

**NIVEAUER
AF USIKKERHED**

Mikkel Thykier

1.

“Niveauer af usikkerhed” er titlen på en udstilling af Marie Bonfils fra september 2016, arrangeret af Forlaget Gestus, et lille nystartet foretagende. Med udstillingen indledte forlaget sit arbejde med værker og projekter, der går på tværs af kunst og litteratur.

Bonfils værker på udstillingen befandt sig imellem skulptur, installation og objekt og viste fremragende eksempler på seksuelle fluktuationer, der kommer i berøring med andre former for billeddannelse, så drømmebilleder og billedmateriale oversættes til hinanden. Det var stærkt sanselige værker, stærkt iscenesatte værker. Det var stærkt dramatiske og humoristiske værker, værker med en stærk fornemmelse for menneskets erotiske og komiske konstitution. Det indtryk står tilbage i det nu tomme rum.

Dette efterbillede, som oplyser værkernes fravær, har fået ekstra liv i den bogudgivelse, som markerede afslutningen på udstillingen. Bogen er hverken et katalog over udstillingen eller et supplement til den, men en selvstændig og tidsmæssigt forskudt parallel til udstillingen, i andre formater, andre materialer, med andre udtryk, fortrinsvis poesi.

Udstillingen, udgivelsen og den kritiske tavshed, der omgav begge, står lysende skarpt og kontrastrigt op mod den temaserie om avisanmeldere og anmelderens rolle, som Politiken kørte i slutningen af sommeren 2016. Politikens serie sluttede med en grundsætning, der stammer helt tilbage fra Tom Kristensens tid på avisen: anmelderen er til for læserne, ikke for kunstneren, hvad enten denne er forfatter, instruktør, billedkunstner, komponist eller noget helt femte. Da det er fortrinsvis sjældent, at aviser diskuterer deres egen praksis på den måde, må den indstilling i mangel af bedre forstås som repræsentativ for aviserne i Danmark. Bemærkelsesværdigt nok anmeldte Politiken kort tid efter det sidste nummer af tidsskriftet Kritik og beklagede i samme håndevending, at der nu ikke var flere steder at finde en seriøs litteratur- og kulturkritik henvendt til den interesserede, almene læser. Det skete helt uden at overveje, hvilken situation det kritiske tomrum sætter aviserne i.

Hvis ikke denne ureflekterede resignation og ignorance allerede afslørede avisens irrelevans som forum for kulturens stemmer, fremhæves den af tavsheden omkring begivenheder som Bonfils' udstilling og udgivelse. Godt nok var hverken udstilling eller udgivelse et svar på Politikens temaserie. Men forlagets og avisens gensidige tavshed om hinanden viser, at der har fundet en kunstnerisk og kritisk forkastelse sted, allerede inden forsøget på at gå i dialog med den del af offentligheden, som avisen repræsenterer, og den del af litteraturens og kunstens verden, som Forlaget Gestus repræsenterer.

Forlaget Gestus er selvfølgelig kun et enkelt eksempel. Ikke desto mindre kan det anvendes som et forstørrelsesglas. Under det træder forkastelsens dynamik og mønstre tydeligere frem. Selv om forlagets virke kun er en enkelt del af et omfattende mønster, giver det et klart indtryk af mønstrets detaljer. Samtidig forbliver andre eksempler uberørt, så de frit kan opdages af andre, og andre historier fortælles om dem.

2.

Det er ikke usædvanligt, at forfattere, musikere, billedkunstnere, komponister, instruktører – og for den sags skyld også de kritikere, litterater, journalister, professorer og filosoffer, der beskæftiger sig med den – markerer deres afstand til deres mest kendte værker uden decideret at frakende sig dem: Efter sigende nærede Radiohead i mange år et så intenst had til deres første hit "Creep", at de ville gøre hvad som helst for ikke at spille det igen. De forkastede det. Det var et had og en forkastelse, der tjente til at øge bandets selvkritik og fremprovokere nye kunstneriske retninger.

Forkastelsens dynamik kendes inden for hele kunstens verden. Den hjem søger kulturen, kunsten og litteraturen på et langt større plan end det helt nære, familiære, næsten hjemlige plan, der udgøres af værk og ophavsperson, hvis vi fx betragter litteraturens verden, med dens forfattere, forlag, udgivelser, forlagsredaktører og kulturredaktører, anmeldere, læsere, bogklubber, boghandlere, biblioteker m.m. som ét stort hus med mange boliger og mange slægtskabsforhold. I den ejendom udgør værk og ophavsperson kun et mindre rum.

Noget lignende gælder, når der skrives anmeldelser og kritik ud fra den indstilling, at anmeldelserne er til for læserens skyld, ikke for forfatterens eller kunstnerens. Det er også et udtryk for en forkastelse: af forfatteren, kunstneren. Forkastelsen kan have sin berettigelse, men er ikke uproblematisk. Fremhævelsen af læserens side af sagen tilsidesætter de poetiske skabelseskræfter, *poiesis*, til fordel for en *æstetisk fordybelse*, som får et idealistisk og virkelighedsfjernt præg, når den holdes op mod konturerne af en litteratur og kunst, hvor både indhold, form, motivation og forhold til omverden er omfattet af den usikkerhed, der opstår i et kulturelt landskab i konstant forandring. Den usikkerhed er det umuligt at se anmelderne forholde sig til. De tager for givet, hvad og hvem tre af litteraturens aktører – forfatter, anmelder og læser – er. Så en kritisk grundsætning, der hastigt, og også *forhastet*, forsøger at sikre et stabilt grundlag for formidling, ender med selv at skabe nye niveauer af usikkerhed. Det gør det umuligt at affærdige spørgsmålet om, hvad det vil sige at være *til* for nogen og ikke bare at være *for* noget.

Det er usædvanligt, at de danske kulturmedier overhovedet forholder sig reflekteret til spørgsmålet om, hvad *dét* vil sige: at være *til* for nogen. Behovet for at sige meget klart, at anmelderen er til for læseren, synes på den baggrund at vise både utålmodighed og usikkerhed over for andre niveauer af kritisk eftertanke. Deraf det reaktionære præg, tilbagevendingen til tiden før modernismens gennembrud i Danmark. Et lidt større udsyn på litteraturens og kunstens aktører kan inspirere til en mere retvisende beskrivelse af litteraturens og kunstens verden og den vedvarende forandring, den undergår i dag, fra dag til dag, også i forhold til mediernes håndtering af kunst og litteratur.

Betragtes Bonfils' udstilling og bogudgivelse samt planerne for Forlaget Gestus' videre arbejde på baggrund af den usikkerhed, er det påfaldende, at udstilling og udgivelse for Bonfils og kvinderne bag forlaget hverken er modsætninger eller spejler hinanden én til én. De er ikke to væsensforskellige størrelser, der skal holdes adskilt for at stå så rent som muligt. De er ligeberettigede udtryk, som for fremtiden ikke kan tænkes uden hinanden. Kombinationen af udstilling og udgivelse viser et karakteristisk, ligefrem kritisk træk ved denne litteratur og kunst: ethvert litterært værk,

ethvert kunstværk er også et netværk, en hybrid af forbindelser, alliancer, oversættelser og styrkeforhold mellem væsensforskellige elementer, der før indgik i andre forbindelser.

Alliancerne vil traditionelt set være interne i værket: Bogsiden åbner sig som en dør, du kan træde ind igennem, på siden beskriver en sætning dit øjenlåg som en dør, som en anden person åbner og forsvinder ind i mørket bag. Fra niveau til niveau bevæger sammensætningen af verden efter verden sig nedad, indad. Det kan være alliancer mellem form og indhold: et dramatisk arbejde med tekst som en form for scenografi eller koreografi på siden. Det kan være alliancer mellem genre og specifikke versformer. Eller for at tage et mere ekstremt eksempel kan det være lyriske syns- og billedskift, som overgår i instruktioner til teaterøvelser, som har karakter af en form for krops- og bevidsthedsøvelser: en meditation over livsforhold, over at holde balancen i verden ved at læne sig mod et andet menneske. Derfra slår det teatraliske ud i en forvandling af personlige fantasier til karakterer i et teaterstykke, mens bogens fysiske udformning får karakter af en form for teaterrekvisitter. Samtidig slår øvelserne indad, så der i sætningerne arbejdes med opbrud, forandringer, omvendning af tidsforløb: en flodbølge af kunstneriske forvandlinger, der får teksten til at skylle frem og tilbage mellem bevidstheds- og opmærksomhedstilstande, mellem passiv hengivelse og aktiv afsøgning af balance og ubalance.

Anskuet sådan er det hybride netværk både en del af kompositionen og mere vidtrækkende end den: Det er den øjeblikkelige opflamning af forbindelser, der ændrer de elementer og niveauer af verden, der kommer i berøring med hinanden i værket. Værket synes at være indeholdt i denne berøring og intet at være uden den.

Men Bonfils' udstilling og udgivelse viser tydeligt, at et kunstværks alliancer også kan være eksterne. De eksterne alliancer, hybridformerne mellem forskellige formater, forskellige måder at blive en del af omverdenen på, kan være lige så væsentlige komponenter i den kunstneriske komposition som de interne forhold mellem stof og stofflighed, mellem form og formulering, mellem syn og syntaks, mellem farvevalører og tonefald, mellem struktur og rytme, for nu at

bevæge mig så frit som muligt mellem billedskabende og tekstskeabende kunst.

Det er der faktisk mindre nyt i, end der kunne forventes. Det var allerede sådan for Emily Dickinson, som var genstand for en større omtale i Politiken samtidig med Bonfils udstilling. Dickinsons digte kan i mange tilfælde hverken adskilles fra de breve, konvolutter, overleverede opskrifter, avisudklip m.m., de blev skrevet ned på, enten på bagsiden eller i marginen, eller fra de sociale udvekslinger, som papirerne indgik i. Samtidig fik de små papirlapper med deres forrevne kanter og krydsende folder indflydelse på digtenes udseende, opsætningen af ord, linjer, tegnsætning.

Hvis der sker noget nyt for tiden, hvis noget afgørende er under forandring, er det, at opdyrkelsen og udviklingen af nye alliancer i stigende grad bliver en synlig drivkraft. Derfor bærer den på et behov for anerkendelse og erkendelse. Det virker for eksempel til at være en motivation for Forlaget Gestus. Forlagets virke som både udstillingssted og udgiver giver et indblik i, hvordan ikke kun billedkunstens og litteraturens værker, men også de institutioner der tager hånd om dem, i stigende grad griber ud i forskellige lag af deres omverden. Der finder de både materialer og sociale rammer, som bliver afgørende for værkerne, så de eksterne alliancer bliver en uadskillelig del af værkernes komposition. Værkerne bliver til som hybridformer mellem forskellige niveauer af skabende indsats. Væggene mellem værker, ophavsperson, forlag og udstillingssted bliver stadig mere porøse.

Selv Bonfils' titel er en hybrid. På den ene side er den en fri oversættelse af en replik fra en Hollywood-komedie om krig og filmproduktion og forbinder sig med den verden. På den anden side oplyser den Bonfils værker og de forhold, de er i berøring med. Samtidig er den åben nok til også at rumme de tanker og spørgsmål om verdens og værkernes usikre tilstand, der optager mig her.

3.

Valget af ordet "Gestus" minder mig om to udtalelser, én af Michaux og én af antropologen André Leroi-Gourhan: "Hånden skal være tom, på ingen måde hindre, hvad der flyder mod den, forberedt på den mindste såvel som den voldsomste

sansning”, skriver Michaux i en lille bog om skrifttegn, næsten som et ekko af Leroi-Gourhans forståelse af håndens betydning for de menneskelige samfund: “Ligesom de første oprejste menneskers frie hånd ikke forblev tom særlig længe, blev den frie tid i de første agerbrugssamfund hurtigt udfyldt af myldrende aktivitet.” På samme måde, tilføjer Leroi-Gourhan, førte de frie hænder i de demokratisk græske slavesamfund til en opblomstring af de tanker om verden og samfundet, der blev til videnskab og klassisk filosofi.

Det er også det, et foretagende som Forlaget Gestus gør, om end i mindre skala: lader den kunstneriske og digteriske hånd slippe, hvad den ellers har klamret sig til, for at dyppe den i andre vande, andre mudrede strømme.

Den gestus er både en fremtidsorienteret opfordring til på ny at trække forbindelser mellem kunstens og litteraturens eksterne rammer og interne strukturer, de institutionelle såvel som de materielle forudsætninger, og en forkastelse af de eksisterende netværk inden for kunstinstitutionen, litteraturinstitutionen og de respektive kunstarters udtryk og indhold. De etablerede alliancer er for lette, for ukomplicerede. De blokerer kunstens og litteraturens adgang til originalitet. Der er allerede lagt hånd på alting. Der er alt for mange hænder, alle vegne. Det giver ikke længere mening at skelne mellem hvad for en hånd, der bliver lagt på hvilke materialer. Denne blokering søger kunstnere og forfattere selvfølgelig væk fra, hvis de har en fintmærkende sensibilitet for tidens modstridende kræfter og spændinger, ikke for igen at dyrke uberørte territorier, men for at smudse sig til på nye måder: “Ingen vil fødes i aske / Alle vil lægges på et rent bord”, skriver Bonfils, en skarp og kritisk kommentar til andres fortsatte hengivelse til en cool, uberørt, men efterhånden også steril kunst og litteratur. Det er forkastelsen som kunst. Derfor får det afgørende betydning, at der kan opstå nye alliancer mellem forlag, udstillingssteder, kunstnere, forfattere og anmeldere, tilskuere, læsere, tilhørere samt de materialer og medier, der understøtter alliancerne. Det har konsekvenser, som ikke fortjener at blive overset af de anmeldere og kritikere, der stadig arbejder ud fra den rene grundsætning fra en helt, helt anden tid, at anmelderen er til for læserne, ikke for forfatteren eller kunstneren.

I Danmark kan anmelderne lige overkomme at tale om subjektopfattelser, repressive sociale strukturer og kapitalisme, men deres diskussioner når sjældent ud over en humanistisk funderet menneskeklog eftertanke. Selv de mest ambitiøse kulturredaktioner ender med næsten udelukkende at have artikler, hvis manglende nysgerrighed over for en præsentation af idéer giver sig udslag i en forsigtig anti-intellektualisme og et selvtilstrækkeligt forsvar for sanselighed og historiefortælling. (En typisk reaktion: "Det er en *afhandling*, ikke en *kronik* ..."). Den forsigtighed er helt malplaceret, især når de tidsskrifter, der ellers kunne tilbyde en forholdsvis perspektivrig kulturkritik, nedlægges ét efter ét.

Forsigtigheden taler ting ned i stedet for op. I Danmark får et verdensbillede næsten altid lov til bare at være et livssyn eller en social kritik. Der er aldrig tale om en omfattende filosofisk vision eller en spekulativ undersøgelse af, hvilke kræfter der virker gennem verden, på alle dens niveauer.

En både omfattende vision og grundig undersøgelse af de kræfter, der virker i den sociale verden, er udviklet af den franske tænker Bruno Latour, næsten udelukkende ud fra ordene *netværk* og *aktør*. På et tidspunkt gik det op for Latour, at vi taler om den sociale virkelighed, som om vi allerede ved, hvad den består af, som om *det sociale* var en særlig slags samfundsmateriale, mere eller mindre sammenligneligt med den biologiske virkelighed, den økonomiske virkelighed, den mentale virkelighed, den organisatoriske virkelighed, den sproglige virkelighed. Den sociale verden er på sin vis for tæt på os til, at vi bemærker dens forskellige materielle komponenter, selv om de omgiver os til alle sider. Ved at skifte synsvinkel og beskrive de materialer, der indgår i den sociale verden, og de netværk, de danner, vil Latour undersøge, hvilke konstant skiftende forbindelser der kommer til udfoldelse i den sociale verden. Herfra er der meget kort til at gøre samme observation på litteraturens og kunstens vegne: Der er en tendens til at tale om litteraturen og kunsten, som om de begge var et bestemt materiale, som vi på forhånd ved, hvad er. Det er på tide at aflægge sig sin sikkerhed og bevæge sig fra den mindste kilde til usikkerhed nedad, mod stadigt større niveauer af usikkerhed.

Latour valgte tidligt betegnelsen aktør-netværksteori til sine studier af situationer, hvor det er usikkert, hvem eller hvad nogen eller noget er, og hvordan denne nogen eller dette noget eksisterer sammen med andre. Senere har han i ord, om end ikke i praksis, forkastet sit valg ved at sige, at der er fire problemer med betegnelsen: Ordet *aktør*, ordet *netværk*, forestillingen om, at det er en *teori*, og bindestregen. Så teorien er slet ikke en teori. Den har som formål at kunne fastholde et skarpt blik på en usikkerhed, der også omfatter den selv. Det gør den ved at beskrive alle de materialer, der indgår i det sociale liv, og hvordan de påvirker hinanden. Da den samtidig forkaster sine bærende elementer, synes den også at give *carte blanche* til en mere uforpligtende leg, end der ellers forventes af intellektuelle øvelser. Den gør de niveauer af usikkerhed, der viser sig i ethvert spørgsmål, til noget, der kan leges med, sådan som kunsten og litteraturen altid henvender sig til det legebarn i os, som ikke helt vil acceptere grænserne mellem forestilling og virkelighed.

4.

Beskrivelsen af litterære værker som et netværk af hybrider og samvirkende hændelser har faktisk allerede ført os så langt ind i Latours aktør-netværksteori, at det er for sent at reagere med den instinktive *mistro*, der er så typisk i Danmark. Som de fleste teorier bæres aktør-netværksteorien også af en sensibilitet, et temperament, et udsyn og en fornemmelse for, hvordan mennesker bærer sig selv gennem verden. Stol bare på den fornemmelse.

Helt prosaisk, helt forenklet kan teorien dog forklares ud fra fire grundsætninger:

Verden består af aktører. Ordet *aktør* er valgt for at understrege, at alt både optræder som subjekt og objekt, eller hverken som subjekt eller objekt, men har karakter af begge: Til en vis grad er enhver aktør både en udøver af handlinger og genstand for handling, ligesom en skuespiller der både må agere selvstændigt og følge manuskriptet og de andre på scenen.

Intet kan i sig selv reduceres til noget andet eller selv reducere noget andet. Det vil sige, at kunstens mangfoldige udvikling ikke kan reduceres til et resultat af sociale faktorer,

ligesom kaotiske sociale begivenheder heller ikke kan reduceres til et resultat af kunstens tilstand på et bestemt tidspunkt i historien, som om de historiske omvæltninger i 1980'erne forklarer den tids kaos af musik, maleri og poesi, eller poesiens afsked med den tids blåtonede rum efter 1986 skyldtes en helgenforklaret digters selvmord. Sådanne omfattende forklaringer er kun mulige ved at kortlægge, hvordan en aktør specifikt forbinder sig med andre på tværs af de politiske og kulturelle verdener.

Aktører indgår i sådanne forbindelser ved hjælp af omdannelser. De oversætter på sin vis hinanden, tilpasser sig hele tiden de nye og ændrede omstændigheder og udsætter sig dermed for risikoen for at mislykkes og misdannes til ukendelighed.

Aktørers styrke øges eller svækkes gennem de alliancer, de indgår. Der er altså ingen aktør, der i sig selv er stærkere end andre. Styrken viser sig kun i forhold til andre alliancer og kommer selv af de netværk, en aktør allerede trækker på.

Hvis vi tager det helt grundlæggende i netværkstanken – at alt er noget i kraft af dets forbindelser og alliancer med andre aktører, at det netværk, de udgør tilsammen, sikrer deres kortvarige eksistens, at de faktisk ikke er andet end oversættelser af andre elementer i netværket – og anvender den på litteraturen, kan der på et overordnet, næsten overfladisk plan siges, at en bog efter at have passeret gennem et forlag, trykkeri, et lager og andre distributionsled om ikke andet er i alliance med læsere og anmeldere, medier og andre bøger og forfattere samt andre kunstarter. Alliancerne mellem de forskellige aktører kan være stærke eller svage. De fluktuerer: Med visse værker er anmelderne måske de stærkeste aktører, med andre er det læserne, med atter andre er det bogen selv, fordi det er den, der igen og igen formår at indgå i og styrke andre netværk, andre serier af alliancer.

Jo flere netværk, desto større mulighed for endnu flere alliancer. Det er både indlysende og banalt, at det litterære værk med flest alliancer kommer til at fylde mest i sin verden, hvad enten det er den offentlige bevidsthed, universitetsforelæsninger eller forfatterens fællesskab af gensidig inspiration. Det giver et mere nuanceret billede af litteraturen end ét, der er baseret på forholdet anmelder-læsere, men ikke meget mere end det. Ingen af de to

indstillinger siger i sig selv noget om litterær kvalitet og originalitet eller kriterierne for den bedømmelse. Det sker først ved igen at skifte synsvinkel. For det må formodes, at det virkelig originale kommer til udtryk gennem sit halsstarrige krav om nye typer af alliancer, forbindelser og oversættelser. Originalitet er simpelthen at modstå kendte alliancer og opdyrke nye former for ubemærkede alliancer. Ud fra den betragtning er der en risiko for, at det virkeligt originale værk forsvinder i sig selv: Det fremstår måske som et sort hul, en *black box*, det er markant mærkbart, at der er noget dér, men ingen er i stand til at koble sig til det og indgå i alliancer med det. Med Gunnar Ekelöfs ord: Kunstværker kender kun til den magt, der kommer af at afstå fra at udøve magt. Et originalt litterært værk eller kunstværk bevæger sig så altid mod dets eget forsvindingspunkt, hvor det ikke indgår i eksterne alliancer eller overhovedet forbinder sig med andre. Samtidig kræver, forventer eller håber det på, at nye alliancer og forbindelser og oversættelser afprøves, opsøges og styrkes for at øge værkets interne serie af forbindelser, alliancer og oversættelser.

Det mest sandsynlige er, som Hannah Arendt skrev om Walter Benjamins posthume berømmelse, at de få originale værker, der får betydning i eftertiden, allerede i deres samtid blev opdaget og anerkendt af nogle få personer, som selv besad stor originalitet, nogle få personer som selv indgik i usædvanlige alliancer. Derfor vil det kræve lang tid for det originale værk at udvikle de nødvendige alliancer. I første omgang vil alliancerne opstå gennem disse få personer og den historik og de alliancer, de har.

Det eksempel viser, at anmelderne og kritikerne faktisk er til for forfatterne, samt at forfatterne også selv er læsere. Som amerikansk litteraturkritiks nestor Harold Bloom har gjort opmærksom på, er der god grund til at se på, hvad forfatterne læser, for forfattere læser ikke dårlige bøger og siger, at de er gode: "Forfatterne ved altid, hvad der er godt, de ved, hvad der lønner sig for dem."

Netop Walter Benjamin advarede mod opfattelsen af læseren som en, der allerede befinder sig i verden og venter på at modtage værket eller underretninger om det: "Hensynet til modtageren er aldrig frugtbart for erkendelsen af et kunstværk eller en kunstart. Ikke bare fører enhver forbindelse til et bestemt publikum eller dets repræsentanter

én på vildspor. Selve begrebet om en 'ideel' modtager er et onde, da det ikke er egnet til andet end at forudsætte menneskets væren og væsen. Intet digt er ment for læseren, intet billede for betragteren, ingen symfoni for lytteren." Hvorfor skulle det forholde sig anderledes med den kunst, anmelderen bedriver?

I tillæg kan vi se, at forholdene til en vis grad er symmetriske. De ændrer sig gensidigt, når relationerne ændrer sig, ingen af aktørerne er fast afgrænsede størrelser: Den, der skriver for sine læsere, skriver egentlig ikke længere, det er læserne, der skriver. Så det er faktisk ikke sådan, at anmelderen er til for læserne. Begge er der kun, idet de er der for hinanden. De er intet hver for sig. De er hinandens *for*, men læner sig op ad hinanden med forskellig styrke, forskellig tyngde.

5.

Som sagt yder grundsætningen, at anmelderen er til for læserne, ikke forholdene i den litterære verden, for fortsat at holde mig til den, retfærdighed. Den opretter en bevægelse fra forfatter til anmelder, der stopper dér og så streges over. Anmelderen bliver en barriere, der forhindrer en bevægelse tilbage til forfatteren. Her er der en dobbeltstandart, da forfatterinterviews bruges i formidlende øjemed og bringes parallelt med aktuelle anmeldelser. Men så snart anmelderen kommer ind i billedet opstår der en non-alliance mellem forfatter og anmelder. Den skabende eller poetiske erfaring i værket adskilles fra den æstetiske oplevelse af det, som om de bedste læsninger ikke altid selv var meddigtende (det ved enhver læser, der ikke kan lægge en bog fra sig, fordi tankerne om, hvad der kan ske på næste side, følges af en frydefuld uro). Anmelderens rolle bliver så at sætte ind i en sammenhæng, beskrive og forklare denne sammenhæng ud fra sine erfaringer, sine kompetencer og sin baggrund og sætte alt dette i bevægelse mod læseren. Det er en typisk folkeoplysningstanke: for ikke at digte med, men opleve litteraturen æstetisk, må læseren oplyses om æstetikens forudsætninger. Det giver anmelderen en rolle, der fremmer tematiske læsninger, læsninger af indhold, handling og samfundsrelevante erfaringer, alt det, der kan give et mere

alment perspektiv til den æstetiske oplevelse. Så kan den altid fremlægges som en unik erkendelse af genkendelige samfundsforhold. Intet får lov til at stå i vejen for folkeoplysningen, ikke engang forfatteren. Men ved at forkaste alliancen med forfatteren, forkaster anmelderen også litteratur, der kun med stort besvær lader sig omsætte i folkeoplysning. Betydning nok er de kvalitetskriterier hybride: kriterierne i værket er det, der vurderes som gavnlige for forestillingen om en ideel læser, men den vurdering sker på baggrund af en viden, anmelderen har hentet udefra. Det er en hybrid af få alliancer.

Til sammenligning er der langt flere alliancer i beskrivelserne af aktører og deres netværk. De beskrivelser forklarer også tydeligt, hvorfor forfattere stadig insisterer på anmeldelsens betydning. Det handler ikke om forfængelighed, men om fuldstændig ændrede forudsætninger for eksistens: Det opleves, som om forfatteren næsten ikke har nogen eksistens uden relation, uden alliancer. Det bryder ikke bare relationen mellem forfatter, værk og anmelder, når det fremføres, at anmelderen er til for læserne, ikke for forfatteren. Uden en anmeldelse – den anmeldelse ingen forfatter ifølge anmelderne per dekret har krav på, men kun kan være taknemmelig for, hvis den både bliver skrevet og trykt – forstærkes det bud. Bruddet bliver så voldsomt, at det ikke kan undre, hvis værkerne og deres ophavsperson opsøger helt andre forbindelser, helt andre alliancer, og forkaster mediernes relevans, dialogen med og diskussionerne i medierne. Det kan allerede ses i samtidskunsten i Danmark, som med Ferdinand Ahm Krags ord har lært at klare sig helt uden mediernes tidsperspektiv, fordi kunsten og dens anmeldere gensidigt har opgivet hinanden. Det er ikke nødvendigvis forkastelsen som kunst, men det er en kunst, der forkaster.

I den eneste bog om Tor Ulven, *Skjelett & Hjerte* af Torunn Borge og Henning Hagerup, er samtidens anmeldelser af Tor Ulvens bøger brugt som grundlag for et helt kapitel. Tor Ulven var en forfatter med få læsere, da han levede, men med en stadig stigende betydning efterfølgende. Så det er ikke bare bemærkelsesværdigt, hvor mange anmeldelser Borge og Hagerup kan trække på. I tillæg til anmeldelserne har de kollegaers forsvar for Ulvens forfatterskab. Om den litteratur, der skrives i dag og sjældent omtales i mere end to-tre aviser,

og altid de samme, vil der ikke kunne skrives litteraturhistorie på et lignende grundlag. Allerhøjest vil der kunne opsøges kommentarer og omtaler i andre medier. I dag efterlader både tidsskrifter og aviser et kritisk tomrum, og de efterlader også sig selv i det tomrum. Denne erodering af litteraturhistoriens grundlag – de samtidige, skriftlige kilder – præger også det ændrede kulturlandskab. Eroderingen er en følge af, at de traditionelle medier fastholder deres reduktion af den æstetiske erfaring til en samtids- og samfundsdebat. Det kan ikke være den vigtigste horisont i et kulturlandskab, hvor kunstnere og forfattere som de fleste andre mennesker er optaget af selvskabte forvandlinger og fremmer forvandlingerne ved at distribuere film, fotografi, fortælling og kommentarer ad forskellige nye kanaler.

At gøre opmærksom på, hvordan forfatteren blokeres af anmeldernes indstilling, handler ikke om at vække forfatteren til live igen som én, der er væsentlig i sig selv. Det handler ikke om at gå imod den død, forfatteren har måtte lide, for at værket kunne få lov til at stå autonomt i verden. Den autonomi har ikke mistet sin væsentlighed. Men anmeldernes indstilling fremmer ét bestemt syn: den æstetiske betragtning, beskuers blik på og oplevelse af værket og videregivelse af information om dét blik, dén oplevelse. Det kan vi kalde oplysning. Det blik kan ikke længere være enerådende, når stort set alle filmer, fotograferer, fortæller om og iscenesætter deres liv for at styrke deres relationer til andre. Her har poesien, forstået som selvskabt forvandling, transformation, mere vægt i alle led af relationerne end den æstetiske betragtning. Det kan vi kalde gennemlysning.

Det er en anden forklaring på det middelmådige og utilstrækkelige ved grundsætningen, at anmelderen er til for læseren, en sociologisk forklaring: I dag er det ikke kun professionelle kunstnere, men os alle sammen der må forholde os til, hvordan det er at leve i en tilstand af offentlig bevågenhed, med en produktion af visuelle dobbeltgængere, som placerer os i forskellige offentlige medier og samtidig gør det muligt for os at skjule vores kropslige virkelighed. Med andre ord gennemtrænger den billedskabende dimension af kunstnerisk aktivitet – gennemlysningen, transformationen – en langt større del af livet end før. Kunst, der skabes under de forudsætninger, giver det ikke mening at studere med et rent

æstetisk blik. For der er ikke længere en rent æstetisk betragter til at tage imod den.

6.

For at vende tilbage til Marie Bonfils' udstilling havde den en skjult dimension. Bonfils inviterede ti personer til at besøge udstillingen og i løbet af en halv time skrive reaktioner og tanker ned på en skrivemaskine. Teksterne blev afleveret og opbevaret i en lukket kasse, indtil udstillingen sluttede. Da kassen til sidst blev åbnet, var det kun Bonfils og nogle få andre involverede, der fik lov til at læse teksterne. De ti teksters personlige, poetiske, kaotiske og ofte ret intime indhold er det svært at forestille sig sagt uden for det særlige forhold, at de blev skrevet i skjul og ikke sagt direkte til Bonfils. Med sin gestus, sin invitation, gjorde Bonfils det helt umuligt at oprette et skel mellem forfatter, anmelder og læser eller beskuer. De ti inviterede gennemgik alle de roller på én gang.

Det viser en anden vigtig dimension af denne litteratur og kunst: Selv når den tilsyneladende har søgt i skjul, selv når den befinder sig helt tilbagetrukket fra offentlighedens blik, forestiller den sig på ny litteraturen og kunsten som sociale begivenheder, som sociale hændelser, der ikke bare formidles ved sociale arrangementer som oplæsninger og offentlige samtaler, men lader skrift og socialitet gå i ét, på samme måde som det tidligere skete i forfattere, kunstnere og filosofers korrespondance med hinanden. I dag sker det bare i langt flere materialer og medier end tidligere. Det gør også udsigelsen til et afgørende spørgsmål på ny, det at sige noget *til* nogen, ikke *for* nogen: Hvad vil dét sige, at sige noget *til* nogen, til en anden, ikke ud i et ubestemt offentligt rum, hvor grænserne mellem privat og offentligt for længst er brudt uigenkaldeligt sammen, men til *én bestemt anden*?

Hvad med dem, der bare gerne vil se på kunst og læse bøger for at grine og græde, gyse og frydes og på den måde forholde sig til begivenheder, de ellers ikke kommer i kontakt med: krig, flugt, fattigdom, apokalyptiske scenarier? (Ja, hvad med de mennesker? Findes de?). Hvorfor ikke bare have en kunst og en litteratur, der klart fortæller noget om virkeligheden, om fortiden, nutiden og fremtiden, en kunst og

litteratur, der taler til behovet for kollektive følelser og fortællinger?

For det første viser verden i dag, at forsøgene på klar tale for længst er fejlet. Der er altid mere end den klare tale, der har betydning, nemlig alle de andre forhold, alle de andre aktører, der indgår i det netværk, der omgiver eller bærer talen frem for offentligheden.

For det andet hjælper netværkstanken os til at forstå, at vi altid er i kontakt med virkeligheden, men den modsætter sig os. Uanset om aktører er fysiske eller forestillede, brydes de med andre aktører for at afprøve deres styrke. Det gælder også kunsten og litteraturen. De afprøver både deres egen modstand mod virkeligheden og modstanden fra virkeligheden. Deres realisme er flyttet fra et indholdsplan, hvor den let kunne omsættes i diskussioner og information, til en afprøvning og transformation af virkeligheden på så mange eksterne planer som muligt, fra oplysning til gennemlysning.

For det tredje viser en opmærksom beskrivelse af verdens sammensætning i netværk, der alle sammen forandrer sig ved kontakt med andre netværk, at vi på alle sider er omgivet af en drastisk flygtighed. Den gør det omsonst at forestille sig, at der er et netværk, der er i stand til at opsamle alle de andre. Tidligere har kulturkritikken kunnet forestille sig, at den historiske bevidsthed ville løfte alle dem, der enten forsvandt, blev glemt eller forsmået i løbet af fortiden, op mod en offentlig bevidsthed. På den måde kunne kritikken endelig yde dem den retfærdighed, de blev snydt for, da de var i live. Men i dag må selve spørgsmålet om, hvad der er "retfærdigt", ændre sig. Den historiske bevidsthed er ikke længere det sted, hvor historiens fortabte og forglemte sjæle kan finde fremtidig forløsning.

Ved at gå så langt som muligt ind i spørgsmålet om, hvad det vil sige at sige noget til én bestemt anden, stiller kunsten og litteraturen også på ny spørgsmålet om betingelserne for det politiske fællesskab, samlingen om at tale til og for andre, ikke ved at samle folk, men ved at skabe usikkerhed omkring, hvorvidt det overhovedet kan lade sig gøre at tale for andre. Den usikkerhed er nok det eneste grundlag at bygge videre på, for litteraturen, kunsten og kritikken.

okt.-dec. 2016