

OLE KARLSEN

## «MAN BLIR MILDERE MED ÅRA, MAN MÅ VEL BLI DET»

FRA EN SAMTALE MED ØYVIND BERG

*Første gang vi møttes var på Ernst Orvil-seminar på Flisa i 1998. Ernst Orvils lyrikk er det ikke så mange som har arbeidet med, unntatt Jan Erik Vold naturligvis, som har gjort en storartet innsats for å skape bevissthet om forfatterskapet. På sett og vis er jo Orvil en som skiller seg ut fra «mainstream», og da jeg hørte foredraget ditt den gang, fikk jeg en fornemmelse av at Orvil er en som du føler deg i slekt med.*

Ja! Det kan du si kommer av humoren. Jeg oppfatter ham som en reflektert lyriker. Orvil er en mann som velger sine ord med omhu, han har sine rare nøkkelord som han stadig vrir litt på.

*En masse nyord også, snodige sammensetninger og ordkombinasjoner ...*

Den gangen snakket jeg vel om Orvil og det objektive korrelat. Det ligger noe i rollediktninga hans også, å finne en figur som kan ta et dikt i munnen. Orvil har sin Johannes og si Anne, figurer som strømmer gjennom bok etter bok. Jeg har også inntatt forskjellige posisjoner, selv om jeg ikke har navngitt talerne på den samme måten. Men det veksler jo i flere av bøkene mine.

*Med det objektive korrelat så tenker man seg en spesifikk stemning eller følelse som får sitt objektive gjensvar i noe annet som er relatert til denne følelsen på et eller annet slags vis, for å si det litt upresist. Men det er vel ikke der Orvil er? Er det ikke mer Orvil som refleksjonens dikter, som tankedikter du kjenner deg mest igjen i – om vi nå ser bort fra humoren.*

Ja, han er en dikter i konstant bevegelse. Det er vel der jeg kjenner meg igjen. Diktene hans lar seg ikke helt korrelere med noe som helst.

*Jeg tror du sa den gangen at grunnen til at Orvil ikke er blitt en del av kanon, i alle fall ikke på det tidspunktet, er at han er en metadikter. Han koder, sa du, og så skriver han meta. Og det gjør jo du også?*

Ja, selvfølgelig. Det henger også sammen med en type rolleforståelse vil jeg tro, der man prøver ut litt forskjellige roller som utsagnsmodi. Og dét handler vel også om å finne seg sjæl på eget vis. Men det handler også om lekenheten.

Dessuten er det en viss urbanitet hos Orvil som jeg kjenner meg igjen i — sammenlignet med «bondepoesien» som står sentralt i Norge, ligger det en kjappere urbanitet hos Orvil.

*Som en naturens lyriker er han ikke den som projiserer sitt sjeleliv på naturen.*

Nei, det svermeriske misgrepet holder han seg unna, han er hele tiden klar over at jeg her og trærne der ute er forskjellige ting.

*Det svermeriske misgrep, godt ord! Det bør inngå i lyrikkteorien på linje med alle andre misgrep fra nykritikernes vokabular. Men nettopp det at han i motsetning til andre lyrikere ikke kastet sitt antroposentriske nett over naturen, gjør han vel annerledes og want å lese for svært mange. Han skriver om konkrete ting og situasjoner, men det er samtidig et abstraksjonsnivå hos han. Og ofte forunderlige vridninger, raske språklige vendinger, lek med ord. Sånt skjer vel i din lyrikk også?*

Det er fordi jeg støtt har oppfatta det enkle utsagnet som kjedelig, og dermed hatt et behov for å skape en annen bunn eller et annet lag, og en bevegelse underveis i diktet. Diktet skal ikke kunne forstås i ett blikk, men samtidig skal det kunne tas inn i ett blikk. Men det må være såpass mye bevegelse i diktet at det inneholder store motsetninger. Særlig i diktbøkene mine fra 1990-tallet er det ofte veldig komplekse vekslinger, nesten lag på lag, så svinger det ut i helt noe annet. Jeg drev og eksperimenterte med dette: Hvor mye går det an å få inn i en sekvens? Hvor mange skift kan du ha? Og så videre.

*Når man beveger seg raskt mellom veldig ulike semantiske nivåer, så stiller det krav til den som skal dikte med ...*

Det gjør jo det. Det har også sine begrensninger. Men ta diktet «Dø! «Her går vi rundt om en sinnrik kongle / og den har du lissom pønska ut sjæl? / Jeg peker ut i parken, jeg minner om bark / og ved på dét spesielle treet hvor vi hang i en stropp hele dagen / og skjerpa oss» osv. Det går veldig fort, med mange vekslinger. Det er også en viss aggresjon der, og en underliggende strøm i stemmen, kan du si. Men det gjøres så store sprang hele tida at det blir så å si umulig å favne det. Da oppfatta jeg at denne veien kommer jeg ikke lenger. Dette er maksimalt av hva det går an å stappe inn. Det er jo et veldig høyt tempo her, et pønketempo.

*Aggresjon og pønketempo, ja. Mens du snakket kom jeg til å tenke på noe Brit Bildøen nevner i etterordet til det første store diktutvalget ditt, Et volum dikt 1982–1994, dette med litterære fadermord. I så fall svært kjærlige fadermord, kanskje. Hun nevner Henrik Wergeland og Jan Erik Vold. Noe av det Wergeland gjør, er jo å ta for seg blant de diktkonvensjonene som finnes, og så finner han på noe annet, tar konvensjonene med seg over i noe nytt. Det er vel en lærdom mange har hentet?*

Det er noe alle må gjøre, det går jo ikke an å starte fra null. Men det er et spørsmål om hvilke konvensjoner man starter ut fra og i hvilken grad de er med. For meg var det nettopp Jan Erik og Wergeland. Og det var Obstfelder, Olav. H. Hauge, Georg Johannesen, Gunvor Hofmo, Ernst Orvil og en god del andre innafor det norske. Så har du selvfølgelig Celan og flere andre ...

*Når du så å si samtaler med Wergeland i Et foranskutt lyn (1986), er det vel også poetposisjonen som er et diskusjonsemne. Wergeland var jo blant annet en sentral politisk poet på alle måter, en aksjonist! En poet av i dag kan vel neppe gå inn på Stortinget og plassere en rykende fersk diktsamling på alle representantenes bord... Men Vold? Det er vel den muntlige tonen hos han som har vært sentral for deg? Og versifiseringen, rytmikken musikaliteten?*

Nei, poesien har ikke den posisjonen i det hele tatt lenger som den hadde på Wergelands tid, men Vold er også en politisk poet. Det er musikaliteten hos Vold som alltid har fascinert meg. Og dikt-oppsettene som ofte er vanskelige å skjønne. Hans bruk av Oslo-målet er unikt, det er både bundet og fritt. Jeg fant det ut da jeg begynte å lese det nøye med «metriske briller». Diktene er faktisk ganske regelmessige. Når du hører dem, virker det helt frittsvevende eller fritt-improviserende, men ser du på det, ser du at det er rytmisk, det veksler mellom kort og lang, det durer og går nesten helt regelmessig. Det var en liten åpenbaring da jeg skjønte hvor fast han egentlig skriver i det som virker løst fundert.

*Han opererer ofte med den såkalte Vold-strofa med fireversinger, det er jo en fasthet i seg selv. Og så har han den Oslo-tonen innenfor den rammen igjen med et kvantifiserende versemål. Du er inne på dette i et av essayene du har skrevet om forfatterskapet hans.*

Og som er helt uavhengig av det grafiske oppsettet i det du kaller Vold-strofa, for den er først og fremst visuelt bestemt slik jeg ser det. Han stoler på at det prosodiske trøkket er såpass stort at rytmikken slår gjennom selv om det bryter med oppsettet.

*Men da har du diktet som øye- og ørekunst?*

Ja, det skjer en fremmedgjøring i linjebruddene ofte, som jo ikke er unik i modernistisk lyrikk i det hele tatt. Men han har gjort det til en veldig fast form med disse firelinjerne, som han tok fra William Carlos Williams og kanskje Robert Creeley? Han har jo utviklet dem på sitt eget vis, med rare ord-delingsformer, han kan bryte midt i ordene også. Det er en frihet der som er veldig fascinerende.

*Jan Erik Vold har holdt et oppgjør med både Brekke og høymodernismen og med Øverland og det tradisjonelt metriske verset. Selv har du metriske dikt,*

*enderim og innrim og av og til rim plassert på andre steder enn man forventer at de skal være. Slikt kommer som en overraskelse på leseren. Så du har åpnet verktøykassa litt igjen i så måte.*

For meg har det bare vært en del av ressursene som ligger der, klare til bruk. Det er veldig gøy med fast rytme og rim som kommer uventa. I de seinere åra, de siste tjue åra, har jeg ofte oversatt ting som er holdt i fast rytme. En annen sak er å skrive lange tekster på pentameter sjøl f.eks., der trekker jeg meg litt tilbake.

*Hvis man bruker rim og fast rytme innenfor en kort format, så får man fynd og energi...*

Ja, men hvis det durer og går, så durer det og går. Gjesp.

*Monotont kan det bli, men det avhenger vel også av forholdet mellom vers og metrisk struktur. Dessuten spiller vel enderimet også en rolle – mens det overraskende innrimet kanskje bryter monotonien.*

Innrim er jo sånn man dytter innimellom når de kommer der, men hvis du ser på oppsettet av mine dikt, så er ofte én linje ett pust. Det er en konvensjon jeg føler meg komfortabel med.

*Men når det gjelder prosodi, og det som har med dette å gjøre, så er det jo kanskje Ezra Pound som er impulsgeber.*

Selvfølgelig! For Pound har det som William Carlos Williams kalte «det beste øret», han skriver så fantastiske linjer. Jeg oppdaga det tidlig og skjønnte egentlig ikke hva som sto der, det er kompliserte vers på mange språk med mange ulike referanser. Når man leser *Cantos*, så er det gåtefullt, men likevel låter det himla bra. Måten han setter det sammen på, med de ulike språkene og idiomene, det virker ikke som en kollasj, det virker organisk. Teknisk suverent. At Pound klarte å skrive så lange linjer i så lange former uten at det blir kjedelig, er utrolig. Han kan skrive langdikt, og det er det nesten ingen som får til. Det var hovedprosjektet hans, å skrive et langt dikt for vår tid. Så mislyktes han selvfølgelig ganske stort, og politisk var han helt på jorden.

*Cantos var vel et livsprosjekt som så å si aldri kunne bli ferdig, og formelt føyes en canto, en sang til en annen ...*

Og han hadde tenkt at det skulle være hundre. Men de vakreste er disse fragmentene som kom rett på tampen der han fikk inn sin egen tragedie, sin egen mislykkethet inn i versene.

*Syn, øre og tanke – det er en tilgrunnliggende tre-delning i det prosodibegrepet du opererer med. Men det må vel være knyttet til framføring av diktet også?*

Man kan si at et dikt bør være organisk. Det virker likevel nesten som en maskin hvis det har kraften, den fonetiske kraften, hvilende i stavelsene. Det må rett og slett bare være stavelser som følger rett på hverandre, med så gode vekslinger at de krever sin stemme av leserne. Det vekker en stemme i leseren på samme måte som det har vekket en stemme i skriveren. I yngre år jobbet jeg mye med å finne ut hvordan en stemme kan lyde.

*Det er jo dette som Jonathan Culler kaller «voicing» i Theory of the Lyric, som nyss er kommet. Det man egentlig snakker om, er kanskje en form for musikalitet på mikronivå i teksten, hvor en stavelse fordrer at den neste må være sånn og sånn ...*

Veldig ofte skriver jeg mye «på øret», jeg hører hvordan lyden skal være før jeg finner ordet. Dette har likevel endra seg litt med åra. Jeg skriver mindre «på øret» nå enn jeg gjorde før. Det kunne hende at jeg slo opp i rimordboka fordi jeg trengte et ord som endte på en bestemt stavelse, ikke fordi det skulle rime, bare for lydens skyld.

*Orvil, som vi var inne på, har iblant disse replikkene, dialogene. Da blir diktet utsagt i et performativt nå, men samtidig beslektet med dramaet?*

Ja. Jeg har oppfattet det som om diktet har en dramatisk kjerne hele veien. Jeg så nettopp at jeg skrev om dette i etterordet til Celans *Etterlatt* fra 1996. Der understreker jeg det teatrale, skriver om diktet som dramatisering på skriftas scene. Det er drama som er det tetteste du kommer på livet av de tre sjangrene. Det er derfra den mimetiske impulsen springer, fra det dramatiske. Hvis vi skal herme noe levende i ord, så er vi allerede i den dramatiske sfæren på sett og vis, og da har jeg oppfattet diktene som små mikrodramaer. Jeg har hatt problemer med å lage lengre dramatiske sekvenser, men ikke små dramatiske situasjoner.

*Det er jo også det Orvil gjør, når han lager replikkskiftene, sånne ørsmå dramatiske situasjoner, dialoger, monologer og slikt. Men er dikt nødvendigvis og alltid mimetiske i betydningen gjengivelse av en situasjon? Kan de ikke bare være utsagn om verden og virkeligheten og om hvordan man opplever verden og virkeligheten?*

Jo, men en viss mimetisk forankring vil alltid være der, med mindre man beveger seg helt inn i en sånn kybernetisk maskinpoesi.

*Det avhenger vel også av hvordan man forstår mimesis-begrepet, vil jeg tro. En ting er den dramatiske monologen med en gestaltet person som fører ordet og gjengir sin beretning, men det stiller seg vel annerledes om man tenker på diktet som fiksjon eller som fiksjonsløst?*

Ja, jeg oppfatter nok dikt som tettere på sakprosa enn noen av de andre sjangerne.

*Man kunne vel kanskje si at diktet for lengst har foregrepet den fiksjonsløse prosaen som har dominert i senere år. I den siste romanen sin gjentar Solstad stadig at han ikke vil dikte, ikke falle for fristelsen å skape fiksjon ...*

Det ligger også i haikuestetikken: å ta et glimt av virkeligheten der og da, utfra en tanke om at du kan ikke fatte virkeligheten mer enn i korte glimt. Haiku-dikt er veldig dramatiske små trelinjere, det er alltid et bilde og et motbilde, ofte supplert med en tanke.

*«roadside rose of sharon / devoured / by my horse». Hesten spiser blomsten, men hele bildet blir stående igjen hos Basho.*

Bildet blir stående, og hvorvidt det er noe han har sett eller noe han har finni på, er umulig å si, egentlig er det uvesentlig også. Men det skal virke som det er noe dikteren så, for å oppfattes som sant. Det skal jo virke sant.

*Bildet, slik vi snakker om det nå, er nødvendigvis visuelt og romlig betinget, det metriske diktet er sterkt knyttet til tid, versemålet minner oss ubønnhørlig om tidens gang. Og poeten vil fange øyeblikket, det pregnante øyeblikk, så å si rykke det ut av tiden og forevige det i kunsten, dette er jo ikke uvanlig i en romantisk og post-romantisk kunsttenkning. Men Walter Benjamins engel ser bakover, med ryggen mot framtiden, mens vindene blåser fra Paradis, historien og virkeligheten oppleves glimtvis i bilder. Og at man har det modernistiske diktets estetikk og de frie vers på den ene siden, og det tradisjonelle, strofiske diktet på den andre siden, er det så ikke to ulike måter å forholde seg til moderniteten på? Øverlands diktning er vel også et modernitetens tilsvar?*

Jo, men han fragmenterte ikke sitt uttrykk, han beholdt det innenfor en gammeldags form. Det er både styrken og svakheten ved modernismen at den fragmenterer uttrykket i tråd med en endring i verdensbildet, og gir seg hen til sin tids illusjoner eller virkelighetsoppfatning. For vi kan oppfatte det fragmenterte som et sannere uttrykk, det gir ikke illusjon av begynnelse og slutt. På den annen side atomiserer denne fragmenteringa forståelsen og sammenhengen og følelsen. Det fins noen faktiske sammenhenger som kunne blitt etablert og som ikke blir etablert. Jeg syns at det fragmentariske i modernismen og enda mer i postmodernismen er veldig problematisk. Man får en følelse der av at alt faller fra hverandre, og man kan miste muligheten til å jobbe politisk, ideologisk: Det spiller egentlig ingen rolle, alt har jo falt fra hverandre likevel! Du kan gå inn og tolke ting helt etter eget hode. Jeg har akkurat skrevet noe om den amerikanske filosofen Norman O. Brown, han med *Love's Body*. Rundt 1980-1981 holdt han Islam-forelesninger der han leste *Koranen*. Han leste den da ut fra sitt postmoderne univers, som en ikke-hierarkisk oppbygd nonsensaktig fortelling. Han leste Sura 18, som er fullstendig surrealistisk, med en Moses-figur som ikke henger sammen med hverken Bibelen eller noe annet. Det er

et oppkok av gamle eventyr som stadig brytes av, det er ikke noe logikk der, hele narrativet er abrupt og fragmentert. Norman O. Brown viser dette, og så sammenligner han det med *Finnegans Wake* og sier at *Koranen* er mye mer avantgarde enn romanen til James Joyce. Og han tolker dette positivt, slik at i hans forståelse gir det fragmenterte en mulighet til frigjøring. Han ser ikke at nettopp dette fragmenterte, det usammenhengende, gir en voldsom mulighet til autoritær tolkning av materialet. I den postmoderne hyllingen av fragmentet mister du det maktkritiske, som jo var det Norman O. Brown opprinnelig holdt på med. Du får faktisk ingen sammenhengende historie, du får en «alt er like bra»- tankegang. Alt er jo ikke like bra. For å få fram det, så må vi tørre å fortelle den sammenhengende historien sett fra vårt punkt i tilværelsen.

*Hvis vi går tilbake til dine dikt nå. Der er det referanser som det kan ta tid å finne ut av, og man må følge vridninger, kast, og omkastninger når man leser. Likevel merker man en folkelig basis, og en folkelig tone, i det du skriver. Øyvind Berg, tenker man, må ha sine røtter i arbeiderklassen. Det er noe ved språktonen og vokabularet, ja, sjangrene også, som må ha en folkelig forankring. Folk fabulerer, lager fabler, og man overhører noe som lar seg flytte inn i nye sammenhenger og situasjoner...*

Jeg føler meg hjemme i en enkel og folkelig fortellertradisjon, men som lesehest har jeg også lest meg til en del opp igjennom åra. Jeg har bare fulgt nesa mi og øret mitt mot hva jeg synes er interessant å lese, og dette er det interessant å bringe videre på et vis. Jeg har springende interesser på mange områder, og det er tatt inn ting fra mange ulike områder i det jeg skriver.

*Du bodde mange år på Lillehammer. Kan man, hvis man slipper en lingvist løs på bøkene dine, finne noe «dølaspråk» innimellom, en gudbrandsdalsk tone så å si?*

Litt kan man nok finne. Og selvfølgelig ligger litt Oslo-øst der jeg kommer fra, i bunnen, det er der hele veien. Jeg bodde på Stovner fra jeg var ti. Og på Ulven før det.

*Hvis vi nå beveger oss fra poetologi og poetisk språkbruk til selve tekstene dine: Når man sammenligner Gjennom mørketida (2014) med debutboka Retninger (1982), så er spennet langt og spennvidden stor. Verden har forandret seg, og det er en annen Berg vi møter på i den siste boka?*

Gudskjelov! Hadde vært jævlig ikke å ha endra seg på alle de åra, det er 32 år imellom.

*Den siste boka er mildere?*

Ja, selvfølgelig. Man blir mildere med åra, man må vel bli det. Det er mye ung-

dommelig aggresjon og mistilpasning i de tidlige bøkene, særlig de fire første, altså fram til *Totschweigetaktilen* i 1988. De 80-tallsbøkene er ikke så veldig fornøyde, de er svarte, til dels slemme, frekke som faen og ble også mottatt som provokasjoner. Se bok 2, *Barn er et hardt språk*, den har aldri fått noen sindig lesning. Den er rett og slett ikke behandla saklig.

*Hvis man tenker på den poetgenerasjonen som du tilhører, sammenlignet med den forutgående, altså Profil-generasjonen, så hadde de noen poeter de gikk til angrep på og posisjonerte seg i forhold til, slike som Paal Brekke, Peter R. Holm, Stein Mehren, osv. Din generasjon opplevde det vel annerledes da dere debuterte? Dere hadde vel ikke helt det samme posisjoneringsbehovet?*

Nei. Men det er jo noen imellom der, og det er en politisk 70-talls generasjon som innbefatter deler av Profil-generasjonen. Men jeg oppfattet bare at tida hadde endra seg, og at det lyse 60-tallet var glidd over i noe mørkere på 1980-tallet. Teknisk og uttrykksmessig var det ikke noe ved Jan Erik Volds dikt som jeg ville si var «feil». Vi foretok ikke de taktiske fadermordene. Jeg oppfatta det aldri som nødvendig. Jeg regna heller ikke med noe langt liv, og ville bruke min korte tid på jorda til å produsere, ikke til posisjonering.

*Det var en del tidsskrifter på denne tiden det kan være grunn til å minne om. Vinduet har jo alltid vært der, så kom det mer kortlevde Basar, det var PoesiMagasin og Poesi med Torleiv Grue og Jón Sveinbjörn Jónsson som redaktører. Og det var Bøk med Jon Fosse og Jan Kjærstad i redaksjonen. I Poesi og Bøk var du ialfall bidragsyter?*

Det kom tre tjukke bøker av *Poesi*. Det var mitt første samarbeid med Torleiv Grue som ble min redaktør i mange år. Jeg opplevde ikke å bli godt forstått av kritikerne, og tidsskriftene skapte en form for sideoffentlighet som gjorde at man kunne føle seg mottatt.

*Du har nevnt et sted at du ikke ble anmeldt. Jeg tror det var da Totschweigetaktilen kom ut ...*

Ja, den fikk bare en anmeldelse. I Romerikes Blad, av min kollega Thor Sørheim. Tittelen på boka ble selvprofeterende. Men det var en tid på 90-tallet og rundt 2000, da det var generøst med anmeldelser. Nå har det selvfølgelig gått ned igjen, og den delen av offentligheten er så å si på vei til å bli nedlagt, avisenes kritikere må nå få stipender for å holdes i live. Det er ingen i redaksjonene lenger som føler ansvar for å holde kritikken vedlike.

*Men debutboka! At det er mange litterære former fra fjern(t) og nær(t), nett-opp det aspektet ved skrivemåten er vel med fra børjan av?*

Jeg tar det jeg kan bruke, det som jeg kan fylle med noe, fylle med tilstrekkelig



historie til at jeg synes det blir interessant. Min tidlige og sterke innflytelse var jo Paul Celan, som jeg da oppfattet som en som brakte modernismen til et slutt punkt, som gikk til det helt essensielle, til sorg, død, tragedie og fortvilelse – med veldig sterke uttrykk. Personlig og samtidig historieovergrepene. Sjøl befant jeg meg et helt annet sted. Jeg måtte sette meg ned og se meg rundt og ta hva jeg kunne bruke, forsøke å åpne opp og ta inn.

*Du har jobbet enormt mye med Celan og gjendiktet han. I forbindelse med Celan nevner du et sted katakresen, det er i en «Avsluttende bemerkning» helt til slutt i Forskjellig, etter gjendiktningen av Lu Ji. Celans bildebruk «tenderer mot katakrese», sier du, «misbruk av ord og uttrykk». Misbruk av et språk som tyskerne allerede hadde misbrukt. Dette er Celans utgangspunkt og Celans liv og Celans diktning etter Holocaust. Celans katakretiske språk, om vi kan kalle det så, nærmer seg det kryptiske. Øyvind Bergs utgangspunkt, historie og diktning er noe ganske annerledes, men kan hans språk også av og til nærme seg det kryptiske – om enn fra et helt annet utgangspunkt?*

Ja. Og katakresen synes jeg er interessant fordi den egentlig er en feil, en ordfeil. Men hvis diktet blir for kryptisk, så er det jo mislykka. Det må være en åpning for forståelse.

*Trangføringen kan bli for trang, så å si?*

Ja. Jeg synes jo ikke at det skjer hos Celan, men han ble kritisert for det fra mange kanter. Det hadde jo sammenheng med deler av den tyske kritikken som ikke ville se det når han skrev om Holocaust, de fornektet faktisk hele tematikken og valgte å se på det som surrealistisk, som skjønning eller et eller annet.

*I debuten din er det ulike typer tekster; prosaiske tekster, dikt, og av og til så punkteres noe som i utgangspunktet kan være veldig lyrisk, med en del vulgære ord, Tor Ulvens kjente essay omhandler blant annet dette. Men du skriver også meta. «En fet mann ligger på rygg i et lavt rom og skriver / prosa i taket. For hvert ord løftet taket seg; snart må han begynne å skrive på veggene. / (...) Likevel fortsetter skriften: Kan du tro det? / Ja, gjaller det fra veggene, med / umiskjennelig fjærpennklang.» Skrifta overtar fullstendig, løper løpsk?*

Ja, og den blir det som åpner rommet for denne skriveren. Det er et klart bilde på skriverens egen frigjøring som forfatter som beskrives her. Nå er det ikke jeg som skriver, men skrifta som fører pennen. Men med fjærpennklang da, et gammel-dags redskap. Men det er jo godt å bli kvitt sitt eget ego som styrende organ.

*Men er det en slik kraft i sjølve skrifta som gjør at man slipper taket?*

Det er det, og det er også noe av vitsen med å oppsøke forskjellige tradisjoner og former, etc. For ulike former og tradisjoner har forskjellige støt.

*Og boka heter Retninger. Som poet utforsker man i hvilke retninger det er mulig å gå?*

Det er veldig tydelig en første bok: Går det den veien, eller går det den veien? Jeg følte at jeg oppnådde en type pusterom.

*Nettopp. Vi nevnte Lu Ji i sted og oversettelse. Det er vel en retning, en orientering, utover slik sett. I Barn er et hardt språk står diktet «To verdener, to veier». Den østlige influens er vel tydelig her: «Den rette veien / den gale veien // og den andre veien: Jeg / tar ikke bladet fra munnen / jeg løfter det fra bakken / snur det, knuser det / sprer det for vinden // det ligger over alt her / på halvveien. Fra meg.» Her åpnes det opp mot verden og verden åpner seg utover, og samtidig innenfor en østlig tenkemåte?*

Og samtidig så ligger uttrykket halvveien der, vi møtes på halvveien. Men det er selvfølgelig en tradering av tao i det diktet.

*Taoisme og buddhisme – det har vært hos deg hele tiden?*

Ja jeg leste mye i *Bhagavad Gita*. Men så ble det buddhisme og japansk diktning, særlig via Blyth sine bøker. *Zen in English Literature and Oriental Classics* skrev han da han var internert under krigen, isolert. Den har veldig sprelsk og hoppende kommentering, av Wordsworth og en rekke andre. Den ble jo skrevet uten at han hadde noe stort bibliotek tilgjengelig. En frisk sak, disse kommentarene, det fascinerte meg tidlig.

*Og dette var bøker du kjente og hadde forholdt deg til da du debuterte?*

Ja, jeg fikk jo tidlig tak i disse bøkene. Og så var det selvfølgelig taoismen og Buddhas taler, uten at jeg er noen veldig praktiserende buddhist. Men Buddhas taler er fascinerende filosofiske traktater. Noe fra Buddhas branntale inngår i *Et foranskutt lyn...*

*For eksempel «fem branner fikk du å sanse med» i diktet som begynner med «de sa: jordbær»? T. S. Eliot refererer vel til denne talen i «The Fire Sermon» i Det golde landet. Imagistene, som Eliot på et vis hørte til og fjernet seg fra, var svært opptatt av haikuen, en sentral diktform også for deg.*

Den har jeg egentlig ikke klart til å få til før i *Gjennom mørketida* selv om jeg alltid har prøvd. Men i *Gjennom mørketida* syns jeg at jeg har fått det til rimelig godt. Det er jævla vanskelig å lage noe så lite som samtidig skal være gjennomtrengende.

*Det er vanskelig på grunn av det lille formatet og ikke på grunn av at man skal holde seg til 17 stavelser fordelt på tre vers og noen andre «regler» i tillegg?*

Jeg har ikke tatt det med 17 stavelser så alvorlig, for japansk og våre vestlige språk er så forskjellige at det ikke gir så stor mening, synes jeg. Man bør holde seg til tre linjer, det gir mening, men at midtlinjen på død og liv skal være to stavelser lengre enn linje en og tre, det virker nesten ... Metrikken i haikuen springer selvfølgelig ut av noe som er naturlig for det japanske språket.

*Jan Erik Vold har dette han kaller Gnore, et spill på Norge. Jeg tror du et sted har overtatt dette «Gnore»-begrepet. Og i «Uventa», også det i Barn er et hardt språk, handler det om «Leif Eng, en moralsk mudra nordmann sydd sammen av et / utall ubrukelige drømlaser, ble var at han tenkte / en uventa tanke. Han skvatt.» Der har du nordmannen og det norske.*

Men det er også et spill der på kineseren Lei F eng, soldaten som Mao gjorde til eksemplarisk revolusjonær, og denne postmannen til Dag Solstad. Så det er en vits med det. Og så har diktet også et forelegg i Wilhelm Busch, den tyske humoristiske dikteren fra slutten av 1800-tallet. Plasseringen av det uventede var noe jeg tok fra et Busch-dikt så vidt jeg husker.

*Plasseringen av «Han skvatt!», ja, helt til slutt. Han er vel ikke så ille denne Leif Eng selv om han er «moralisk mudra»?*

Nei, men han er tydeligvis en person som setter pris på konvensjoner, som vil ha ting ved det vante. Men det er kanskje en bagatell av et dikt da, en vits, en av de mindre kompliserte tingene. Men den er sydd sammen av inspirasjon fra denne Lei F eng og fra noe jeg leste hos Busch, det er vel nærmest barnedikt han skrev. Jeg kom over det via den tyske konkretisten, Helmut Heissenbüttel som forholdt seg til disse folkelige formene fra 1800-tallet og skrev essays om det.

Barn er et hardt språk. *Tittelen din dukket forresten opp i et vers i 19 forgiftninger av Moe-Repstad. Barn er ikke bare et språk, men også et **hardt** språk. «Men barnet i meg spør» heter det hos Paal Brekke, barnet er ennå ikke underlagt konvensjonene, det er uskyldig, nysgjerrig, det kan stille uventede og iblant upassende spørsmål. Og det er vel en mykhet ved barnet? Et hardt språk?*

Det er en påstand i tittelen at barn er en hard realitet som vil kante til dette myke. Jeg vet ikke om jeg kan forklare det noe utover utsagnet. Det er et paradoks selvfølgelig, som jeg alltid har opplevd som sant i det øyeblikket jeg formulerte setningen «barn er et hardt språk». Men det er sant fordi det negerer våre forestillinger om det myke og det imøtekommende som er bare halve sannheten om hva den oppvoksende slekt legger av byrder på oss. Så derfor oppleves dette at barnet et hardt språk som sannere enn klisjeen.

*Den neste boka heter Vitenskap for barn, og den kom vel på et eget forlag?*

Det er en liten, egen forlagsutgivelse fra 1985 som jeg gjorde sammen med Roddy Bell, han lagde noen illustrasjoner. Det er bare rimdikt, så å si bare rimdikt i hvert fall. Jeg hadde akkurat flytta til Bergen, traff Roddy og fikk lyst til å gjøre noe enkelt og prøvde å selge den på egenhånd. Jeg tror ikke vi solgte så mange, men vi trykte iallfall 197 nummererte eksemplarer.

*Vi nevnte barnedikt nettopp. Diktene i denne boka nærmer seg nonsens-tradisjonen?*

Dette er jo veldig nonsens-lyrikk. Noen av dem har jeg løftet videre i diktutvalg, andre er rett og slett bare blitt borte.

*«Jeg blir ikke skremt av Reagans bravader, / Gorbatsjovs sjarm eller Willoch's vyer - / men det som framfor noe gir meg spader / er edru folk som husker alt jeg sier.»*

Det er den tøffingen som ikke tør å feise verden allikevel. Her har jeg forresten Gnore i «Hårfagerrefrengnet»: «Han reiste rundt med ereksjoner / & dreptemenn, & fikk seg koner. / & alt han gjorde & alt han ville / var å samle Gnore, en frille-grille». Og boka begynner slik: «et krypinn, et språk, et arbeid & et kjei / det er sånn du staver JEG.» Og det kommer vel fra «Knife, fork, bottle and a cork, that's the spell of New York.» Det er vel egentlig derfra den kommer, tror jeg. Det er altså en overskriving av Lou Reed. Det er mange slike overskrivninger i boka.

*Og så er det tegninger eller illustrasjoner. Men i Et foranskutt lyn har du stått for tegningene selv. Og tegning og tekst interagerer...*

Jeg tegna mye på den tida. Så fikk jeg lyst til å publisere noen tegninger i boka. Det var selvfølgelig sammenhengen mellom tegning og skrift som fascinerte meg – hva som kan komme ut av det. Det var vel også det at jeg hadde gjort Kenneth Patchen-gjendiktninga på den tida. Han lagde bildedikt, akvareller med tekst.

*I noen av tekstene står tegningen for seg selv, det er bare en tegning, mens i andre er teksten en del av tegningen, det er både skrift og tegning samtidig.*

Jeg var veldig fascinert av overgangen mellom strek og bokstav. På den tida studerte jeg egyptologi i Bergen og tegna/skrev hieroglyfer i det daglige. For meg var det god disiplin: å kunne tegne disse hieroglyfene så fint som mulig og finne ut hva de betydde.

*Vi var innom japanske og kinesiske dikt nettopp. Arthur Waley og Ezra Pound*

*var fascinert av språktegnet som bilde, en helt annen tegntype enn våre bokstaver. Bilde og tekst samtidig, så å si.*

På den tida visste man jo at de fleste kinesiske tegn ikke var skapt slik Fenollosa og Pound trodde; tegninger av ting som var blitt abstrahert. Man visste for lengst at kinesiske tegn stort sett var lagd tilfeldig og i henhold til vedtatte konvensjoner – akkurat som våre.

*Billediktene i denne boka veksler med vanlige dikt, tidvis svært brutale dikt. «Det er redd opp for / olja elskov i hjernen // i hjernen // hvor vi kapper land / med en lakknegl // Og din vinning snor seg // og min vinning snor seg // og det kalles elskov.»*

Det er en veldig brutalisert seksualitet i det diktet, det er stygt som faen og ørkesløst. Og illusjonsfritt og nakent.

*Men i all denne brutaliteten også en sårbarhet?*

Jeg-stemmen er veldig sårbar. Jeg har alltid oppfattet den som sårbar og åpen som klarer å si det stygge samtidig som det oppleves. Men det er en vond realitet som beskrives, noe kjærlighetsløst, noe mekanisk, det er en lek som har tatt over og som går helt feil. Det er en jeg-stemme som er fremmedgjort i forhold til sin egen seksualitet og som må gripe til disse sterke bildene også for å kunne formulere seg, det er veldig desperate ting dette her.

*Det er jo dét. Men Et foranskutt lyn blir veldig kontrastiv fordi en tekst som eksempelvis denne med tegning til oppfatter jeg som helt annerledes i utsagnsmåte: «Innerst i sola / henger en vanndråpe / i en rød tråd – // Drikk den / før du fordamper.»*

Jeg drømte de første tre linjene, det er skrevet rett ned fra en drøm. Og så har du tegninga, den nesten hundeaktige figuren med det lille øyet og forvirra uttrykket, som samtidig peker opp mot den. Det er en dobbelthet der som er uoppløselig.

*Nettopp. Jeg har stor sans for «bikkja» med ei hånd som peker opp mot tekst, sol, drøm. I det første store diktutvalget ditt, Et volum dikt, har du montert inn noen tekster mellom samlingene Et foranskutt lyn og Totschweigetaktiken, det er dikt, prosadikt, prosa, bl.a. fra nettopp nevnte Poesi og andre tidsskrift. Her finner vi blant annet det velkjente «Dasspoesi». Mest et essay kanskje, en poetologi eller et forsvarsskrift? Iallfall så har du, som skrevet står, kjøpt dassruller med vers på. Var det vers på det?*

Ja. Det er reelt. For det første kjøpte jeg disse dassrullene på Europris, tror jeg det var, og jeg hadde hørt fra mange hold at det var dasspoesi jeg skrev. Så jeg

tenkte at nei, nå skal dere høre! Min selvoppfatning var jo at jeg jobba nede i grumset eller nede i møkka for å se lyset i det. Jeg så på meg selv som en som lette etter lyset, tok vare på lyset. Jeg måtte bruke stygge og rare ord og et grovt uttrykk, og at dette skulle kvalifisere meg til betegnelsen «dasspoet» oppfatta jeg som sårende. Da tenker jeg ikke på Tors essay, selvfølgelig, men på den dumme kritikken, som dette var et forsvarsskrift mot.

*Det er vel først og fremst kritikken du forsvarer deg mot, og det er jo unektelig snodig at dikt kritikken ikke er såpass informert at man har oppdaget at det fins en linje av skittenhet som gjennomstrømmer den moderne poesien. Med dine vulgarismer så knytter du jo an til en tradisjon.*

Ja, selvfølgelig. Det hadde jeg forventet, kan du si. Men den norske kritikken var ikke alltid så veldig oppgående for å si det pent. Jeg vil mene at kritikken faktisk har blitt bedre.

*Dette var også en tid da man snakket veldig mye om kropp, tilmed om kroppsmodernisme, ei tid da slike som Søren Ulrik Thomsen og flere av de andre store danskene var veldig i vinden. Alt ble kropp ...*

Ja, diktet var kropp, selv om dikt og kropp faktisk er to forskjellige ting: Dette hadde jeg også en liten tekst om i Vagant. Slik var det i kroppsmodernismens storhetstid på 1980-tallet.

*Pia Tafdrups diktning ble på en måte fanget inn i dette. Men poesien hennes ble bra for det.*

Ja, hun sang seg ut av det og inn i et mer reflektert modus. Det er ofte sånn at man som forfatter tar utgangspunkt i noe som kanskje viser seg å være feil eller i hvert fall ikke tilstrekkelig til å forklare hverken virkeligheten eller til å fullføre diktet, men som likevel gjør sitt til at diktet kommer i gang. Så er det igjen dette med skrifta som virker frigjørende. Hvis man er noenlunde lyttende som forfatter, ser man jo at her skjer det faktisk noe bra, men det stemmer ikke med den ideologien som satte diktet i gang. Søren Ulriks *Mit lys brænder* er også et forsøk på å tenke gjennom diktet som kropp, og hva det innebærer av tvetydige posisjoner.

*Når vi er inne på dansker, er det jo en annen danske som også er veldig sentral for deg. Det er Per Højholt. Og showestetikken! Det burde vi nesten ha snakket om da vi var inne på prosodi og den kraften som ligger i framførelsen, performance, etc.*

Det som lå i Pers showestetikk, var at man skulle prøve å etterape en hendelse i den virkelige verden som bare foregår der og da, en engangsforeteelse. Som bryter reglene for hvordan ting foregår, og det skulle da være unntaket som

var regelen i kunstverket. Og forsøke å finne de verbale sekvensene som gjør det mulig å treffe dem. Han lagde noen tidlige performanser med å blåse opp ballonger mens han leste, og han hadde først og fremst en veldig show måte å lese på. Men Per Højholts poesi, spesielt hans tidlige poesi, er ganske intellektuelt lukket, det er et oppgjør med alt som er før høymodernismen. Så med *Turbo* og slike prosjekter setter han i gang en type fortelling igjen som bare går og går. Det som er fascinerende med hans tenkning, er at han snakker ikke om tilfældigheter, men om tilfellet, som da blir det som skjer, det som er tilfelle. Han snakker om å få til dette i det verbale stoffet mens man skriver, og hva som skal til for å få til det.

### *Så å si skape en hendelse verbalt?*

Det er det nærmeste du kommer noe som er ikke-mimetisk, noe som skal være en helt autonom foreteelse. Seint på 1960-tallet og i 70-tallsetetikken hans er den fullstendige autonomiestetikk ute og går, han forsøker å løsrive det fullstendig. Så kommer han seinere til naturdiktene og sånt i Praksisbøkene, og i disse seine bøkene smelter det sammen på sett og vis. Per hadde sitt lille hus i Hørbylunde hvor han gikk en liten runde rundt huset i sin lille hage etter frokost. Det var all den naturen han trengte, sa han. Så drakk han sin te, og satte seg ned og skrev sine dikt. Det er masse humor i tingene hans. En veldig åpen diktning, han tar inn innspill fra alle kanter. Per var veldig sentral særlig i det danske, for alle generasjonene etter – fra Dan Turéll og opp til min generasjon.

*Å skape en verbal hendelse, denne nåheten som du nettopp kommenterte hos Højholt, det fikk meg til å tenke på talen du holdt på Wergelands-dagen i 1994. Der sier du mot slutten av diktet: «Jeg veit ikke hva han har, jeg veit / hva han har gjort, han har sminka liket / av en natur med en tom, meningsløs / musisk bevegelse / som også beveger andre / og som har samla folk her på bjerget en stakket stund / knappe 150 år / som sagt: Steinalderen ble oppfunnet i 1836 / og her står jeg og mimrer om / hvor kort tid det er til steinalderen / for Wergelands dikt hører ikke hjemme i historien / de er skrevet i og mot øyeblikk / da historien annulleres / de er, som gode dikt alltid, skrevet i steinalderen / og hvis ikke Wergeland skal skvalpe ut / som Den norske Rikswalkmann / må nytt språk fenge NÅ.» NÅ med store bokstaver, å gripe inn i historiens nå, og nytt språk må fenge ...*

Hvis det ikke skjer noe, er det ikke noen vits med diktet. Diktet uttrykker noe av den højholtske diktfilosofien via Wergeland. Griper det ikke igjennom, så er det ikke verdt det. Samtidig så ligger det, ikke en anti-historisk; men kanskje en trans-historisk, tankegang der. Som mennesker er vi ikke så veldig langt fra steinalderen, men samtidig forholder diktet seg til at dette med steinalder, bronsealder, jernalder, er kategoriseringer som er relativt nye. Diktet peker på at det er betegnelser som Wergeland umulig kan ha vært klar over. Han skrev

dikt om verdenshistorien, men han levde faktisk i ei tid da de betegnelsene som vi antar at alltid har vært universelle, ennå ikke var oppfunnet. Likevel treffer diktene hans om verdenshistorien oss, og det sier noe om hvor lite vi trenger av faste forestillinger for at et dikt som er 150–200 år gammelt likevel skal treffe oss. Det er da ideelt sett det som ligger i det nået her.

*«Øyvind Berg er et anagram på Verb Nidgøy» heter det også i dette diktet. Er det her Verb Nidgøy dukker opp første gang?*

Nei, det er en eller annen gang på 80-tallet. Jeg er ikke sikker på akkurat når jeg heller, men på midten av 80-tallet en eller annen gang.

*Ja, det er gøy med Nid, og med Verb attåt så blir det jo handling. Diktet «Verb Nidgøys skapelse» i Kunngjøring har et Wordsworth-sitat som motto, «Stones deep in admiration».*

Det sitatet er forøvrig fra en av Blyths gjengivelser. Han ser det østlige i den formuleringen, han ser det ikke som besjeling. Besjelinga ser han som et vestlig sykdomstegn.

*Der står det jo «I begynnelsen er ordet <luft> / ribba for betydning. / Verb setter inn <galgekjøtt> på T-banen. / Nå vil folk ha <sprit> men Verb / er avholds-narkoman og trumfer gjennom / <ribbe>. Sola står i Cancer, det er / grotid og mange mener / <ribbe> er for tungt til sommervarmen. / Da går han kanskje konk? / Jada, Verb går konk. / Men hans kuldskjære brud Ulje / slenger på en liten snutt for / <ribba> som hun slafser i seg, / så er det brått slutt.» Dette er skapelse, Verb Nidgøy skaper. Han setter inn <galgekjøtt> på T-banen», folk vil ha <sprit> men Verb trumfer gjennom <ribbe> i stedet. Det er jo noe surrealt om ikke surrealistisk, dette.*

Ja, veldig. Samtidig er dette diktet drevet av den højholtiske hendelsesfilosofien. Diktet er kanskje ikke så surrealistisk s– det er mer drevet av trangen til å finne ut hva som lar seg uttale i diktform som noe reelt. Men oversatt til virkeligheten blir det fort absurd eller abrupt og vrient å tolke: Showet tar litt overhånd. Men i motsetning til 80-tallsdiktene er det et mye lysere lynne i dette. Denne Verb prøver seg jo med mange forskjellige ting. Folk vil ha sprit, men han er avholdsnarkoman og står på sitt.

*Man må hele tiden når man leser være akutt tilstede i nået i diktets bevegelse, det blir vel egentlig det nået som ligger i <utsigelsens nå>.*

Og som da ligger i opplesningens show når det leses opp. For i flyten, linje for linje, er det ikke vanskelig å følge. Det er bare det at når du setter dem sammen, så kan det kanskje ramle fra hverandre, eller lyde fjollete? Jeg vet ikke, men dikt som dette beveger seg helt klart langs grensene for hva det er mulig å si.



*Men det har jo en musikalitet. Og ikke er det nonsens heller selv om det er noe fjollete, selv om det er i grenseland. I «Moonlight through the pain» i samme samling er det mer alvor. Det er vel helst et metadikt om urfolk og natur og om hvordan vi – og kanskje helst poetene – forholder seg til dette. Diktet begynner med versene «Oppe i Sameland joiker samene / tema som røktes i Afrika / au (...)\», og det slutter med noe som er lagt i munnen på diktets Nils, en same kanskje: «(...) det / gnistrer / i måneskinn midtvinters / når HjerteSmerte-ekspressen flyr i flint!».*

Det handler om litt forskjellige tradisjoner. Jeg forsøker å formulere dette litt sleivete, og også demokratisk mellom de forskjellige tradisjonene uten å fetisjere urfolkstilgangen til natur. Det jeg forsøkte på der, var vel å holde det «nedpå».

*Hvem er Nils?*

Det var bare en Nils som ramla ned i diktet. Men det er selvfølgelig en same.

*Disse diktene vi nettopp har kommentert står i Kunngjøring. Tittelen lyder vel noe prosaisk, man forventer iallfall ikke at HjerteSmerte-ekspressfaktoren skal være veldig høy. Men Poe si tid som kom året etter, er jo også et ordspill på poesitid uten at diktene der kan plasseres i sukk-og-stønn-linja i norsk lyrikk. «nok åk, åk nok», slik begynner et dikt der, og fortsetter: «landet har form som ei hengende kølle / det ligger et hakk foran dødsriket / overbygninga er et historisk pigg / vi sier: det var ikke så bra før / vi sier: det blir nok verre siden / det holder ikke et sekund». Og for å sitere andre del: «de satte Norge på norgeskartet / og spleisa himmel og hav / og vi skylte huet med litteratur / og tok sats for å splitte opp / hver jævla horisont resten av livet / som uten oppbrudd betyr døden.».* Nok åk, ja – og er det en Brechtsk tone der som kolliderer med noe annet?

Det er en morsom lydlig sammenstilling i åpningen der. Noe Brechtsk i kollisjon med noe Ibsensk, og noe norsk *nok*, som ligger et sted under.

*Det er som å se på værkartet på TV, landet ser ut som en hengende kølle...*

Som bare venter på sin Herkules. Det er tross alt skrevet under oppbygninga til Lillehammer-OL, som ligger og durer under hele *Poe si tid*, selv om boka på handlingsplanet befinner seg mye i Thailand og Malaysia – vi hadde en vinter der. Du har jo «Nordmannsslakt» i et dikt der også.

*Det var den tiden det var typisk norsk å være god.*

Ja, akkurat. Det var veldig til selvbilde, det var gloriøst.

*Og det ble ekstra tydelig kanskje, sett fra Asia?*

De norsk-konnoterende diktene blir sånne små svartspeil som speiler dette med «vi er fyllesjuka finner», ikke sant.

*Noe mer fyllesjukt enn fyllesjuka finner kan man vel knapt tenke seg.*

Og ikke noe så stille heller, egentlig. De fyllesjuka finnene blir en positiv identifikasjon der, de er også i stand til å se seg rundt og til å kalle tida for «en massegravtid»: Bosniakrigen reflekteres også gjennom hele boka, mens det norske blir noe som ikke har snøring på hvor det befinner seg i verden. Det norske er jo i mine dikt noe fullstendig ureflektert, en måte å ikke være til stede i verden på.

*Denne boka er vel også preget av at du var i Thailand. Det fins en særegen vennlighet i den.*

Det er sol hele vinteren i den boka. «Kom ikke her og svert håpet», «jeg har sett blind lede blind tvers igjennom trafikkmaskinene i Kuala Lumpur». Slike setninger finner du der. Slikt er lettere å støte på når man er der nede hvor flere lever nærmere eksistensminimum og er mer ute på gata i et fellesskap, enn her, hvor folket isolerer seg inne i sine eiendommer.

*«ordensmakta forteller om politisk diktning / jeg som ikke har skrevet et ord uten gylf / jeg som tar månen i forsvar når damene blør / og applauderer sommerfuglenes flagring / fordi de turnerer lufta jeg puster inn / og da stjernene hører hjemme på jorda / tror jeg det er bryet verdt å leve uten krig.» Dette er lyst, men et annet sted, jeg tror det er i Barn er et hardt språk, skriver du at krig er nødvendig.*

Ja, «hva kan vi elske uten krig»? Det er fra «Ingeniørens hjemlengsel» i *Barn er et hardt språk*. Det var mørkere dikt da, den siste sekvensen begynner med «Vi spiser jordbær i mørket.» Det tidligere diktet befinner seg inne på soverommet i mørket i en sånn tung, seksuell sødme. Mens dette her befinner seg ute i verden.

*Er det politisk diktning dette? Du lar ordensmakta fortelle om politisk diktning i første vers, dernest følger linja «Jeg som ikke har skrevet et ord uten gylf».*

Det er et tvetydig dikt, nesten hver eneste linje peker forskjellige veier. Ordensmakta, er det poesipolitiet eller er det den reelle ordensmakta? Det sies det ingenting om.

*Jeg ville kanskje tro at det er poesiordensmakta. På 1990-tallet og tidlig 2000-tall var det tilbakevendende spørsmål alltid: Hvor er den politiske diktningen? Og selv om man påpekte det ene eksplisitt politiske diktet etter det andre, ble spørsmålet gjentatt til kjedsommelighet.*

Kritikere og redaktører var blinde og døde for hva som faktisk ble skrevet, samtidig som de kunne hyle i media om at ingen skrev slik som de skrev. Situasjonen var absurd.

*Når vi diskuterer enkeltdigt og enkeltvers her, så blir jeg igjen slått av tradisjonsbevissthetten i diktene dine.*

Jeg har vært så heldig eller så frekk at jeg har kunnet bruke mye tid på å lese meg gjennom tradisjonen og finne inspirasjon der. Jeg har tatt meg den tida, og da blir det mye å ta av. Det er et enormt tilfang, og som skriver opplever du at du lever i lag med de andre skriverne. Det er ikke vesentlig hvem som er levende og hvem som er død, det er skrifta som binder ihop og som utgjør det vi kan kalle tradisjonene. Det er vakkert å se hvordan folk hekler seg på hverandre fra slektledd til slektledd. Det gir en følelse av å skjønne hva det er å være menneske. Uten tradisjon er vi ingenting. Uten de døde hadde ikke noe vært. Dette blir veldig konkret i språket når man jobber med det.

*Nå snakker vi vel for så vidt om et fenomen som så vel Harold Bloom og T. S. Eliot har jobbet med, tradisjonen og det individuelle talent så å si. Det hender rett som det er når man er på litteraturkonferanse eller seminar at man hører om en eller annen poet som blir geniforklart, en som har funnet på noe nytt. Men hvis man ser nøye på det han har skrevet, ser man at det er gjort før. Poenget er vel hvordan man fornyer tradisjonen, altså tar det inn i nye sammenhenger og inn i sin tid.*

Ja, og det vil som oftest virke opprørende på de eldre generasjonene når de yngre kommer med sine innspill også. Kanskje er det slik at jo mer traderte de yngre er, desto mer irriterende er det for de eldre? Det jeg ofte legger merke til i forhold til den dumme kritikken, er at de rett og slett ikke er beleste, at de ikke har peiling på hva de snakker om, de kjenner ikke poesitradisjonene, og likevel tilraner de seg autoritet på området. Det er jævla frekt! Her kan de komme og snakke om holocaustpoesi uten å ha lagt merke til at en fyr som het Charles Reznikoff gjorde en stor innsats på det feltet! Det er som om du skulle hatt en musikkjournalist som skriver om rock uten å ha hørt om Rolling Stones. Dette går an fordi det liksom er finkultur vi snakker om, og da merker man at Norge er et relativt lite land med et lite språk og et lite miljø. Det er for få til å formidle, byrden blir for stor på disse få, og dette er også en utakknemlig oppgave. Men for å kunne omforme tradisjonen må man kjenne den. Man kan ikke bare nettopp ha lest noe og så lage en nyformulering. Det er overfladisk, og det merkes med en gang. Man må ha levd med tingene. Det er det som er så vilt med Wergeland for eksempel! Tenk på hvor ung han var da han skrev *Skabelsen, Mennesket og Messias*, tenk hvordan han måtte ha levd intenst med mange verk og fortellinger gjennom veldig unge år.

*Ja, det er helt ufattelig. Bare mengden han måtte ha vært i stand til å annamme og bearbeide gjennom levd liv.*

Og også det formelle med versemål som han behersket og samtidig få inn alle bildene og alle historiene. Det er imponerende.

*Måten man forholder seg til tradisjonen på, og måten tradisjonen omformes på, har med kvalitet å gjøre også. Man kan se at et dikt er godt, man fornemmer at det forholder seg slik.*

Det er igjen der skrifta kommer oss til hjelp. Det er mulig plutselig å overskride hva man egentlig trodde var mulig å si i forhold til en forgjenger som en trodde var uoverskridelig.

- - -

*«Edikt for poeter» fra Forskjellig tok jeg med i antologien Poesi og bildekunst for et par – tre år siden. Det handler jo om de tidligste bildene, hulemaleriene, og jeg fikk med det virkelig lange kunsthistoriske perspektivet på den måten. Og så er det historien om hvordan disse bildene ble til, med «oral spraymaling / folk blanda fargestoff i munnen og spytta det på grotteveggen» som du skriver. Lenger ut i ediktet er det poeten som spytter sine dikt. Her er det altså paralleller, men også forskjeller. For det er vel et undersøkende dikt?*

Ja, for så vidt, iallfall veldig undersøkende, siden det går under: ned i hulene. Samtidig er det et konkret dikt som forholder seg til det lille vi vet; noen har funnet ut at det er spytt i fargestoffet, sånne enkle ting. Og «futura fut» blir da det samme for oss som det var for dem den gangen for lenge siden. Det er det som fascinerte meg, nemlig at vi på sett og vis står i samme situasjon. Der er vi tilbake til dette med steinalderen, bronsealderen, osv. Vi vet ingenting om hva som kommer etter oss, det er en veldig åpen eksistens å være menneske. Det er for eksempel fantastisk hva hulemalerne har etterlatt seg med de få midlene de hadde. Tenk at de kunne etterlate seg slike kunstverk på de ruglete huleveggene.

*En ting er tidsperspektivet, men man får også en fornemmelse av tid og kvalitet som overlever århundrer og årtusener mens det aller meste kunst- og menneskeskapte blir borte.*

Hele ideologien bak hvorfor de gjorde dette, er borte for oss. Vi aner det ikke, vi kan bare spekulere i at det er magiske ritualer, jakt, religiøse eller halvreligiøse forestillinger. Vi vet faktisk ingenting mer enn det vi kan se. Vi kan naturligvis lage noen paralleller til samfunn eller kulturer som har stått på omtrent samme nivå for noen hundreår siden, men å tro at noen forestillinger har blitt beholdt gjennom fem eller femten tusen år siden, er ren spekulasjon.

*Men hvis man tenker maleriene forbundet med det magisk-rituelle, så er magien og fortryllelsen forbundet på en slik måte i dikterisk sammenheng. Det er performativt, det ligger en språkhandling i det magiske på en måte, og det trenger ikke å være mere mystisk enn det.*

Nei da, vi snakker jo også om språkets gjerninger, for språket er selvfølgelig magisk. Det skaper virkelighet.

*Det er vel derfor man kan tenke seg at hvis man risser inn en elg i stein, så er den magiske forbindelsen rimelig logisk på en måte, at det er et tankesett som er forbundet med språkhandlingene enten de er verbale eller billedmessige.*

Men alt vi kan se, er elgen og steinen og fargen. Når vi ser dette føler vi også noe for det mennesket som har gjort innrisset. Uten å spekulere så føler vi noe direkte der, som om vi er «futura fut». Det er som om det er et budskap til oss, en melding fra fjerne forfedre.

*Men er det ikke, hvis man tenker på diktekunsten i forhold til bildekunsten og de hulemaleriene, noe som er annerledes ved diktekunsten? Kan man ikke i diktekunsten fornemme det magiske på en annen måte? Jeg tenker på det formelle, det seremonielle, etc.*

Diktet har et annet abstraksjonsnivå, og gjennom det reiser mennesket seg opp fra de andre dyra på en mye kraftigere måte enn bare gjennom billedkunst. Selv om den ene kunstarten ikke er bedre enn den andre, styrer språket utviklingen mye kraftigere enn andre tegnsystemer.

*Det er klart. Malekunsten klarer seg ofte ikke uten verbalspråket, til og med malerier som er uten tittel, har fått «Uten tittel» som tittel, det er et paradoks i det der. Men la oss vende oss til andre dyr enn mennesket, eller til fuglene. I Nede fortelling står diktet «Omvei om Lomvien». «Lomvien er så troskyldig at / når eggsankeren kom / lunta den opp etter armen hans / og satt front på skulderen / mens reiret ble plyndra. // Men det hendte at folk skjød / og myrda i fugleberget – da / skydde lomvien fjellet, for / blodet av sine egne / orker den ikke å se. // Lomvien hekker / i kolonier, og flakser opp / som historiens engel: blind / for det som skal komme, sjuk / av det som har skjedd.» Walter Benjamins historiefilosofiske tese nr. 19 og historiens engel kommer inn i siste strofe som secundum i sammenligningen, hovedpersonen er lomvien. En artig figur.*

Ja, han er en artig skrue. Lomviene er fantastisk søte først og fremst, og diktet er nesten en ready-made. Det er en tekst jeg fant i en lokalhistoriebok oppe i Lofoten et sted.

*De har denne godmodigheten, åpenheten, rausheten, troskyldigheten, ja, klokheten kanskje. Men samtidig er det noen grenser som ikke skal overskrides ...*

De har et veldig samhold i denne fuglearten, de orker ikke se blod av sine egne, de hekker i kolonier ... Når den finner seg i å bli plyndret, så er det fordi den ikke vet bedre. Fuglen er rett og slett uvant med menneskerovdyrene.

*Denne troskyldigheten er jo en form for menneskeliggjøring. Men diktet er allikevel ikke påtrengende antroposentrisk. Det er lomvien som er hovedpersonen, det er han som bestemmer over seg selv og hva han skal mene. Men til sist utvides perspektivet kraftig.*

Det skrur til med Benjamins engel der da. Det blir noe dypt skjebnesvangert over det. Men jeg har også lagt til sistelinja, «sjuk / av det som har skjedd». Det finnes ikke hos Benjamin. Benjamins engel er likegyldig.

*«blind / for det som skal komme, sjuk / av det som har skjedd». En fabelaktig kombinasjon av versifisering og syntaks gir vekt til «blind» og «sjuk», det oppstår en særegen rytmikk i den parallelle setningsstrukturen med «blind» og «sjuk» foranstilt. Det sitter! «Stor bakke» i samme samling har også festet seg hos meg. «Rosa skyer er vakre, / sa foreldra mine / og jeg mener stadig: / rosa skyer er vakre.» Men etter denne innledningsstrofa beveger vi oss inn i mørke: «Men sola går ned. / Og jeg går inn i det / tjukkeste mørket / og ser ingenting. // Dét er også vakkert. / Jeg har vært i et / fastere mørke før – og rett / som det er / spør en stemme / om jeg ikke kan / ta til fornuft? / Nei: Jeg vil ikke dø. // Om mørket står tett / lysner det / med tordenblått lys / utafør folk som ligger og drømmer.» Et direkte, mørkt, alvorlig dikt uten ordspill og slikt. Og svært lyrisk.*

Ja, om depresjon. Om depresjonens logikk. Depresjonen er så logisk at man bør ta livet sitt hvis man følger logikken. I tråd med denne tematikken går det ikke an å ordspille, det fins mange slike alvorlige dikt i alle mine bøker, hvor det emosjonelle, grunnstrømmingen i diktet, er ganske heavy. Her beveger diktet seg fra det enkle – det er fint å se på rosa skyer til tung depresjon. Likevel kommer lyset ut fra det tordenblå, depresjonens gråhet får plutselig et annet lysskjær. Det er et veldig konkret dikt.

*Det er vel to former for mørke her: det er det «tjukkeste mørket», det er vakkert som «rosa skyer». Så får mørket en annerledes, «fastere» kvalitet. «Nei, jeg vil ikke dø. // Om mørket står tett / lysner det». Dette er en vilkårssetning – med en slags futurum i seg?*

Ja, et lite spinn av kunnskap der som bærer det håpet. For det er kunnskap i den erfaringen av at når du møter veggen og det hele raser, så er det en tilstand som faktisk vil gå over. Men dette er noe man må lære seg. Det oppleves ikke sånn i en tilstand av depresjon.

*Utgangen her, «utafor folk som ligger og drømmer», forstår jeg først og fremst som en avhøgd setning, altså at det folk som ligger utafor og drømmer. I så fall er vel diktutgangen positiv?*

Ja, men jeg opplever den ikke som en avhøgd setning, jeg opplever det kun som at «utafor folk som ligger og drømmer», at det lysner der ute, men folk ...

*Du leser det siste verset direkte i forlengelsen av det forutgående, som enjambement. Joda, mye taler for det, jeg tenkte primært på versdelinga ...*

Jo, det er selvfølgelig mulig, men primært så leser jeg hele strofen som en meningshelhet med to preposisjonsledd til slutt. Og dermed reduseres denne depresjonen til én blant mange folk som ligger og drømmer, den relativiseres og likestilles med andre drømmer. Det er slik jeg oppfatter det.

*Et annet dikt som virker veldig sterkt, er «Min elskede gjennom trede år», og da befinner vi oss i Blindedik. «Min elskede gjennom trede år. / Vi vet ikke mye om livet. Sommeren elsket vi, vinteren gikk gjennom marg og bein. / Om høsten satt du i ei gammel furu og åt kreps. / Om våren lå vi stille som herlig nedfallsfrukt. / Og livet? Livet skar tvers igjennom oss / som solstråler...» Slik begynner det. Det er et veldig personlig dikt, er det ikke?*

Ja, det er et tungt og personlig dikt. Jeg brøt jo opp fra et langt forhold, vi hadde barn. Kjærlighetsdøden. Og diktet er skrevet av meg som brøt opp, det er et vondt dikt.

*Det er veldig tungt. «Men kjærligheten etter trede år / er et dødt pust», heter det mot slutten. Det er en slags dialog i dette. Et veldig vakkert dikt er det også.*

Ja, og disse bildene tidligere i diktet med krepsespisinga og sånt. Dette er bilder som oppsto i skrivinga, det er ikke minnebilder. Men vakkert er det, elegisk er det.

*Det er noe med det rytmiske og det elegiske som gjør diktet så godt å lese – på tross av det tunge innholdet.*

Jeg vurderte om det diktet overhodet lot seg publisere, men valgte å publisere det. I *Blindedikt* og selvfølgelig enda mer i *Gjennom mørketida* går jeg mye tettere på livet, det konkrete livet, enn jeg har gjort før og åpner det inn i hele skriveprosessen. Det diktet der er åpningsdiktet i *Blindedikt*. Den kom ut i 2010 etter ti års diktpause. Jeg kom med *Chutzpah i måneskinn* i 2004, og den boka har noen dikt. Men det var ti år siden forrige diktbok. *Chutzpah i måneskinn* er litt annerledes. Det er mer en blandingsbok eller oppdragsbok som tok sine egne retninger, og som det var veldig moro å skrive. Men i de diktene vi snakker om nå, har det helt klart foregått en vending mot å kunne skrive tettere på,

og tørre å gjøre det. Det ligger selvfølgelig der i «Stor bakke» som du siterte fra også, men det går tettere og tettere på gjennom deler av *Blindedikt*, og i *Gjennom mørketida* syns jeg det er helt gjennomført. Den er jo skrevet i løpet av nitti dager, da må det jo være tett på.

*I Gjennom mørketida har du vers som dette: «Mange som våkner om morgenen håper / at det som drypper der ute / ikke skal være et vanlig regn / men et regn som befrukter dagen / og gjør den tung av lys skjebne ...». Og den fjerde og siste strofa er slik: «i det tilsynelatende uendelige / til vi en vakker dag våkner uten håp / om noe annet liv enn det som var / gode og onde dager som fløt over / som denne dammen i himmelen.» Her er jo tonen en helt annen enn tidligere i forfatterskapet.*

Ja, for her skrev jeg minst ett dikt hver dag, i nitti dager og måtte ta det som kom. Vi bodde i Stavanger, og der er det mye regn. Men samlinga beveger seg også til Sarajevo.

*Det er Stavanger og Sarajevo som er stedene i boka ...*

Ja.

*Mørketida er jo en tid på året, men er det også metaforisk?*

Egentlig ikke. Vi hadde flytta til Norge den høsten og tenkte: hvordan komme seg gjennom vinteren. Jeg hadde hatt de siste vintrene i Sarajevo. Selv om Stavanger ikke befinner seg i den ordentlige mørkesonen, så kjennes det mørkt når du kommer sydfra. Jeg tenkte helt konkret, det blir mørkt rundt vintersolhverv.

*Men det er som vi har vært inne på, også en helt annen nærhet og direktehet i denne boka. Og kanskje ikke så humoristisk som du tidvis har vært før – om vi nå ser bort fra et par steder. Det viser jo at diktningen din, for nå å bruke tittelen fra den aller første boka, kan ta mange retninger. Og i Gjennom mørketida funker haiku-diktet. «Månen i ne, vinden pisker greinene / måneskinnet drypper fra / alle trær som ikke er juletrær.»*

Ja, det synes jeg også. Det er derfor jeg turde å la dem overleve.

*Det blir slike rene bilder med «Det gotiske fjeset lyser opp / før skyene sluker / himmelens persilledusk.»*

Man ser jo disse skyformasjonene...

*Du nevner selv dette med å gå tettere på, som du sier. Forfatterskapet beveger seg gjennom ulike faser som ventelig kan være. Men av og til kommer bøkene fort, av og til er det lange pauser imellom.*



Rundt år 2000 var jeg veldig lei av min egen skrift, lei av det litterære kretsløpet, lei av å skulle produsere. Jeg drev på med alt mulig annet rart, jeg lagde instrumenter og skulpturer i stein og tre og holdt på med helt andre ting.

*Men helt fra 1986 til 2011 holdt du på sammen med resten av Baktruppen?*

Ja, og vi reiste enormt mye rundt, og det tok bortimot halve tida av året ofte. Vi produserte vilt med forestillinger.

*Når man leser om Baktruppens virksomhet, får man jo inntrykk av at mye foregikk i utlandet, Nederland, England, osv.*

Det skjedde i Norge også, vi har spilt i Bergen, Hamar, Oslo, Trondheim, Tromsø, osv ... Vi hadde våre Norgesturneer, men dette var den første norske gruppa som slo gjennom internasjonalt gjennom et europeiske nettverk, det var rundt 1990. Nå er det mange norske grupper som reiser sånn. Vi traff en eller annen nerve, og da fikk vi spille, i Brussel, Amsterdam, Frankfurt, Hamburg, Berlin og en del andre byer rundt omkring.

*Men Baktruppen var organisert slik at dere møttes, laget en forestilling der og da og spilte den?*

Noen ganger var det sånn. Ofte kunne vi reise videre med samme forestilling og spille den andre steder også. Det veksla litt mellom turnéforestillinger og stedsspesifikke ting. Som i Belgia der vi gravde skyttergraver og hadde 24/7 vakt i tre uker, spilte et slags eksersis-show om kvelden. Det finnes et lite utdrag av det på Youtube. Vi gravde bortimot femti meter med skyttergraver i en park for hånd. Underveis fant vi masse gamle ting, helt tilbake til gulvfliser fra 1200-tallet. Hodeskaller og keramikk fra Ming-dynastiet, vi fant bortimot 1000 gjenstander. Byantikvaren kom en av de siste dagene og så på det vi hadde funnet. Vi hadde egentlig ikke lov til å grave så dypt, men vi gjorde det, og han lovet å ikke anmelde oss. Han tok med seg noen kritt Piper og slikt som han ville ha til museet, ellers fikk vi gjøre hva vi ville med tingene. Vi hadde klassifisert det etter beste evne og stilt det ut ved siden av teltet vårt. Slike ting kunne selvfølgelig ikke flyttes, men det hele var veldig åpent siden vi hadde vakt 24/7. Vi fikk mye kontakt med befolkningen rundt, de som kom hjem midt på natta også. Det var noen russerunger som var mye der. Men så lagde vi også en rekke andre ting som vi fant interessante. Det var vel egentlig bare sånn at vi var en gruppe som jobba i hop og som klarte å utstå hverandre gjennom alle disse åra, i 24 år. Det ga masse erfaringer, og det betydde mye for skrivinga mi fra slutten av 80-tallet. Når jeg skreiv for Baktruppen, ble det så veldig klart hva som ikke gikk. Til dels var det ting som jeg ville ha kunnet ta inn i dikt, men som jeg skjønnte, siden ingen i truppen ville si det, så burde de kanskje ikke stå i noen dikt heller? Hvis det bare er jeg som vil høre det; hvorfor er det bare jeg som vil høre det? Kunne det være fordi jeg har noen litt for faste forestillinger

om hva dikt er og hva det burde være? Dette betydde mye for den vendinga vi pekte på mellom *Totschweigetakten* og *Kunngjøring*, mot noe lysere, en annen impuls i diktene. Jeg rensa bort den personlige smaken jeg hadde som ung poet, som hadde å gjøre med metaforer jeg likte, lyden av visse ting, men som de andre sa var dødt for dem. Jeg stolte på deres estetiske sans.

*Så det var en slags positiv vekselvirkning mellom det å skrive tekster for Baktruppen og å skrive egne ting?*

Ja. Og innimellom gikk det begge veier, noe jeg hadde skrevet som for meg sjøl, kunne gli inn i ei forestilling.

*Men det må jo ha vært slitsomt. For uten en sjef så måtte det vel bli mange både ørkesløse og fruktbare diskusjoner.*

Vi kalte det plenumshelvete, og ordet sier litt om hvor ørkesløse mange diskusjoner ble. Samtidig var vi også bohemaktige når det gjaldt arbeidstider og oppmøte. Det var ikke så farlig hvis noen kom bare en time for sent. «Det er bare en time, da går det vel greit.» Men det er ikke i alle sammenhenger man kan være tolerant så lenge da.

*Vi har streift innom gjendiktning, og du har gjendiktet flere enn de vi har nevnt til nå. Å gjendikte for eksempel Celan, kan man gjøre. Men dikte som Celan – det er ingen utvei. Så når man gjendikter, så utelukker man vel også retninger egen skrivning kan ta? Og dét er vel i seg selv viktig for egen skrift?*

Gjennom gjendiktning får du ekskludert en mengde retninger. Da jeg gjorde Per Højholt-utvalget, gjorde jeg det for å skrive meg gjennom Pers strategier for min egen del, og jeg syntes samtidig at det kunne vært godt for et norsk publikum å se det på norsk. Seinere gjorde jeg også Heiner Müllers *Wolokolamsker Chaussé* på eget initiativ. Men andre teateroversettelser har jeg stort sett gjort på initiativ fra teatrene. Müller fulgte oss i Baktruppen fra dag én som den store dramatikeren etter Brecht.

*Müller opptrer jo i ett av diktene dine ...*

Ja! I en litt parodisk gjenfortelling av noe som faktisk skjedde i Amsterdam. Men det viktigste har vært hans evne til å skape metaforer og hele hans reflekterte måte å behandle tradisjonen på. Hans fordomsfrie nyskrivninger. Hans illusjonsløse skildringer. Hans enorme bredde og konsentrasjon. Hans politiske holdning. Hele hans poetikk.

*Man kan trekke poetologiske lærdommer, altså. Og du er en hund etter poetikker, ikke sant? Jeg tenker da også på den boka di som skiller seg ut fra diktbøkene, nemlig Chutzpah i måneskinn.*

Jo. Saken er jo at i poetikkene får man jo tenkt over hva det er diktene egentlig gjør. Selvrefleksjon kan foregå i diktene, men i en poetikk kan man plukke ting fra hverandre. Det er forbanna vanskelig å skrive en poetikk selvfølgelig, men det bør gjøres, vi burde gjøre det oftere. Det burde skrives flere poetikker og færre verk som oppfyller poetikkene.

*Chutzpah i måneskinn kom på H-press i en serie som het «Serie imperativ». «Hvorfor skrive hva hvordan» står det på omslaget. Og det er spørsmål til en poetikk.*

Ja, det var oppdraget som Svein Jarvoll, Tone Hødnebo og jeg fikk.

*Men det går jo i alle retninger...*

Ja, det gjorde det. Vi klarte ikke å holde oss til temaet noen av oss egentlig. Jeg ble bare mer og mer oppslukt av året 1871 etterhvert som jeg skreiv. Jeg fulgte bare den tråden, som gjorde det morsomt å skrive den boka. Men den er løsere enn mange andre.

*Man kan kanskje si at det er poetikk i den forstand at de fleste tekster har et selvefleksjonsnivå?*

Jojo! Men egentlig bør en poetikk være en poetikk, og denne er ikke det. Den fabulerer for fritt. En poetikk burde være mer sånn som når jeg skriver om Jan Eriks dikt for eksempel. Det blir da en mer teknisk poetikk, men man kan også tenke seg en poetikk som er mer innholdsmessig turnert, Longinos eller Pseudo-Longinos for eksempel. Hvis man forsøker å karakterisere hva diktet er som helhet. *Chutzpah i måneskinn* er en slags oppdragsdiktning som ikke fyller oppdraget. Vanligvis, når jeg blir bedt om å skrive en artikkel eller holde et foredrag, så gjør jeg akkurat det. Her tok det av i alle mulige andre retninger.

*En annen bok som skiller seg ut, er Stecci som du har samarbeidet med Dina Abazović om. Boka er to-språklig og inneholder bosniske gravskrifter fra 1200 til 1500. Disse gravskriftene kan jo leses som funne dikt, og tradisjonen for den typen dikt er velkjent.*

Ja. «Menneske, vær mild», det er så nydelig. Gravskriftene er korte som dikt kan være, og de er satt opp som dikt, selv om de ikke var det på gravsteinen opprinnelig. Du kan også begrunne klassifiseringa med at dette er mennesker som snakker i et språk med visse kvaliteter til oss som kommer etterpå. Av og til er det den gravlagte som snakker, av og til er det den som har reist steinen, som snakker, de har tydelige stemmer ...

*Du kan jo bruke tekniske uttrykk på det og si at det er eidolopeia, altså at den døde får stemme og snakker, en slags radikal form for prosopopeia, kan*

*man si. Det skriver seg også inn i tradisjonen med visdomsdiktning. Litt som visdomsdiktet i Håvamål, på en måte. Men samtidig også veldig humoristisk iblant.*

Disse stećci er kanskje det viktigste kjennetegnet i den bosniske nasjonsbygginga, historiske merkesteiner rett og slett. Det er bilder av stećci på baksida av penge-sedlene, hele den nasjonale identiteten bygges rundt disse steinene med dikt, på godt og vondt.

*Det var en bok som jeg ble veldig glad for, egentlig. Skal vi gi oss der – in medias res – slik vi begynte?*