



# OVER FOR EN NY VIRKELIGHED







AFTER  HAND

33

---

MIKKEL THYKIER

§

OVER FOR EN NY  
VIRKELIGHED

EDITION AFTER HAND MARTS 2011





EAH#33 • *OVER FOR EN NY VIRKELIGHED*  
MIKKEL THYKIER

[C]: AFTER HAND

&: [2011]

REDAKTION: Henrik Have & Mathias Kokholm

FORM: Mathias Kokholm

TRYK: Huset Grafisk, Århus

ISBN: 978-87-87489-97-3

1. udgave 1. oplag - 200 eksemplare  
+ 100 eksemplare i andet udstyr, som udgives i forbindelse  
med FSL & Oplæsningsrække på LYNfabrikken (marts  
2011, Århus).

Mikkel Thykier har modtaget støtte fra Statens Kunstfond  
i 2002, 2008 og 2010.

Edition After Hand serien er et periodika og  
udkommer ca. 6 gange om året. Abonnement: 250 kr.  
[inkl. forsendelse]. Løssalg: 60 kr.

SENESTER TITLER I SERIEN :

EAH#32: Lene Asp: *MORÆNE* [2010]

EAH#31: Christian Bjølshavn et al. [red.]: *RE ACT OR* [2010]

EAH#30: Mads Mygind: *Tilbage er et sart pulver af oprør* [2010]

EAH#29: Sine Bang Nielsen: *Appelsin* [2010]

EAH#28: Rasmus Graff: *FOLKETS PROSA* [2010]

EAH-serien udgives med støtte fra:  
Statens Kunstråd  
Århus Kommune



AFTER HAND, RINGKØBING  
WWW.AFTERHAND.DK





*Something is happening here  
But you don't know what it is*  
- B. Dylan







*Nulpunktet, det eneste at begynde fra, det eneste at vende tilbage til*





Da forlaget Anblik lukkede for nylig, havde det en måned eller to forinden tilbudt mig at købe restoplaget af mine to bøger hos forlaget til produktionspris.

For den ene bogs vedkommende drejede det sig om cirka 200 eksemplarer til 50,- kr. pr. styk; for den anden bogs vedkommende drejede det sig om cirka 100 til samme pris. Ved at købe restoplaget ville det blive muligt for mig at sørge for, at de lidt mere end 300 bøger forblev i distribution, ved selv at stå for distributionen, og at fastsætte min egen udsalgspris.

Forlagets andre forfattere fik et tilsvarende tilbud.

I mit tilfælde var det bøger, der var udkommet henholdsvis femten og fem måneder tidligere. For andre af forlagets forfattere bestod "restoplaget" af bøger, der nok var blevet trykt og måske sendt til anmeldelse, men ikke udgivet endnu.

På det tidspunkt var det ikke muligt for mig at købe restoplaget. Selv hvis det havde været muligt, havde (og har) ideen om ikke bare at skrive en bog, men også at agere som lager, distributør og købmand, ingen mening for mig.

Senere kom der et bedre tilbud, men resultatet er det samme: Hovedparten af oplaget er makuleret, og mit eget lager er udbygget en smule; for den ene bogs vedkommende betyder det, at der i alt, solgt og usolgt, er lidt under 100 eksemplarer i omløb, fortrinsvis på private hænder, for den anden bogs vedkommende, at der i alt, solgt og usolgt, er lidt over 100 eksemplarer i omløb, også fortrinsvis på





private hænder; for begge er det medregnet min egen beholdning.

Det er en situation, som ikke kun involverer mig, mit tilfælde, men adskillige andre. Den kan ses som del af en udvikling, der stiller os – skal vi sige: litteraturens parter? – over for en ny virkelighed. Med ”ny” menes en udvikling, der nok har været undervejs længe, men pt. tager til og påvirker i det mindste nogen i kritisk grad.

I stedet for at forsøge at give en tilbundsående analyse af udviklingen – for hvordan gøre det, når det er noget, der sker lige nu, og både påvirker os og påvirkes af os? – kan der umiddelbart slås ned på tre konklusioner: én praktisk; én, der angår den kritiske modtagelse, forståelse og konception af litteraturen; og én, der angår forholdet mellem forfatter og omverden. Derefter er spørgsmålet: Hvad er konsekvenserne?

*Første konklusion: Det vil blive mere og mere overladt til forfatterne at stå for det praktiske arbejde, forlagene traditionelt har taget sig af.*

Det er måske uelegant at bruge sig selv som eksempel. Lad mig gøre det alligevel. Det er trods alt det eksempel, der er tættest på mig, bedst kendt og mest fortroligt: Allerede i 2004 tilbød Gyldendal mig at udgive et manuskript, hvis og kun hvis det lykkedes mig at skaffe 117.000,- kr. i udgivelsesstøtte. Det vil i praksis sige, at Gyldendal – landets største (hvis ikke eneste store) skønlitterære forlag – betingede sig, at hovedparten af udgifterne til den samlede produktion sikredes af forfatteren selv<sup>1</sup>. Det viser, at Anbliks tilbud til forlagets forfattere om, at de selv kunne stå for en del af det arbejde, forlagene traditionelt tager sig af, langt fra er enestående. Adskillige andre, mindre såvel som meget små forlags arbejde er et eksempel på samme tendens. Den vil fortsætte og i stigende omfang også præge samarbejdet med de store, etablerede forlag.

*Anden konklusion: Den tid en bog er tilgængelig i og for offentligheden bliver kortet ned til noget nær nul.*

---

<sup>1</sup> Trykning, incl. repro og papir samt trykning af omslag incl. papir: 42.968,00. Sætning og korrektur: 19.910,00. Bogbinderarbejde: 5000,00. Rettigheder (illustrationer): 60.000,00. Diverse: 500,00. Fremstillingsudgifter i alt: 128.378,00. Dertil kommer: 5% reklameudgifter, boghandlerrabat på 40%, forfatterhonorar på 15%, driftsomkostninger på 26% og fortjenstmargen beregnet til 5%. En ønskepris på 250,00 gør et tilskud på 117.000,00 nødvendigt. (Forlagsberegning, dateret 12.2.2004.)





Her kan der foreløbig nævnes tre årsager:

[1] Litteraturens mangfoldighed sikres af små forlag, der udelukkende er drevet af personlig entusiasme, og som derfor forsvinder lige så hurtigt, som de opstår. For igen, uelegant og uhøfligt, at tage mig selv som eksempel, så udgav forlaget 28/6 to bøger (to hæfter) af mig i foråret 2009, det skete – hvis ikke samme dag, som forlaget nedlagde sig selv – så i det mindste samme måned. For nogen har det samme været tilfældet med Anblik.

[2] Bøgerne bliver kun i ringe omfang tilgængelige via bibliotekerne gennem andet end pligtafleveringen til det Kongelige Bibliotek. Som en opgørelse fra Biblioteksstyrelsen havde vist kort før Anblik's lukning, kunne bibliotekernes indkøb ikke bare af de to af mine bøger, men også af de yderligere fire, der udkom på andre forlag i løbet af 2009-2010, tælles på forsvindende få fingre<sup>11</sup>.

[3] De bøger, som aviserne synes det er relevant at anmelde, bliver færre og færre, mens anmeldelserne selv bliver kortere og kortere. Det er ikke bare noget, forfatterne internt klager over, at de skal være lykkelige, hvis deres bog bliver omtalt andre steder end i Weekendavisen eller Information; en forlagsredaktør på Gyldendal har sagt det samme til mig: ”Vi kan ikke længere regne med, at aviserne anmelder bøgerne. Og hvis anmeldelserne kommer, kommer de senere og senere.”

Dette har endnu en konsekvens: Det virker naivt at forestille sig, at der er en eftertid, der med nødvendighed vil (gen)opdage en svunden fortids bedste litteratur. Bogens eftertid begynder i det øjeblik, bogen kommer fra trykken; enhver udgivelse er et forsøg på at omskrive forestillinger om fortiden, at åbne en uset mulighed i den verden, der har lukket sig bag os, og som vi har affundet os med.

Når en redaktør på et kvalitetsbevidst forlag forklarer, at forlaget udgiver bøger, som med tiden vil nå deres publikum, er det udtryk for en tro på, at ”alt nok bliver bedre i fremtiden”, som der ikke er noget belæg for, og som det ikke kan nytte noget at satse på.

---

<sup>11</sup> De nøjagtige tal: Entré (Anblik 2009): 10 eks. Gennem mig gik hun i seng med en afdød (28/6 2009): 3 eks. Godmorgen, Columbus (Gyldendal 2009): 13 eks. Skyggeboksning (28/6 2009): 4 eks. Refleksioner i guld og bly (Anblik 2010): 0 eks. Dit ansigt kommer før mig (Gyldendal 2010): 0 eks.





Litteraturen vil holde op med at være noget, der skal værnes om og tages vare på, en genstand, der musealt indplaceres blandt alle kulturens andre genstande. Den må i stedet opfattes som en begivenhed: Noget der kortvarigt dukker op, glimter og forsvinder i samme øjeblik.

Når litteraturen er blevet til en begivenhed, kan den ikke længere bedømmes ud fra de kriterier, den traditionelt er blevet bedømt på.

At en bog har alle de kvaliteter, der traditionelt værdsættes, sikrer ikke bogen, at den bliver andet end et kort øjeblik glimt blandt andre glimt. Og at det er en bogs udbredelse eller indflydelse, hvad enten det er på læserne eller anden litteratur, der afgør dens kvalitet, er også blevet en misvisende forestilling. Den forestilling er stadig baseret på opfattelsen af litteraturen som en genstand med en historie, som bogen indfører sig i. Desuden sætter den forestilling kvalitet lig med en form for kvantitet (antallet af læsere eller epigoner).

Der venter noget helt andet: En litteratur, der hverken er skrevet for at sikre sig en fremtid (eller overhovedet et nu) eller værne om en fortid; en litteratur, der ikke længere er tyngt af evigheden; en litteratur, der i sandhed er både tilstedelig og utidig, uden for alt og uden nogen helhedsforestilling som reference, og som vil forholde sig til det som et livsvilkår.

*Tredje konklusion: At arbejde som forfatter bliver til en form for negativ ansættelse, at være (livsvarigt) ansat, af ingen, hos ingen, til at udføre et arbejde, der ikke tjener til andet end at løsrive én fra alle forbindelser til den fælles verden og dens værdi- og målsætninger.*

Når litteraturen i stigende grad får karakter af en flygtig begivenhed, mens formidlingen af den bliver langsommere og langsommere, hvis den ikke helt forsvinder, er det ikke længere bare receptionen, der ikke er samtidig med værket: Værket er heller ikke samtidig med forfatteren, og forfatteren er aldrig samtidig med sit liv, enhver tilkendegivelse eller tilbagebetaling sker til en tom plads, en plads, der ikke er optaget mere, og tilbagebetalingen er derfor uden omkostninger.





Dette kan hverken gribes eller begribes af kritikken eller litteraturens andre institutioner; de udgør selv en forsinkelse, en til stadighed forlænget forsinkelse.

Under de forhold bliver det et eksistentielt vilkår: Hverken at kunne leve livet som forlænget forsinkelse eller finde andre måder at leve (arbejde) på. Den situation og de vilkår er nye. Derfor bliver den litteratur, der forholder sig til dem, også ny.

Den litteratur, der ikke gør det, udsætter sig for situationen og bliver offer for den og i stigende grad også konservativ: Den må værne om sig selv, om sin sårbarhed, den må bekymre sig om manglende læsere og forsvare sin egen traditionelle værdi og prøve at tale sig til rette inden for en målsætning, der er kulturpolitisk defineret.

Men at se sig selv som offer er ikke et frugtbart udgangspunkt for nytænkning, ligesom det ikke er et frugtbart udgangspunkt at forsøge at leve og skrive sig op til en traditionel forestilling om læsere og læserudbytte, hvad enten det er i form af en åben empati eller en æstetisk set skøn og lukket skrift. Det er at undlade at tage situationen og de nye vilkår i betragtning eller til efterretning.

Alternativet er at tage bo i den tilstand, i den nye situation, at forholde sig til dens vilkår og under presset fra det, der ikke kan betale sig, men stadig forventes at retfærdiggøre sig selv, iværksætte æstetiske modstrategier, former for praksis, der på alle planer, alle niveauer satser på det, der ikke kan betale sig, en slags kulturelt falskmøntneri, en investering i en vansiring af de æstetiske værdienheder; fx for at vise at kulturformidlingen, hvor den er allermest velformuleret også er allermest retorisk, og at en retorisk kulturformidling ikke formår at håndtere det, der ikke dækkes af dens vokabularium, et ordforråd er trods alt ikke det samme som erfaring.

”Når vi skriver, skriver vi ikke for at berige den almene kultur.” At formulere det sådan lyder måske arrogant. Men det er et udtryk for, at det, der fremstår som rigdom, er en fattigdom, baseret på eksklusion; den eksklusion må der leves med. I den forbindelse kan der nævnes





fem eksempler på æstetiske strategier, der ikke er berigelsesstrategier:

[1] Mod den velskabte fiktion, romanen som en verden, læseren kan forsvinde ind i og fordybe sig i: komposition efter smertepunkter, at knytte smertepunkt til smertepunkt i en kontinuerlig ”afskaffelse af verden”.

[2] Mod det unikke, selv bærende værk og forestillingen om én metier: et komplekst væv af divergerende former for praksis, ikke som genrehybrider eller et tværmedialt arbejde, der skaber enhed eller samspil mellem forskellige medier, men som et arbejde med selvskabt forvandling ud fra en oplevelse af forskellige erfaringsområders uforenelighed.

[3] Mod den empatiske læsning og forestillingen om en nøgen kommunikation, forkærligheden for bøger skrevet ”uden filter”, hvor et interview med en bogs forfatter også er et interview med dens hovedperson: fortrolige scener, detaljer, anekdoter m.m. brugt upersonligt, næsten objektivt, som eksempler der nok har en intim karakter, men er sat i scene med falsk fortrolighed.

[4] Mod en litteratur, der naivt forestiller sig, at den er ukonceptuel, eller bare udvisker bevidstheden om sine egne koncepter, sin egen litteraturopfattelse ved at gå i ét med de mest almindelige genrekriterier: en litteratur, der åbent og tydeligt organiserer sig efter andre koncepter end hovedgenrerne og betragter alt fra den mindste grammatiske og syntaktiske enhed til litteraturens institutionelle rammer som potentielle kompositionsprincipper.

[5] Mod de funktionelle forestillinger om litteraturen, mod de mekaniske metaforer (”fungerer ... virker ...”) og hævðelsen af det vellykkede, to strategier: litteraturen gjort til tekstmaskine, en komposition efter helt mekaniske principper uden hensyn til syntaks, grammatik, sproglig prægnans, indlevelse m.m., eller den tematisk, stilistisk og metodisk opsøgte fiasko, fx forklaret som en tro på, at det ofte er, når en forfatter tager fejl, når han er ”helt galt på den” eller synes at være det, at det lykkes for ham at tale med størst indsigt, i





det mindste til dem, der forstår at lytte ordentligt.

Flere orienteringspunkter kunne nævnes, for når det ikke længere er forlagene, der sikrer udgivelsen af litteratur, og ikke længere udgivelserne, der udgør litteraturens vigtigste rum, ændrer det også forholdet mellem manuskriptarkivet og bogmagasinet, mellem den tekst, der er under udarbejdelse, og det afsluttede værk: Ingen institution kan indsættes som en afgørende, ydre instans eller ramme, det gør det sværere at skelne manuskript fra værk og må nødvendigvis have indflydelse på de æstetiske kriterier; ikke engang en ellers fundamental litterær kvalitet som nøjagtig observation kan tages for givet; ligesom alle andre umiddelbart genkendelige æstetiske kvaliteter er den spillet ud mod det, der ikke kan betale sig.

De æstetiske modstrategier kan forstås som en legemliggørelse af situationen. De kan sammenfattes i en opfattelse af litteraturen som en målestok for vores afstand til virkeligheden.

Foreløbig er den konkrete erfaring med de etablerede forlag det væsentligste. Den viser, at det er en fordom at tro, at den vigtigste litteratur – den der har krav på størst offentlig opmærksomhed – udkommer på de etablerede forlag, mens den mest interessante udkommer på de mindre, alternative forlag.

Alternative forlag minder om et eksil i eget sprog, i eget land. Alt, der minder om eksil – hvad enten det er et eksil *inden for* eget sprog og eget land eller et eksil *uden for* eget sprog, eget land – er uacceptabelt, også selv om det til tider er den eneste mulighed. Udelukkelse kan ikke være et mål. Der er ingen, der arbejder for at blive ekskluderet fra den offentlige samtale. Men inklusion er ikke et alternativ. Der er kun den umulige position, der afviser begge.

Det er en udvikling. Det er noget, der sker lige nu. Det er noget, der har stået på i længere tid. Som sådan har det allerede påvirket flere forfatters erfaring og givet sig udslag i den måde, de skriver på. Det er noget, der vil fortsætte. Det vil påvirke flere og flere, indtil det nærmer





sig et vilkår for alle, og så er det også noget, der nødvendigvis påvirker den måde, der kan skrives og tales om litteratur på.

Min vurdering er, at det allerede har ført til et æstetisk skred – et skred: noget der stadig står på, snarere end et nybrud – der er lige så omfattende som fx tressermodernismen eller halvfemserminimalismen.

Æstetiske skred viser sig ved, at det, der før kunne tages alvorligt, nu virker latterligt; at det, der før virkede latterligt, nu virker nødvendigt; at det, der før var morsomt, nu er dødkedeligt.

Det, der ikke længere kan tages alvorligt, er det kritiske apparat, hele det kritiske apparat, som også inkluderer institutioner som Statens Kunstfond og de(t) største, etablerede forlag, da de om nogen baserer deres arbejde på at vurdere, bedømme, sortere fra og vælge til.

Det er selvfølgelig ikke fair at tage andre som gidsler i noget, der er en personlig udlægning, men der er ikke én af forfatterne fra min omgangs- og bekendtskabskreds – ingen navne nævnt – der ikke har givet udtryk for, at de(t) etablerede forlags udgivelsespolitik er håbløs; at det bedst kan betale sig at gøre sig uafhængig af Kunstfonden, fordi den gennem de sidste ni år – eller mere – har været utilgiveligt konservativ, selv når den har været allermost fremsynet; at det kritiske niveau i aviser og litterære tidsskrifter, selv dem der reklamerer mest for deres litterære interesse, er på et så lavt niveau, at det er umuligt at forholde sig til det.

Her er der ingen forskel mellem en avis som Politiken eller et tidsskrift som Standart: Der er ingen af de nuværende dagblade og litterære tidsskrifter, der tilfredsstillende et behov eller sætter en standard, som forfatterne kan ønske at reagere på.

Alle er selvfølgelig glade, når de på en eller anden måde tilgødeses, og nøjes også med at luften deres kritik privat, men de enkelte, personlige undtagelser er ikke nok til, at situationen kan kaldes tilfredsstillende.

Erfaringerne med Gyldendal og Anblik er vilkår delt med andre. Omstændighederne er måske forskellige, men vilkårene er de samme for alle: At de institutioner, der skulle forhindre, at historien gentager





sig, præcis er de institutioner, historien gentager sig igennem. Historien: Udelukkelsen (den økonomiske, den sociale, den kulturelle ...).

Mit personlige udestående med Gyldendal og Anblik illustrerer en problematik, men betyder først noget, når det sammen med andres historier bruges til at lokalisere grænser for udgivelse, for litteratur; en oprørshorison, som ikke bare er kulturens grænser, ikke bare litteraturpolitiske grænser, men også kulturpolitiske og dermed i almindelighed politiske; grænser, der kort sagt angår forståelsen af samfundet, af den enkeltes plads i samfundet og de forskellige fællesskaber, illegale såvel som legale, der udgør samfundet.

\* \* \*

I sommer var der en kort debat i de svenske aviser om forholdet mellem poesien og dens angiveligt manglende læsere. Debatten var hovedsageligt udtryk for en ældre kritikergenerations modstand mod en hel generation af yngre digtere. I den forbindelse affærdigede digteren Anna Halberg overbevisende forestillingen om, at digterne selv har øget afstanden til deres læsere ved at skrive *avanceret* og *eksperimenterende*. Det er en alt for forenklet forestilling. Der er tværtimod sket det, at:

[1] Poesien er ekspanderet og har indoptaget langt flere stofområder og praksisformer end før.

[2] Det har først og fremmest små, ambitiøse forlag opdaget og forholdt sig til (samt det store publikum der møder op til poesioplæsninger).

[3] Samtidig med opblomstringen af små forlag er forholdene for de litterære tidsskrifter og freelancekulturjournalister blevet forværrede, dagspressens kulturelledninger er holdt op med at skelne mellem kultur og underholdning, det er blevet mærkbart sværere at leve som litteraturkritiker, og som resultat er afstanden mellem kritikken og





poesien (litteraturen i det hele taget) forøget. Den afstand øges stadig.

I alt væsentligt gør det samme sig gældende i DK: Der er en voldsom diskrepans mellem en litterær ekspansion og et litteraturkritisk havari og deraf en brist i formidlingsleddet.

Tre eksempler, udvalgt mere eller mindre tilfældigt, men typiske for dansk praksis, hvor selv den sympatiske indstillede anmeldelse misforstår litteraturens ærinde og udestående med verden:

*Første eksempel:*

I sin anmeldelse af Amalie Smiths debut, *De næste 5000 dage* (Gyldendal 2010), skriver Marie Tetzlaff, at bogen lever op til alle fordomme om en forfatterskoledebut, mens det i sagens natur er hendes anmeldelse, der lever op til alle fordommene om en anmeldelse af en bog fra en tidligere forfatterskoleelev:

Bogen er tynd, hedder det, den består af små tekster, den er ambitiøs og gennemtænkt, men derfor også lidt distanceret, forfatterindens udgangspunkt er personligt og forkælet, hun lever i et beskyttet miljø (det skriver Tetzlaff fra sin privilegerede position på Politiken, som i samme uge havde sendt hende til London for at interviewe en engelsk forfatter), bogen er mest menneskeligt medrivende, hvor den er lettest at læse, etc. Den slags forbehold som man har læst hundrede gange før, og som med et retorisk kneb lægger op til at diskutere, om forfatterskolen har en berettigelse, uden at anmelderen vil lægge det frem som en præmis.

(Universitetets berettigelse er der tilsyneladende få, der tvivler på: Mikkil Bruun Zangenberg er mig bekendt den eneste anmelder, der for nylig har fundet det nødvendigt tørt at bemærke om en debuterende digter, at vedkommende havde gået på universitetet.)

Det fører til, at Tetzlaff uanset sin sympatiske, men ikke entusiastiske indstilling, katastrofalt fejllæser bogen og fx tager den falske fortrolighed, der opstår i bogens brug af de personlige pronomener ”jeg” og ”du”, for gode varer i stedet for at følge bogens





distancerede præg og læse ”jeg” og ”du” som de eksempler, de er, tættere på hendes eget referats neutrale ”han” og ”hun”.

For Tetzlaff er bogen først og fremmest en bog om en afvist forelskelses forfængelige efterveer, dens forskellige afsnit viser stadier af forelskelsen og afforelskelsen (fra barn til voksen; barnlig undren delt mellem jeg og du, du’ets begyndende afvisning af jeg; jeg’ets forfølgelse af og protokol over du’ets færden, etc.).

For mig er det en bog, der først og fremmest handler om opslugthed, mest konkret vist i billederne fra en performance, hvor Amalie Smith spiste en buket påskeliljer, men en opslugthed, som forelskelsen bare er ét eksempel på, Lene Haus arbejde i et fysiklaboratorium et andet, og de optegnelser over du’ets færden, der udgør et afsnit af bogen, et tredje.

Derfor er Amalie Smiths afgørende ærinde ikke, som Marie Tetzlaff mener, endnu engang at beskrive noget, som ikke just er ubeskrevet i litteraturen (forelskelsens forfængelighed), men spørgsmålet om på hvilken måde ”opslugthed” bedst gribes som tema, og dermed hvordan vi bedst kan gribe vores eget liv.

Amalie Smith er en forfatter, der også er billedkunstner, skriver Tetzlaff, men det er ikke et ”også”: Bogen er en del af et kompleks væv af forskellige former for praksis. Det opleves som den eneste måde at gribe verden på. Derfor afviser Amalie Smith i sin praksis (ligesom mange andre gør det) den opdeling i tilhørsforhold til den ene eller anden metier, som verden har været plaget af, lige siden Platon i *Staten* opdelte folk efter deres arbejde, så en borgers erhverv afgjorde hans plads i samfundet. Af samme grund bliver spørgsmålet om ”selvskabt forvandling” (efter at have spist påskeliljerne kaster hun op) afgørende for at forholde sig til Amalie Smiths arbejde og gøre det uden at sige, at der er en del af det, der er billedkunst, og en del, der er litteratur.

Marie Tetzlaff, som har en solid litteraturhistorisk baggrund, kommer i den her sammenhæng til at virke fuldstændig historieløs,





fordi hun ikke har én reference tilfælles med Amalie Smith, som har en lige så solid, men naturligvis yngre og anderledes disponeret baggrundsviden.

Og som læser formår Marie Tetzlaff ikke at forholde sig til én, der har en anden baggrund og anden kulturhistorisk forudsætning for at skrive. Hun formår helt elementært ikke at forholde sig til, at livet kan forvandle sig selv ved at stille spørgsmål til litteraturen, som litteraturen selv har været uforberedt på.

*Andet eksempel:*

I en stor artikel i Politiken udråbte Kim Skotte som en af de første i DK den chilenske forfatter Roberto Bolaños efterladte roman 2666 til et mesterværk, fortrinsvis ud fra kriterierne, at den er enormt omfangsrig, beskriver mange mennesker, foregår i et langt fra beskyttet miljø (romanens vigtigste handling foregår i grænselandet mellem Mexico og USA og omhandler de uopklarede mord på tusindvis af fattige kvinder). Det kunne han roligt gøre. I praksis gjorde han ikke andet end at gentage den internationale presses skamros og spille op til samme presses mytologisering og heroisering af Bolaño, der i stedet for at lade sig operere for en fatal leversygdom bogstavelig talt skrev sig ihjel for gennem romanen at sikre sin familie økonomisk.

Kim Skotte sikrede sig kort sagt et godt selskab og behøvede så ikke selv at forholde sig til, om 2666 virkelig er det mesterværk, bogen er blevet udnævnt til, fordi den tilsyneladende er Bolaños mest ambitiøse roman: Skotte forholdt sig ingen steder til, om romanens sprog er levende eller stift (sammenlignet med Bolaños andre bøger); hvordan karaktererne er skildret, om forfatteren er hævet over sine karakterers eksistens og ser administrerende ned på dem som spillebrikker i romanens verden (det var min oplevelse af romanen: i romanens første kapitel indleder to mandlige litteraturkritikere et forhold til den samme kvinde, de går i seng med hende på skift, det er helt uden konflikt, og helt uden menneskelig interesse), eller om karaktererne





er så levende, at de ikke synes at lade sig begrænse af den verden, de er en del af, men hele tiden er i stand til at bevæge både sig selv og romanen i uforudsete retninger (det var min oplevelse af Bolaños anden store roman, *Los detectives salvajes*).

Det er den slags ret traditionelle spørgsmål, der kunne stilles til bogen, men det undgår Kim Skotte helt.

For mig var bogen en stor skuffelse. Hvis det enorme kapitel, hvor Bolaño kortfattet beskriver hvert eneste af de utallige kvindemord, er skrækindjagende, er det mere på grund af tilsvarende mords historiske og aktuelle realitet end på grund af Bolaños overordnede litterære håndtering af sit stof. Er det virkelig et plus? I hovedparten af bogen forekommer karaktererne livløse, i utilsigtet grad, uden menneskelig interesse og mere skildret med fantasi end menneskelig indsigt eller nysgerrighed. Og det afsluttende kapitel om et fantom af en forfatter, med træk af bl.a. Nietzsches overmenneske og Ernst Jüngers militarisme og naturvidenskabeligt kølige blik på omverdenen, virker mest som en fantasi om en drøm af en forfatter, der er ét med sit forfatterskabs gåde.

Derfor var det dobbelt skuffende, at Kim Skotte ikke formåede at stille bare et par spørgsmål til bogen, der kunne vise, at min oplevelse af den nok var forkert.

### *Tredje eksempel:*

I sin litteraturblog på Jyllandsposten har Morten Høi Jensen også skrevet om Bolaño og udtrykkeligt givet udtryk for et ønske om at se Bolaño inspirere danske forfattere. Ligesom Kim Skotte skriver Morten Høi Jensen på baggrund af den internationale presse, så han er sikker på, at hans meget konservative, temmelig ideologiske og upersonlige meninger har opbakning fra andre.

I tilfældet Bolaño er hans ræsonnement nogenlunde følgende: Milan Kundera har engang skrevet, at inspirationen fra Robert Musil store modernistiske romanprojekt *Manden uden egenskaber* først og





fremmest er blevet videreført i Latinamerika af forfattere som Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes og Mario Vargas Llosa. De har tilført romankunsten en ny energi og en ny opfindsomhed, som har manglet i resten af verden, og i DK stadig mangler, fordi litteraturen i DK er præget af noget, Høi Jensen vælger at kalde ”forfatterskolelitteratur” (udtrykkeligt for at provokere) uden at forklare nærmere, hvad der kendetegner den, og hvordan den har gjort sig fortjent til det navn (vi forventes at vide, hvad han sigter til: litteratur i mikroformat; det som den svenske kritiker Ulf Eriksson anerkendende kalder for ”mikroprosa” og ”nanofilologi”). Når Bolaños to store romaner så udkommer på dansk, vil de forhåbentligt inspirere danske forfattere i så høj grad, at det litterære landskab i DK vil ændre sig, og det ikke kun er Peter Høeg, der skriver romaner med et stort anlagt tematisk og geografisk perspektiv. Således ifølge Høi Jensen.

Til det er der adskilligt at indvende: For det første, hvem siger, at Kundera havde ret? Det er trods alt også Kundera, der har sagt, at Kafkas roman *Slottet* er vigtigere, alene fordi den er en roman, end Kafkas dagbøger og breve; traditionens genrehierarki er altså uangribeligt. (Selvfølgelig skal *Slottets* værdi anerkendes, men måske er det netop på baggrund af den, at dagbøgernes helt enestående og ligeværdige kvaliteter viser sig.)

For det andet kunne der spørges, om de nævnte forfattere ikke også førte adskillige dårlige vaner tilbage ind i romankunsten, samtidig med at de ”fornyede” den, vaner som Musil med stor konsekvens havde gjort op med, og som måske i mindre grad præger litteraturen i andre lande end Latinamerika?

For det tredje, hvorfor tror han, at danske forfattere ikke allerede har læst Bolaños bøger og forholdt sig til, hvad der er det mest inspirerende ved dem: ikke det stilistiske, for med undtagelse af *Los detectives salvajes* gør Bolaño ofte brug af litterære virkemidler, såsom indre monolog og bevidsthedsstrøm, der virker lidt anstrengte og noget udslidte, og ikke bøgernes omfang (mange er ret korte), men





at de alle sammen handler om digtere, der bruger deres tid på alt andet end at skrive (som Bolaño kom for skade at sige i et interview, er det altid vigtigere at læse end at skrive); digtere, der som oftest bliver ofre for den herskende politiske magt (hvis de da ikke indgår i forbund med den politiske, militære og religiøse magt, som det fx er skildret i *Estrella distante* og *Nocturno de Chile*), og som sådan bliver stedfortrædere for folket, proletariatet, under- og arbejderklassen, forskellige flygtningegrupper m.fl.; digtere, der så både repræsenterer den del af samfundet, der er uden magt, og står som personer, der i kraft af deres evner og fællesskab har en privilegeret adgang til universel sandhed, men som alligevel forsvinder som uhørte stemmer i historiens store strøm (alt dette er udførligt diskuteret bl.a. i romanen *Amuleto*).

For det fjerde, og vigtigst, er modstillingen mellem en romantradition i stort format og en mikroskopisk prosa misvisende. Der er ikke den modsætning: Allerede Musil skrev både sin stort anlagte roman og en ikke mindre ambitiøs og traditionsskeptisk ”mikroprosa”, og begge former for tekster har været afgørende inspiration for litteraturen i Latinamerika, ligesom i resten af verden. I Latinamerika er der i dag en lige så udbredt, levende og stærk tradition for ”mikroprosa” og ”nanofilologi”, som der er for stort anlagte romaner. I flere lande er begge lige anerkendte (i Sverige modtog den uruguayanske forfatter Eduardo Galeano, som er en forholdsvis folkelig repræsentant for mikroprosa, for nylig Stig Dagermanprisen). Det er altså to sideløbende traditioner, ikke bare i DK, men internationalt, og ikke en modsætning mellem en henholdsvis skolet og en uskolet provinsiel litteratur.

Med en letfærdig og suveræn iagttagelse gør Chris Marker opmærksom på, at Tarkovskijs film spinder et plot mellem de fire elementer, ild, vand, jord og luft. En tilsvarende suverænitet er fuldstændig fraværende i de tre danske eksempler. De viser i stedet en stærk begrænsning. Det burde rejse en række spørgsmål omkring de almindelige antagelser om litteratur: Hvis litteratur tilbyder fordybelse, hvorfor er der så





ingen fordybelse i anmeldelserne? Hvis litteraturen forfiner sproget og bevarer det levende, hvorfor bliver vi så generelt spist af med flokler og retoriske klicheer i anmeldelserne? Hvis litteraturen uddyber menneskelig indsigt, hvis den viser os, at der er uendeligt mange måder at leve som menneske på, hvorfor er der så få måder at skrive anmeldelser på?

De tre eksempler viser, at begrænsningen ikke ligger i litteraturen, men i læserens blik på den. En karakteristik af de tre anmeldere og litteraturskribenter kan kort sammenfattes i tre generelle og typiske problemer, der også dækker flertallet af deres kollegaer:

[1] De har ingen ambition, ingen interesse, ingen personlig entusiasme og ikke noget sprog at formidle det i.

[2] De har en attitude af at have set alting før, men de har ikke set noget som helst.

[3] Uden nødvendigvis at være fordomsfulde dømmer de på forhånd det uventede ude.

De virker kort sagt provinsielle, selv i deres internationale orientering. Det viser sig ved deres autoritetstro, deres falske blik på historien, og desuden i en naiv forestilling om, at litteraturens fortryllelse er ideologifri eller –kritisk, samt indskrænkningen af litteraturens felt til bogen.

Efterlysningen af det ”menneskeligt medrivende” og forsvaret for en ”stor” romantradition er eksempler på, at litteraturen som helhed opfattes som så truet, at selv den mest traditionelle, anerkendte og kendte litteratur indædt må forsvares, også mod indre fjender. Det sker som vist ved at oprette en falsk frontlinje mellem to traditioner og misforstå begge.

Hvis der går en frontlinje ned igennem litteraturen, går den et andet sted og udgøres af en litteratur, der bevæger sig fremad ved bevidst at modarbejde den umiddelbare vilje til skønhed og trygheden i formfuldendte løsninger, en litteratur, der gennemskærer begge traditioners tendens til at æstetisere skriften, at forskønne den.





I den forbindelse er det at se den alment forhadte minimalisme som en historisk fejltagelse eller et irritationsmoment at anlægge et falsk blik på den. Minimalismen er nok historisk, men den må forstås som et vilkår, der er forskellige måder at forholde sig til. Det er nødvendigt kort at løfte blikket fra den lokale litteraturhistorie:

I den amerikanske billedkunst blev minimalismens renselse af billedrummet i løbet af tresserne til et vilkår alle måtte forholde sig til; det oplevedes som det eneste troværdige udgangspunkt. For at generobre deres særegenhed måtte halvfjerdsernes kunstnere så løsrive sig fra det minimalistiske kunstobjekts rene linjer. Men så længe der er et behov for at løsrive sig fra minimalismen, består dens udfordring af anden kunst. Det forstod de. Så den kreative eksplosion i halvfjerdsernes kunst var blot det første svar på minimalismens udfordring, en udnyttelse til det yderste af de æstetiske muligheder i minimalismens kunstbegreb.

På den baggrund kan – bør – minimalismen i dansk litteratur betragtes som et vilkår, der er under stadig fortolkning: I tresserne og halvfjerdserne er Kirsten Thorup og Per Kirkebys bøger eksempler på én produktiv fortolkning af minimalismen som et vilkår; i firserne repræsenterer Søren Ulriks Thomsens bøger en anden tolkning, der kombinerer minimalismen med middelaldermystikeren Meister Eckhart og tysk romantik; halvfemsernes encyklopædiske kortprosa er en tredje fortolkning.

Den produktive fortolkning er fortsat af litteraturen i tiden efter, men misforstået af dagbladskritikken, som efter halvfemserne har valgt at forstå minimalisme som et stilistisk træk, halvfemsernes mest promoverede forfattere har lagt bag sig.

Som forklaret af den amerikanske kunsthistoriker Carter Ratcliff, der har skrevet om den kunstneriske eksplosion i halvfjerdsernes USA, så hjælper en redegørelse for den stilistiske udvikling os måske med at forstå renæssancens malerier og med at få mening ud af det 20. århundredes avantgarde, men i tiden efter tressernes minimalisme





fordunkler den tilgang mere end den forklarer.

Det samme gælder i dag litteraturen: Den har brug for en kritik, der ikke snævert følger en stilistisk og tematisk linje, men formår at række fra den mindste grammatiske og syntaktiske enhed til værkets forhold til den litterære institution og derfra til spørgsmålet om tilstedeværelse i det regulerede og regulerende samfund, forfatterens investering af sig selv, af andre, af formerne for deres synlighed og usynlighed.

Det kræver en helt anden måde at tale om litteratur på, og nogen der nysgerrigt opsøger den.

En svensk anmelder skrev på et tidspunkt om Rilke, at det er, som om han sidder inde med hemmeligheden om livet, at den anes under læsningen, at Rilke bringer sine læsere tæt på den, helt tæt.

Den indstilling til litteratur forudsætter, at forfatteren skriver, som om ét ord, én sætning kan afkode livet, bare det er det rigtige ord (som om livet er en slags kode, og det bare gælder om formulere et eller andet kodeord, så løser alting sig). Den forestilling om og oplevelse af, at en enkelt sætning oplyser alting, er selv fortryllende, noget der øger vores afstand til virkeligheden under dække af at mindske den.

De fem eksempler på æstetiske modstrategier – komposition efter smertepunkter, selvskabt forvandling, falsk fortrolighed, konceptuel åbenhed, bevidsthed og mangfoldighed, en mekanisk vellykket eller en stilistisk og tematisk mislykket litteratur – kan sammenfattes i en affortryllende indstilling: Skriv uden afkodning, uden sætninger, der deltager i den tegntyndning og fortryllelse.

Hvorfor? Fordi der ikke er nogen løsning, oplysning eller afdækning i litteraturen.

Litteraturen kan ikke bruges som andet end en målestok for vores afstand til virkeligheden. Selv når den er allermest selvbiografisk, øger den vores afstand til virkeligheden. Jo friere litteraturen tror den er, jo tættere er den på virkeligheden, og jo stærkere gør virkeligheden sig gældende som et krav; og jo tættere litteraturen synes at være på





virkeligheden, jo større er dens afstand til den.

Derfor virker litteratur uden inddragelse af personlig erfaring ofte uinteressant; den tager afstanden for givet.

Med den indstilling følger også et opgør med de rammer, kunsten er sat i og sat af:

At tro at litteraturen alene på grund af dens semantiske og syntaktiske frihed er fri for ideologi er uendelig naivt. Al litteratur er sat i ramme på en måde, der afskærer den fra at gøre tekstens måling af afstanden til virkeligheden mærkbar for den sociale, politiske og økonomiske virkelighed, og som samtidig sikrer, at der stadig er forbindelse til samme virkelighed, på den virkeligheds betingelser (Das Beckwerk er et eksempel på det).

Litteratur bliver først kritisk, når den ikke kun er en kritisk kraft på et syntaktisk, semantisk og tematisk niveau, men også formår at bryde med den ramme, den er sat i. Men uden rammen opfattes den sandsynligvis ikke som litteratur.

I sin anmeldelse af den danske oversættelse af Bolaños roman *Los detectives salvajes* (*De vilde detektiver*, Gyldendal 2010) skrev Kim Skotte bemærkelsesværdigt nok med nostalgi og passion om sin egen deltagelse i firsernes miljø af poesioplæsninger, koncerter og maleriudstillinger:

*Det føltes, som om alle enten skrev digte eller malede vildt. Brokker af Bowie og Baudelaire stod bøjet i neon ud af munden på de unge digtere. Alvorlige og vrede og med glade kinder læste vi op på gallerierne og hang deklamerende ud af vinduerne på kondemnerede huse indrammet af knuste rudeglas. Det var, som om sproget pludselig havde fået tårnhøj feber med passion for poesi som grasserende symptom. Blodet kogte over i spørgsmålet om, hvad der var ægte poesi, og hvad var uægte. Hvem havde flammen, hvem kæmpede med sin indre skuespiller. Så gik det*





over. Så spredtes digterne for alle vinde.

Her anerkender Skotte, at det rum var en lige så vigtig kunstnerisk virkelighed som bogudgivelserne, de enkelte malerier og LP'er, men viser ingen føling med eller interesse for det miljø i dag, hvor der selvfølgelig er de samme diskussioner. Han deles med hovedparten af sine kollegaer om ikke at have nogen interesse i at forholde sig til litteraturen som en begivenhed og være med dér, hvor den udfolder sig og mødes med sig selv og de mennesker, der omgiver den.

Hvor finder man nogen, der har lyst til at lytte til det rum, hvor litteraturens samtaler med andre og med sig selv finder sted? Hvor finder man nogen, der er interesseret i at deltage i lokaliseringen af det, der hidtil ikke har kunnet formuleres? På avisernes kulturredaktioner? Sjældent.

I den situation kan forfatterne ikke bebrejdes, at de søger mod fællesskaber, hvor der er en chance for at møde forståelse, interesse og udfordring, selv før en bogudgivelse har etableret dem som forfattere.

De firsere Skotte mindes var resultatet af et altomfattende kulturelt brud med en politisk retorik, der havde præget det foregående årti. Om det følgende årti, halvfemserne, kan det vel siges, at en vis politisk retorik, som verden havde levet med i endnu flere år, brød endegyldigt sammen. Da R.E.M. få år efter Murens fald udsendte singlen *Losin My Religion* tilbød de et kulturelt brud med den retorik. Det samme skete med Nirvanas *Nevermind*. Der var et kortvarigt brud med én retorik, og i øjeblikket inden en ny retorik etablerede sig, viste det der ikke kan betale sig som uendelig attraktivt.

Det var sandsynligvis derfor nye musikalske genrer i nogle år spredte sig eksplosivt fra undergrunden til toppen af salgslisterne: Ikke fordi der blev lavet mere og bedre musik i de år, men fordi det var år, hvor folk havde fået smag for brud med retorik. Det afspejlede sig også i nyhedsmedierne. I de år var der simpelthen en oplevelse af, at verden lyttede med, ligesom der var det i Kim Skottes tidlige firsere. De





æstetiske skred og forskydninger, der altid finder sted, men som oftest forbliver upåagtede, blev pludselig synlige alle vegne, i alle kunstformer. I DK så vi fx Dogme-bølgen og kortprosa-gennembruddet.

I årene efter har de æstetiske skred og forskydninger været lige så markante og når langt ud over den håndfuld forfattere, dagspressen formår at referere til, men fordi de æstetiske skred ikke forløber parallelt med eller følger lige efter et brud med en politisk retorik, og der derfor ikke er noget til at skærpe fornemmelsen for den slags, vil meget få bemærke dem.

I stedet har vi gentagelsen: Lige efter 11. september blev flere amerikanske tegneserier fra firserne genlanceret, ligesom der siden har været et utal af filmserier, der dækker behovet for en kontinuerlig og overskuelig alternativ verden, ligesom krimibølgen gør det i dag (en retorisk litteraturgenre om nogen).

Kunstneriske nybrud, der falder sammen med en markant tidsånd, som den Kim Skotte genkalder sig, indfanges ofte af samme tidsånd, så det for eftertiden bliver svært at skelne kunsten og dens tid fra dens kvaliteter; tidsånden er så stærk, at den står i vejen for en selvstændig æstetisk indsats, se bare på Søren Ulrik Thomsens og Michael Strunges bøger.

Fordi de æstetiske skred i dag ikke løber parallelt med et brud med en politisk retorik, er der en sjælden mulighed for et brud med en kulturel retorik, der ikke indfanger litteraturen i en tidsånd og reducerer den til en illustration af sin tid. Men foreløbig gør gentagelsen – forsvaret for nogle historisk etablerede værdier – at ingen kritik i dag forstår andet end fordømmelse eller anerkendelse.

Den bedste kritik formår at afstå fra en vurdering af værket og alligevel bringe det bedste frem i det. Men dagsbladkritikken har generelt gjort sig helt fremmed for den erkendelse af og på værkets præmisser, der er en forudsætning for anerkendelse. Der er ingen anmelder i DK, der ikke har en beskyttende, ligefrem konserverende, og derfor reaktionær, indstilling til litteratur. Nogle litterære kvaliteter





tages for givet (ofte bare nogle personlige sympatier) og forsvares så.

En anmelder som Lars Bukdahl, der opfattes som fortaler for det nye og ungdommelige, og som trods alt færdes i miljøet, med nysgerrighed og sans for en levende brug af sproget, er ingen undtagelse. Hans værdier står muligvis ud fra de fleste andres, fordi de er idiosynkratisk forankret i halvfjerdsenerne og ikke i den forestilling fra halvtredserne om, at Camus er det 20. århundredets vigtigste forfatter, der usynligt og uudtalt stadig synes at præge flere af hans ældre kollegaer. Men grundlæggende er hans anmeldelser præget af det samme princip: At fremføre nogle værdier, der har en historisk baggrund, og så forsvare dem overalt, hvor de fremkommer. (Tilmed følger modellen for Bukdahls anmeldelser ofte skemaet fra den ældre Tom Kristensens anmeldelser: Indledende løs snak, en blanding af referat og citat, bedømmelse, afsluttende citat. Længere er vi ikke kommet.)

Der er endnu ingen anmelder i DK, der har vist, hvilke spørgsmål der skal stilles til litteraturen for at opdage hvor, hvordan og hvornår den har en ny erfaring at tilbyde, og der er ingen nysgerrighed efter det, fordi nysgerrighed altid kræver åbenhed for selvkritiske spørgsmål.

Et skæmmende eksempel er receptionen af *Das Beckwerk*, hvis underholdende aspekter (romanerne) generelt er anerkendt og værdsat, projektet er muligvis tilmed blevet kaldt tankevækkende (det betyder ikke, at det har ændret nogens måde at tænke på: danske tanker er elastiske, ikke plastiske, de lader sig gerne strække lidt, men svirper altid tilbage til samme form som før). Men hvor mange har formået at stille kritiske spørgsmål til projektet, der blotlægger dets hjerteskrærende paradoks: At det skal vise, hvordan vi alle sammen er det regulerende samfunds gidsler gennem kravet om civil identitet, og det gør det ved at tage os alle sammen som gidsler i projektet; hvor Claus Beck-Nielsen afprøvede den dramatiske rolle mod den sociale virkelighed, vil *Das Beckwerk* indrette virkeligheden efter rollen (vi må endelig ikke kalde Claus for Claus, selv om han stadig kommer





til at omtale sig selv sådan).

Først når den slags spørgsmål stilles, begynder kunsten at kaste erfaring fra sig på et plan, der viser, at personlige *sym-* og *antipatier* oftest er ufrugtbare og uhensigtsmæssige. Derfor handler det heller ikke om nyt for nyhedens værdi, men om det uventede, om at forvente og kræve det uventede.

Litteraturen befinder sig angiveligt hele tiden imellem to poler, nye værdier, der forældes, og oldgamle værdier, der fornyes. Broen imellem de to poler er det uventede. I forholdet mellem læsere og litteratur kræver det så et formidlingsled, der uden fordomme er villig til at gå i dialog med litteraturen, hvor litteraturen er: Altid undervejs, altid på vej væk.

\* \* \*

I diskussionen af tressernes modernisme, firsernes poesi og vilde maleri og halvfemsernes kortprosa og minimalisme sås lighederne typisk før forskellene. Forskellene blev kun tydelige for kritikken med tiden. I dag er det omvendte tilfældet: Forskellene ses først, og den fælles erfaring fortaber sig.

Tilsyneladende er der ingen fælles dagsorden. Tilsyneladende er alle helt individuelle forfattere med deres helt egne æstetiske dagsordener og retningslinjer. Men erfaringen af et æstetisk skred, der giver sig udslag i, at intet i de tre eksempler på anmeldelser og omtaler af litteratur virker inspirerende, ansporende og udfordrende og som noget, der kan gås i dialog med, er fælles for et stort antal forfattere, uanset deres uddannelsesmæssige baggrund.

Hvis der går en skillelinje i DK-litteratur, går den som sagt ikke mellem et makroskopisk perspektiv, fortrinsvis i romaner, og mikroskopiske, sprogekritiske undersøgelser, fortrinsvis i andre genrer, mellem en skolet litteratur og en uskolet, men mellem forfattere, hvis





arbejde er afgørende præget af erfaringen af et æstetisk skred, og forfattere, hvis arbejde ikke er det.

Sagt på en anden måde går den mellem litterære erfaringer, dagspressen kan håndtere nogenlunde kvalificeret, og litterære erfaringer, dagspressen ikke kan håndtere, fordi det vigtigste arbejde pt. specifikt kæmper med at vise, at den kulturelle konsensus er afhængig af et spinkelt formidlingsled, der er uendelig fattigt i dets evne til at håndtere erfaringer – æstetiske erfaringer såvel som livserfaringer – og derfor ekskluderende, hvor litteraturen er ekspanderende. Derfor er det også et æstetisk skred, som avislæserne endnu ikke har fået mulighed for at stifte bekendtskab med:

Ingen har været i stand til at skrive om det, ingen har været lydhøre for andet end deres personlige referencer, interesser og præferencer eller de problematikker og dagsordener, der allerede er anerkendte som gode historier i nyhedsmedierne, hvad enten det er samfundsrelevante problemer, der i Georg Brandes ånd stadig forventes diskuteret i en realistisk fortællestil (og overses i alle andre former), eller ideologiske problemstillinger, som forestillingen om, at kvinder altid og i alle henseender er en overset, underprioriteret gruppe.

Der er simpelthen ingen, der har haft en nysgerrighed, der var stærk nok til at få dem til at gå i dialog med forfatterne og også skabe dialog mellem forfatterskaber, der i alt andet end deres trodsigt individuelle æstetik, er væsensforskellige.

Det vil også sige, at læserne forholdes muligheden for at ændre opfattelse af litteraturen og stifte bekendtskab med en litteratur, som ikke længere er noget, der har en historisk horisont og varighed, men en begivenhed, og som må mødes som en begivenhed, dér hvor den finder sted. Det er muligvis alle andre steder end i cirkulationen af bøger mellem forlag, kulturelredaktioner og boghandlere, men ikke nødvendigvis.

For nogle år siden skrev Martin Larsen et digt til Den Blå Port, der kun handlede om, at det er dårlige tider for litteraturen, at ingen





kan sige, at det er gode tider for litteraturen, fordi – og så fulgte en lang remse over de litterære institutioners forfald. Er det sådan? Er det dårlige tider?

Det er selvfølgelig ubehageligt, så længe det står på, men der er ingen grund til at begræde, at de få institutioner, der traditionelt har vogtet over litteraturen, mister overblik og evne til fortsat at gøre det. Der er kun grund til at efterlyse nysgerrighed, lydhørhed og diskussionslyst.

Så dårlige tider? Nej, det er *spændende* tider. Ingen de facto kvaliteter sikrer litteraturen. Der er ingen, der er afhængige af forfatterne, og der er ingen, forfatterne er afhængige af. Forfatterne er nødt til at revurdere og omformulere, hvad litteraturen er, kan, skal, hvordan, hvor og hvornår og for hvem, alle de traditionelle mål, midler, metoder, pladser, retninger, strategier, værdier (m.m.) for litteraturen, uden at gøre den afhængig af de institutioner og forhold, der traditionelt har sikret den. Den diskussion må følges i litteraturen, ligesom andre diskussioner af litteraturens berettigelse altid har kunnet følges i litteraturen.

Fremtiden afhænger helt af de bedste bud på, hvad der skal ske og hvordan, og af at nogen har evnerne og visionerne til at føre det ud i livet.

Når det sker (hvis det sker), bliver det også muligt med en kritik, der ikke taler vagt om interessante værker, men vedholdende og skarpt om vigtige værker; en kritik, der ikke affinder sig med almindelig anerkendelse af et litterært arbejde og dets følelsesmæssige appel, men specifikt undersøger værker for at finde det i dem, der kan bruges til at formulere nye mål; en kritik, der er lige så desillusioneret, intelligent og kreativ, som litteraturen har været, når den har været allermost spændende. I dag.

OKT. 2010

