leserens personlige interesser og offentlighetens debatter.

Ifølge Bjerck Hagen er autonomitanken uløselig forbundet med en uholdbar essensialistisk posisjon: Dersom man, slik det hadde vært vanlig innen strukturalismen og nykritikken, anså at litteraturen skilte seg grunnleggende fra alle andre typer språkbruk, måtte det bety at alt som med rette kunne kalles litteratur, delte en eller annen iboende, definerende egenskap – eller altså nettopp en essens. I den litteraturvitenskapelige tradisjonen har denne essensen gjerne gått under navnet *litterariteten* eller den poetiske funksjonen. Bjerck Hagen anser dette for å være et teoretisk fantom: Litteraturen har ingen kjerne; den skjuler intet dypere mysterium. Den kan tvert imot være mange ulike ting: både enkel og kompleks, tvetydig eller entydig, innadvendt eller utadvendt. I den grad man kan snakke om en felles egenskap for all diktning, ligger den i den litterære kvaliteten, men denne kvaliteten er ikke en objektiv egenskap ved teksten, men oppstår i stedet som en mangeartet – eller altså nettopp *heteronom* – erfaring i leseren (Bjerck Hagen 2003, 25–28 og 2012, 229–241).

Spørsmålet blir nå om Johanssons grunnleggende påstand simpelthen kan avvises ved å henvise til Bjerck Hagens argumentasjon – altså ved å si at han rett og slett må ha misforstått noe når han hevder at autonomitankens død også innvarsler *litteraturens* død. Men så enkelt er det ikke, for Johansson mener ikke det samme med «autonomi» som Bjerck Hagen gjør. For Johansson består det ikke noe grunnleggende motsetningsforhold mellom autonomi og heteronomi; de er tvert imot «dialektisk avhengige av varandra» (Johansson 2021, 72). Johansson betrakter litteraturens autonomi som et historisk og institusjonelt fenomen, som oppsto da diktningen ble fritatt for forpliktelsen til å forvalte og representere kristendommens dogmer og meningsunivers. Autonomien er for ham tett knyttet til Kants estetikk og kan beskrives som en dobbel frigjøring: Når subjektet, eller individet, blir fritt, oppstår også muligheten for at kunsten og kunstbetraktningen kan bli fri. Friheten innebærer at individet får mulighet til «själv känna, tänka, vilja, agera och inte minst *erfara*», og dette er også forutsetningen for et autonomt kunstverk (Johansson 2021, 70). Når kunstverket anses som autonomt, betyr det at hvert enkelt verk står fritt til selv å formulere sitt eget oppdrag, stifte sine egne lover og forme sitt materiale i samsvar med materialets indre nødvendighet. Når den litterære kunsten er autonom, betyr det altså at den – i motsetning til journalistikken, vitenskapen og den politiske debatten – ikke har sitt primære mål og hensikt utenfor seg selv. Dermed kan Johansson anse alle de ulike litteraturhistoriske pendelbeveggelsene, fra *l'art pour l'art* til engasjert realisme og videre til dekadanse, som svingninger innenfor den autonome litteraturens rammer.

Når han skriver at autonomien og heteronomien forutsetter hverandre, er han kanskje litt knapp i begrunnelsen, men han synes å forstå heteronomien som litteraturens økonomiske og mediale grunnlag – dets materielle forutsetninger, kunne man si – og hevder at den autonome litteraturen ikke ville ha kunnet eksistere uten disse forutsetningene. Samtidig ville litteraturen ikke ha vært gjenkjennelig som litteratur, altså som et distinkt fenomen i kulturen, hvis den ikke hadde vært autonom. I de norske debattene om autonomiestetikken hevdet Jørgen Sejersted at «tanken om det autonome kunstverk står i et motsetningsforhold til en politisk lyrikk» (Sejersted 2003, 133). Men det gjør den altså nettopp *ikke* ifølge Johansson. Tvert imot er autonomien en forutsetning for den politiske lyrikken fordi en ikke-autonom litteratur ikke ville ha stått fritt til å være politisk på sine egne premisser.

Som jeg allerede har vært inne på, skyldes ulikhetene i oppfatninger her delvis at ordet «autonomi» brukes i ulik betydning. Mens Sejersted og Bjerck Hagen med autonomi sikter til forestillingen om det litterære verket som et sluttet eller selvtilstrekkelig meningsunivers, er Johansson mest opptatt av autonomi i betydningen litteraturens prinsipielle frihet og

uavhengighet. Ifølge Bjerck Hagen legger autonomi i denne siste betydningen «ingen føringer på» det spørsmålet han er opptatt av å diskutere, altså hvorvidt man bør lese et diktverk som et sluttet eller et åpent meningsunivers (Bjerck Hagen 2012, 14). Men jeg er ikke så sikker på at dette er fullt så entydig som han vil ha det til. I sin argumentasjon til fordel for en heteronom litteraturforståelse har Bjerck Hagen flere ganger tatt til orde for at man bør gjeninnføre moralske betraktninger i vurderingen av litterære verk. Og selv om han har vært nøye med å understreke at han ikke dermed vil fremme et didaktisk litteratursyn, har han vitterlig åpnet for at leserens moralske misbilligelse kan føre til en negativ vurdering av kvaliteten til et litterært verk. Og nettopp denne situasjonen, altså at moralen kommer inn som en overkikador både i produksjonen og resepsjonen av det litterære verket, er utgangspunktet for Johnssons argumentasjon for påstanden om «litteraturens slut». Han hevder at kravet om at litteraturen skal være en pålitelig alliert i kampen mot sexisme, rasisme og klimakrise, blir stadig sterkere og fører til «en i dålig mening idealistisk litteratur»:

böcker som beskriver en jämlik och mångkulturell värld, full av hopp och välvilja. Som ger en bild av ett ekologisk hållbart, ja närmast idyllisk samhälle, där allt kan ordnas genom individernas ställningstaganden. Det är nästan som att litteraturen förväntas kompensera för den sexism, rasism och klimatkris som är en realitet utanför fiktionen (Johansson 2021, 11).

Som belegg for denne tilstandsbeskrivelsen anfører Johansson blant annet et økopoetisk dikt av Jonas Gren, en tale og en novelle av Jonas Eika, det dagbokaktige verket *Tillstånd* av Axel Lindén samt et par andre verk. Man kunne naturligvis ha pekt på en lang rekke samtidslitterære utgivelser som ikke passer med beskrivelsen, hvilket Johansson er klar over. Han tar da også opp «ukorrekte» verk, som for eksempel Katarina Frostensons innbitte forsvaret for sin voldtekstdømte partner, Jean-Claude Arnault, i bøkene *K* (2019) og *F* (2020), og Peter Handkes tekster om Serbia og krigen i Jugoslavia. Man kan strides om hvilke tendenser som her er mest representative, men for Johansson fremstår det som klart at moralismen blir stadig mer dominerende. Han har utvilsomt et poeng – i alle fall er det ubestridelig at politiske og moralske krav nå gjør seg sterkt gjeldende når man setter sammen pensumlister, for eksempel, og at det dessuten er blitt stadig vanligere å angripe eldre litteratur for å være rasistisk eller sexistisk. Det kan ikke kalles urimelig når Johnsson anser dette som en moralistisk tendens i kulturen. Og det forekommer meg at Bjerck Hagen kan ha tatt for lett på muligheten for at moralen, når den først slippes løs i den litterære vurderingen, kan føre til at litteraturen blir ufri. Men er det rimelig å hevde, som Johansson gjør, at vår tids moralisme utgjør en så stor trussel mot litteraturen at den er i ferd med å opphøre som et distinkt og gjenkjennelig fenomen? Argumentet hans går ut på at en litteratur som produseres i moralens tjeneste, og som er ment som en formidler av gode holdninger, ganske fort vil miste enhver interesse, siden disse gode holdningene jo allerede er fiks ferdig formulert utenfor verket. Hvorfor skal vi lese når vi allerede har svaret?

Hvis diktningen skal bli en bærer av sannheten, må den først være fri, påpeker Johansson; den må innrømmes retten til å være «en skandalös anomali» innenfor et samfunn som ellers krever at alt har en klar funksjon og tydelig berettigelse. Diktningen må være viktig i seg selv, og for sin egen skyld, hvis den skal kunne være i det hele tatt. Derfor ser Johansson, i likhet med Expressens kulturredaktør Victor Malm, som han siterer, et endetidstegn for litteraturen i takketalen til danske Jonas Eika under utdelingen av Nordisk råds litteraturpris i 2019, der han gikk til frontalangrep på Nordens og EUs flyktningspolitikk. Hvordan kan de mene det? Finnes det kanskje ikke en lang og stolt tradisjon av forfattere som har holdt kraftfulle taler mot urett og overgrep?

Poenget til Malm og Johansson er ikke bare at Rein gjennom denne talen gjorde sitt eget

prisvinnende verk til et sekundært fenomen, men også – og langt viktigere – at «ingen lyssnade» (Johansson 2021, 23). Talen fikk ikke, og kunne ikke få, noen konsekvenser og ble dermed bare nok et eksempel på at den liberale kultureliten ynder å fremstille seg som «de gode». For Johansen er dette en del av en større tendens: Også politikken blir stadig mer «etisk», hvilket for ham er et tegn på avmakt. Hvis man forstår politikken «som en möjlighet att gemensamt forma ett samhälle», er den på tydelig retrett, i motsetning til politikernes moralske patos, som er økende (Johansson 2021, 13). Ifølge Johansson er det liten grunn til å glede seg over den moralske gløden som nå gjør aktivister av en stadig større andel av befolkningen – ikke fordi han er imot de sakene de kjemper for, men fordi denne aktivismen er grunnlagt på en individualisme som har sterke forbindelseslinjer til nyliberalismen. Han anser altså at både moralismen, individualismen og nyliberalismen i bunn og grunn er hindringer for reell politisk endring.

Jeg forstår resonnementet hans omtrent slik: Mens moralen i stadig større grad spiser seg inn på kunstens domene, approprierer nyliberalismen aktivistenes politiske kamp, slik at både moralen og den politiske motstanden til syvende og sist blir stående i pengemaktens tjeneste. Dermed kan man si at litteraturen nå befinner seg i en historisk skvis: På den ene siden trues den av moralen, som krever at den skal være «god» og bekjempe sexisme og rasisme, på den andre av en eskalerende og digitalisert underholdningskultur som ødelegger befolkningens evne til konsentrasjon og vedvarende oppmerksomhet. Det hele styres etter en kommersiell logikk som utfolder seg hinsides befolkningens politiske ønsker, og som gjør det umulig å stanse det galopperende teknologiske «fremskrittet» til fordel for en mer human og bærekraftig verden. Dermed er litteraturen både marginalisert, utmanøvrert, overstyrt, inngjerdet – og blir stadig mer ubrukelig jo mer folk krever at den må være nyttig. De stadig mer insisterende kravene om at litteraturen skal være politisk virksom, har – paradoksalt nok – frarøvet den mulighetsbetingelsene for å kunne være nettopp det. Med tapet av autonomien kommer også tapet av litteraturens særegenhet, hvilket for Johansson også forklarer hvorfor så mye av den litteraturen som skrives i dag, er så dårlig.

## Hva kunsten vet om demokratiet

Sven Anders Johanssons bok har fått et slags ekko, kunne man si, i en annen nylig svensk bokutgivelse, nemlig Stefan Jonssons *Den otyglade skönheten: 5 saker kunsten vet om demokratin* (først utgitt i 2022). I en viss forstand kan Jonssons bok sees på som et belegg for Johanssons situasjonsbeskrivelse, siden den på tidstypisk vis setter seg fore å bevise at kunsten og litteraturen er viktig for å opprettholde demokratiet. Jonsson, som er professor i «etnicitet» ved «Institutet för forskning om migration, etnicitet och samhälle» ved Linköpings Universitet, beskriver sitt eget forehavende på følgende måte:

Idag är det demokratiska samhället kringränt av auktoritära, nationalistiska och nyfascistiska rörelser och partier. *Den otyglade skönheten* är ett försök att bjuda motstånd. Bokens grundtanke är att estetiska uttryck är kunskapsinstrument i egen rätt. De vet något om samhället och demokratin som undgår andra kunskapsformer, till exempel journalistik, historieskrivning och samhällsvetenskap. Vi bör därför lära oss vad kunsten vet om demokratin (Jonsson 2023, 9).

Om vi leser denne passasjen med Johanssons øyne, fremstår dette bokprosjektet som temmelig problematisk – ja, kanskje kan det til og med anses som et symptom på «litteraturens slut». For siden vi jo alle sammen allerede vet at diktatur er dårlig og må bekjempes, mens demokrati er bra – hva skal vi da med litteraturen hvis den ikke gjør annet enn å under-

streke nettopp disse poengene? Som Johansson uttrykker det: «vi vet ju redan att vi *har rätt*» (Johansson 2021, 138). Men for Stefan Jonsson er det viktig å peke på at litteraturen, eller kunsten, vet noe som vi ikke allerede vet om demokratiet. La oss se litt nærmere på hva Jonsson her sikter til.

Den første han anfører, er at den kunstneriske fantasien er en demokratisk kraft. Hvorfor er den det? Fordi den, med et uttrykk hentet fra Robert Musil, er et uttrykk for menneskets *mulighetssinn*. Fantasien lærer oss at alt som finnes, like gjerne kunne ha vært helt annerledes, og gir oss derfor evnen til å se konturene av det samfunnet «som måste byggas för att världen och mänskligheten skal bestå» (Jonsson 2023, 41). Det andre kunsten kan lære oss, ifølge Jonsson, er hvordan et «demokratisk ting» fungerer. Og det kan den gjøre fordi kunsten er en virksomhet hvori samfunnet presenterer seg for seg selv, som han uttrykker det. Ifølge Jonsson er det bare kunsten som kan gjøre «samhället konkret fattbart och förnimbart» (Jonsson 2023, 65). Så vidt jeg forstår, anser han «kunsten» (han har en tendens til å generalisere) som et virtuelt møtested hvor samfunnets ulike strømninger og tendenser kommer sammen og forhandler med hverandre. Dermed blir den også en ubøyelig forsvarer av demokratiet: «Ihärdigt og påhittigt försvarar den offentligheten, allmänningarna och invånarnas möjligheter att ge form åt sin framtid» (Jonsson 2023, 65–66).

Det tredje punktet på listen over ting kunsten kan lære oss om demokratiet, er at demokratiet er grenseoverskridende. Han sikter her primært til nasjonsgrenser: Kunsten vet at de er uforenelige med et demokratisk samfunn i den betydningen han selv forholder seg til, altså som noe vi anser som felles, som holder oss sammen, og forblir tilgjengelig for alle. Som han litt slagordaktig sier det: «Demokratin håller inte stängt» (Jonsson 2023, 98). Kunstens fjerde innsikt i demokratiets vesen handler om at «varje representationssätt förråder demokratin» (Jonsson 2023, 113). Det vil si, om jeg har forstått ham rett, at alle former for representativt demokrati nødvendigvis lider av et demokratisk underskudd. Kunsten er ifølge Jonsson det medium som fortest og best peker ut det representative demokratiets tilkortkommenhet. Det gjør den ved å gi stemme eller form til alt det som finnes bak representasjonens grenser: stilnede røster, usynliggjorte eksistenser og subalterne livsformer. Her blir kunsten dessuten en slags alarm: Siden den vet at det representative demokratiet alltid mislykkes i å representere folkeviljen, blir den en «blixtnabb indikator som larmar närhelst ramarna inskränks ytterligare» (Jonsson 2023, 125).

Den femte og siste tingen kunsten vet om demokrati, er kanskje litt vanskeligere å få tak på, men det dreier seg primært om at kunsten og poesien fungerer som et vern mot fascismen. Kunsten er full av mulighetssinn og overskridende performativitet, hvilket ikke er forenelig med et fascistisk samfunn. Poenget synes å være at disse egenskapene likevel vil være til stede i kunsten også når den prøver å være fascistisk, slik at kunsten også innenfor et fascistisk samfunn fungerer som «ett tecken på att det finns motkrafter» (Jonsson 2023, 181).

Sine teoretiske perspektiver henter Jonsson primært fra marxistiske og venstreradikale tenkere som Herbert Marcuse, Jacques Rancière, Alain Badiou, Julia Kristeva, Etienne Balibar, Bruno Latour med flere. Hovedvekten ligger imidlertid ikke på teorien, men på hans egne refleksjoner, som stort sett presenteres i et essayistisk register.

## Er all kunst bærer av «det gode»?

Jeg har vanskelig for å forestille meg en leser som ikke vil forholde seg skeptisk til den entydige helterollen Stefan Jonsson tildeler kunsten i denne boken. Noe av problemet er at han hele tiden gjør to ting samtidig: På den ene siden gjør han seg tanker om hva som kjenneteg-

ner et ekte og levende demokrati, og på den andre forsøker han å sannsynliggjøre at alt han her har kommet frem til, er noe *kunsten* vet. Det inviterer til motsigelse. Er det virkelig slik at alt som kan kalles kunst, *vet* alt det Jonsson hevder at den vet? Og er det virkelig sant at kunsten i seg selv er iboende demokratisk? Siden Jonsson så ofte holder seg på et temmelig høyt generalitetsnivå, og dessuten i liten grad finner grunn til å problematisere sine egne synspunkter, kan det være nyttig å vurdere noe av det han påstår, opp mot konkrete kunstverk.

Kan man for eksempel si at Olav H. Hauges dikt «Det er den draumen» *vet* at det representative demokratiet alltid vil mislykkes i å representere folkeviljen? Kan man si at Gabriel von Max' maleri «Der Anatom» – som forestiller en død kvinne på et bord ved siden av en dystert mann som fristes til å lette på lakenet som dekker hennes nakne kropp – *vet* hvordan et demokratisk ting fungerer? Kan man si at Homers *Iliaden*, Shakespeares *Coriolanus* eller Goethes *Faust* verner oss mot fascismen?

Slik kunne man fortsette å spørre. Det er neppe mulig for Stefan Jonsson å svare bekræftende på noen av disse spørsmålene uten å flytte diskusjonen opp på et så høyt abstraksjonsnivå at man kan hevde nærmest hva som helst om hva kunsten dypest sett «vet». Der som vi leser ham med brillene til Sven Anders Johansson, er det fristende å si at han med hele dette resonnementet bekrefter påstanden om at ordet demokrati nå er tilnærmet synonymt med «det gode», og dermed har primat fremfor litteraturen. Dessuten finner vi hos Jonsson et tydelig eksempel på en oppfatning som synes å bli stadig vanligere, nemlig at kunsten og den kunstneriske fantasien alltid er «god», uansett. Imot denne forestillingen kan man anføre en lang rekke ideologisk tvilsomme forfattere, for eksempel Knut og Marie Hamsun, Louis-Ferdinand Céline, Ernst Jünger, Ezra Pound, Wyndham Lewis, T.S. Eliot, W.B. Yeats, Peter Handke – eller svenske Teratologen for den saks skyld.

Det er riktignok sant at mye av det disse forfatterne skrev, ikke bærer preg av fascistiske eller sjåvinistiske sympatier, men det er også sant at noe av det faktisk gjør det. Dessuten finner man rasistiske og anti-demokratiske passasjer også i verk skrevet av diktere som ikke vanligvis anses som ideologisk tvilsomme. I boken *Spanske høstdøgn*, for eksempel, som er skrevet av den venstreorienterte forfatteren Hans E. Kinck, kan vi lese følgende beskrivelse av den «hvite neger», som til tross for sin hudfarge er «neger av væsen»: «han har det fjollete fjæs, smilet, den naragtige indbilskhed, at alle ser på ham, og han lider jo av farvegal pyntesyke som en vild» (Kinck 1912, 124–125). Skal man forstå Jonsson dithen at Kincks bok, som følge av denne passasjen, ikke kan være kunst – eller vil han foretrekke, slik han gjør i forbindelse med Gustav Vigeland, å lete frem steder i verket som i hemmelighet øver motstand mot denne rasismen? Uansett hva han velger, skal det godt gjøres å påvise at dette verket utviser stor og demokratisk omsorg for marginaliserte røster og subalterne eksistenser.

Det er etter mitt syn generelt en dårlig idé å gjøre moralske fyrtårn av kunst og kunstnere, blant annet fordi det ofte ved nærmere undersøkelser viser seg at de har gjort og skrevet ting som ikke passer med glansbildet. Ta Robert Musil, for eksempel, som innledningsvis hos Jonsson løftes frem som en heroisk motstander av fascismen gjennom det snedige foredraget «Über die Dummheit» (1937). Her ser vi et inspirerende eksempel på hvordan kunsten og kunstneren talte den fascistiske makten midt imot! Men Musil var i sine litterære arbeider dessverre ikke alltid like sensitiv overfor de minoritetene som hadde havnet i livsfare etter Hitlers maktovertagelse. I *Mannen uten egenskaper* skriver han for eksempel om Soliman, «den lille neger-slaven eller, om man vil, negerfyrsten», som er tjener og maskot til industrimagnaten Paul Arnheim, og som av Musil utstyres med «svellende leppepu-ter», samt et seksuelt begjær som er så «utøylet og brennende til alle sider» at han ender opp med å bite den hvite tjenestepiken Rachel i armen «som et dyr» (Musil 1991, 30–34).

Jonsson forutsetter at all kunst, all diktning, er «mångröstad», og nettopp derfor kan



fungere som et virtuelt *ting*, der leseren, eller kunstbetrakteren, kan se demokratiet utspille seg på ideell manér. Men ofte, som i dette tilfellet, gis disse røstene ulik valør basert på tidens vanlige fordommer. Dessuten er det ikke sant at all kunst er «mångröstad», for det finnes monologisk og monoman poesi – ja, det finnes til og med poesi som kan oppildne til etnisk rensning. Slavoj Žižek har gått så langt som å hevde at det ofte vil være et forbund mellom folkemord og poesi, under henvisning til lyrikken til Radovan Karadžić og andre eks-jugoslaviske poeter, som ifølge Žižek sådde frøene til den aggressive, serbiske nasjonalismen på 1970- og 80-tallet. Det ville være for enkelt å avfeie dette som «dårlig poesi», mener han, for blant disse poetene finner man allment anerkjente forfattere (Žižek 2010, 95–96).

Og hvorfor ikke? Hvis poesien kan romme alt menneskelig, kan den vel også uttrykke antidemokratiske tilbøyeligheter? Og hvis Jonsson har rett i at dikterfantasiaen karakteriseres av et mulighetssinn, som er grunnleggende uavhengig av alle aspekter ved det eksisterende samfunnet, kan ikke da også mord på formentlige undermennesker høre til blant de mulighetene denne fantasien kan drømme frem? Det er vel ellers ikke til å komme fra at Hitler var et fantasimenneske. Og det er slett ikke sikkert at Nazi-Tysklands utrenskninger ville ha funnet sted i samme skala hvis en mindre fantasifull diktator hadde sittet i førersetet. Med hensyn Jonssons diskusjon om hvorvidt det kan finnes en fascistisk kunst, kan jeg si meg enig med ham i at det er vanskelig å tenke seg en tvers igjennom fascistisk roman som samtidig er estetisk vellykket. Men dette er ikke det samme som å si at all kunst per definisjon fremmer demokratiet, og særlig ikke at den – sett under ett – gjør det på så spesifikke måter som Jonsson påstår.

## Avslutning

Hvis vi nå, avslutningsvis, ser Jonssons argumentasjon i lys av Sven Anders Johanssons tese om «litteraturens slut», kunne man tenke seg at Jonssons optimistiske synspunkter øvde motstand mot Johanssons elendighetsbeskrivelser. Hos ham finner man jo en hel masse eksempler på at kunsten og diktningen kan være kraftfulle og vitale inspirasjonskilder i en tid der totalitarismens spøkelse truer. Men man kan også snu om på det og se Jonssons bok som enda et bevis på at kunsten, også når den er i hendene på sine varmeste forsvarere, tvinges til å gi avkall på sin frihet. Nettopp fordi Jonssons påstander om hva all kunst «vet», er såpass lite plausible, får man inntrykk av at det faktisk ikke *er* hos kunsten at han vinner alle disse innsiktene i demokratiets vesen, men at det isteden er slik at dette er noe han mener kunsten *burde* vite. Om man ser slik på det, er Jonsson ikke egentlig en talsmann for kunstens frihet, men for den gode moral, som gjør sitt beste for å tvinge kunsten inn under sitt regime. I et munnhell som kan tilbakeføres til James Boswell, heter det at veien til helvete er brolagt med gode intensjoner. I dette tilfellet består de gode intensjonene i at man tror det aller beste om kunsten, og ser den som en iherdig forsvarer av demokratiet, men glemmer at man dermed nekter den muligheten til å *bryte med* dagens liberale konsensus om hva som er godt, og hva som er ondt. For å sette det litt på spissen: Kunsten kan, som Jonsson dokumenterer ganske grundig, ta parti med Ukrainas frigjøring fra Russlands aggresjon. Og det er vel og bra, men nektes den ikke dermed underhånden retten til å fremstille den *russiske* tenkemåten med sympati? Er det da mulig å betrakte den som fri?

Med Sven Anders Johansson kunne man si at litteraturen hos Jonsson ikke bare «begrän-sas till att bekräfta det som finns», men at den også nødes til å «böja sig för [...] en existerande moral» (Johansson 2021, 113). I den grad disse formuleringene rammer Stefan Jonssons bok (og det mener jeg de gjør), innebærer det at Jonsson i realiteten stadig undermi-

nerer det samme mulighetssinnet som han hele tiden foregir å ville bekrefte. Eller for å si det med en annen formulering av Johansson: «Litteraturen försvaras genom att dess särart förnekas» (Johansson 2021, 157). Og det er vel et faktum at uansett hvordan du snur og vender på det, har bare de aller færreste talent for å skape stor kunst, slik at kunstproduksjonen på ingen måte kan sies å foregå etter demokratiske prinsipper. Store kunstnere har dessuten ofte hatt en tendens til å være mest opptatt av sitt eget virke på bekostning av både personlige relasjoner, samfunnsengasjement og god oppførsel. Tidligere har publikum sett gjennom fingrene med mang en kunstnergalskap av takknemlighet for kunstverkene, som man har ansett for å tilhøre en høyere sfære. Jeg tror Johansson har rett i at dette er i ferd med å endre seg. Kunsten er nå blitt langt mer heteronom enn den var tidligere, det vil si at den skiller seg mindre fra andre fenomener i kulturen, og derfor heller ikke kan gjøre krav på spesialbehandling. Selvsagt vil det også i fremtiden skapes kunst og diktning, men den vil antagelig bedømmes mer i tråd med hvordan man bedømmer andre fenomener i kulturen – for eksempel etter hvorvidt den gir ny innsikt i hvordan demokratiet fungerer.

## Litteraturliste

- Bjerck Hagen, Erik. 2003. *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjerck Hagen, Erik. 2012. *Kampen om litteraturen. Hovedlinjer i norsk litteraturforskning og -kritikk 1920–2011*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johansson, Sven Anders. 2021. *Litteraturens slut*. Göteborg: Glänta.
- Jonsson, Stefan. 2023 [2022]. *Den otyglade skönheten: 5 saker konsten vet om demokratin*. Stockholm: Norstedts.
- Kinck, Hans E. 1912. *Spanske høstdøgn*. Kristiania: Aschehoug & Co.
- Kittang, Atle. 2009. *Diktetekunstens relasjoner. Estetikk, kultur, politikk*. Oslo: Gyldendal.
- Musil, Robert. 1991 [1930–32]. *Mannen uten egenskaper. 2. bind*. Oversatt av Ole Michael Selberg. Oslo: Solum forlag.
- Sejersted, Jørgen. 2003. «Emnets poetiske Brugbarhed. Nedslag i den politiske lyrikk». *Vagant* (1–2): 130–145.
- Žižek, Slavoj. 2010. *Living in the End Times*. London og New York: Verso.