

HOVEDTENDENSER I DANSK LITTERATUR 1960-1985

Erik Skyum-Nielsen

1.

I begyndelsen af 1985 udkom i København den største danske digtsamling nogen sinde: en bog på 640 sider, bestående af 608 sider digte og 32 sider datalogisk og lingvistisk kommentar. Klaus Høecks Hjem, som forfatteren har arbejdet på i tre år, forløber i tre spor, som han har kaldt NATUR, ÅND og KULTUR, og indskriver sig derved i verdensskabets eller kosmogoniens tradition som et værk om, hvordan digtet bliver til, hvordan Danmark bliver til, og hvordan det danske samfund bliver til. Dertil er det et stykke særdeles tungtvejende poesi, på 1.370 gram.

Klaus Høecks bog fik en imponeret modtagelse. De fleste anmeldere var begejstrede, omend begejstringen indimellem kunne savne en analytisk bund. Kun én anmelder var ikke begejstret, nemlig dagbladet "Politiken"s indflydelsesrige Peter Poulsen. Han leverede et skønsomt referat af digtsamlingen og fremsatte derefter en kritik, hvori han rejste tvivl om Klaus Høecks genialitet. Måske var Høeck genial, eller måske var hans tro væbner Asger Schnack det, som dagen før i et andet dagblad havde skamrost værket - selv ville Peter Poulsen tillade sig at tvivle på begges geni.

På dette indlæg svarede Asger Schnack i en indigneret artikel, hvis hovedsynspunkt var, at der findes to slags litteratur i Danmark. Der findes OS, som laver KUNST, som har forstand på FORMEN, som skaber KVALITET, - og så findes der DE ANDRE, dérhenne, POPULISTERNE, som laver FLAD VIRKELIGHEDSGENGIVELSE, som ikke har KUNSTNERISK NIVEAU eller ÅND, og hvad værre er: de har MAGT.

Asger Schnacks indlæg fik ikke lov at stå længe uimodsagt, for flere forfattere og kritikere rykkede Peter Poulsen til undsætning. Og hvad de sagde, kan kort sammenfattes sådan: Asger Schnack tager fuldstændig fejl. Der findes to slags litteratur i Danmark. Der findes OS, som skriver om HVERDAGEN og VIRKELIGHEDEN og KÆRLIGHEDEN, vi har FOLKET med os og forstår at FÅ TAG I det læsende publikum, - og så findes der DE ANDRE, dérhenne, DE ELITÆRE, højrvøvede, snobbende FORMDYRKERE, der skriver for en lillebitte, indspist kulturklike, uforståeligt og verdensfjernt, og hvad værre er: de har MAGT.

2.

Hvad vi her var vidner til, var etableringen af en myte, og hvad samtlige debattører gjorde, var at simulere en modsætning, der er i stand til at holde kunst-institutionen sammen. Hvad skulle litteraturens populister gøre uden de elitære? Hvad skulle form-dyrkerne gøre uden virkelighedsdyrkerne? Hvad var realisterne, hvis der ikke fandtes modernister, som ved deres blotte eksistens kunne forlene deres modsætning berettigelse og mening? De to fronter står i et uhjælpeligt afhængighedsforhold, som hinandens modvillige støtte.

Skal uenigheden sammenfattes groft, ser den således ud:

let litteratur	svær litteratur
indholds-	form-
orientering	orientering
virkeligheds-	kunstig
kunst	kunst
projekt:	projekt:
at sige sandheden	at lyve sig
ved at afbilde en	til sandheden
virkelighed	
'realisme'	'modernisme'

Problemet ved disse to fronter eller æstetikker, som tilsammen tror at dække hele landskabet, netop ved at stå i diametral modsætning til hinanden, er imidlertid ikke så meget deres uenighed som deres enighed. Grunden til, at de kan fremstå så uenige og dominere den offentlige debat om litteratur, er, at de i det fundamentale har accepteret nogle fælles forudsætninger:

For det første: at sproget i det hele taget kan dække en virkelighed.

For det andet: at fiktioner kan sige en sandhed.

For det tredje: at man kan lave en hel tekst, som en læser kan gå ind i eller forlade igen, klogere på verden, ligesom ved en spille-maskine, hvor man i heldige tilfælde hæver jackpot til sidst, eller i en bank, hvor man kan hæve renter hvis ens penge står og venter længe nok. Såvel 'realisterne' som 'modernisterne' opfatter således litteraturen som en slags bankkonto, hvor man kan investere tid og penge, og derefter hæve noget, et udbytte, i form af mening og menneskelig rigdom.

3.

Jeg har valgt dette foredrags tidsramme 1960-1985, og ført linjen helt op til i dag, fordi jeg har fundet det magtpåliggende forsøgsvis at inddrage det synspunkt, hvorfra jeg taler. Fælles for de to 'skoler' jeg har omtalt, er nemlig, at det sted hvorfra de taler, opfattes som en art natur, hvorover man ikke behøver at tænke. Men hvor 'realister' og 'modernister' forankrer sig i henholdsvis hverdagen og digtersindet, i et tavst sted hvortil de ærbødigt henviser, opfatter jeg det som en kritikers vigtigste opgave at spørge til stedet hvorfra der tales. Skal jeg derfor undgå at ryge i samme grøft som litteraturdebattens dominerende skoler, må jeg gøre oversigten polemisk og aktuel.

4.

Lad os tage for os den vedtagne historieskrivning over moderne dansk litteratur.

I 1960erne præges digtningen af en modernisme med rødder i 30ernes kulturradikalisme: en individualistisk tendens, for hvilken hovedopgaven - så bredt blev det sagt - er at beskrive det moderne menneskes komplekse situation.

I 1970erne derimod dominerer en realisme, der orienterer sig bort fra det individuelle, mod det kollektive, og som har sin ideologiske basis i socialismen og feminismen.

60ernes prosa, repræsenteret ved f.eks. Villy Sørensen, Klaus Rifbjerg, Leif Panduro og Cecil Bødker, befolkes af "sære" fortællere: fantastiske, abstrakte. I slutningen af årtiet dukker en ny-realistisk litteratur op, med forfattere som Anders Bodelsen og Christian Kampmann. I lyrikken kendetegnes 60erne først ved den såkaldte "konfrontations"-digtning, med sammensat metaforik og symbolik, sprængt syntaks, bizart ordvalg, slang og fremmedord, og derefter sker der en spaltning i to hovedtendenser. Den ene, som peger fremad mod 70-erne, har man kaldt ny enkelthed; den anden, der eksperimenterende viderefører modernismen, består i "systemisk" poesi. Forskellen er tydelig, når stoffet er det samme, her mænd og kvinder:

Konfrontationsdigtning:

Kontakt

Forudsætningsløs
men fuld af livsens forstillelse
gør jeg krav på din
legemlige opmærksomhed.

Drømmeophobningen
blokerer udsynet
imaginationen, billeddyngen
reducerer på forhånd oplevelsen.

Projektråfsløringen,
ingen sløvhedsskygge at finde
man er privilegeret vidende
og fordømt.

Jomfruelighed
overgangen fra før til efter
er befængt med smarthed
som ladegrebslyden på en maskinpistol.

Kontakt
afdækningsord, jeg når dig og
vi afventer dybvandsbombens
mælkeblinde rystelse.

(Klaus Rifbjerg:
Konfrontation, 1960)

nyenkel poesi

Middagsmad

De spiser
 over for hinanden
 de er trætte
 albuerne rører ved bordet
 de fortæller
 om dagen
 de har haft travlt
 de ser på hinanden
 de læser af
 de orker ikke at rette spisemanerer
 de vil have fred
 de hviler
 hun tager barnet
 hun mumler om opvask og kaffe
 han ryger
 hans øjne hænger
 han trækker sig op af stolen
 samler tallerkner
 hældte vand i en kedel

(Charlotte Strandgaard:
 uafgjort, 1967)

system-
 digtning

skematisk prosa I

ikke blot hende men også den måde hun smiler
 på og ikke blot den måde hun smiler på men
 også den måde hun er nærværende på og ikke
 blot den måde hun er nærværende på men også
 hendes hånd og ikke blot hendes hånd men også
 hendes hånd i hans hånd og ikke blot hendes
 hånd i hans hånd men også hans hånd i hendes
 hånd og ikke blot hans hånd i hendes hånd men
 også hans hånd alene og ikke blot hans hånd
 alene men også den måde han er nærværende
 på og ikke blot den måde han er nærværende på
 men også den måde han smiler på og ikke blot
 den måde han smiler på men også ham

(Hans-Jørgen Nielsen:
 konstateringer, 1966)

70ernes prosa opviser især en lang række dokumentariske og rapporterende former, som vi finder dem i f.eks. fabriksberetningerne og de feministiske dagbøger. Vi får en hastigt fremvoksende og lige så hurtigt hændende ny arbejderlitteratur, der kommer op omkring 1973, men flader ud mod slutningen af årtiet. Vi får en feministisk realisme, der afsætter glimrende værker hos forfattere som Jytte Borberg og Jette Drewsen. Senere hen forgrener denne dokumentarisk-privatorienterede litteratur sig ind i det man kaldte "privatbiografisk dokumentarisme". I lyrikken findes en parallel, meget udbredt tendens, som er blevet kaldt "fortællende jeg-digtning", og som består i, at man fortæller hvordan man har det eller skriver noget man har oplevet, men lader være med at skrive linjerne helt ud til højre. Jeg har desværre ikke medbragt digtsamlinger af denne type, men da den pågældende litterære retning hævder at alle kan skrive digte, vil jeg lave et eksempel selv.

Fredag aften

Han kom og hentede mig
ved sekstiden
Han var i en mørkegrøn sweater
Den hed Morgan
Det hed hans bil osse
Den var osse mørkegrøn

Vi kørte ud til
Skovshoved Hotel
Vi fik tournedos béarnaise
og hindbærparfait
Bagefter kørte han mig hjem

Gir du en drink? sprugte han
Nej, sagde jeg, jeg er træt
Det kan du ikke være bekendt
sagde han
Nå sagde jeg
Her har jeg givet dig
en hel middag, sagde han
Gir du så ikke noget
til gengæld?
Nej sagde jeg
Jeg har menstruation

Det har jeg osse i dag
 mens jeg sidder
 og skriver dette digt

En lidt anden form finder vi i den politiske beredskabsdigtning på vers, som kan synges ved demonstrationer og faglige sammenkomster, som dette: Her står vi forsamlet i kampen / Målet er let at se / Mærker I, nu brænder tampen / Meld jer hos ABC (eller et andet parti). Endelig kan jeg nævne det som forfatteren Henrik Nordbrandt har kaldt "i-går-da-jeg-sad-på-Gråbrødre-Torv-og-drak-en-øl-skolen i dansk poesi". Den trives særlig godt omkring Danmarks Radio, som en overgang havde et indslag i sit ugentlige litteraturprogram, kaldet "Undervands-Tidende", hvor digtere skrev tekster om samfundet og hvordan de havde det.

Fælles for alle disse 70er-former er, at de hurtigt blev lette at parodiere. Men det er hvad der sker, når en litterær retning danner stil. Sådan virker litteratur: først lever vi, og så danner vi samtidig form, og derefter kan der dannes stil over de former vi har levet i. Hvis man skulle definere æstetik, kunne man med Per Højholt sige: vi lever, men vi lever altid på en måde; at synliggøre og artikulere måderne vi lever på, dét er æstetik. Ud fra sådan definition udgør enhver kunst en tænkning over de former vi lever i, og ingen kunst kan derfor unddrage sig at blive fastholdt på sin stil, som et udsagn om, hvordan mennesker lever. Af samme grund kan man nu skue tilbage og fastholde 60ernes og 70ernes litteratur på stilarter, som hurtigt blev til klicheer.

Hvis jeg skulle have skrevet historien om 1960ernes og 1970ernes danske litteratur i 1975, ville jeg nok have betonet litteraturens politisering, sådan som den fandt sted i begyndelsen af 70erne. Jeg ville have lagt vægt på tidens klare budskaber og holdninger, og på at et stort mellemlagspublikum, ikke mindst bestående af universitets-studerende og seminarister, havde fået adgang til litteraturen.

Skulle jeg have skrevet den samme historie i 1980, ville jeg have understreget, at litteraturen var kommet til, på godt og ondt, at handle om folks eget liv: det nære, og private. I 1960erne, i modernismens storhedstid, blev det sagt af Villy Sørensen, at det menneskelige i litteraturen godt måtte være personligt, bare det ikke blev privat. Sådan ville ingen 70er-forfatter have udtalt sig. Tværtimod sagde en af årtiets helt store bekendelsesleverandører, pastor Johs. Møllehave, at det personlige i litteraturen gerne måtte være privat, bare det ikke

blev intimt. Man må nok sige, at den privatbiografiske dokumentarisme nåede at overskride også dette tabu, og skulle man formulere et princip for dansk litteratur omkring 1980, måtte det blive, at det menneskelige i litteraturen gerne måtte være personligt, ja helst skulle være privat, og meget gerne intimt, bare det ikke blev direkte sjofelt.

Hvordan skal man nu skrive den moderne litteraturhistorie, hvis realisme og modernismen, sådan som jeg selv føler det, har opløst sig for ens blik? Hvis modsætningen mellem indholdister og formalister er en institutionsbærende myte, en simulation der ikke dækker digtningens reelle praksisformer, hvordan så beskrive hovedtendenserne i de sidste 25 års udgivelser? Jeg vil nærme mig problemet ad en omvej, via generationsbegrebet.

5.

Poul Borum har i indledningen til antologien Ung dansk poesi (1979) opstillet et skema over dansk litteraturs udvikling. Han går ud fra vendingen "en af vore yngre forfattere" og konstaterer, at man sagtens kan være "yngre" selv om man har rundet de 50. Først er digtere unge, siden bliver de "yngre". Det hænger sammen med generationsfænomenet: at når en digter ikke mere er ung, så skyldes det at der er kommet en ny generation. Poul Borum mener, at der kommer en ny generation hvert 5. år, og at hver generation i gennemsnit varer 8 år. Endvidere hænger en generations fremkomst sammen med lovmæssigheder, der gælder for det enkelte menneskes modning. Man modnes biologisk som 13-årig, psykologisk som 18-årig og socialt som ca. 23-årig. Og hvis det er rigtigt at økonomiske, sociale, politiske og mediemæssige faktorer får unge mennesker til at modnes sammen, i ryk, kan man, som Borum har forsøgt, opstille hele 20 generationer i dansk litteratur siden 1770.

Lad os gå ind på tankegangen og spørge, hvilke generationer der træder frem i dansk litteratur efter 1960. Der er for det første den gruppe, der bryder igennem o. 1958, med Klaus Rifbjerg, Leif Panduro, Villy Sørensen, Jess Ørnsbo, Ivan Malinowski, Jørgen Sonne, Benny Andersen m.fl. Der er for det andet en generation, der kommer præcis 5 år efter (næsten som var den instrueret af Poul Borum, det var den forresten også) - eksperimentatorer og nyrealister.

Næste gang en generation bryder tydeligt igennem, er i 1980. Hvor blev 70er-generationen af? Den har intet klart gennembrud, intet hovedværk, og den har ingen af de ydre kendetegn der traditionelt hører generationsmytologien til, såsom et medium, en stil, et tidsskrift, en

kritiker og et manifest.

Modernismen o. 1960 havde det hele: et medium (Politiken og Information), en kritiker (Torben Brostrøm, delvis også Niels Barfoed), et tidsskrift (Vindrosen) - og stil havde de, både i prosa og lyrik.

Formationen viser sig igen i systemdigternes periode. Der var en kritiker (Steffen Hejlskov Larsen til eksperimenterne, Hans Hertel til realismen), og der var et tidsskrift (ta', videreført i MAK). Og der var to slags stil.

Men så standser det. 70ernes forsøg på at skabe det store, forkromede litteraturtidsskrift faldt alle til jorden, og kritikken har i stigende grad isoleret sig på universiteterne og overladt scenen til slappe, retningsløse anmeldere, hvis kritik har været popularitets-, men ikke altid kvalitets-orienteret.

Først omkring 1980 optræder en gruppe med nogle af generations-kendetegnene. Da bryder nemlig en gruppe lyrikere igennem, som alle er født mellem 1952 og '63. De har en baggrund i tiden (punken), de får et tidsskrift (Sidegaden, 1981-1983), men nogen egentlig kritik bliver de ikke mødt med, og de fører sig ikke frem gennem noget afgrænset medium, for fjernsynet hev dem helt op i mediefladen, næsten før de nåede at debutere.

Hvordan kan man forklare fraværet af en digter-generation mellem 1965 og 80? Man kan for det første pege på, at alle de unge mennesker, der kunne være blevet digtere i begyndelsen af 70erne, i stedet blev rock-musikere og politiske debattører. Meget af den udtryksenergi og det engagement som i tidligere tider ville have ført ind i kunstnerisk virksomhed, blev pga. kultur- og debatmiljøets generelle politisering kanaliseret i politisk og kønspolitisk aktivitet. Men for det andet må man også have med, at generations-fænomenet som sådan er ved at gå i opløsning. Generationerne kommer i dag for tæt, og stilarter bliver i dag kommercialiseret og medieformidlet så hurtigt, at man ikke længere kan gå omkring i islandsk sweater og lytte til sære digte og esoterisk musik i fem år, inden man træder ind i offentligheden. Det hele når at blive offentligt, næsten før det er blevet gennemprøvet og gennemført i en subkultur. Generationerne kommer nu væltende, som bølger der jævner hinanden ud. Med et udtryk fra den tyske modernisme-historiker Peter Bürger kunne man sige, at kunsten ovenpå den historiske avantgarde er trådt ind i "det radikalt forskelliges samtidighed". Der eksisterer samtidig forskellige modsatrettede eller parallelle skoler eller stilarter; men "den gode smag" eller tidens sikre stil er som kulturfænomen

passé. Det vil igen sige, at dén modsætning jeg ovenfor opstillede mellem 'realisme' og 'modernisme' ikke længere kan omfatte former der følger efter hinanden i tid. Det hele er her. Nu.

6.

Lad mig illustrere mit synspunkt med Per Højholts lille fortælling (fra PRAKSIS, 2: Groteskens område, 1978)

fra En dag med livet som det mindste onde

Som den sidste forlod han lejligheden. Han trak døren til bag sig og stod et øjeblik udenfor. Så vendte han sig om og låsede »døren« op og gik indenfor. Han satte »tasken« fra sig og hængte »frakken« og »hatten« op og gik ind i »stuen«. Derfra gik han ind i »soveværelset« og tog »jakken« af og lagde den på »stolen«, »bukserne« lod han ligge på »gulvet« sammen med »sokkerne« og »skoene«. Derefter lagde han sig på »sengen« og lukkede øjnene.

Noget senere stod han ud af sin »Solid seng. Eg.« og tog sine »Herrebenklæder« på og satte sig og trak sine »Eleg. Herresokker« på og stak fødderne i sine »»BISTRO« Hyttesko. God pasform«. Han tog sin »Billige Herrejakke« på og gik ud og redte håret ved sit »Spejl. Fyreramme.«, før han tog sin »Frakke« og sin »SPORTS-model« på, greb sin »Direkte fra U.S.A.« og forlod sin »Moderne lejligheder. Frit beliggende i Grønt område. Butikstov (6 min.). Nær S-station (40 min. til Byen)«.

Teksten fremtræder som et fragment, men jeg kan garantere, at Per Højholt hverken før eller siden har publiceret andre dele af "En dag med livet som det mindste onde". Til at begynde med går dog læsningen fint. Man læser en skildring af det moderne menneskes knugende ensomhed. Men knap står hovedpersonen "kastet ind i beton-eksistensen", før der sker noget mærkeligt. Fiktionsrummet af-realiseres. Der falder en ny dimension ind, en stemme der fortæller, at betonmenneskets liv er reklame- og medieformidlet. Manden ses under denne vinkel som en forført forbruger. Men dertil kommer, at Per Højholt jo sætter gåseøjne omkring substantiverne, allerede inden reklame-citaterne lempes ind. Højholt vil ikke alene kritisere den medieformidlede virkelighed, men vil også anfægte realismen som denne virkeligheds ideologi. Ny-realismen eller realismen som sådan er en fiktion der henviser til vores standardforestilling om virkeligheden. Men derved bliver den realistiske litteratur en kolossal begrænsning set i forhold til hvad der rent faktisk foregår i menneskers bevidsthed.

For Per Højholt selv er svaret på dette kunstens dilemma blevet: at parodiere kunsten mens den produceres. For en anden forfatter, prosaisten og dramatikeren Svend Åge Madsen, hedder løsningen anti-anti-kunst eller pseudo-kunst. Kunst kan vi ikke mere lave, den har vist sin egen umulighed. Anti-kunst er kedelig, den viser kun kunstens umulighed. Altså må vi lave anti-anti-kunst, der godtager anti-kunstens påstand (at der ikke kan laves et billede af virkeligheden), men bruger kunstens former idet den lader som om de har gyldighed. I konsekvens af dette program skrev Madsen sin samtidsroman Tugt og utugt i mellemtiden (1976) som en fremtidsroman, hvis fortæller skildrer 1970ernes Århus inden for rammerne af den tids herskende romanformer: kriminalitetsromanen (om individ over for samfund) og kærlighedsromanen (om individ over for individ). Det giver en på samme tid parodisk og påtrængende kritisk effekt.

Per Højholt har skitseret en vrængende parodisk kunst i sit essay "Nuet druknet i latter" (PRAKSIS, 5, 1983), hvori det bl.a. hedder:

Der er to ting et højindustrialiseret, senkapitalistisk forbrugersamfund ikke tåler, kritik og parodi. Sådan et samfund har kun een værdi: den pris det sætter på sig selv, det kan ikke tillægge noget værdi, som det ikke omfatter. – Kritik kan gå an, måske, for den accepterer halvt vilkårene alene ved at rette sig imod dem, og går den for vidt har man ytringsfrihedens repressalie, ikke at man knægtet det frie ord, næhnej, det er en floskel, den respekterer man, – næh, man gør kritikken mon-dæn og nem at formulere, man tager den i sin egen mund, så den ikke kan komme til at omfatte eller påvirke ejendomsforholdene i de industrier, der nu skal til at lave penge også på den. – Men parodien, den er ikke velset af folk som kun vedkender sig positive værdier. Parodien har det til enhver tid foreliggende som materiale, den arbejder kun med det som allerede er forarbejdet, sagt eller gjort, og den er af væsen negativ. Kritik kan udspringe af et sanseligt oprør, retfærdig i sin harme, men den har sin baggrund i positive værdier, som den i sine ytringer er nødt til at røbe, derfor er den hjælpeløs når den får ret. Tag den på ordet, og den fascineres! Kritik kan tages alvorligt, det er dens svaghed, den kan ikke angå tilværelsens grundforhold, fordi den en gang for alle har accepteret, at de er meningsfulde.

⁴ Parodien forudsætter, at verden er til. Den er intellektuel, fordi den er afledt, destruktiv, fordi al humor gør sin genstand mindre, og sanselig, dels fordi den opskriver alt til publikums nu, dels fordi dette nu er konkret og artikuleret og derfor ubesværet påkalder kroppen, der svarer med latter.

En sådan kunst lyver ikke for at sige sandhed. Den lyver for at lyve, i erkendelse af at der ikke findes noget menneskeligt hinsides sproglig form. Her er ingen tro på oprindelighed eller virkelighed som i realismen og modernismen, men derimod en vilje til at leve i det menneskelige, i udtryk, der lader hånt om skellet mellem sandhed og løgn.

Men hvor indsigtsfuld en sådan på én gang intellektuel og hylende morsom digtning end kan være, er det dog ingen hemmelighed, at den kun udøves af få, og at det dominerende træk ved dansk digtning i dag er praksis uden refleksion. For at forklare dette vil jeg gå tilbage til forholdet mellem kunstnerisk praksis og videnskabelig teori, mellem litteratur og universitet, som dette formede sig i 1960erne og 70erne. Begge tiår var nemlig kendetegnet ved parallelle bevægelser i forskning og digtning. Kritikken og teorien havde en nær sammenhæng med den løbende kunstneriske praksis, som i 60ernes interesse for psykoanalyse og informationsteori, strukturalisme og myte-kritik, eller som i 70ernes ideologikritiske, socialisationsteoretiske, freudo-marxistiske landvindinger. Kunstnere følte sig jævnthen anfægtet af, hvad teoretikerne måtte drive frem, og universitetsforskningen på sin side kunne henvise til forfattere, der i deres praksis trak på samme politiske eller kritiske hammel.

Sådan er det ikke i dag. De fleste af de forfattere der skriver og høster omtale nu, skriver i en bedøvende ligegladhed med, hvad der fremkommer af teoretisk eller analytisk indsigt. Ja, det regnes i Danmark ligefrem for en dyd blandt forfattere at vide så lidt som muligt om f.eks. lingvistik og litteraturteori; slikt krænker åbenbart inspirationen, ligesom det punkterer myten om det frit skabende geni.

Skulle jeg sige noget generelt om 80ernes danske litteratur, måtte det derfor blive, at den, oftest uden at vide det selv, er dybt regressiv, for så vidt som den griber tilbage til gamle litteratur-former og kunstopfattelser. Det kan medierne godt lide, for det gør litteraturen genkendelig og håndtérbar. Det kan de fleste kritikere godt lide, for det gør deres arbejde på én gang nemt og meningsfuldt. Forlagene kan lide det, fordi det skaber interesse for Bogen uanset dens indhold, form eller kvalitet. Det kan i det hele taget litteratur-institutionen godt lide, at der igen er folk der tørre gøre sig dummere end de er.

Et eksempel, men et storslået ét, kan være Klaus Høecks Hjem, som måske nok er datamatisk og systematisk, men som er skrevet med en næsten latterligt patetisk tro på digterånden selv. Et andet fremtrædende

eksempel er det lyriske kæmpeværk der frembringes af Bo Green Jensen, som i 1981 debuterede med Requiem & Messe, indledningen til en endnu ikke afsluttet sekvens på i alt syv bind, der skal handle om stort set alt.

I prosaen viser den regressive tendens sig ved en optagethed af katastrofer. Vi får en opbruds-, krise- og sammenbrudslitteratur fuld af flugt og mangel på fremtidstro. Der er dødsfald og selvmord og mord og sindssyge på programmet, og man skriver enten om den meget lille verden (privatlivet der bryder sammen) eller om den store verdens alternativ. Prosaen tematiserer det lukkede rum, hvori mennesker forskanser sig, fordi tiden går hurtigere end nogen kan følge med til. Skulle jeg tage et enkelt eksempel, måtte det blive en roman fra 1984, Maria Damsholts skilsmissegildning Slaskedukke, hvis første del netop foregår i den lille verden, mens anden del udspiller sig i den store. Førstedelen rummer breve til manden der forlod hovedpersonen, samt dagbogsagtige notater om de mænd hun derefter mødte. Så konfronterer hun sig med den store verden ved at rejse til Mallorca og gå i seng med en spanier. Således frigjort vender hun hjem til Danmark, hvor hun planlægger en rejse til Sydamerika, og på denne anden rejse finder hun - sig selv. Den lille verden og den store kommer omsider til at hænge sammen.

I det hele taget synes det, som om det at finde sig selv er det allervigtigste formål med tidens danske litteratur. Alt hvad der også skete i 70ernes litteratur - i foreløbighed, i eksperimenterelyst, i teoribevidsthed, i kritisk åbenhed - lægges på hylden i et stræbsomt forsøg på at frembringe "rigtig litteratur".

Der står vi for mig at se i dag. Med en hovedstrøm i form af tilbagegribende litteratur, ubevidst om sin egen skriven, men sikker på sin sandhed, velset af kunstformidlere og forlag, fordi den tildeler dem betydning. Men samtidig med en understrøm af undtagelser, som skriver midt igennem modsætningen mellem realisme og modernisme ved at tage middelbarheden på sig som vilkår og lade den litterære tekst tænke over sig selv. Her, hos de forfattere der vedkender sig at en bog bare er en bog, sker for mig at se de spændende ting i dansk litteratur. Ikke i form af fortænkte selvrefleksioner eller pædagogiske prædikener til læseren, men i form af formbrud og fordoblinger, der lukker tvivlen indenfor i stedet for at mane den bort i et forsøg på at lave "rigtig litteratur" nok en gang.