

## I STEDET FOR ET INTERVIEW

*Reportage fra poesiens frontlinje*

Mikkel Thykier

På kunstudstillinger, store såvel som mindre, sker der ofte det, at værkerne efterlader mig fuldstændigt blank: Intet af min læsning om kunstneren eller den relevante kunsthistorie huskes, det er umuligt for mig at nærme mig værkerne, der er intet for mig at sige om dem, og på en måde er der heller ikke noget at opleve ud over denne knugende stumhed. Det er på ingen måde en opløftende stumhed, en ekstatiske forbløffelse. Senest skete det for mig i et rum med Kasimir Malevitjs malerier på Stedelijk Museum i Amsterdam.

Eller også sker der det modsatte: Den ene stemme efter den anden, det ene udsagn efter det andet vælder op i mig; først en banal og basal efterligning af én måde at tale på, når det drejer sig om kunst, derefter en anden, en tredje; én efter én fratager de mig oplevelsen af at have min egen oplevelse af værkerne og kunne gøre den æstetiske nydelse eller rystelse, der rejser sig fra dem, til en personlig erfaring. Senest skete det på anden sal af Van Gogh Museum i Amsterdam.

Det samme sker, når nogen stiller mig et spørgsmål for at få mig til at fortælle om mig selv, om mit liv som forfatter eller om en detalje fra en tilfældig udgivelse, sådan som det nogle gange sker: Nej, det, du spørger om, har aldrig strejft mig; nej, om det er der desværre intet for mig at sige; nej, når du spørger sådan, efterlader det mig bare med en følelse af ikke at have noget at sige. Idéer, uddybninger, nuancer m.m. kommer ved at lytte til, hvad andre fortæller, ikke hvad de spørger om og forventer svar på. Her er det muligt at reagere på det, der bliver sagt, korrigerer det, stemme mine egne tanker op imod en bestemt formulering, ikke i en dialog, men i hvad vi kunne tro var det samme, men alligevel aldrig forveksle med eller lade glide over i en debat, nemlig en samtale, som altid befinder sig på grænsen til en intim udveksling: at tale i munden på hinanden, fordi den ene overtager den andens ord, fuldender den andens sætninger, ophæver grænsen mellem min og din indstilling.

Derfor er det svært for mig at tro på dialogen og debatten som model og grundlag for omgangen med og forståelsen af kunst, heriblandt poesi. Det betyder også en mistillid til forestillingen om poesien som et modsprog; som om poesien tog beskik af, registrerede og svarede på begivenheder inden for den politiske, sociale, økonomiske verden, og så udviklede et sprog i modsætning til alt dette; som om poesien kunne stille sig på afstand af det hele og

tilbyde andre den attraktive udsigt derfra. Det er lettere at forestille mig poesien som en form for meddelagtighed, i den kriminelle forstand. Meddelagtighed går begge veje. For mig forklarer det bedre, hvor let det er for poesi og medier at finde sammen, som om de støtter hinanden og udvikler sig sammen.

Når det er svært for mig at tro på dialogen og debatten som grundlag for poesi, skal det ikke forveksles med en anti-demokratisk indstilling, selv om debat, dialog og forhandling er demokratiske idealer. Det er en mistillid til forestillingen om debatten som et centralt led for overgangen fra kunst til samfund, fra samfund til kunst, en forestilling som lader medierne opfatte sig som afgørende kulturelle aktører i dette felt mellem kunst og offentlighed.

Bemærk, at der ikke er tale om en ren afvisning, hverken af dialog, debat, forhandling eller medier. Der er tale om mistillid. Med mistilliden kommer forsigtighed, afventende skepsis, en omhyggelig vurdering, der hverken formår at være koldblodig eller helt klar i tanken, og derfor også en vis distance til alt, der synes at fremme netop dialog og debat som grundpiller i talen om og omgangen med poesien, sådan som det fornylig er set, når aviser har indstillet en række forfattere til priser, som aviserne selv lægger navn til.

Det er en mistillid til den eksplicite opfordring til debat: Digtere, der poserer i avisspalterne, ikke i den forstand, at de er afbildet mere eller mindre fotogent, mere eller mindre nøgent, men i den forstand, at de indtager en position, en synlig, klar position, som de udtaler sig om og bliver repræsentanter for og formentlig selv føler et vis ubehag ved, uanset om de deler eller ikke deler en i dag udtalt længsel efter en litteratur, der tør tage stilling, mene noget, hvor andre tier.

Det er en mistillid til den implicite dialog: Anmeldere, der ved, at de har gjort et godt stykke arbejde, at de er "i dialog" med deres læsere, når læserne giver dem ret ved at give deres stemme til en forfatter indstillet af avisens anmeldere. At give sin stemme til en allerede anmeldt, rost og velpræsenteret forfatter på den måde ville det ikke være en ironisk parodi på den demokratiske proces, hvis det skete inden for politik?

Måske ikke. Men digtere og anmeldere viser både, at deres engagement i litteraturen ikke kan skelnes fra et engagement i samfundets offentlige debat, og en vedvarende bekræftelse af dialogen og debatten som samfundets demokratiske grundmodel. Besynderligt nok udøves denne dialog sideløbende med en hierarkisering. Et flertal vurderes som middelmådige eller lidt over middel, nogle få tangerer den højeste standard og inddrages i diskussionerne. Her underordnes forståelsen hver gang en værdiskala, på trods af at vurderingen af et litterært værk er mere afhængig af forståelsen af det, end forståelsen er af vurderingen, selv når

forsøget på at forstå værket blot tegner forståelsens grænser op med usædvanlig klarhed.

Til sammenligning var den afgørende indsigt fra en udstilling i Amsterdam om new yorker-galleristen, forlæggeren og tekstilsamleren Seth Siegelaub netop undvigelsen af at køre standarderne for dialog og debat og demokrati parallelt med kunstens standarder, heriblandt poesiens, sådan som det stadig sker, når der tales om kunst og poesi som modsprog. Siegelaub var med til at skabe rammerne for det tætte miljø for udvikling og udveksling af idéer, hvori den amerikanske konceptkunsts blomstrede i årene fra slutningen af 1960'erne frem til begyndelsen af 1970'erne, et miljø, der næsten var kriminelt i dets afvisning af de rådende, offentlige standarder. Så en mere frugtbar mulighed synes at være at vise denne glidning fra samtale og samarbejde til meddelagtighed, som gør det svært at afgøre, hvem der siger hvad, hvem der står hvor.

Dette behov for at kunne undvige dialogen og debatten som model, mens der hele tiden sker et pres fra offentlighedens side tilbage mod netop debatten og dialogens standarder, er stadig med os, her i begyndelsen af det 21. århundrede.

\* \* \*

Hvis der ikke er noget for mig at sige om den kunst, der ses, mens den ses, hvad så? Ja, så er det måske muligt at læse om den bagefter. Den russisk-tyske kunsthistoriker Boris Groys' seneste bog *In the Flow* holder mig med selskab på flyveturen hjem til København. Han skriver om Malevitj, blandt andre. Men vigtigere, forekommer det mig, mens min pande hviler køligt mod den ovale udsigt over et helt fladt og geometrisk landskab gennemskåret af kanaler, er det, at Groys gør opmærksom på, hvor sjældent vi egentlig ved, hvad vi taler om, når vi taler om skønhed, om forskønnelse, om æstetik og æstetisering. Vi forvirrer os selv, fordi vi blander design sammen med kunst.

Inden for design betyder æstetisering, at en genstand bliver gjort mere attraktiv og forførende, uden at den fratages sin nyttighed, uden at den holder op med at virke efter formål, uden at dens funktion ændres. Mens æstetik inden for kunsten betyder en bevægelse væk fra det funktionelle, det formålstjenstlige. Målet med design er med andre ord, skriver Groys, at ændre en del af virkeligheden, status quo, for at gøre den mere funktionel og mere attraktiv. Kunsten, på den anden side, synes at acceptere virkeligheden, som den er, uanset hvordan kunsten forholder sig til at reflektere virkeligheden. Men kunsten accepterer virkeligheden som dysfunktionel, ubrugelig. Uanset hvor skøn den er, annullerer kunsten

forsøgene på at forskønne virkeligheden og drive den i retning af noget, der både er mere forførende og mere nyttigt, mere funktionelt.

På den baggrund virker det ret vederlagsfrit for dagens digtere at fremføre deres modstand mod en poesi, der tilføjer verden skønhed. Poesi, der forskønner verden, poesi som design: Hvornår har det sidst været en digterisk ambition?

For mig at se er det en måde at tale om poesi på, som kun kan ende i en enøjet, hvis ikke ligefrem blind polarisering. Uanset om det er Morten Søndergaard, der i 1990'erne taler om at indføre "støj" i digtet, Klaus Rifbjerg i 1950'erne og 1960'erne, Olga Ravn i 2010'erne eller Otto Gjelsted i 1920'erne, der fylder poesien med tidens vareprodukter, slogans og firmanavne, er det samme tanke, der får lov til at dirigere poesien: Tidens støj, dens uskønhed og uregerlighed gør poesien mere sand, mere virkningsfuld. Den tanke er udtryk for et fælles, upåtalet problem: Vi ved ikke længere, hvordan vi skal håndtere oplevelser af skønhed. Det er en grunderfaring for poesien og kunsten. Den kæmper de med. Det har de allerede gjort i mere end et helt århundrede. Et kendt eksempel er den engelske maler Francis Bacons udtalelse om, at han altid måtte forstyrre sin egen arbejdsgang, når han malede, for at maleriet kunne tvinge ham tilbage til livet med langt større voldsomhed. Hans udtalelse er ikke fri for samme polarisering: for forstyrrelse, mod skønhed. Men udtalelsen viser også noget andet. Som udgangspunkt er der allerede for meget skønhed. Det vil der altid være, også for mig, også for andre. Verden konfronterer os konstant med en sanselig skønhed uden nogen funktion; livet er belejret af farver, som den jødiske digter Paul Celan skrev. Så graden af skønhed i et digt kan ikke være afgørende. Selv når poesien søger ud i en overdådig skønhed, hvor overgangen fra sansning til tanke og erindringsforskydning gnistrer elektrisk, er den verden underlegen. Afgørende er det derimod, at poesien forholder sig til sit manglende greb om skønheden, og dermed sig selv. For så bliver den også henvist til konstant at tvivle på sin egen vurdering af den måde, som andre håndterer skønheden på, i stedet for at afskære dem fra at gøre opdagelser med den skønhed, de har fået mellem fingrene. Denne tvivl vil også øge poesiens afstand til reklamefotografiet og filmen, som ikke ved, hvordan de skal håndtere andet end deres egen skønhed.

\* \* \*

Når Groys skriver om Malevitj, har det så overhovedet nogen betydning, at Groys er af russisk herkomst, men virksom i Tyskland? Sikkert ikke, Groys' bog er bare et land, det er

nødvendigt at krydse for at nå frem til noget, det er vigtigt for mig at få lejlighed til at tale om, inden nogen spørger mig om noget og gør det umuligt for mig at sige mere: forholdet til den nære historie.

Hvis ingen længere ved, hvordan de skal håndtere oplevelser af skønhed, er det nærliggende at tænke, at det også påvirker vores forhold til historien; at vi både lever med et andet sanseligt forhold til verden end tidligere og med et ændret forhold til historien, både vores egen og andres historie, fordi det 20. århundredes brutalitet og de seneste tyve års teknologiske udvikling har afskåret os fra at forstå den.

I den forbindelse fremstilles 2. Verdenskrig gerne som en afgørende horisont, både inden for litteraturhistorien og den politiske, sociale og økonomiske historie. Der er den tyske filosof Adornos ofte omtalte erklæring om, at det er barbarisk at skrive poesi efter Auschwitz, at det ligefrem underminerer alt, hvad vi ved om, hvorfor det er umuligt at skrive poesi i dag, da det indebærer et uændret forhold til poetisk skønhed. Der er den amerikanske forfatter Thomas Pynchon, hvis romaner antyder, at efterkrigstidens begivenheder er programmeret af teknologier udviklet under 2. Verdenskrig. Der er den italienske filosof Giorgio Agambens udnævnelse af koncentrationslejrene til paradigmet for moderne politik. Der er mediernes udbredte enighed om hele tiden at vende tilbage til 2. Verdenskrig, som skal forhindre, at historien gentager sig.

Udlagt meget bastant bliver Adornos udtalelse hurtigt til et krav om, at 2. Verdenskrigs begivenheder må være horisonten for ethvert digt og afspejles i det. Da det er umuligt, fører det til en kategorisk nedlæggelse af poesien som kunstform i efterkrigstiden. Med den udlægning må poesien og dens muligheder og forhindringer forstås som ligeligt fordelt i efterkrigstidens historiske landskab: alle befinder sig i samme flade landskab, alle har de samme muligheder, ingen. Men der *blev* skrevet poesi efter Auschwitz. Så det virker ikke særlig klarsynet fortsat at fremstille historien som et fladt landskab med lige så klare linjer og opdelinger som det hollandske landskab. Historien udgør snarere et voldsomt ujævnt landskab, med en ulige fordeling af de højdepunkter, der rager op og blokerer udsyn og bevægelse, og de forsænkninger, der leder, opsluger og opdæmmer bevægelser gennem landskabet. I så fald er det mere sigende at gribe ud efter lokale og regionale erfaringer af historiens store begivenheder og beskrive dem med en stærkt variabel topografi. Auschwitz – eller bredere: Holocaust, Shoah – kan nok fornægtes, men ikke formindskes. Den erfaring, der er givet videre fra Auschwitz og de andre lejre og masse mord, den erfaring, der også er afgivet vidnesbyrd om i litteraturen, er vel netop, at ingen kan være poetisk stedfortræder for

fx en digter som Paul Celan. Ingen kan træde i hans sted som overlevende efter Holocaust, det kan ingen tage fra ham. Kan Celans poesi så overhovedet være et forbillede? Måske er det bedre at søge væk fra den måde, hvorpå smerten over og sårene efter den nazistiske jødeudryddelse lyder gennem Celans poesi, og frem mod erfaringer, der er ulige fordelt i historiens landskab, men tættere på én selv.

Hvad har det tætteste været for mig? Eftervirkningerne af et samisk oprør mod de norske myndigheder i Kautokeino, som generationer senere stadig giver ekko i det samiske samfund; de erfaringer, der modvilligt er kommet til orde i min families historier fra den tyske besættelse af Norge og Danmark; samt rystelser fra Det Arabiske Forår, som påvirkede allerede skrøbelige relationer i familier delt af Middelhavet og det europæiske kontinent. I de eksempler har alle deres eget forhold til, hvad det vil sige at være del af historiske begivenheder. I deres afvisning af den professionelle historieskrivning har de alle deres eget forhold til, hvad der er at sige om de begivenheder, som giver ekko i hinanden, men samtidig moduleres, forstærkes, formindskes og forvrænges. Den samiske historie er nok ikke umiddelbart tæt på mig, men en oversættelsesopgave for snart tyve år siden satte mig i kontakt med en efterkommer til en af de henrettede samiske oprører. Senere blev lighederne med dele af min norske families historie for tydelige til at ignorere: racepolitik, kolonitænkning, nedkæmpelse af modstand mod en fremmed myndighed, fængsling og dødsdomme. Hvad samerne i Kautokeino blev udsat for små hundrede år før, blev nordmænd nu udsat for.

For andre synes 1960'ernes efterveer i 1970'ernes politiske og kunstneriske opbrud at fylde mere. Men forhåbentlig er det et forståeligt billede, der er ridset op: Der ligger en opgave i at registrere og reagere på historiens ujævne topografi, den ulige fordeling af begivenheder og erfaringer, af hvad der forekommer nært, hvad der forekommer fjernt; at afdække historieskrivningens muligheder og forhindringer ud fra andres forhold til den historie, de fandt sig selv som en del af, men som andre senere har skrevet for dem. Det giver også større råderum end fokus på én altudslettende erfaring.

Fra den vinkel er det afgørende hverken 2. Verdenskrig, kz-lejrene eller folks valg for og imod krigens kampe. Kan krigens centrale begivenheder overhovedet være en afgørende digterisk horisont uden en oplevelse af, at de er netop det for én? Med lidt behændighed lader Adornos bemærkning sig oversætte til, at der ikke kan være nogen tysksproget poesi efter Auschwitz, i hvert fald ikke én skrevet af Adorno. Men det var der sådan set heller ikke før. Så det er ikke sådan, at dansk poesi har manglet et holocaust. Som Celan skrev som svar

til Adorno, har enhver person “sin egen 20. januar”, en begivenhed, der fører vedkommende tæt på poesens sidste mulighed: en umenneskelig stemme.

Det afgørende er, hvordan historien finder vej ind i poesien og langsomt at skrive nye landskaber af lokale forhindringer og menneskelige forandringer frem af historiens tåge. Her står den nære historie som vigtig, uanset om det er familiens historie eller den egne krops historie, ikke for at leve op til noget krav om autenticitet, men fordi noget må ødelægges for ikke blindt at overtage andres historiekritik. Det mest nærliggende er, at det må være én selv, eller bare noget i en selv. Ellers tages poesens spring fra det personlige til det almene for givet i stedet for at sætte en i bevægelse mod et nyt udsagn, et nyt blik på verden.

\* \* \*

I 1983 oplevede den norske digter Øyvind Berg årene siden Celans selvmord i 1970 som et uoverkommeligt langt tidsrum. Efter yderligere tretten år fremstod Celan som en samtidig forfatter. Hvordan er det i dag? Hvor længe varer samtiden, hvad befinder sig inden for dens tidshorisont? Det er langt fra klart.

Ifølge Groys fylder spørgsmålet om, hvad samtiden er, mere nu end i nogen tidligere periode. Det spørgsmål kendetegner vores tid, selv om det ikke klart, hvordan tiden skal inddeles. Det er nok muligt at opregne begivenheder, der kendetegner og adskiller 1996 fra 2006 og 2006 fra 2016: IRA-bombe i Manchester, TWA Flight 800 eksploderer ud for Long Island, våbenhvile i Tjetjenien; jordskælv på Java, terrorangreb i Mumbai, Montenegro opnår uafhængighed fra Serbien; zikavirus, terrorbomber i Bruxelles og Ankara, panamapapirer. Men formuleret på et så fundamentalt plan som muligt kan problematikken ikke være denne opdeling. Problemet må være, at det er svært at redegøre for, hvad det vil sige at være samtidig med en begivenhed uden for denne snævre opdeling. Samtidens problem er samtidigheden, som også er et kunstnerisk problem. Det viser Groys i et langt og tankevækkende afsnit.

Han skriver, at kurateringen af museumsudstillinger har ført til, at museerne i dag deler træk med teatret i deres forhold til den tid, der forløber. Museet kommer for en tid til at udgøre en midlertidig scene for en række nøje indstuderende begivenheder, der alle er understøttet af nogle omhyggeligt udvalgte rekvisitter. Bag det hele anes Richard Wagners planer for operaen som Gesamtkunstwerk. Hvor museumsgæster tidligere med jævne mellemrum kunne søge til museerne og finde den samme udstilling som før og dvæle ved den, lægger museet i dag rum til midlertidige udstillinger, kortvarige kunstbegivenheder, som

er tilrettelagt, så enhver ting og ethvert rum indgår i udstillingen, og enhver genstand, enhver detalje, ethvert arkitektonisk forhold får betydning for aflæsningen af det projekt, som kuratoren formulerede for udstillingen. Denne aflæsning er dog lige så midlertidig som udstillingen. Så publikum må hele tiden forholde sig til tidens uafvendelighed og overgangen fra igangværende begivenhed til kommende dokumentation. Publikum befinder sig med andre ord midt i den forsvindende tid, som kun får fast form som dokumentation. Dermed har de midlertidige udstillinger også overtaget den rolle, naturen havde som kilde til sublim erfaringer for attenhundredtallets overklasse. Dengang vakte romantikkens kunst nostalgi efter naturoplevelser. I dag vækker dokumentationen af kunstneriske begivenhederne – en dokumentation som ofte selv udstilles – samme længsel efter at genopleve museet som det sted, hvor begivenheder blev kædet sammen med andre begivenheder, nok med et kritisk blik på samtiden, men allerede omfattet af nostalgi.

For mig rejser det to spørgsmål: Hvilken nostalgi vækker litteraturen? Hvornår vil vi se en litteratur, der forholder sig til sit medie på samme måde, en litteratur, der i sit format arbejder med udgivelsen som en parallel til udstillingsstedet, som en ramme for midlertidige begivenheder, en litteratur, der bevæger sig på tværs af materialer, medier og genrer for igen at gøre teatret til den genre, litteraturen udspringer af, vender tilbage til og tager afstand fra?

Det kan måske undre, at det er nødvendigt for mig konsekvent at holde poesien op mod kunsten. Lad mig alligevel holde fast i den tanke, forsøgsvis, ved at minde om, at poesi er en sanselig omgang med sproget og forestillingsevnen; at poesien behandler noget sanseligt og giver noget sanseligt tilbage; at den simpelthen, men ikke helt ukompliceret, er æstetik, sprogkunst. Så kan der også være grund til at trække kunst og litteratur tættere på hinanden.

Selv i en så reaktionær avis som Berlingske Tidende skrev litteraturredaktøren for nylig om litteraturen og dens tankevækkende langsomhed i forhold til kunsten. Litteraturen er altså langsom i sin omgang med samtidens begivenheder, den halter efter kunsten, dens halte gang er dens adelsmærke og vækker nostalgi efter andre oplevelser, der forløber langsomt.

Er det virkelig sådan? Halter al litteratur? Er det ikke bedre at spørge, hvilken litteratur der gør det? Er det tilfredsstillende, hvis det forholder sig sådan? Er det ikke bedre at have en poesi, der er klar over dette, en poesi, der registrerer et ændret forhold til tidsligt begrænsede oplevelser og bearbejder det?

Efter min opfattelse kan det lige så godt forholde sig omvendt: Fordi det er så udbredt at betragte bogen som et langsomt medie, der på det nærmeste har frosset tiden omkring sig, så en bog altid kan tøs op, lige så aktuel i dag, som da den blev skrevet, er det svært, næsten



umuligt, at løsrive sig fra sin litterære nostalgi og slå øjnene op for udgivelser, hvor udgivelsesformatet behandles som ækvivalent til den kuraterede, midlertidige udstilling, udgivelser som derfor også arbejder med en helt anden rumlig og tidslig fordeling af det sanselige, værker som i deres forhold til deres eget indhold og udtryk er tættere på teatrets begivenhedsstorm end på biblioteket og museernes faste samling.

Spørgsmålet om, hvornår vi ser udgivelser, der forholder sig til deres eget medie på den måde, er altså ikke et krav om, at litteraturen lever op til samme standarder og problemer som kunsten og holder samme hastighed i sin bevægelse fra ét til noget andet. Det skal forstås sådan her: Den slags værker findes, de er til at finde, de er til at læse, de er til at blive berørt af. Det er værker, der har fremtiden for sig i en helt anden forstand end de værker, der har en pris for sig. Det er værker, der endnu ikke er omfattet af nostalgi. De indfører ikke en ny stemme i poesien for at sætte ord på samtiden, men arbejder med nye poetiske rum. De griber efter udtryk, ingen andre endnu ved, hvordan de skal håndtere. Derfor kan de ikke vurderes ud fra nogen standard. Noget må til for at opdage dem. Hvornår sker det, hvornår bliver de synlige? Hvor findes de?

De findes skjult mellem de spørgsmål, de burde give anledning til, og de spørgsmål, der tvinger dem til at vise sig:

Er det værker, der følger sig til de stemmer og udsagn og diskussioner, der allerede optager offentlig plads og tid, eller arbejder de direkte med tidens flygtighed?

Er det værker, der kan omfattes af et fortolkende blik, som står uden for værket og derfra sigter efter tekstens pulserende hjerte, eller værker, hvor det fortolkende blik omslutes af værket og må undersøge dets grænser indefra?

Er det værker, hvor det giver mening at fokusere på de enkelte digte, sætninger eller metaforer og vurdere deres læseværdighed, eller værker, hvor intet element kan vurderes for sig selv, hverken tema, komposition, afsnit, sætning, format, materialevalg, fantasi eller dokumentation?

Er det værker, der fortolker naturen ud fra menneskets, kulturens og politikens indvirkning på den, eller værker, der både kan spejle deres erfaring i naturen, på ny fortolke de sublimе erfaringer, de deler med den, og samtidig forsøger at tøjle den angst, der rejser sig fra dem?

Er det værker, hvor brugen af teaterets virkemidler har karakter af et eklektisk genrevalg, en iscenesættelse af kendte temaer, eller bruges teatret som en ramme, der sætter alle værkets elementer i forbindelse med hinanden, ligesom det er tilfældet med de kuraterede

udstillinger?

Den række spørgsmål skulle gerne vise, at det ikke nødvendigvis er de udgivelser fra mindre forlag, som lægger vægt på den taktile dimension af en udgivelse, eller blogs og online magasiner, som har lagt det taktile helt bag sig, der er i mine tanker.

Det er heller ikke nødvendigvis de posthumane stemmer, som angiveligt har gjort deres indtog i dansk poesi for nylig.

Den posthumane udsigelse er besynderligt nok ofte stadig en udsigelse, der udgår fra et jeg, som positioner sig ud fra sit eget udsagn og lader dets plads i sætningen sige noget om dets plads i verden. Vores minder, følelser og tanker taler utvivlsomt gennem de ting, der omgiver os, og dermed også den gåde, som mennesket udgør for sig selv, ligesom tingene, der omgiver os, utvivlsomt også kommer til orde gennem os. Så kræver det ikke mere at bebo en umenneskelig stemme, at finde en stedfortræder for sin egen stemme og lade det umenneskelige tale? For ikke at forveksle den posthumane stemme med en forklædt centrallyrik kunne det forventes, at den udviklede et helt andet forhold til tidsforløb, tidsloop og fortolkning, at den ikke kendte til nogen standarder for rumslige forhold, men placerede ord, sætninger og linjer på siden uden hensyn til, hvilke bevægelser det menneskelige øje er tilpas ved at foretage, og uden hensyn til hvilke linjebrud, syntaktiske glidninger og pauser i læsningen dette arrangement giver anledning til.

Det er det, der er i mine tanker: litterære værker, som arbejder på en tilsvarende måde, men med hele den syntaks, der kan etableres mellem eller brydes op af værkets enkeltdele, det være sig alt fra forholdet mellem papir og formater, mellem indbinding og sideopdeling, mellem to eller flere genrer, mellem billede og digt, mellem tekstens fasthed og uforanderlighed og det levende billedes kortvarigt lysende forløb, og dermed viser gåden mennesket splintret af tidens mange fysiske fremtrædelsesformer.

Er der nogle specifikke eksempler på poesi som en sprogkunst, der inddrager sin materielle kontekst på den måde og samtidig omskriver dialogens, skønhedens og historiens muligheder? Ja, men det er ikke min hensigt at nævne dem. Der er en måde at tale om og se på litteratur på, som har debatten og dialogen som model. Der er ting, den måde at tale på ikke opdager. Da anmelderne altid søger debat eller dialog, forholder de sig grundlæggende til en fælles historie. Det er min kritik. At nævne konkrete værker ville bare skabe grundlag for en ny fælles fortælling. Derfor diskretionen: for at drive kritikken videre, helt ud over hensynet til en fælles fortælling, og anspore til andre måde at omgås litteraturen på, til fornyet opdagelseslyst.

\* \* \*

Da den engelske gruppe The Revolutionary Army of the Infant Jesus sidste år udsendte sit første nye materiale i tyve år, fortalte gruppens medlemmer, at ingen af dem havde spillet musik eller arbejdet med kunst i de mellemliggende år. De fandt ellers oprindeligt sammen på grund af et fælles ønske om at bruge elementer af film, diasserier, performance og musik på en scene. Hvad de så har lavet, hvad de lever af, og hvem de overhovedet er, fik lov til at stå hen i det uvisse: “De ting, vi virkelig værdsætter, er de ting, vi opdager, ikke dem, der bliver solgt til os. Vi er tilfredse med, at nogen opdager os.” I den udtalelse ligger også, at medlemmerne, som den midlertidige sammenslutning de er, forsøger at opdyrke en kunst, der fremmer opdagelse, at de med andre ord oplyser behovet for en kultivering af opdagelsernes kultur frem for en fortsættelse og videreudvikling af omtalens kultur.

Det betyder også en efterlysning af en kritik og anmeldelseskultur, der kan gå på opdagelse i. Hvad vil det sige, at gå på opdagelse? Først og fremmest er det vel at bevæge sig; ikke lineært, men mere eller mindre planløst; opmærksomt, men styret af de øjeblikkelige indtryk, indtil de samler sig til noget, der ligner en hensigt. Dertil kommer, at opdagelsen omfattes med en vis diskretion, næsten kun antydes, for at invitere andre til selv at gøre lignende opdagelser. Besynderligt nok er der kun to utidssvarende eksempler og ét nutidigt, udenlandsk eksempel, som falder mig ind: anmelderen Poul Borum i Danmark, kunstkribenten Ulf Linde i Sverige, litteraturbloggeren Stephen Mitchelmore i England. Alle tre, forekommer det mig, viser, hvad de opdager, og antyder, hvorfor det er opdagelser, der vedkommer dem som mennesker mere end som privatpersoner. De lader læseren tage del i deres opdagelser, selv om opdagelserne ret beset ikke kan deles. De bliver trods alt aldrig læserens; Mitchelmore får mig fx aldrig til at nyde Milan Kundera. Men det er ikke så afgørende som oplevelsen af, at der er en form for meddelagtighed uden enighed, i og med at læseren får del i opdagelsen. Desuden er der hos alle tre en oplevelse af, at opdagelsen besidder en suverænitæt i forhold til tiden og stedets begrænsninger og al den tale, der ellers optager tid og plads. Denne suverænitæt minder om nyheden, som også løfter sig fra tiden, stedets og omgivelsernes andre stemmer. Men modsat nyheden ligger den ikke under for noget krav om at sige, hvad der aldrig har været sagt før. Opdagelsen er i sig selv altid en ny oplevelse, fordi den ændrer sine egne omstændigheder.

Kommet så langt skulle det gerne være klart, at mit anliggende ikke er en kritik af nogen

digtere, men af den omtalens kultur, hvor anmeldere og kritikere slår sig sammen for at blive enige om, hvilke værker der skal prises eller i det mindste nomineres til en pris, efter at de selv allerede har skrevet godt om dem, den omtalens kultur som digterne også selv inviteres til at bidrage til. For hvorfor egentlig denne invitation? Hvis poesien nu giver stemme til det, der har lagt det menneskelige bag sig, hvilken interesse har det så at høre, hvad mennesket bag poesien har at fremføre, bare fordi det er meninger, statements, der synes at mangle i dagens debatter? Så taler samfundsborgeren mere end forfatteren. Hvilke bevægelser, der foretages i poesien, hvilke kræfter, der virker dér uden for den enkeltes formåen, overblik, klare tale og kontrol, må være væsentligere. Det skygger omtalens kultur for. Omtalens kultur med dens meninger kommer der mindre godt ud af end af en opdagelses kultur, fordi den kritiske enighed stadig er skrevet ind i dialogen og debattens model. Den model hører til forestillingen om en fælles fortælling om Danmarks litteratur. Hver anmelder forholder sig til den samme fortælling og nærer kun små forbehold over for den og forsyner den med ubetydelige korrektioner, som ofte også er ubetydelige korrektioner af en fælles fortælling om Europas, hvis ikke ligefrem Vestens historie. Opdagelser indgår derimod kun modvilligt i en fælles fortælling. Ingen opdagelse kan gøre krav på at være et mere korrekt bidrag til historien end et andet.

I stedet for et interview, i stedet for en omtale, i stedet for en anmeldelse: litteraturens grunderfaring, oplevelsen af, at en anden taler for mig: “Der er trangt i den mondæne kultur. Der er tale om en slags elevator for et begrænset antal personer. Der står de samme personer altid klemmt sammen. De kører i elevator i alle de samme aviser samtidig” (Tomas Tranströmer).

marts-april 2016