

BABELSTORNET & MÄNNISKOHAVET

Litteratur & demokrati i Victor Hugos *Notre Dame de Paris*

av Jakob Ladegaard

Ladegaard (1978) är Cand. Mag. i Litteraturhistoria och bildanalyse samt doktorand vid Afdeling for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet. Där arbetar han med ett projekt om litteraturens förhållande till demokrati inom tysk, fransk och engelsk romantik. Han har skrivit artiklar om litteratur och politik i tidsskrifter som *Vagant*, *Agora* och *Bogens Verden*, och har senast publicerat »De overhørtes stemmer – Om ny dansk socialrealisme og politisk litteratur« i *Æstetik og Politik* (2008). Ladegaard sitter även i redaktionen för *Passage – Tidsskrift for Litteratur og Kritik*.

Då steg Herren ner för att se staden
och tornet som människorna byggde.
Herren sade: »De är ett enda folk och
har alla samma språk. Detta är bara början.
Nu är ingenting omöjligt för dem,
vad de än föresätter sig.
I Mos, 11:5-6.

Förhållandet mellan litteratur och politik har under moderniteten på ett avgörande sätt präglats av den litterära revolution som kallas romantiken. Här fick för första gången begrepp som jämlikhet och frihet en central betydelse i föreställningen om vad litteratur är och kan göra. I en uppgörelse med klassicismens genrehierarkier och dammiga regelsamlingar förklarades litteraturen fri och alla ämnen lika mycket värda. Denna skrivkonstens nya »republikanska konstitution«, som den tyske romantikern Friedrich Schlegel kallade den, kopplades tidigt, av såväl framträdande romantiker som deras fiender, till de demokratiska principer som den franska revolutionen försökt göra till politisk verklighet.¹

Därmed inte sagt att alla romantiska författare var demokrater. I Tyskland och England hade de romantiska rörelserna en tendens att, från att ha varit republikanska, utvecklas i konservativ riktning, medan det i Frankrike fanns liberala såväl som rojalistiska romantiker redan från början. Ofta var kontrasterna mellan författarnas privata åsikter och de politiska implikationerna av deras verk starka. Så varnade till exempel den öppet ultrakonservative monarkisten Honoré de Balzac för farorna med social rörlighet, fri press och populära romaner, medan han samtidigt blandade personer från alla sociala skikt i sina följetongsromaner. I ett litteraturpolitiskt perspektiv är det just den här sortens oförlösta spänningar som är verkets styrka: en entydig politisk innebörd hör propagandan till, inte den goda litteraturen.

Mångtydigheten är inte mindre framträdande i verk skrivna av revolutionärt eller liberalt sinnade romantiker såsom Schlegel och Novalis i Tyskland, William Wordsworth i England

eller Victor Hugo i Frankrike. Samtidigt som de var bland de första att fantisera om en huvudgata från litteraturens frihet till folkets, var de också de första att uppleva hur den som vandrar denna sträcka ofta går vilse i olösliga paradoxer, eller upptäcker att vägen mot folket och friheten är ordentligt barrikaderad. Deras bästa verk undersöker dessa problem i ljuset av de specifika historiska och sociala omständigheter i vilka de befinner sig. De berikar därmed inte bara litteraturhistorien, utan ökar också vår förståelse för de betydelsekomplex som under en viss epok ligger bakom de bedrägligt enkla orden folk, frihet och jämlikhet, som bildat det gungande underlaget för moderna europeiska demokratier från 1789 fram till i dag.

Ett av dessa verk är Victor Hugos roman *Notre Dame de Paris* från 1831. Denna bok, som nästan ögonblickligen fick klassikerstatus, signalerar om någon romantikens genombrott i Frankrike – inte minst hos den breda befolkningen. Det är en roman skriven i en tid präglad av stor social oro, vilken kulminerade i revolutionen 1830, som jagade den ärkereaktionäre Charles X på flykten och slutade med kröningen av den, åtminstone till en början, mer liberala Louis-Philippe. Hugo, som i sin tidiga ungdom hade varit ultrakonservativ i såväl politiskt som estetiskt avseende, hade successivt ändrat inställning och blev från och med slutet av 1820-talet en av förkämparna för den romantiska rörelsen och förespråkare för demokratiska reformer. I förlängningen av detta, och med blicken riktad mot samtidens kulturella och politiska utveckling, undersöker *Notre Dame de Paris* sambandet mellan litteratur och demokrati. Det är de grundläggande problemställningarna och argumenten i denna undersökning som jag vill försöka framställa i det följande. Det rör sig här inte bara om ett litteraturhistoriskt, utan också om ett aktuellt perspektiv, för vad gäller litteraturens förhållande till politiken kan man fråga sig om vi ens idag har lagt romantikens motsägelsefulla arvegods bakom oss.

»Det finns varken regler eller modeller«

Victor Hugo kan, om någon, betecknas som synonym med den franska romantiken, som efter några smärre ansatser slog igenom relativt sent, nämligen i slutet av 1820-talet. Denna »försening« i jämförelse med grannländerna Tyskland och England, där romantikens genombrott kommit redan kring år 1800, har flera orsaker. Först och främst kan man peka på den våldsamma sociala händelseutvecklingen i landet under åren efter revolutionen; först ett tillstånd liknande inbördeskrig, därefter Napoleonkrigen och slutligen, från 1815 till 1830, en restaurationsperiod präglad av sträng censur av press och litteratur. Till detta kommer – och det är kanske ännu viktigare – att skrivkonsten i Frankrike sedan 1600-talet hade dominerats av en klassicistisk tradition som var avsevärt starkare och satt mycket djupare rot än i exempelvis Tyskland. Klassicismen förblev under restaurationen den officiella konstform som understöddes av den konservativa regeringen, och som var allenarådande på universiteten.

Klassicismen kan beskrivas som ett poetologiskt system baserat på ett antal regler för den »passande« utformningen av ett diktverk, vilka går tillbaka på Aristoteles och Horatius poetiker från antiken. Hos Aristoteles är diktkonstens mest fundamentala regel den om uppdelningen mellan höga och låga ämnen. Mot bakgrund av denna uppdelning uppstår i sin tur höga respektive låga genrer. Tragedin, som är ett exempel på det förra, måste för att behandla sitt ämne efterbilda »goda« människor, det vill säga kungar och hjältar, medan komedin efterliknar »simplare« människor, det vill säga bönder, köpmän, och så vidare.² Det finns också en mängd regler för hur ämnet ska behandlas när det gäller handling, karaktär och stil. Kort sagt skall en kung utföra upphöjda handlingar och tala som en kung, medan bönder skall uppföra sig och tala som de gör i verkligheten.

Den franske filosofen Jacques Rancière, som lämnat några av de mest originella bidragen till senare års diskussioner om förhållandet mellan litteratur och politik, har gjort oss uppmärksamma på att den aristoteliska poetiken står i överensstämmelse med den hierarkiska syn på samhällsorganismen som skiljer mellan huvud och kropp, mellan de som är födda till beslutsfattare och aktörer på världshistoriens scen och de som endast reproducerar vardagslivets anonyma kretslopp.³ För Rancière är denna överensstämmelse central i det han kallar *konsternas representationella regim*. Det ranciéreska begreppet *regim* kan förstås i förlängningen av Michel Foucaults *epistem*, som betecknar de grundläggande diskursiva logiker som under en viss historisk epok gör ting synliga, ord sägbara, tankar tänkbara och därmed kunskapsproduktion möjlig.⁴ Begreppet »konstens regim« hänvisar således till de diskursiva logiker i vilka konsten identifieras bland övriga ord och ting, och där dess relation till dessa regleras.⁵

Rancière opererar förutom med begreppet konsternas representationella regim också med begreppen etisk och estetisk regim. Dessa regimers dominans växlar under olika historiska epoker, men till skillnad från ett epistem som är oupplösligt förbundet med en viss epok där det är allenarådande, kan konsternas regimer enligt Rancière vid olika tidpunkter reartikuleras, korsas och existera sida vid sida. Således kan konsternas representationella regim vara den dominerande hos Aristoteles och under den romerska antiken, för att därefter omformuleras i det förrevolutionära, aristokratiska Frankrike, liksom under Hugos tid, då de konservativa krafterna inte var beredda att överge det poetologiska system som så vackert stämde överens med samhällets »naturliga« ordning. Vid den här tiden introducerar emellertid romantikerna ett helt annat sätt att identifiera konsten, vilket i Ranciéres terminologi kopplas till konsternas estetiska regim. Det som Ranciéres begrepp kan hjälpa oss att få syn på är att romantikens

uppgörelse med klassicismen inte så mycket handlar om en »litteraturhistorisk övergång« eller en känslans uppror mot ett steltnat förnuft, vilket det fortfarande ofta framställs som, utan om en konflikt mellan ömsesidigt uteslutande uppfattningar om konstens väsen och relation till samhället. Inte så konstigt att diskussionerna på Hugos tid blev ganska livliga.

Romantikerna själva tvivlade aldrig på att deras projekt innebar en fullständig uppgörelse med klassicismens konst- och världssyn, en revolution på konstens fält, med tydliga politiska implikationer. Hugo hade i hela sitt liv haft ett litterärt horn i sidan till Racine, men samtidigt beundrade han andra klassicistiska diktare som Corneille och Voltaire, i vilkas verk äkta ande kunde framskymta *trots* den klassicistiska tvångströjan. Det var alltså inte de äldre författarna i sig det var fel på, utan hela idéen om en rigid regelsamling för ståndsindelad poesi. Romantikerna krävde frihet och jämlikhet på litteraturens fält – och i politiskt avseende innebar det naturligtvis ett försvar för de demokratiska principerna. För som Hugo skriver i sitt sant romantiska manifest *La Préface de Cromwell* från 1827: »Poesin återspeglar alltid samhället.»⁶ I denna stridsskrift går han utan omskrivningar till angrepp mot klassicismens fundament:

Nu är tiden här, och i denna epok vore det märkligt om friheten, och ljuset, trängde in överallt utom i det mest ursprungligt fria i världen, nämligen tänkandet. Låt oss gå lös med hammare på teorierna, poetikerna och systemen. Låt oss riva ned det gamla gipslager som täcker konstens fasad. Det finns varken regler eller modeller; eller snarare, det finns inga regler förutom naturens generella lagar, vilka svävar över all konst, och de speciella lagar som i varje komposition är resultatet av ämnets egna förutsättningar.⁷

Frihetens intåg på litteraturens fält innebär att man tar avsked från de klassicistiska idéerna om efterbildningar av verk från antiken och trohet mot poetikens föreskrifter; varje verk skapar nu sina egna regler för relationen mel-

lan form och innehåll. Och när Hugo åkallar naturen sker detta inte i enlighet med den newtonska föreställning med vilken den klassicistiska poetiken är förbunden, där naturen betraktas som livlös, mekanisk och evigt lagbunden, utan under intryck av bland andra Chateaubriands idé om naturen som Guds *verk*, där allt – från det mest prosaiska till det mest upphöjda – hänger samman i en organisk, levande helhet.⁸ Just sådant bör också det romantiska konstverket vara.

För Hugo existerar det alltså ett nära samband mellan kristendomen och den romantiska litteraturen. I *Préface* visar detta sig bland annat i hans argument för att medeltidens kristna konst är överlägsen antikens. Kristendomen är först med att visa att det sköna hos människan, liksom hos naturen, har sin upprinnelse i att det höga och det låga bildar en helhet. Således måste också den sant kristna diktningen – den romantiska – vara en blandning av »det sublima« och »det groteska«, för att använda Hugos termer.⁹ Där klassicismen alltså insisterade på en poetologisk hierarki, skapar den romantiska diktningen jämlikhet mellan högt och lågt. Detta harmonierar med att Hugo, med ett eko från 1789 års berömda slagord, kallar kristendomen för en religion präglad av »jämlikhet, frihet och människokärlek«,¹⁰ för att bara några rader längre ner tillfoga att den var en »revolution«.¹¹

Detta sätt att framställa kristendomen får emellertid inte stå ensamt i *Préface*. Hugo berättar nämligen också att kristendomen, till skillnad från antikens materialistiska kult där gudarna var mänskliga och präster och kungar gudomliga, är en spirituell religion som lär människan att en avgrund skiljer själen från kroppen och Gud från människan.¹² Människan sträcker sig över denna avgrund; hon deltar i det jordiska livet med sin kropp, och i det gudomliga med sin själ. Därför tenderar kristendomen i Hugos tappning att prioritera anden framför kroppen. Ett spänningsförhållande tycks inbyggt i Hugos tolkning av kristendomen och

dess förhållande till litteratur och politik: å ena sidan innebär den frihet och jämlikhet, å den andra tenderar den att hierarkiskt värdera det andliga högre än det kroppsliga, vilket i politiska termer skulle kunna översättas till att den andligt uppfyllde konstnären är mer värd än det arbetande folket. Därmed har man ställt dörren på glänt för risken att den uppdelning mellan högt och lågt som var föremål för romantikens revolt mot klassicismen ska kunna smyga sig in i Hugos eget tänkande, i en ny förklädning. Denna ambivalens utvecklas och dynamiseras i Hugos roman från 1831, ett verk vars handling förläggs till den kristna medeltidens Paris och denna stads monumentala centrum, Notre-Dame.

Konfliktens katedral

Notre Dame de Paris är inte en bok som läses speciellt ofta, även om alla känner till den. Tack vare ett otal filmatiseringar, animationer och förkortade utgåvor av romanen har den dramatiska berättelsen om den vackra zigenarflickan Esmeralda, den puckelryggige klockringaren Quasimodo och den demoniske ärkebiskopen Frollo kommit att bli allmångods. Men även om romanens persongalleri är färgstarkt och fascinerande, så är det kanske inte bland dessa personer man hittar romanens egentliga protagonist. Det menade i alla fall en av verkets första kritiker, Gustave Planche, som i en totalsågning av Hugos fullständiga *œuvre* stannade upp vid *Notre Dame de Paris* och informerade läsaren om att »stenen och materialet är denna romans viktigaste, eller rättare sagt enda aktörer«. ¹³ Och inte vilken sten som helst, utan just den sten och det material som den kyrka vilken Hugos romantitel syftar på är byggd av. Denna karaktäristik var absolut inte menad som beröm från Planches sida – vi återkommer till det senare. Men detta gör inte hans iakttagelse mindre skarp: katedralen befinner sig i centrum för romanens 1400-talsstad Paris, det är in mot

och ut från detta gigantiska monument som alla krafter strömmar, det är här som alla romanens öden korsas och formas. Valet är inte tillfälligt, för katedralen var i Hugos ögon något mer än blott en stenkoloss, den var själva symbolen för det romantiska mästerverket. Det är därför knappast en slump att kyrkan och romanen bär samma namn.

I det kapitel som helt enkelt heter ”Notre-Dame” förklarar Hugos berättare varför denna kyrka till sin natur är romantisk:

Notre-Dame i Paris är inte alls vad man kan kalla ett fullbordat, definierat och klassificerat monument. Den är inte längre en romansk kyrka, och den är ännu inte en gotisk kyrka. Denna byggnad är inget ty exempel. ¹⁴

Katedralen, som började byggas år 1163 och stod färdig omkring 1345, är alltså en blandprodukt av olika historiska stilarter, ett monument över själva rörligheten i konsten och historien, vilken avsäger sig de klassicistiska kraven på statisk renhet: »Den är en övergångsbyggnad«, fortsätter berättaren. Ett monstruöst byggnadsverk, som liksom den vanskapte klockaren Quasimodo tycks sammansatt av olika delar:

Denna centrala och alstrande kyrka är som ett slags vidunder bland Paris gamla kyrkor; den har den enas huvud, lemmar från en annan och bakkropp från en tredje, den har något från dem alla. ¹⁵

Basen är romansk men spetsbågarna, tornen, de groteska ornamenten, figurerna och skulpturerna är gotiska. Den förra stilen är dyster och spartansk, präglad av »teokratisk och militär disciplin«, medan den senare är »konstnärlig, progressiv« och inte minst »allmän och medborgerlig«. ¹⁶ Katedralen inkarnerar således inte vilken övergång som helst, utan övergången mellan de två principer som för Hugo utgjorde de stridande parterna i konsthistoriens kamp: den hierarkiska och den demokratiska, den bundna och den fria, den klassiska och den romantiska. Och inte minst det faktum att den är en blandning mellan de två stilarterna och

ändå utgör en harmonisk och unik helhet gör den till en symbol för den romantiska principens seger i denna tvekamp.

Den arkitektoniska splittringen i kyrkans form får sin motsvarighet i det man kan kalla dess mänskliga innehåll; de två invånarna, ärkediakonen Claude Frollo och klockringaren Quasimodo. Den förre är själva inkarnationen av prästerlig stränghet och avhållsamhet; en mager, halvkallig man som håller det skrivna ordet och anden oändligt mycket högre än det skröpliga köttet. Quasimodo är däremot en i det närmaste helt och hållet djurisk kropp, utrustad med omåttliga krafter. Han är oformlig, döv och nästan stum, hans reflektioner är »vaga«¹⁷ och han känner sig bara hemma bland de groteska, gotiska elementen i kyrkan. Det existerar alltså en »mystisk, preexisterande harmoni mellan denna skapelse och denna byggnad«.¹⁸

Frollo och Quasimodo är anden och kroppen, eliten och folket, och deras relation berättar samma historia som katedralen i sig. Till att börja med uppvisar den föräldralöse Quasimodo blind lydnad inför den präst som har adopterat honom och uppfostrat honom såsom en far. Men när båda blir förälskade i Esmeralda förändras detta. Medan kärleken gör Quasimodo heroisk och dygdig – och därmed till en »romantisk« och för Hugo sant kristen förening av det groteska och det sublimes – gör den prästen till en demon som är beredd att gå över lik för att stilla sitt låga begär. Medan den förre stiger faller den senare. Och detta i alldeles bokstavligen mening, när Quasimodo i romanens avslutande scen kastar Frollo i döden från ett av kyrktornen. Quasimodo realiserar i och med detta fadermord den blott symboliska omkastning av hierarkierna som utspelat sig i romanens början, då Paris befolkning valde honom till nappåve i en karnevalisk ceremoni. När Quasimodo i egenskap av folkets representant dräper Frollo är det en berättelse om folkets seger över eliten, om broderskapets och den kristna kärlekens seger över fadern och la-

gen, en berättelse som redan skrivits i sten av folket i Notre-Dame, för den som kunde tyda dess skrift.

Folket som konstskapare

Som en harmonisk förening mellan heterogena element är katedralen en idealiserad avspiegling av dess skapare: folket. Den är en anonym manifestation av gemensam skaparkraft:

Varje våg av tid lämnar sin avlagring efter sig, varje ras lägger till sitt lager på monumentet, varje individ bär dit sin sten. Så gör bävrarna, så gör bina, så gör människorna. Arkitekturens stora symbol, Babel, är en bikupa.¹⁹

Föreställningen om att katedralens skapelse i högre grad är resultatet av anonyma hantverkarens arbete än av en arkitekts planer och ritningar är vanlig i konsthistorien än i dag. Det finns ett logiskt samband mellan denna föreställning om folket som konstskapare och den jämlikhetsprincip som definierade den romantiska konsten. Idén om att allt kan användas som byggstenar i verket motsvaras av föreställningen om att alla kan bidra till det. Eller annorlunda uttryckt: destruktionen av den klassicistiska poetikens normativitet var också en destruktion av uppdelningen mellan de människor som kunde skapa konst och de som inte kunde det, mellan de människor som visste hur man förenade ämne, handling, karaktär och stil på ett »passande« sätt, och de som inte visste det. Alla kunde skapa konst och konstverket betraktades från och med nu som ett uttryck för en samhällsform, en kultur och ett folks ande. Att romantiken således koncipierade idén om folket som konstskapare kan verka överraskande för dem som vant sig vid att enbart koppla romantiken till myten om konstnären som ett missförstått geni. Det är visserligen sant att romantiken uppfann konstnärsgeniet – vi har i Hugos *Préface* redan sett

att det står författaren fritt att skapa sitt verk precis som han vill. Men det är bara halva sanningen. Paradoxalt nog uppfann romantikerna också idén om folket som konstskapare, en idé med vittgående konsekvenser för deras och eftertidens tankar om förhållandet mellan litteratur och politik.

I Tyskland hade denna tanke redan slagit igenom under 1790-talets tidiga romantik, inspirerad av konsthistorikern Winckelmanns idé om ett samband mellan den grekiska antikens konst och demokrati och Vicos upptäckt av att den verkliga författaren bakom namnet Homeros inte var en enda man utan hela det grekiska folket. För de tidiga tyska romantikerna var idén om folket som konstskapare därför knuten särskilt till den grekiska antiken, även om man också snart började svärma för medeltiden på samma sätt som Hugo skulle göra 30 år senare. Bakom dessa föreställningar om folket som konstskapare – oavsett vilken epok man hänförde den till – låg en grundläggande och gemensam omvärdering av den representationella regimens idé om vem som skapar historien.

Klassicismens uppdelning mellan höga och låga genrer byggde på en föreställning om att historien skapades av statsmäns, härförars och andra högtstående människors unika bedrifter. Romantikerna vände på bilden under intryck av den franska revolutionen, i vilken folket så att säga tog historien i egna händer. Därefter var det i det vardagliga, lilla livet som historien skapades, av de anonyma massorna. Helt i linje med detta skriver Hugo i en fotnot till sitt *Préface*, att det romantiska dramat som ämne har »Det som historien glömmer eller ringaktar«. ²⁰ Och det är ingen tillfällighet att *Notre Dame de Paris* börjar med en berättelse om den 6 januari 1482, en dag då det enligt den officiella historieskrivningen inte hände någonting värt att minnas. ²¹ Från den romantiska historieskrivaren Jules Michelet, via positivismen och dess uppfinning sociologin, till *Annales*-skolan i Frankrike, från bröderna Schlegels

Athenäum, via Hegel och Marx, till Walter Benjamins historieteser, består den moderna historieskrivningen av ett antal tolkningar av denna litterära romantiska upptäckt: historien skrivs av folket. ²²

När Gustave Planche klagar på att huvudpersonerna i Hugos roman är stenar, och att det som förr var bakgrund därmed, som han skriver, behandlas som förgrund, är detta ett tecken på motståndet mot hela den romantiska idén om litteraturen och dess politiska implikationer. ²³ Stenarna är symbolen för demokratin människor: singulära, men som alla andra. Varje sten är, som Hugo säger, buren till byggnaden av olika, fria individer utan att förorsaka sammanstötningar eller kaos. De har alla sina rätta platser och stöttar alla andra i de mänskliga rättigheternas anda, vilka kräver att den enskildes frihet slutar där medborgarens börjar. Gustave Planche hade insett att katedralen – detta Babels torn om vilket *Bibeln* säger att det byggdes av »ett enda folk« som alla hade »samma språk« – hos Hugo var symbolen för den demokratiska ordningen, ett vittnesbörd om folkets förmåga att ge jämlikhet och frihet en bestående form och således en profetia om den dag då detta folk skulle kunna skapa sina egna lagar och institutioner. ²⁴

Hugo gör därmed en radikal nytolkning av den monumentala byggnaden i hjärtat av Paris. Den är inte ett Guds hus, utan folkets. Eller rättare sagt: den är ett Guds hus i den mån det också är folkets. Det är inte prästen, den elitistiske Frollo, som representerar Gud eller kyrkan, det är den lille hantverkaren, klockringaren Quasimodo. Således fortföljer *Notre Dame de Paris* den uppgörelse med den officiella kyrkan som Hugo hade påbörjat i sitt *Préface* och demonstrerar därmed den historiska romanens politiska makt: att polemiskt omtolka historien för att utmana de diskursiva och institutionella maktstrukturerna i samtiden; att ge folket en historia som kan bana väg för dess framtid.

Tryckpressen som dödar

Vid den tid då handlingen i Hugos roman utspelar sig är Notre-Dame redan mer än hundra år gammal. Inte så mycket för en katedral, men en hel del för den moderna mänskligheten. De starka banden mellan folket och dess verk har redan upplösts av tiden, och nya relationer håller på att utvecklas. Det beror inte minst på att en revolutionerande uppfinning har sett dagens ljus under den tid som gått: Gutenbergs tryckpress från omkring 1439. Ärki diakonen Frollo ger en första vink om betydelsen av det som enligt berättaren rätt och slätt är »världshistoriens största händelse«. ²⁵ Han, som om någon är en böckernas man, har en kväll för första gången ögnat igenom ett tryckt verk. Efter en stunds kontemplation reser han sig, öppnar fönstret mot katedralen, tittar på boken och sedan på kyrkan och utbryter därefter missmodigt »Ceci tuera cela«: den här kommer att döda den där. ²⁶

I det kapitel som följer tar Hugos berättare på sig uppgiften att reda ut den djupare meningen hos denna gåtfulla dom. Först och främst, förklarar han, är Frollos ord ett uttryck för rädslan hos teokraten, som i den massproducerbara boken ser ett medel för människans emancipation. ²⁷ Innan tryckpressens tillkomst var skrivna verk bara tillgängliga för ett litet fåtal. De cirkulerade i slutna kretslopp mellan kyrkor, kloster och universitet, och endast få lekmän hade råd att förvärva de handskrivna manuskript och de kunskaper som behövdes för att kunna läsa dem på lärdomens officiella språk, latin. Med tryckpressen blev böckerna billigare, mer tillgängliga för en större publik och snart översattes de också till eller skrevs på folkspråket. På så sätt kom tryckpressen att bli ett ojämförligt effektivt redskap för upplysning av den breda befolkningen och på sikt för skapandet av en sekulär borgerlig offentlighet och grunden för de moderna demokratierna.

Den överförda betydelsen av Frollos profetia är alltså att bokens förändring av de mönster enligt vilka kunskap dittills hade distribuerats skulle försvaga kyrkans andliga och politiska makt och bana väg för en ny samhällsordning.

Men ärki diakonens ord har enligt Hugos berättare dessutom en konsthistorisk betydelse: tryckpressens dråp på kyrkan är också litteraturens dråp på arkitekturen som tidens primära estetiska uttrycksform. Arkitekturen var medeltidens konstform, litteraturen den gryende modernitetens. Hugo åskådliggör motsättningen mellan de två medierna i form av skillnaden mellan två spatiala konstruktioner. Notre Dame de Paris beskrivs på flera ställen som stadens centrum. »Ile de la cité är en vagg«, heter det, och Paris har vuxit upp därifrån och ut över Seines stränder. Om Ile de la cité är vaggan, så är Notre Dame de Paris – som namnet antyder – modern. En symbolisk moder, naturligtvis, som folket självt har skapat, en solid objektivitet i sten av folkets upplevelse av enhet och jämlikhet, ett blivande monument över broderskapet.

Litteraturen relateras däremot till en helt annan rumslig struktur, för den är som en »fågelflock« som sprider sig för alla vindar »och samtidigt uppfyller jorden och luften«. ²⁸ En osammanhängande konstellation, en amorf svärm av likadana element utan centrum och under ständig förändring, rörlig, lätt och flyktig – sådan är litteraturen. Hugos berättare insisterar dock också på att man kan tala om dess helhet som en byggnad, med de enskilda verken som byggstenar. Han återanvänder på så sätt till de bilder han använde sig av i beskrivningen av katedralen genom att kalla litteraturen för en »bikupa« ²⁹ och »människosläktets andra Babelstorn«. ³⁰ Men han tillägger också att medan det arkitektoniska verket är avslutat och vilar i sig självt, finner litteraturens verk aldrig sin slutgiltiga form. ³¹

Det skulle kunna låta som en klassisk framställning av den »statiska« medeltiden mot den »dynamiska« moderniteten, men i Hugos framställning rör det sig mer om striden mellan arki-

tektur och litteratur än om beskrivningen av en kulturhistorisk händelse i slutet av 1400-talet. Konfrontationen mellan arkitekturen och litteraturen fungerar nämligen, bortom diskussionen om konstnärliga medel, som en självreflekterande allegori över konflikten mellan de två grundprinciperna i den romantiska definitionen av konsten som sådan. En konflikt som tydligt kan spåras i Hugos *Préface* och som enligt Jacques Rancière definierar konsternas estetiska regim i stort.

Å ena sidan är ett konstverk, som vi har sett i Hugos *Préface*, ett uttryck för konstnärens absoluta frihet. Verket har vingar, dess olika delar är likvärdiga och inga lagar bestämmer deras placering eller helhetens form; ord och tankar flyger dit de vill. Men å andra sidan är verket också det nödvändiga uttrycket för en bakomliggande, överindividuell kraft – naturens eviga lagar eller folkets skapande ande. Verket är således också liksom en katedral bunden till jorden, till en tid, en plats och en gemenskap. Den romantiska konstuppfattningen och den estetiska regimen definierar med andra ord konsten i en rad paradoxer: den är fri, men bunden, varje verk är unikt, men kan bestå av vad som helst, det uttrycker konstnärsgeniets individualitet, men också en gemensam ande.

Dessa paradoxer kan tolkas och har tolkats på en mängd olika sätt, ja, enligt Rancière kan man betrakta stora delar av den moderna, politiskt orienterade estetiska teorin som en serie tolkningar av romantikens konfliktbemängda definition av konsten.³² Till raden av tolkningar hör Hugos roman, som länkar den ena sidan av paradoxen – den singulära formen, det överindividuella och nödvändigheten – till arkitekturen, medan det amorfa, individuella och fria i hög grad knyts till litteraturen. Konst- och mediehistoriskt en konstgjord uppdelning, som också på olika ställen i romanen hotar att kollapsa (katedralen beskrivs som ett fritt verk och på ett ställe som en arkitekts arbete, medan litteraturen också relateras till en viss samhällsordning). Men med hjälp av denna

uppdelning och genom att förlägga romanens handling till just en tid då kampen mellan de två sidorna utkämpas, kan Hugo dramatisera och diskutera sin samtids estetiska omvälvningar och deras relation till andra områden – inte minst politik.

Som vi har sett är Notre Dame ett demokratiskt konstverk. Men Hugos berättare förbinder som sagt inte bara arkitekturen, utan också arkitekturens dödsfiende litteraturen, med demokrati. I romanens iscensättning av konflikten mellan två estetiska principer ligger därför också en dramatisering av två olika visioner av förhållandet mellan konsten och folket. Katedralen uttrycker, som vi har sett, idén om det samlade folket, där varje individ har sin plats liksom stenarna i byggnaden. Men romanens framställning av det parisiska folket rymmer en rad bilder av det obundna och amorfa, som vittnar om att katedralernas fundament kanske inte är så säkert som man först antagit.

Människohavet

Redan i romanens första scen introduceras folket på ett sätt som inte precis påminner om en solid byggnad. Den 6 januari 1482 firas i Paris att Heliga tre konungars dag (Trettondedagen) sammanfaller med »narrarnas fest«, och av den anledningen framförs ett mysteriespel i justitiepalatset, där en narrpåve ska utses. Hugos berättare beskriver nu hur befolkningen rör sig mot palatset och samlas framför det:

Platsen framför palatset, fylld med folk, såg för de nyfikna som tittade ut genom fönstren ut som ett hav, där fem eller sex gator såsom lika många flodmynningar i varje stund spydde ut nya strömmar av huvuden.³³

Strax därpå får vi veta att folket fyller palatset som vatten som svämmar över, och denna figurativa beskrivning av folkmassorna som ett hav fortsätter genom resten av romanen. Man behöver inte leta länge efter innebörden av denna

metafor; den visar sig i de händelser som följer i palatset. I början är folkmassan fylld av glad förväntan, men denna förbyts snart i ilsken otårlighet, då teaterstycket inte startar vid den fastställda tidpunkten. När spelet senare väl börjar tappar människorna snart intresset och vänder sig istället mot den balkong där kardinalen och en rad andra viktiga personligheter efterhand finner sig, antingen för att hylla dessa eller – i synnerhet – förolämpa dem. Det är »narrarnas fest«, en dag då det är tillåtet att ostraffat störta alla hierarkier och håna den rådande ordningen, och den chansen vill man inte missa. Efter en kort stund vänder människorna åter sin uppmärksamhet mot mysteriet som under tiden har fortsatt, men bara för att skratta ut och sabotera uppsättningen, då man mitt i det hela kommer på att man ska utse en narrpåve. Berättaren summerar allt detta med de lakoniska orden: »Den folkliga gunstens eviga ebb och flod!«³⁴

Folket låter sig alltså drivas hit och dit, det är ostadigt och riktningsslöst, hotande och upproriskt som havet. Och liksom det horisontella havet får folkets uppror hierarkierna att störta. Men den kapacitet till att omstörta varje ordning som gömmer sig under karnevalens symboliska och sanktionerade urladdning av destruktiv energi, riktar sig inte bara mot eliten utan också mot folkets egna led. Det får Quasimodo uppleva, som ena dagen hyllas som narrarnas kung men dagen därpå obarmhärtigt hånas av samma människor. Likaså Esmeralda som ena dagen beundras för den dans som nästa dag fördöms som häxkonster. Folkmassan river ner det den just har byggt upp, i ständigt krig mot sig själv. Den är inte någon solid grund på vilken en katedral kan byggas, utan det böljande havet varpå ingen ordning kan baseras.

Denna upproriska och ostadiga sida av folket återfinns i renodlad form i det parallellsamhälle av vagabonder, gycklare, tiggare och förbrytare som är rikligt representerat i justitiepalatset den här dagen, och som annars upprätthåller den permanenta oordningen i det fruktade

Cour des Miracles. Det är ett skådespelarfolk, som bor i det som berättaren kallar en »enorm klädkammare«.³⁵ Några uppträder om dagarna om fredliga invånare för att på natten förvandlas till rånmördare, andra strömmar på morgonen ut ur staden för att tigga och stjäla, klädda i trasor, sårade eller invaliderade, och vänder på kvällen tillbaka, tvättar bort sina påmålade sår och rätar ut sina lemmar. Här är allt blandat:

Gränserna mellan raser och arter tycktes i denna stad vara utplånade, liksom i ett pandemonium. Män, kvinnor, djur, åldrar, kön, hälsa, sjukdom, allt verkade vara sammanblandat hos detta folk; förenat, förvirrat, sammanfogat; var och en var en del av det hela.³⁶

På denna plats råder ett språkligt kaos som matchar den fullständiga identitetsblandningen. Det talas spanska, italienska, latin, och en franska fylld med *argot* som bara vagabonderna förstår. »O, Babels torn«, utbryter en av romanens huvudpersoner, diktaren Gringoire, när han för första gången står på platsen och får höra denna rotväliska.³⁷ Detta torn byggt av ett folk med ett och samma språk bringades som bekant på fall av den nitälskande Gud, som där efter gav folkslagen olika språk för att sprida ut dem och hindra dem från att samarbeta. För som *Bibeln* säger, »Nu är ingenting omöjligt för dem, vad de än föresätter sig«. På samma sätt som berättaren tidigare jämförde Babels torn med Notre Dame, som ju just var ett verk av folket, kan det fallna tillståndet i Cour des Miracles, där alla ord och människor spridits ut i en kaotisk, oceanisk horisontalitet utan centrum, knyts till litteraturens amorfa, anarkistiska princip.

Folkets Paris sträcker sig från den ena polen till den andra: från Notre Dame de Paris till Cour des Miracles. Till den ena polen hör en föreställning om folket som en fast enhet, till den andra en föreställning om ostadig laglöshet och frånvaro av identitet. De två principerna kolliderar i slutet på romanen, då vagabonderna

går till angrepp mot katedralen. Bakgrunden till denna aktion är att Esmeralda, som också bodde i Cour des Miracles, har dömts till döden men räddats av Quasimodo och fått asyl i kyrkan. Risken för att amnestin ska upphävas och Esmeralda tillfångatas är emellertid överhängande. Vagabonderna försöker rädda zigenerskan genom ett nattligt angrepp, men olyckligtvis för dem vaktas flickan av Quasimodo, och eftersom han är döv är det omöjligt för dem att meddela honom att de har samma avsikter. Han tror att de har kommit för att döda henne och barrikaderar därför kyrkan och decimerar ensam de sjaskiga angreppsstyrkorna genom att från kyrktornen kasta ner stenar, bjälkar och kokande bly över »detta människohav«.³⁸

Kampen mellan Cour des Miracles och Notre Dame står mellan vagabonderna och deras representant, narrpåven Quasimodo. I kampen mellan de två sidorna av folket avslöjar vagabonderna sin låga natur. Hugos berättare meddelar oss nämligen att fritagningen av Esmeralda för de flesta bara fungerar som en ursäkt för de ska kunna ställa till bråk och plundra kyrkan.³⁹ Medan dessa alltså drivs av ett egoistiskt begär efter att tillfredsställa sina individuella, materiella behov, har Quasimodo genom sin broderliga kärlek till Esmeralda placerat sig högt över sådant. Hans seger över det skummande människohavet framställs som en triumf för visionen om en fri människa som formar sitt liv och sin omvärld i överensstämmelse med en universell ande, en representant för det folk som byggde katedralen i dess groteska och sublimeska skepnad, och en föregångare för en ny demokratisk ordning.

Den demokratiska oordningen

Vagabondernas samhälle är en variation på föreställningen om demokratin som ordning, destruktion och laglöshet, som sedan Platon haft stor betydelse för politiskt tänkande och prak-

tik. För Platon var demokratin nämligen inte en samhällsordning bland andra, utan en princip för nedbrytandet av alla sorters ordningar. Platons idealsamhälle är en oligarki där andens arbetare, filosoferna, som har tillträde till den universella världen, regerar över handens arbetare, vilkas horisont är och bör vara begränsad till deras professionspartikulära kunskap. Med den demokratiska människan uppstår sprickor i idealkonstruktionen, eftersom hon genom att insistera på jämlikhet och frihet i grunden hävdar att vem som helst kan göra och bli vad som helst, att det med andra ord inte existerar någon naturlig fördelning mellan positioner och identiteter. Om den demokratiska människan, säger Platon:

Från dag till dag ger han efter för första bästa begär som dyker upp. En dag berusar han sig på vin och flöjtspel, nästa dag dricker han vatten och fastar, än gymnastikerar han, än slöar han och struntar i allt, än ser det ut som han håller på med filosofi. Ofta blir det politiken, då flyger han upp och säger och gör vad som kommer för honom. Ena stunden avundas han krigarna, då dras han dit, nästa stund avundas han affärsmännen och då dras han dit; det finns ingen ordning, ingen nödvändighet i hans liv – den här tillvaron kallar han behaglig, fri och lycklig, och den håller han sig till vägen ut.
– Du har gjort en utmärkt beskrivning av en jämlikhetsivrars liv! sade han.⁴⁰

Denna föreställning om demokrati som permanent oordning och tygellös egoism var förhärskande bland konservativa rojalister på Hugos tid. För Honoré de Balzac, till exempel, var demokratin individualismens och de otämjda ambitionernas samhällsform, ett hot mod seder och bruk som innebar upplösningen av alla sociala band, och som bara kunde tyglas av den godartade kombinationen av katolicism och monarki.⁴¹ Men också bland mer liberalt sinnade intellektuella som Hugo fanns det en rädsla för de destruktiva krafterna i folkdjupet, vilka kunde förvandla demokrati till anarki, folkets agora till ett Cour des Miracles. Denna rädsla blandades emellertid med övertygelsen om att några av de mest avgörande stegen mot

en ny demokratisk ordning hade orsakats av just denna upprorslusta hos folket. Den gamla regimen måste raderas innan en ny kunde grundas. De fattiga parisarnas stormning av Bastiljen hade således kommit att bli själva inbegreppet av den franska revolutionen, hyllad av liberalerna.

Denna ambivalenta inställning till folket visar sig tydligt i Hugos rådvilla reaktion på revolutionen i juli 1830, då han befinner sig mitt i arbetet med romanen.⁴² Han var emot Charles X:s konservativa regim, men bekymrad över att än en gång behöva bevittna massornas upprorslusta, vilket vi genom vagabondernas angrepp på Notre-Dame i romanen vet kan rikta sig mot alla sorters ordningar – till och med mot den demokratiska. Hugo skrev in denna ambivalens i sin roman i framställningen av vagabonderna i *Cour des Miracles*. Deras subversiva laglöshet och grymhet mildras av deras charmiga sorglöshet och den beska humor som riktas mot den officiella ordningens orättvisor. Det finns sinne för det sanna såväl som det goda i den folkliga humorn, men dessa egenskaper överskuggas, inte minst under angreppet på Notre Dame, av en egoism och girighet som kanske inte är värre än den som den officiella ordningens representanter uppvisar, men som inte heller är bättre. Den fråga som Hugo och övriga liberaler på 1820-talet och under resten av århundradet ansattes av löd: hur göra folket myndigt att styra sig självt? Och ett av de vanligaste svaren, för vilket Hugo blev en ivrig förespråkare, var: genom upplysning. Eller med andra ord: genom litteraturen.

Som en symbol för mannen av folket som heroiskt sätter sig över sina partikulära intressen, står i slutet av Hugos roman klockringaren Quasimodo, som därmed demonstrerar att alla kan nå fram till de universella idéer som Platon trodde var förbehållna de få, och legitimt delta i den politiska styrningen av det gemensamma. Det enda som krävdes för att Quasimodo skulle nå hit var ett möte med skönheten i danserskan Esmeraldas skepnad, hon som med sin förtrol-

lande röst, med »något rent och klingande, luftigt, bevingat«⁴³ över sig, sjunger: »Min far är en fågel, min mor är en fågel. Jag korsar vattnet utan eka, jag korsar vattnet utan båt.«⁴⁴ Allt som behövdes för att frigöra sig från sin naturliga disposition och sin herre Frolo var med andra ord ett möte med den fågelfria skönhet som i romanens värld är förbunden med den litteratur som förmår emancipera människan och bana vägen för tryckpressens kaotiska demokrati. Esmeralda förbinds romanen igenom med solen: klockringaren har i bokstavlig mening blivit upplyst, och hans frigörelse via kärleken vittnar om skönhetsens och litteraturens politiska makt.

Men härmed får litteraturen en motsägelsefull politisk roll. Å ena sidan kan den upphöja och frigöra, å andra sidan har denna frihet som vi sett en logisk koppling till vagabondernas laglösa instabilitet. Frigörelse och destruktion – två tolkningar av de politiska konsekvenserna av att litteraturen inte längre lyder under några regler. Hugo försöker skilja de båda åt: Quasimodo står för den godartade emancipationen, vagabonderna för anarkin. Klockringaren blir sålunda en profet för en framtida samhällsordning byggd av myndiga, frigjorda individer. Symbolen för detta är katedralen, som han försvarar mot vagabondernas angrepp. Men härmed uppstår en splittring: folkets representant står *ensam* bakom höga murar, skild från och i krig mot folket. Försvarandet av katedralen både förutsätter och innebär en spridning av litteraturen.

Denna självmotsägelse sammanfattas i själva titeln på Hugos roman: *Notre Dame de Paris*. Genom att ge romanen samma namn som kyrkan signalerar Hugo att den ersätter medeltidens byggnadsverk, är en ny katedral som skall samla folket. Men för att göra detta måste den utgå från att det intima sambandet mellan folket och dess gamla spegelbild, katedralen, har brutits. Eller med andra och mer välbekanta ord: boken dödar katedralen. Medan den gamla katedralen stod stadigt på ett och samma ställe

är Hugos roman inte större än en mursten och cirkulerar i tusentals exemplar, utspridda över jordens yta, skapade av en enskild man, läst av den enskilde var för sig, utan några föreskrifter och därför utan någon förutsägbar verkan. Men likväl har den skickats iväg på sin osäkra, flygande färd i hopp om att den ska kunna bidra till att skapa en framtida gemenskap. *Notre Dame de Paris* är således som beteckning för både kyrka och bok det koncentrerade uttrycket för konflikten i hjärtat av den romantiska revolutionen.

Avslutning

Hugos roman presenterar två olika idéer om demokratin. Å ena sidan har vi en samhällsform där alla har sina platser och är förenade genom en gemensam ande, liksom stenarna i katedralen. Å andra sidan har vi Platons mardröm om demokratisk jämlikhet och frihet i form av beständig instabilitet: stenarnas inbördes likhet och fåglarnas. Enligt en rad samtida demokratiteoretiker, som Alain Badiou, Claude Lefort och Jacques Rancière, är det – utan att gå in på alla skillnader – just konflikten mellan dessa två poler som utgör den moderna demokratins instabila kärna.⁴⁵ För som Marx och Foucault och en rad andra har lärt oss, så förekommer det maktutövning, ojämlikhet och ofrihet också i de moderna demokratierna. Men ibland konfronteras dessa av människor som inte längre vill hålla sig kvar på sina platser i de sociala hierarkierna. Under sådana konfrontationer kan nya politiska aktörer uppkomma då gamla maktstrukturer raseras. Exempel på detta är arbetares, kvinnors, svartas, homosexuellas kamp för sina rättigheter under de senaste tvåhundra åren. Som Rancière har visat handlar det alltid om en *aktivering* av demokratins grundbegrepp: jämlikhet och frihet. Det gäller att visa att olikheterna inte är naturgivna, att man är lika mycket värd som de som härskar, och därför har rätt att vara med och besluta om det gemensamma. Man måste

kort sagt visa att människan är fri, att vem som helst kan bli vad som helst.

Victor Hugo var rädd för denna radikala demokratiska potential, detta hav som flöt under varje samhällsbyggnad. Han såg det som individualism och destruktionsbehov – precis som makthavarna alltid gör då de står inför ett politiskt uppror. Men han menade också att folket kunde övervinna de låga begären och höja sig till idéernas och det legitima politiska medbestämmandets luftskikt. Allt som behövdes var upplysning. Och här kommer han som författare själv in i bilden med en rad engagerade verk och parlamentstal om samtidens sociala problem. Han intar här en paradoxal position, som mannen av folket och på samma gång detta folks upplysta föregångare. Vi skulle också kunna formulera det i de termer med vilka Hugo i sitt *Préface* beskriver den kristendom som är den romantiska poesins fundament: han är kropp och ande i förening, men också anden som står över kroppen.

Denna position gav upphov till en del konflikter, när folket i stället för att följa sin filantropiske förespråkare gick efter sina egna huvuden, så som skedde i juli 1830. Sammandrabbningen mellan folket och dess förkämpar är ett återkommande inslag i vänsterns 1800- och 1900-talshistoria. Man kan bara tänka på Adorno och Althussers reaktioner på maj 68. Under revolutionen 1848 gick Hugo så långt att han kämpade på regeringens sida mot arbetarna för att rädda folket från sig självt.⁴⁶ Det är inte bara jämlikhetens och frihetens motståndare som kan skapa hierarkier och tvång.

Det finns också ett annat problem med föreställningen om att litteraturen kan vara ett vapen i den demokratiska ordningens tjänst, för som *Notre Dame de Paris* visar är litteraturen, så som romantikerna koncipierade den och överlät den åt oss, kanske inte alltid så tjänstvillig. Liksom demokratin är den uppplittrad i oordning och ordning. Den löser upp alla fasta förbindelser mellan ord, ting och tankar och sätter ihop dem utan regler, men varje

verk rymmer i sig sin egen individuella lag. Det förstnämnda gör litteraturen oförutsägbar, det andra gör den förståelig och enhetlig. Det är på denna gräns som den sant politiska litteraturen återfinns. *Notre Dame de Paris* är ett sådant exempel. Genom att fritt omtolka de invanda sätten att se på kyrkan i sin materialitet och funktion, bidrog romanen till att skapa öppningar i den bestående ordningen, mot nya, demokratiska perspektiv och politiska händelser. Inte nödvändigtvis till författarens odelade förtjusning, men det är just det som är poängen: den politiska litteraturen vet mer än författaren.

Det är därför den kan göra mer än bara undervisa oss om sakernas tillstånd eller nationens värderingar, men också därför den aldrig kommer att kunna skapa det stora, harmoniska och konfliktfria allmänna verket, som Hugo och många andra har sett som konstens politiska utopi. För litteraturens byggnad är, precis som demokratins, aldrig färdigbyggd. Men låt oss i stället för att beklaga detta glädjas åt litteraturens demokratiska förmåga att förvandla tunga stenar till fria fåglar.

Översättning från danskan av Linda Östergaard

1. Friedrich Schlegel, »Athenäum Fragmente«, i Ernst Behler m.fl. (red.), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe* Bd. II, München, Paderborn, Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967, s. 183.
2. Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Göteborg: Anamma, 1994, s. 21.
3. Jacques Rancière, »The Politics of Literature«, i *SubStance*, nr. 103, 2004 [s. 10–24], s. 13.
4. Jacques Rancière, »Literature, Politics, Aesthetics – Approaches to Democratic Disagreement«, i *SubStance*, nr. 92, 2000 [s. 3–24], s. 13 ff.
5. Jacques Rancière, »Delandet av det sinnliga«, övers. Christina Kullberg, i Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein & Kim West (red.), *Texter om politik och estetik*, Lund: Propexus, 2006.
6. Victor Hugo, *La Préface de Cromwell*, red. Maurice Souriau, Paris: Boivin & Cie, 1973, s. 176. [De svenska översättningarna som följer här och i det följande är artikelförfattarens egna översättningar från originalverket vilka därefter har översatts till svenska. (Ö.a.)] Föreställningen om att litteraturen avspeglade samhället hade i franska sammanhang introducerats av Mme de Staël i *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800).
7. Ibid., s. 252 f.
8. Jämför François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.
9. Hugo, *Préface de Cromwell*, 1973, s. 191.
10. Ibid., s. 187.
11. Efter upplysningstidens och revolutionens uppgörelse med kyrkan som sekulär maktfaktor, öppnades möjligheten att omtolka kristendomen och dess relation till politiken, och romantikerna deltog med stor iver i en sådan omtolkning. Hugos idé om kristendomen som en »revolutionsreligion« ligger långt ifrån Chateaubriands hyllande av den katolska kyrkan och är polemiskt riktad mot den ärkereaktionäre ultraroyalisten Charles X, som gjorde allt för att stärka banden mellan den katolska kyrkan och den återuppståndna monarkin. Hugos position närmar sig den utopiske socialisten Saint-Simon, som 1825 hade deklarerat att man kunde reducera det kristna budskapet till en enda mening: »Människor bör behandla varandra som bröder.« Se Claude Henri de Saint-Simon, *Nouveau Christianisme*, Paris: Éditions de l'aube, 2006, s. 18.
12. Ibid., s. 186.
13. Gustave Planche, »Poètes et romanciers modernes de la France: M. Victor Hugo«, *Revue des deux mondes*, Vol. 1, 1838, s. 756.

14. Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, i Jacques Seebacher & Guy Rosa (red.), *Œuvres complètes: Roman I*, Paris: Éditions Robert Laffont, 2002 (1985), s. 572. De svenska översättningarna som följer här och i det följande är artikelförfattarens egna översättningar från originalverket vilka därefter har översatts till svenska. (Ö.a.)
15. *Ibid.*, s. 573.
16. *Ibid.*, s. 572. Se också s. 620 f.
17. *Ibid.*, s. 542.
18. *Ibid.*, s. 599.
19. *Ibid.*, s. 573.
20. Hugo, *Préface de Cromwell*, 1973, s. 214.
21. Hugo, *Notre Dame de Paris*, 2002, s. 498.
22. För en undersökning av detta samband mellan den romantiska poetiken och modern historievetenskap och sociologi, se Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire: Essai de poétique du savoir*, Paris: Éditions du Seuil, 1992 och Wolf Lepenies, *Die drei Kulturen - Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, München: Hanser, 1985.
23. Planche, »Poètes et romanciers modernes de la France: M. Victor Hugo«, 1838, s. 756.
24. Jämför Jacques Rancière, *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998, s. 31-5.
25. Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, 2002, s. 623.
26. *Ibid.*, s. 617.
27. *Ibid.*, s. 618.
28. *Ibid.*, s. 624.
29. *Ibid.*, s. 627.
30. *Ibid.*, s. 628.
31. En parallell tankegång finns i Friedrich Schlegels begrepp om den romantiska litteraturen som »progressiv universalpoesi«. Friedrich Schlegel, »Athenäum Fragmente«, 1967, s. 182 f.
32. Jacques Rancière, »The Aesthetic Revolution and its Outcomes«, i *New Left Review*, 2002:14.
33. Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, 2002, s. 498.
34. *Ibid.*, s. 524.
35. *Ibid.*, s. 551.
36. *Ibid.*, s. 552.
37. *Ibid.*, s. 550.
38. *Ibid.*, s. 797.
39. *Ibid.*
40. Platon, *Staten, Skrifter Bok 3*, övers. Jan Stolpe, Stockholm: Atlantis, 2003, s. 359.
41. Honoré de Balzac, »Avant-Propos«, i *La Comédie Humaine*, Bd. I, Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1876.
42. Graham Robb, *Victor Hugo*, London: Picador, 1997, s. 156 och Sharif Gemie, »The Republic, the People and the Writer: Victor Hugo's Political and Social Writing«, *French History*, Vol. 14, 2000:3, [s. 272-294], s. 276-9.
43. Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, 2002, s. 540.
44. *Ibid.*, s. 566.
45. Jämför Alain Badiou, *Abrégé de métapolitique: L'ordre philosophique*, Paris: Seuil, 1998, Claude Lefort: *Essais sur le politique*, Paris: Seuil, 1986 och Jacques Rancière, *La méésentente: Politique et philosophie*, Paris: Galilée, 1995.
46. Robb, *Victor Hugo*, 1997, s. 273 ff.

