

OLE KARLSEN

EN LYRIKER I SANGLIG FORSTAND.

FRA EN SAMTALE MED ØYVIND RIMBEREID

I

Skal vi begynne ... in medias res, så å si. Da er det vel Orgelsjøen, boka du legger siste hånd på i disse dager, som ligger deg mest på hjertet? Jo Eggen skrev Stavkirker for et par år siden, et dikt til hver stavkirke. Og da blir antall dikt begrenset. I år heter boka hans Øydikt, og øyer fins det fryktelig mange av, en ufattelig mengde. Diktsamlinga kan jo fortsette i det uendelige, det er alltid øyer nok å ta av. Er det slik med orgler også, eller er det mer snakk om motivmessig organisering?

Det er ikke noe system i den forstand. Men det er motivmessig sentrert, som Eggens bok. Eller det er et gitt område, stoffmessig, som er den måten jeg har jobba med i samtlige diktsamlinger, egentlig. Det har vært bensin eller brennstoff – for å få fram nytt stoff ...

Det fins mange leiligheter, altså anledninger, til at dikt blir til, men i Orgelsjøen er det vel snakk om leilighetsdiktning i helt tradisjonell forstand? Jeg tenker for eksempel på diktet skrevet om orgelet i Stavanger kulturhus. Det er nesten noe før-romantisk over dette ...

Akkurat det har vært veldig fint, synes jeg. Dessverre frigjorde dikterne seg fra oppdragsdiktningen for om lag for 200 år siden, men ... Jeg tok dette oppdraget i Stavanger, og faktisk så har det også vært andre oppdrag som har dukket opp underveis. Noen hadde hørt snakk om at jeg hadde skrevet om det nye orgelet i kulturhuset i Stavanger, og da fikk jeg i oppdrag å skrive om et bestemt verk av Egil Hovland, og så et oppdrag om papirindustrien i Moss. Og orgelpiper blir lett til fabrikkpiper. Du har selvfølgelig den fleksibiliteten der at det er en ramme, men som poet eller forfatter har du en frihet som du kan definere ganske vidt hvis du vil.

Et slags assosiativt strukturprinsipp gjennomsyrrer det hele kan det virke som. Orgelpiper blir til fabrikkpiper, til kloakkrør, osv.

Det blir en tenkemåte. En poetisk tenkemåte som jeg har valgt å tro er annerledes enn for eksempel den vitenskapelige, eller fra humaniora der man tenker gjennom begreper. Men, selvsagt, gode vitenskapsmenn, gode forskere må også bruke metaforer. Poesileseren Atle Kittang var jo sterk der! Men en ser det for eksempel innenfor kvantemekanikken, som har gått mot modelltenkning, fra positivismespråket «slik er det» til «som om», da det er så mange usikkerhetsfaktorer ute og går der. Men i enda større grad, eller i ekstrem grad, så er det krysskoblinger og metaforiske tenkemåter som dominerer innenfor poesien. Det er en særskilt tenkemåte, en tenkemåte med forslag.

Det er vel en tenkemåte som i stor grad er visuell. Man ser jo orgelpipene, man ser den runde formen, det er visualiserende kraft i bildedannelsen. Men så er det jo også lyd der, musikk skrives fram ...

Fra orgelet først og fremst. Poesi har alltid ei hånd inn i det konkrete, slik har det vært helt siden antikken. En av de få tingene Platon og Aristoteles var enige om, var dette at poesi befinner seg et sted mellom teori og praksis. Enargeia, dette at talen eller skriften skulle levendegjøre, er sentralt for at poesien skal fungere, og det var også helt sentralt i prekenbøker på 1200-tallet og utover. For at prekenen skulle nå inn til tilhørerne og virke oppbyggelig eller frelsende, måtte man kunne se ting for seg visuelt. Det er nok en gammel og arketypisk konvensjon.

Men hvis du tenker på gamle prekenbøker og prekerer så står for eksempel eksemplet sentralt, til oppbyggelse og frelse. Dette er vel en form for didaktisk litteratur, men poesien er vel ikke didaktisk? I allfall ikke først og fremst didaktisk?

Den kan være det. Jeg tror ikke det er noen ting poesi ikke kan være, den kan òg være propaganda. Salmeliktingen er kanskje både didaktisk og besyngende. Historisk sett er definisjonen på lyrikk knyttet til sang, å frembringe lyrikk er jo å tale til musikk. Hva ordet diktning kommer av, er kanskje ikke helt klart, Goethe tilrante seg ordet og mente det betydde «fortetning», men «dikte» kommer vel fra latin. Georg Johannesen hadde en spiss definisjon der; poeten «dicerte» og derfor kalte han ham for en diktator.

Ja, et johannesisk dictum, det der. Han beundret Brecht ...

Brecht stod nok mer i den posisjonen Johannesen hadde temperament for. Jeg er nok kanskje mer en lyriker i sanglig forstand, tror jeg. Og så kan en jo snakke om den poetiske dimensjon, altså *poiesis*, å skape noe, bygge noe. Men alle begrepene forteller oss at det er mange fasetter i dette, og det er kanskje

det som er styrken i poesien. I eldre tider, hos grekerne, for eksempel, var det jo et forferdelig stort og rikt sjangersystem oder, hymner, elegier, epoder og middiktning, osv.

Poesihistorisk blir det en romslig og innholdsrik verktøykasse du kan ta redskapene fra. I Orgelsjøen er det også levnedsbeskrivelse. Jeg tenker på denne orgelbyggeren på Kongsberg på 1700-tallet, Gottfried Heinrich Gloger. Dette er et langt prosadikt, med et større sitat klippet inn mot slutten. Og det er noen detaljer der som er slående, for eksempel det at Gloger måtte avpasse orgelbyggingen etter kirkens arkitektur og stemme det på spesielt vis. Det må vel research til for å skrive slikt som dette?

Det har vært en fin ting med å skrive om orgelet. Jeg har ofte skrevet dikt om motiver som ligger litt utenfor mitt eget sjelsliv, og om ting som jeg faktisk ikke visste så mye om i utgangspunktet. Det å tilegne seg noe, skaper en energi for meg, det er på en måte utvidende. Jeg tilegner meg kunnskap og dermed også nye problemstillinger, poetiske problemstillinger, faktisk. Plutselig er jeg en annen plass. Eller så har noen bedt meg om å skrive om noe, slik som denne gang, og da er man på en måte i et slags forandringens løp som gjør at det oppleves som så overraskende å skrive dikt. Jeg skriver ikke på den samme roten. Man sier ofte at poeter skriver det samme diktet hele livet. Det tror jeg ikke helt på. Jeg tror det er flere dikt, i hvert fall tre. Olav H. Hauge, det er ikke bare ett dikt der, det er minst to dikt der, i og med denne vendingen hans – hvis man skulle lage en arketype. Det er flere temperamenter hos Hauge, det er det ironiske, og det er lettheten og aksepten i siste del. Og så har vi selvfølgelig også den tidlige delen av forfatterskapet som er sterkt melankolsk, for ikke å si nærmest svartsynt. Formmessig så er det også mange ulike dikt hos ham.

Men sentralt i det du sier er vel selve tilnærmelsen. Altså at man tilnærmer seg noe man før ikke hadde. Og det er liksom tilfeldig, det kommer?

Det tror jeg er litt tilfeldig, ja. Det er litt av diktingens vesen. At det er et element av tilfeldighet eller lek i det. Surrealismen skulle få en paraply og en symaskin til å møtes på et operasjonsbord, det er på en måte essensen av surrealismen. Men jeg tror nok det er litt av essensen i poesien i sum. Poesi har alltid vært litt surrealistisk. Det har med billedannelsen å gjøre. Det er bilder som kolliderer fra ulike hold. Men òg bilder fra ulike sfærer av livet, selvsagt. Det indre og ytre som det var veldig mye av i romantikken, det indre sjelslivet som speilte seg i naturen. Jeg skriver sikkert som et resultat av den tida jeg er i, og hvor det ikke bare er naturen som er det sentrale for mennesket, men også teknologi, urbanitet, samfunnsutvikling. Dette er viktig for meg, både som menneske og forfatter. Mennesket er jo i dag i ferd med å gro inn i teknikken, bokstavelig talt. Da bør det ikke dekkes til i diktet, selv om det kan virke kjølig. Poesien bør også

være vendt framover! Men selvfølgelig finnes også naturen, jeg har jo skrevet om blomster, men de ble jo også litt til noe annet, for eksempel økonomiske blomster i langdiktet «Tulipanen».

Men hvis det er noe transhistorisk ved poesien som diktart, at det er noe særskilt ved bildedannelsen, at all poesi har et slags surrealistisk drag, at det finnes en rot den springer ut av, men man ser det kanskje ikke alltid så godt. Man glir fra orgelet til pipene, til fabrikkpipene, fra helhet til del ...

Ja, jeg ser det. Man kan godt si at ting flyter som i en sjø ...

Det er en slags assosiativ rekke innenfor ett område og ikke bare kollisjon.

Det har du rett i. Jeg er nok ikke den beste til å se hva jeg gjør i mine egne dikt. Når jeg skriver, bruker jeg den intellektuelle, eller den kognitive kapasiteten til å få ting til. Jeg bruker nesten all energien til å tenke komposisjon, mønster og sånne ting ... Men så kommer du et annet sted enn der du startet. Det som er så fantastisk med å skrive, er at en kan skrive ting som overrasker eller forbauser en sjøl. Det er vel det som er de beste øyeblikkene, og når det i tillegg oppleves som at det sitter, at det klinger riktig i den bevegelsen eller reisen en har gjort.

Men samtidig som det er en bevegelse, er det vel en form for konstans i dette. Du begynner et sted, for eksempel i Orgelsjøen med at orgelet skaper lyd som beveger seg i bølger og bærer. Og hvis man går litt tilbake i forfatterskapet, så er bølgegangen og bevegelsen der, det er vel et dikt om bæreølgen tidlig i forfatterskapet.

Det er vel faktisk det første diktet i den første diktsamlingen min ... Det har jeg ikke tenkt på, men det er jo riktig, det.

Det er en slags konstans i foranderligheten?

Det er noe som gjentar seg. Et repertoar kanskje, som det flyter stadig nye ting inn i. Dette har nok litt med å komponere å gjøre også. Det må være gjentakelse for at det skal blir struktur i det, et mønster. Og de gjentakelsene må jo også være motivmessige, foregå på et motivmessig plan. Og så er det ubevisste ting som kommer til. Det må tilføres noe nytt i mitt tilfelle om jeg ikke skal stivne, koagulere. Det er kanskje annerledes for andre. Tor Ulven eller Jon Fosse hadde – og har – sine felt som de insisterer på, sterke forfatterskap, selvfølgelig. Men der har ikke jeg vært, og jeg tror ikke svaret på kunstnerisk aktivitet er rendyrking. En har sin begrensning uansett, en er et menneske. Det å utelukkende tenke poesien som konsentrat tror jeg er feil.

Men det er vel sånne ting som gjør at man sier at man har ett verk, at man holder på med det samme, at man har grunnfigurasjoner som tilføres noe nytt. Du har ofte et jeg som vandrer, tar inn og skaper nye sammenhenger. Noe er motivmessig, men det er vel også tematisk, ikke sant? Man kan vandre i Stavanger, St. Petersburg, eller i Portugal eller hvor det måtte være, så tar man inn noe, stopper opp, reflekterer. Det er noe eliotisk over dette, historien er i samtida som også blir historie i betraktningen, i refleksjonen. Det er grunnleggende hos deg, dette ...

Ja, jeg ser at historiske dimensjoner er viktige for meg, nesten alle diktene i *Orgelsjøen* har en datering. Ja, helt tilbake til år 63. Sånn har det vært for meg, det er nok noe med det stoffet som det er en viss avstand til. Det virker triggende på meg. At fortida virker inn i nåtida. Men kanskje virker framtida inn i nåtida også, kanskje har jeg forsøkt å si litt om det. Ja, det er et dikt i den nye samlingen, «Elementa pro organo», som retter seg nokså mye mot framtida. En spekulasjon på hvordan den verden vi lever i nå vil se ut om tusen år, for eksempel.

Det ser jo ikke spesielt lyst ut ...

Det gjør kanskje ikke det, det er gode grunner til å bekymre seg. Jeg får i hvert fall følelsen av at jeg bor i sentrum av en slags gullalder økonomisk sett. Det vil måtte si stopp ... Jeg er fascinert og urolig samtidig.

Det er jo også et annet aspekt med det som har med tid å gjøre. Hvis man tenker på orgelbyggeren Gloger, som vi nevnte i sted. Der skriver du en fortelling.

Det er en prosatekst. Det er ikke et dikt i den forstand. En kunne kanskje sagt et prosadikt. Men, ja, jeg kommer jo fra prosa og debuterte som novellist. Det har nok virka i diktene mine. En forfatterkollega sa at jeg aldri kunne ha skrevet de diktene uten å ha skrevet noveller. Og det er mulig det er rett, det. Det er et episk tildriv der i alle fall, og det er særlig tydelig i *Jimmen*. Men også i *Solaris korrigeret*.

Men i teksten om Gloger blir det med episoden som kunne ha blitt til en fortelling på en måte. Det kunne ha vært bygget ut, men så blir det en konsentrasjon rundt ...

Ja, det gjør det. Jeg sier i et essay at i et episk dikt er det episoden som er det viktigste, men det trenger superstrukturen, den store fortellingen til å gi det energi og fart og retning. Men den er sekundær likevel. Det er intensitetene som er det viktige, det er dem jeg jager. Det er nok noe som har ligget i meg

hele tida. Man sier jo at novellen står diktet nært. Joyce kalte *Dubliners* for epifanier, altså små åpenbaringer. Og slik sett er det en kontinuitet fra novellene i forfatterskapet mitt. Og romanen jeg skrev er også episodisk bygget opp. Det er ikke noe solstadske eller knausgårdske i dette, jeg har ikke det temperamentet. Jeg har jo interessert meg for dikt hele tida, men det var nok sånn at jeg trodde at jeg var novellist. Jeg hadde kanskje også litt overdreven respekt for de som skrev poesi, at det var en slags kode jeg ikke var i stand til å knekke. Før jeg på sett og vis ble tvunget til å knekke den. I den tredje novellesamlingen min følte jeg nok litt at jeg hadde malt meg opp i et hjørne. Det var ikke noe mer å hente, ikke mulig å gå lenger innenfor novellen. Det er en vanskelig sjanger, særlig hvis du har sterke novellister som Kjell Askildsen rundt deg. Men det var mange ting jeg opplevde jeg ikke kunne gjøre i novellen. Det musiske kunne jeg ikke ta fullt ut, men kanskje like viktig: det spekulative kunne jeg ikke ta ut. Det er jo det den voldsomme friheten som er så fabelaktig med diktet, og kanskje enda mer med det lange diktet. Diktet er kanskje den frieste sjangeren vi har. Du kan definere reglene og feltet sånn som du vil, bare det klinger, bare det stemmer ...

Å spekulere, det har vel med spectacle å gjøre ...

Å se?

Ja. Å se. Syn. Å forestille seg.

Det er nok veldig viktig. Å forestille seg det som ennå ikke fins. Sonnevi har en diktsamling som heter «Det omöjliga». Altså å forestille seg det umulige, tenker jeg da. Og det er nok det diktet handler om, sammensmeltingen av bilder som legger på sprang inni hverandre, assosiativt. Det er nok noe sånt diktet jager etter.

Jeg tenker også på Bjørn Aamodt som er veldig opptatt av øyeblikket. Han skriver om et tredje øye, bjørn-øyet. Man forventer at det poetiske, tredje øyet er innovervendt, innadskuende. Men Aamodt ser utover, han vil se det umulige ...Øyeblikket, det epifaniske øyeblikk, åpenbaringen av noe hittil usett ...

Som også kan gi ord til noe som har skjedd, historisk tidligere, for liksom å omplante historien ... Hos Dante er det jo slik, som om Gerhardsen og Snorre skulle levd samtidig, som en sammensmelting. I sum er Dante alt annet enn en selvbiografisk dikter. Jeg hørte en skjønnlitterær redaktør hevde det en gang. Merkelig utsagn. Men dikt kan skrives med en sånn intensitet og innlevelse at du er helt sikker på at personer har levd samtidig.

Nettopp.

Man må behandle dem med kjærlighet og hat som en tenker at hører hjemme i nåtiden og øyeblikket.

Det er litt sånn man tenker når Hamlet kan opptre, hadde jeg nær sagt, i orkanen som herjet i Danmark en gang på 1990-tallet.

Du tenker på «Orkanen i Danmark 3.–4. desember 1999» som står i debut-samlingen min? Ja, jeg var på Schæffergården under den orkanen, det er ikke noe mer avansert enn det. Men som poet på jobb var det umulig for meg ikke å skrive om den situasjonen, det var jo uhyggelig, fem drepte eller noe sånt. Ja, det var vanskelig ikke å tenke på Hamlet i den situasjonen, forelegget Hamlet var jo dansk prins. Shakespeare skrev jo også *Stormen*.

De eksistensielle betingelser endret seg dramatisk, det var vel en akutt situasjon. Å være eller ikke være ...

Ja, akutt. Jeg tror poesien ofte handler om det. Om unntaket. Ordet prosa impliserer noe hverdagslig, det prosaiske. Romanen setter hverdagen i bevegelse, sier vel Maurice Blanchot. Diktet er annerledes. Det er utålmodig, og bryter av. Diktet står opp midt om natten, og gjør gjerne dag om til natt, akkurat når det passer diktet. Og så er diktet oftest enten høystil eller lavstil. Det finnes selvsagt gode dikt som også er mellomstil, men da er de ofte veldig saklige, tørre. Jeg hørte Stig Larsson lese på Kapittelfestivalen for noen uker siden her i Stavanger, og jeg syns ikke det var gode dikt. Han er en større poet i romanene sine, nettopp fordi det har noe akutt over seg, noe prekært. Vers betyr jo også vending. Det er noe krisepreget over det, krise er også vending. Det er øyeblikket der det snur i pasientens tilstand, enten til det verre eller bedre, og det er de punktene der som er viktige. Mennesker leser dikt i tider når de har en opptur eller stor sorg. De finner frem et dikt, eller synger et eller annet. Eller sier noen ord inni seg. Dikt finner du i nekrologer i avisene. Etter 22. juli kom det mange dikt, for ikke å snakke om gjenbruken av «Til ungdommen». Det var selvfølgelig ikke en roman, ikke en novelle, som ble brukt til å redde stumpene av menneskelighet den gang. Diktet har en voldsom kraft som gjør at det ikke går an å utrydde det. Det dukker opp hver gang det er vanskelig å finne språk.

Der er vi vel kanskje ved et novellistisk spor i diktet. Novellen, nyheten, det uhørt nye som inntreffer, og som ikke har inntruffet før. Der er vi vel atter ved det avgjørende øyeblikket som f.eks når snøen legger seg over det paralyserte Dublin i «The Dead» av Joyce. Det var det jeg tenkte på i sted. Dette er kanskje innenfor lyrikkens domene, men likevel forbundet med novellen på et vis.

Ja, det minner meg om noen som har sagt det samme, at diktet er øyeblikket, mens romanen er det som har skjedd. Er det ikke noe sånn? Men jeg tror også

diktet er halvt vendt mot fremtida, det som ennå ikke har skjedd, det som ennå ikke finnes.

At diktet ligger der med en slags oppladdhet som gjør det mulig å ta imot framtida, på en måte?

Morten Wintervold gjorde en fin studie av alle spørsmålene mine, han fant 400 spørsmål i bøkene mine. Han nevnte at jeg hadde sitert Blanchot, hvordan han åpner mot fremtida, det er ennå ikke lukket. Så der er det noe ved det «nået» som ennå ikke har blitt skapt. Jeg leste ei bok i forbindelse med Georg Johannesen-dagene for tre år siden. Jacob Bronowski, en polsk-britisk matematiker, som skrev veldig fint om William Blake. Bronowski var veldig opptatt av å sette Blake inn i si samtid. Det var jo veldig mye eksperimentering som skjedde på 1700-tallet, og inn i 1800-tallet. Termometeret, hvordan man skulle trekke infeksjoner ut av lunger, stempelet begynte å gjøre sin innmarsj. For Bronowski plasserer Blake midt i denne mentaliteten, der en arbeidet konkret og eksperimenterende på samme tid. Blake var grafiker, han jobbet med hendene. Og han undersøkte hva som skjedde med farger når de kom på trykkplater og slikt, nye teknikker som kom inn. Og det gjorde han også i diktet. Dette dominerer tenkemåten til Blake, mener Bronowski. Sluttresultatet er ikke det viktigste, men det å være i den eksperimentelle bevegelsen. Til forskjell fra det Newton sto for, han tenkte på en abstrakt måte. Newton hadde jo laget en totalteori for hele universet, der han så for seg et statisk univers. Universets gåte var løst, mente Newton. Poenget mitt er omtrent slik: Poesien står som i konkret eksperimenterende tradisjon. Det er også fysisk arbeid med hendene, med konkret språkmateriale, og en merker gjennom det konkrete, ord for ord, hvordan det kan utvide seg, endre seg.

Handywork, det måtte være det Blake gjorde når han laget inngravingene sine. Men jeg tenker nå at du snakker opp den romantiske imaginasjonen, altså being-in-process-tenkningen fra Coleridge, at diktet formgis mens det blir til, på en måte. Tenker man seg et mekanisk, statisk verdensbilde, så er jo på en måte formen gitt. Mens hvis du er i prosess, for å bruke en næringslivsklisljé, så omskapes formen. Mon poesien visste det Newton ikke visste ...

Nå var det kanskje mest religiøse grunner til at Blake ble så gal på Newton, men ubevisst var det kanskje poeten som protesterte. Eller kunstneren. Det er klart det var en tiltrengt frihet som kom med romantikken. Som var nødvendig. Frisettingen av jeg'et, frisetting av formen, gullalder-tenkningen; det var jo mye som skjedde der. Og jeg har skrevet litt om romantikken. Jeg har vel sagt at noe gikk tapt også. Alle epoker har sine begrensinger. Den kolossale fikseringen på jeg'et, som på den ene siden var helt nødvendig, skubba likevel vekk noe av den ytre verden ... Henning Hagerup har vært irritert på måten jeg har omtalt

romantikken på. Som litteraturhistoriker har han rett. Jeg laget nok noen stereotypier der. Men han ser dette som litteraturhistoriker, ikke som poet. Historikere er jo opptatt av nyanser. Men jeg mener likevel at jeg har rett i at det skjedde en tematisk innsnevring, i hvert fall i Skandinavia, dette at landskaper og det ytre ble til den indre, sjelelige verden. Så jeg har jo prøvd å sette fokus mer på spenningsforhold mellom jeg'et og den ytre verden. Jeg leste nettopp noe av Brecht, *Die Massnahme*. Det er jo veldig omdiskutert, det er vel et av de mest propagandistiske stykkene han skrev. Og han avslutter med at man må la seg belære av virkeligheten for å kunne forandre den. I mitt tilfelle får jeg lyst til å si at jeg må la meg belære av virkeligheten for å kunne forandre den poetisk. Ta inn noe faktisk reelt i de motivene jeg går inn i, slik at det blir en motstand. Jeg må sette meg inn i hva et orgel faktisk er, slik at det ikke bare blir projiseringer og poetisk svermeri.

Men alt dette kan man fornemme når man leser diktet ditt om den lille forstaden utenfor St. Petersburg og treffer på hva het hun, Anne Marie? Iallfall snakker hun Stavanger-dialekt, men blir hun for lenge i Russland, kan hun miste språket sitt, bli russisktalende. Grammatikken, i vid forstand, har jo mønstre, forestillingsmønstre i seg, og dette er det jo umulig ikke å forholde seg til. Når du tar inn ting som er reelle, så er vel de også allerede mediert språklig? Når du skriver om orgelet, så har vi allerede forestillinger om det mediert i språklig form, et gitt språk så å si. Poeten kan bøye og tøye språket, men

Jo, sjablongene finnes over alt. Orgelet blir regna som kongeinstrumentet, det er knytta til den institusjonelle makten eller til Gud. Det var Guds instrument. Men så springer nok diktet litt andre veier òg. Sånn at orgelpipene blir til hermetikkindustriens piper her i Stavanger, eller til Stalins orgel. Men dette er det jo noen som har dikta før meg, uten å være poeter. De russiske rakettutskytningsrampene sang så fryktelig på østfronten at de ble kalt Stalins orgel. Det er Waffen-SS som har funnet opp det bildet.

Men hvis vi tenker på Anne Marie fra Stavanger. Når hun har vært i Moskva lenge nok, eller i St. Petersburg, så blir hun russisk, og så blir virkeligheten annerledes fordi språket er annerledes.

Det står så i diktet. En tenker jo igjennom de språklige formasjonene som fins ... Men om dette bare er rent språklig, skal jeg ikke si. Engelskmennene og amerikanerne snakker jo samme språk grammatisk sett, men likevel med litt ulik type temperament. Amerikanere er glade og fornøyde. Jeg hadde noen amerikanere på besøk her tidligere i sommer, og de er veldig positive, lette å ha på besøk. De har sikkert et bredere register når det gjelder fornøydhetsfraser enn nordmenn har. De er inne i en språktone som også påvirker tenkemåten.

Men dette er konvensjoner som er gitt, ikke sant? Ta disse versene her fra prologgen i Orgelsjøen: «Det er musikken / som stiger fra klorofyllet / i den mørke regnskogen, / eller den siver fra et eiketre / en kveld i august.// Eller det er musikken / all verdens orgler / hver dag hermer / og som bare kan høres / der ørene ikke sitter.» Dette må vel være en form for poetikk. Det er noe som siver ut et eller annet sted fra, noe som ikke er gitt eller ferdig formet, noe som ikke er der på noe på forhånd gitt språk. En slags oscillering på en måte, en hinne som lar noe sive gjennom ... Men det er funksjonen av dette du hører som språk når orgelet spiller, orgelet hermer dette. Men det som siver fram, er helt annerledes. Som om det var naturlig. Ubesmittet på en måte.

Det er nok en opplevelse av musikk for meg. Hva er det egentlig musikken sier? Den er jo referanseløs på et vis. Det er jo bare konvensjonene som holder den fast. Moll er trist, og dur er optimistisk. Uansett, hva er det musikken sier, hva prøver den å herme?

Det du gjør mange steder i Orgelsjøen, er å lage beskrivelse av musikkopplevelse. Det er vel funksjonen av noe som beskrives, og det virker sånn og slik. Dette kunstspråket kan vel best defineres ved sin funksjon, for det er ganske umulig å definere hva det er det hermer?

Hva gjør musikken med oss? Hva er opphavet? Det er nok poetiske analyser eller studier jeg gjør også – i poetisk form. Ta for eksempel «Light my fire» av The Doors. Hva er det den tåpelige orgelmelodien på toppen egentlig holder på med? En av de fremste organistene her til lands, Nils Henrik Asheim, var enig med meg i at den melodien er helt corny. Og poesien er kanskje et vel så bra språk som noe annet til å finne ut av hva dette er. Frank Zappa har sagt at det ikke går an å danse til arkitektur, men det tror jeg ikke stemmer. Jeg tror det er slektskap mellom kunstformene. Nye filologiske analyser av den eldste greske diktningen viser at metrikken stemmer med danserytmer, så man har antakelig danset til diktet.

Alt det vi sier nå, tilsier at musikkaspektet, det mimelogske aspektet eller lyden er uhorvelig vesentlige i det litterære språket. Det som er rent språk, det som ikke refererer, altså er ren lyd – det eksisterer også.

Ja, er det ikke sånn at for å forstå et dikt må man mumle fram en musikalsk tolkning av det slik pianisten som spiller et partitur, må tolke det. Kanskje er det der skillet går mellom de som får noe ut av dikt og de som ikke gjør det? En må få det til å synge litt inni seg fordi det har en muntlig rot. Det er vanskelig å tenke seg et dikt i et matematisk språk. Det er vel gjort noen eksperimenter blant annet fra fransk hold, men jeg kan ikke huske hvordan det tar seg ut. Den klanglige dimensjonen, rester av det muntlige må være med. Det tror jeg ikke

Paul de Man fanga opp når det gjelder dikt. Han insisterte så veldig på at dikt er skrift, at dikt bare var ren trykksverte. Men trykksverten var sekundær, en måte å bevare det muntlige på.

Jo, muntligheten har jo stått seg i hundrevis av år. Men på den annen side: En matematisk ligning er en rensert form, en form for rent språk uten at den nødvendigvis er blottet for referanse, iallfall ikke for de som forstår den. Slik sett så må det kanskje ligge diktningen nær.

Jeg tenker nesten omvendt. Matematikken prøver å være eksakt, den har ikke det metaforiske i seg, matematikken trenger ikke være muntlig, men det må diktet. Det er påstanden min, at det ikke er musikk i matematikken. Men dette her er komplisert, kort sagt. For pytagoreerne var jo nettopp opptatt av forholdet mellom musikk og matematikk ...

II.

Skal vi se på et helt nyskrevet dikt, også dét oppdragsdiktning. Det er umiskjennelig rimbereidsk, musikalsk repeterende, og skulle jeg fortsette spontananalysen ville jeg klassifisere det som poesie engagée. Kan du si litt om bakgrunnen for det, kanskje?

Det ble skrevet på oppdrag av min svoger som er med i en organisasjon som heter Shelter Box. Det er en britisk hjelpeorganisasjon som administrerer og sender ut kasser med telt og utstyr til folk i krigs- og nødssituasjoner – Haiti, Syria, mv. Han ville ha et dikt som skal stå på et julekort de sender rundt til samarbeidspartnere og andre. Det er bakgrunnen. Jeg synes det var en fin oppgave.

Du skriver jo ofte lange dikt, med langbølgs verselinjer. I Orgelsjøen er det flere slike. Men her er du inne på et annet spor.

Ja, det er temperamentet mitt også, og så er det noe med dette å prøve et nytt spor. Filosofen Guattari hadde store søvnproblemer da han var ung og gikk til en litt alternativ lege eller behandler. Han spurte hvordan han la seg i senga om kvelden. Mot veggen, sa Guattari. Prøv andre veien, da, sa han. Og så virka det. Et fint bilde, synes jeg.

Nye spor og ulike temperament. Dette er et dikt der du griper rett inn i verden, slik verden beklageligvis er. Med en veldig repetitiv og rytmisk innkretsing av hovedmotivet, teltet. Du lager et rom man kan krype inn i, så å si, som vern mot verden utenfor.

TELTET

Et telt som blir reist
og som står som et hjem
når hjem ikke finnes
og som noen eller mange
stiger ut av
som ut av et hjem
når hjem ikke finnes
i regn, snø eller under ei
hard sol
og som noen eller mange
lever omkring
i måneder eller år
liksom omkring et hjem
når hjem ikke finnes
og som noen eller mange
glir inn i når det blir kveld
som inn i et hjem
når hjem ikke finnes
og det blir mørkt, natt
og ei lykt slås på
og slås av
som inne i et hjem
når hjem ikke finnes
i et telt som finnes.

Strengt tatt er diktet et forsøk på å finne ut av eller svare på hva min svoger sa. Og diktet var nesten ferdigskrevet mens jeg hørte han snakke om dette, fordi motivet, teltet, er veldig spesifikt og konkret, et godt emne for et dikt. Men skal man putte noe inn i det, dikterisk, må man først finne ut hva et telt er. Og dette ble min poetiske undersøkelse, i dette vesle diktet.

Teltet som et vern mot verden utenfor. Med lys og varme som vern mot kulden utenfor eller mot sol-heten om dagen.

Det som på en måte virker sterkest på meg, var det svogeren min fortalte om at teltet var det eneste de hadde som hjem, det var det vi måtte huske på. For oss i trygge nord er et telt noe ganske annet. Teltet er faktisk alt de nødlidende har som sitt eget hjem. Eller som et imaginært hjem, men samtidig reelt nok. Dette handler om mennesker som ikke er nomader, men som har et grunnleggende sterkt behov for et fast hjem, slik som vi. Det jeg ble mest opptatt av, var om de hadde ei lykt, et lys. Det så jeg med en gang ville være bra, for er det noe vi forbinder med hjem i Norge, er det lys. Jakob Sande sin julesang ...

«Det lyser i stille grender»?

Dette teltet ble levert med en liten lampe med batteri, viste det seg, så da var det bare å skrive diktet. Brecht har også et dikt om at det er røyken fra skorsteinen som gjør at han interesserer seg for at det er et hus. Noe sånt lå i bakhodet etter at jeg svogeren min hadde fortalt om teltet.

Motivet er veldig konkret. Og selve ordet konkret betyr vel noe i retning av sammenvokst. Selve forestillingen om et hjem er jo ingen enkel forestilling i grunnen. Man konkretiserer og sier at telt er en begripelig størrelse, men når det samtidig skal være et hjem, så får det en veldig betydning.

Det er egentlig det som er spørsmålet, hva er et hjem? Det setter tanken under press i forhold til motivet, teltet begynner å sveie litt sånn mentalt, ser jeg for meg. Eller jeg håper det. Det er nok en korrelasjon mellom noe konkret og en abstrakt tanke. Men dette er jo et enkelt dikt. Det måtte være det, for det skulle fungere i en praktisk, direkte sammenheng. Som du sa er det nok et politisk dikt, men det er allment også. Jeg hadde først en linje som « lever omkring/ i et år eller et helt liv». Men det skurret sa svogeren min, for teltene varer ikke hele livet. Jeg tenkte nok først mer generelt enn spesifikt, men kanskje ble diktet sterkere ved å gjøre det svakere på en måte. Dette er nok et tegn på at et dikt gjerne står og dirrer mellom noe konkret og det som er litt større. Og at diktet trenger å bli konfrontert med realiteten, at mye gir seg da.

Det er et fint dikt.

Det er godt nok, synes jeg. Jeg hadde ikke sendt det fra meg hvis det ikke var godt nok.

Hvordan vet du om det er godt nok? Kjenner du det i ryggmargen eller ...

Sigmund Mjelve sa at én person utover poeten selv måtte si at diktet var godt. Noen ganger vet jeg selv at det er godt. Men det er mer krevende når det er dikt med større løp, og man lett kan miste kontrollen på det. Jeg må ha andre til å lese.

Og det er forlagsredaktøren?

Ja. Morten Moi. Jeg har dessuten en kone som er utdannet litteraturviter og jobber med litteratur til daglig. Jeg er heldig sånn, som har en så kompetent og nyansert leser kloss innpå. Hun er ærlig og kjenner skrivingen min fra innsiden. Det er altså mine to nærmeste lesere. Og begge har ofte kommet med viktige, uunnværlige innspill. Helt konkret, både på detaljnivå og med større saker. Som min forfattervenn Arild Rein sa en gang, så er bokutgivelse også teamarbeid. Jeg bruker også kolleger. Jo Eggen har lest en av diktsamlingene mine. Georg Johannesen leste min første diktsamling i sluttfasen. Han var bra å ha på komposisjon, rekkefølgen av diktene. Jeg lærte mye bare av det.

Nettopp. Jeg husker Jo Eggen sa at han en gang la alle diktene sine i sofaen og gikk rundt og plukka for å få den rette sammenhengen i samlinga. Er det en måte å gjøre det på?

Ja, det der er ikke dumt. Jeg slet med komposisjonen i St. Petersburg-diktet. Til lange dikt lager jeg faktisk en slags disposisjon over det jeg har gjort for å få oversikt, for å finne ut hva som mangler, hvilke temperament som må inn, eller for å se strukturen. I tilfelle det lange St. Petersburg-diktet oppdaget at jeg måtte dele det i to og begynne diktet med midten. Et godt dikt for meg må ha en komposisjon, og selv om den skulle være skeivt strukturert eller være anti-kompositorisk, må jeg kunne «se» diktet i fugleperspektiv.

Så det er en balanse mellom kontroll og ikke-kontroll?

Jeg tenker at det ukontrollerte finner du allikevel i et dikt, gjerne på mikroplan. Det er der energien ligger. Et sånt kolossalt dikt som Pablo Nerudas *Canto Generale*, er uhyre godt komponert, men det radikale ved det for meg, der poeten virkelig opererer, er likevel på billedplan. Det finnes bilder der som nesten er umulige. Hadde det ikke vært for det, så hadde det vært en ren historisk utlegning. Men så ble diktet så storartet fordi det var begge deler, både historieskriving og poesi samtidig.

Det er jo typisk for det du gjør også, iallfall en del av det, at det er historieskriving og poesi samtidig.

Jeg håper det. For eksempel i Stavanger-diktet mitt, et dikt jeg er veldig glad i. Det er nok riktig at det er et forsøk på å gi en miniatyrhistorikk over hjembyen min samtidig som det er poesi. Men det kan fort skje at selve saken, historieskrivningen, tar over. Jeg slet nok litt med det i tulipandiktet mitt i *Herbarium*. Det var så mye besnærende historisk der. Men oftest, eller egentlig alltid, er det poesien og formen som har siste ordet, selv om virkeligheten også må være med.

Men det som skjer er vel at historiske episoder velges ut, hvorav noen forstørres på en måte. Og hvis hele diktet ikke skal ese ut, så må du være streng med hvilke historiske episoder som skal være med?

Ja. Det blir noen episoder fra det reelle som jeg merker at jeg kan være poet på. Det er disse som det blir noe ut av.

De som det blir noe ut av, er vel også under press fra helheten. Eksempelvis er Tulipandiktet i Herbarium, langt med mange episoder fra historien. Da kan man tenke seg at du har en oversikt over helheten og bestemmer at disse elementene skal være med. Men andre elementer må ut, de høver ikke i forhold til helheten.

Jo da, men ikke alltid. Det er nok det som er kunsten også. Av og til skal det bare stå der, det skal være litt brudd også. For å snakke om en referanse vi begge kjenner, Olav H. Hauges dikt. Han var opptatt av at det ikke skal gli for godt. Ellers blir det glatt, eller det blir korpsmusikk.

Det kan bli for villet, for kontrollert?

Det var dette Nietzsche snakket om. Det må være et spenningsforhold der i kunsten. Mellom det apollinske og det dionysiske, det som går sine egne veier, og det som underlegges kunstnerisk kontroll ...



Vi har snakket mye om Orgelsjøen, om det aller siste du har gjort. Skal vi se litt på begynnelsen, de tre prosabøkene. Er det en form for lærebøker for en poet under opplæring? Er det sånn i starten?

Jeg ser vel i ettertid at det kan være slik. Men det er jo tekster der jeg er glad for

at jeg har skrevet. Det er noen bilder og sekvenser der som jeg av og til tenker på, og som jeg bruker som referanse på hva jeg vil gjøre.

Og da er det bestemte situasjoner i tekstene du tenker på?

Ja, for eksempel disse guttene som sitter under en bro og ser noen trailere som kjører. Det er et sånt bilde jeg er glad for at jeg har skrevet. Jeg kan ikke helt forklare det, men det er noen sånne små intensiteter jeg tenker på. Guttene som sitter og ser på trailere, det er et enkelt og litt naivistisk bilde, men det er noe med å sitte og se mens noe som kommer langveisfra passerer. Og det regner, og det er selvsagt et poetisk bilde også. Regn er poetisk. Poetiske sjablonger er også poetiske. Jeg vil forsvare klisjeene også.

På 90-tallet kom prosabøkene på rappen. Først noveller i Det har begynt (1993), så romanen Som solen vokser (1996), og så noveller igjen, Kommende år (1998). Det lange formatet, romanen, finnes også der.

Men det er en episodisk roman. Hvert kapittel er nesten en liten novelle. Samtidig er det en hel story. Det var vel den måten jeg kunne skrive en roman på. Så er det noen refleksjoner som nok er symptomer på at jeg prøvde å sprengte meg ut av sjangerformatet som novellen eller kortromanen står i. Det var vel en oppmagasinerings av energi som lå under hele tiden ...

Men hvis du tenker på diktboka Jimmen, så ligger det en episk arv der og en episodisk struktur. Det er vel Ragnar Hovland som sier noe slikt som at novellen er sprintdistansen, mens romanen er mellomdistansen. Diktet er da 60-meteren eller 100-meteren skulle man tro ...

Eller en helt annen disiplin. Diktet har jo en schizofren og merkelig status som man må leve med. På den ene sida interesserer ikke kulturlivet seg for diktet, det blir lite anmeldt, selv kjente kritikere unngår stort sett å anmelde lyrikk. Det er marginalt. Samtidig så bruker man ordet *poetisk* når man skal rose en roman for eksempel. Mange romanforfattere sier også at de setter diktet høyest. Jeg har bare tatt konsekvensen av den situasjonen. Da den siste novellesamlingen kom, følte jeg som sagt at jeg hadde malt meg opp i et hjørne og erkjente vel at jeg var en nokså marginal forfatter. Jeg tror jeg tenkte at jeg like godt kunne skrive enda smalere, altså dikt. Det ligger også en frihet i å jobbe med noe der forventningene ikke er så store. Romanforfattere må selge noen tusen bøker for å være vellykket. Diktet derimot har ingen slike forventninger til seg. I tillegg kommer den formmessige friheten, du kan gjøre så mye forskjellig i diktet.

Fordi du i romanformen er underlagt tradisjoner og bestemte formkrav?

En kan ikke ta ut det poetiske på samme måten, uansett hva romanforfatterne sier. Du kan ikke skrive poesi. Fløgstad legger inn dikt i romanene sine, men det blir likevel prosa i sum, gjerne stor prosa bare for å ha sagt det. Men jeg har ikke tålmodighet til det der. Legg også merke til at hvis romanen synger for mye, slutter den å fungere. Også hvis den blir for poetisk, slutter den å fungere. Den tåler det ikke, arkitekturen i romanen brykker sammen. Joyce sin *Finnegans Wake* er jo et kroneksempel på dette. Et dikt må puste, det må ha rytme og en viss stillhet i seg. Slik det må være pauser mellom tonene i musikken, og det har ikke romanen i nevneverdig grad. Prosaen har ikke det Paul Celan kalte pusteveding.

Men tenker vi på den gamle prosaen, så var den forbundet med muntlighet. Sagaene, for eksempel: selve sjangerbetegnelsen er knyttet til det muntlige. Og lesning var vel opplesning og ikke stille-lesning.

Det var et forferdelig bråk for eksempel i de gamle klostrene eller skriptoriene fordi alle satt og mumla og leste. Men den innvendige lesningen, altså den innvendige opplevelsen, ble knytta til utviklingen av jeg'et, ikke sant? Det er også en del av dette at jeg'et blir et emne for studium i seg sjøl, hvilket ikke var tilfelle før på 14–1500-tallet. Men det var dette med sagaen du spurte om? Muntlig i bruk, ja. Men sagaene var ikke stemt som skaldediktet. Sagaen skulle nok også leses høyt, men da med fortellingens stemme. Og det er et ganske annet stilleie en diktets.

Men hvis du tenker på poesien i dag, så finnes den i bøker som du leser stille, men samtidig har du denne muntligheten ved den. Og hvis den blir altfor muntlig, burde den da være i bøkene til stille lesning?

Det er vanskelig å skrive en roman på dialekt. Igjen, diktet tåler mer. Det har nok noe med den lesepedagogiske situasjonen med mye tekst som er vanskeligere i romanen. Du må komme inn i en bestemt fart, romanen er sjanger som skal flyte. Det er derfor den har hatt sånn suksess, du er liksom i flyten som leser. Du skal komme opp i en bestemt marsjfart og være der, helst uten avbrudd. De mest intense romanforfatterne, som Thomas Bernhard er jo uten brudd. Du kjører i 80 hele tida. Eller i 40.

Men når du da går fra prosa til dikt, så er det på en måte en nødvendighet for deg. Du var sjangermessig malt inne i et hjørne, sa du. Men samtidig så blir overgangen til dikt også en naturlig konsekvens av formen du har jobbet med før. Og du sier du har større frihet.

Jeg var i krise, det er viktig å si. Jeg hadde ei søster som ble veldig syk og døde. Det ble vrient, det var ei vanskelig tid. Så må det jo også sies at rett etter

debuten fullførte jeg en hovedoppgave om poeten Göran Sonnevi som jeg lærte mye av, altså om hvordan man skriver dikt. Jeg lærte mye av holdningen hans, han er jo en poet som tar tak i veldig mye, mye mer enn hva jeg gjør. Han er en renessansepoet, egentlig, en svensk kollega med en mer negativ holdning kalte han en dinosaur. Jeg setter han imidlertid høyt. Jeg hadde sett hva som var mulig. Dessuten bodde jeg i Berlin en høst og leste mye Heiner Müller. Han har også dikt som er lange og bretter seg ut. En tredje forfatter som jeg kom over på den tiden, er skotske Tom Leonard, han har jeg oversatt flere dikt av. Han har også skrevet noen lengre dikt i tillegg til at han har skrevet på Glasgow-dialekt. Så det var flere ting som var ...

Som var mulig?

Ja. Jeg tenker på det med krisa også, man skal kanskje ta vare på den. Det er mange bra ting som skjer når en er i krise. Man må revurdere mange forhold, og det kan være bra for en forfatter. Jeg tenkte, må jeg være en novelleforfatter? Nei, jeg trenger ikke være det. Det hadde jeg kanskje ikke sett hvis jeg syntes jeg fikk til novellene bedre eller var fornøyd med det rommet den tilbød. Mange av tekstene som jeg synes jeg har fått til, er tekster som jeg var ved å gi opp. Nå har jeg ikke helt oversikt over hva jeg mener om den samlingen som kommer ut nå, men det lengste av de diktene der holdt jeg på å gi opp i april. Det var virkelig noe som skurra. Jeg måtte begynne helt på nytt og skrive med et annet prinsipp. Det fløt for mye og var for abstrakt, det var ikke jording i det diktet. Jeg ville for mange ting i hver strofe, det oppdaget jeg etter halvannen måneds arbeid. Plagsomt. Men dermed fant jeg ut hvordan jeg skulle gjøre det: Enten måtte jeg gi opp eller finne en annen inngang.

Men når du nå er inne på ting som faktisk skjer i livet og som gjør at man vender fra det ene til det andre, så har det jo satt sitt avtrykk i den andre bolken av Seine topografier som innledes med «For Randi Brit».

Det er mulig at jeg ikke hadde skrevet en så lang bolk i dag, men for meg var det som en ... Jeg var vel 32 år gammel den gangen, og det var første gang jeg opplevde at et ungt menneske kunne dø. Det er helt rimelig og forsonlig at et eldre menneske dør, men tilfeldigvis var dette min nære søster. Og da jeg først hadde skrevet et dikt, måtte jeg fullføre den bolken. Som om det var noe jeg måtte forsvare eller redde, selv om det ikke redda noen. Jeg skrev vel det også, tror jeg ...

Hun var veldig ung. Født 1957.

Ja, hun var et så vidt førti, hadde små barn. Ei datter på 6 år, så det var vanskelig. Andre mennesker ville kanskje ikke oppleve det som så prekært, jeg vet ikke, men jeg gjorde nå det. Men jeg er glad for flere av de diktene der.

Det er et fint dikt der om farger, «Mydlå gult og kvitt». Diktet fargelegger så å si de andre diktene i bolken, de settes også under press. Hvis man antologiserer dette diktet for eksempel, eller tok det inn et helt annet sted, så ville det vært et helt annet.

Dikt virker sammen. Det er det som er det fine med dikt. Man kan både ta dem ut og sette dem i en sammenheng. Diktene synger inn i hverandre, det blir til synergieffekter når de plasseres i en bok. Det er nok det som reflekterer skriveprosessen hos meg. Jeg jobber med et visst avgrensa motiv, og etter hvert begynner diktene å gi meg beskjed om hva slags dikt som mangler, farger, temperament. Jeg får muligheter. At det skulle være et dikt med masse farger der, mener jeg at jeg tenkte på. I alt det vanskelige og mørke må vi ha noe som ...

Det er et fabelaktig flott dikt. Bildet blir annerledes, mer nyansert og sammensatt når du får inn de forskjellige fargene, det gule og det grønne. Jeg kan ikke huske at noen har nevnt dette diktet, men det er fint.

Takk, takk! Jeg har ikke tenkt på det jeg heller. Min søster døde i mai det året, og det var etter et av de siste sykebesøkene at jeg skrev det. Jeg var på vei hjem gjennom gatene, og det var så mye som blomstra der jeg gikk, hvitt også, husker jeg.

Så vender det fra dette veldig personlige til noe helt annet i den tredje bolken? Den begynner med det korte «Ord for dagen» og så det lange vi har nevnt før, «Orkanen i Danmark, 3.–4. desember 1999». Mange har vel sin Rimbereid-oppfatning med bakgrunn i dikt som dette, tenker jeg. Opplevelsen av stormen med jeget som rusler rundt i resepsjonen og bemerker hva som skjer rundt seg ...

Det er nok en viss splittelse, men den splittelsen vil jeg ha også. Øyvind Rimbereid er ikke bare et isolert individ. Jeg lever også i ei tid som dannet et historisk punkt, og der skriver tilfeldigvis jeg. Stavanger-diktet i første del er nok et sånt dikt hvor jeg prøver å kombinere de tingene, både det private og det andre der i et stort portrett av oppvekstbyen min.

«Stavanger» er vel en helt ny form for påskediktning. Det er i påsken det foregår. Det er vår og vinter samtidig med bilene med «ski, agebrett» på taket i gata, og det er litt høyt lys, et slags påskemorgenlys over det hele.

Diktet er skrevet på dialekt, men det har også høystil i seg. Kanskje skriver jeg om påsken i lavstil, men det svinger seg også opp. Det er jo tross alt påske! Og så er det et forsøk på å si at jeg forsøkte å skrive et dikt som konvergerer med et viktig punkt i Stavangers historie. Vi er inne i våre beste år der, faktisk. Eller høyeste år. Tallenes tale er jo tydelig.

MYDLÅ GULT OG KVITT

Grønnare enn ka grønt e nå,
vil grønt aldri ble. Som det gula, midt i
det grønna. I dag ikkje mindre gult enn grønt
e grønt. Som det kvida, i enden av gadå
et kirseberty. I dag kvidare enn det
ei hånd nå ska ble, håndå di
som lenge har måtta kvila mydlå heilt
gule tapeter. Bare brunt e her
som før, nesten som alltid
onna grønt
og mydlå gult og kvitt. Sjøl om
nå, då alt gult e så gult
og det kvida e så kvitt
og det grønna,
skingrande grønt oppøve barken,
nok aldri vil ble grønnare enn dette.

(fra *Seine topografjar*, 2000)

Men selv var du så å si i eksil i Bergen da Stavanger-diktet ble til.

Det var jeg. Muligens er det lettere å skrive om ting når du har litt avstand til det. Men jeg har jo vært her i byen mye, da. Vi har ei familiehytte like utenfor hvor jeg har sittet mye og skrevet, og jeg har sett hvordan byen har forandra seg. Jeg har ikke vært i et absolutt eksil, det har jeg ikke.

Men på litt avstand så ser man kanskje forandringene tydeligere?

Ja, så dette Stavanger-diktet var nok et forsøk på å skrive noe allegorisk, om noe større, om Norge. Det er slik jeg har tenkt det, som noe som er større enn seg sjøl. Det er slik poesi og for eksempel en by som Stavanger kan møtes.

Men sånn er det også med Jimmen. Det er også et dikt som er mye større enn seg selv. Det handler også om Norge, Norge under det store hamskiftet da vi blir en olje-nasjon.

Det har i hvert fall vært ambisjonen. Det er vel allegoriens mekanisme, er det ikke det? Men så er det også undertemaer som kommer opp. Og det er nødvendig, om diktet ikke skal stivne. En har ikke full kontroll, og det skal en ikke ha heller. Men litt overordnet så handler *Jimmen* også om sekularisering og brudd med religiøs tenkning. Jeg har jo sagt at Stavanger på 70- og 80-tallet gikk fra religiøs til teknologisk overbevisning.

Jimmen er ikke så omfangsrik, men du skriver egentlig ganske digre dikt-bøker. Offisielt må ei bok ha 40 sider for å kunne kalles ei bok. Da jeg fikk manusarkene til Orgelsjøen, tenkte jeg at dette blir en stor bok ...

Til å være en diktsamling, ja. Men det er poeter som er yngre enn meg, Pedro Carmona-Alvarez for eksempel, som har skrevet mye tjukkere bøker. Malen på 90-tallet var nok korte dikt, og de fleste bøker var nok i nærheten av det formatet du nevner. Man må nok tilbake til 80-tallet, til Nils Yttri for eksempel, for å finne omfangsrike samlinger. Så er det selvfølgelig ting som Jan Erik Vold har gjort, og han hadde også noen solide bøker på 90-tallet. Men ellers tror jeg ikke det var så mange lange dikt den gangen.

Nei, det var kanskje ikke det. I hvert fall var det mindre av det enn på 2000-tallet. Men du veksler i diktformat, mellom langt og kort. Så er det gjerne en tematisk eller motivisk orden; Trådreiser har med Europas randsoner å gjøre. Så veksler du mellom ulike språkformer, mellom talemål og ulike skriftspråk før og nå, tilmed et fremtidsspråk lager du i Solaris korrigert. Mye av dette har vi vært innom, men eksempelvis i «St. Petersburg-vatn» er også en annen side ved språket vi ikke har nevnt. Litt ut i diktet snakker du om «[n]attspråget med

sitt vekkvendte ansikt,/ sin sigande kropp / og sine seks tusen altfor virkelige soler!» Dette språket har sin klang, «Nattklengen / klar te å legga flatt / etkvert språk.» Her er dypsindig poetisk refleksjon som man kan grunne mye over.

Det er nok kanskje det diktet som har mest preg av det, diktet der jeg tenker over utsigelsesposisjonen. Men det er vel en konsekvens i reiselitteraturen, nesten, det å reflektere over hvem en sjøl er? Jeg var i utgangspunktet i Russland for å skrive dikt, men så ble jeg bedt om å forelese for norskstudenter fordi min kontaktperson der borte var norsklektor. Og så skrev jeg det inn, at jeg hadde snakket om Obstfelders «Jeg ser», fra hjembyen. Og da jeg gikk ut etterpå, regnet det.

Apropos undervisning. Da Trådreiser kom, var du ferdig med hovedfaget, og da hadde du begynt å undervise ved Skrivekunstakademiet i Bergen?

Eller like etter. Jeg tror jeg var der i hele 13 år, faktisk. Det er lenge. Men nå har jeg flytta til Stavanger, og det ble litt komplisert å pendle. Jeg var nok også mett av å undervise, men jeg vet ikke om jeg hadde skrevet så mange bøker uten å ha jobba der.

Det kan se ut til at du har vært i Skottland for å skrive også ...

Ja, faktisk. Av og til har jeg sagt at forfattere lever på to typer impulser. Den ene er passiv, du lever på det du bærer med deg fra oppvekst og kultur, la oss si til du er en 17–18 år. Mens så har du det du kan gå aktivt inn i. Lese. Reise. Tilegne deg kunnskap. Det har jeg gjort i *Orgelsjøen*. Det er den aktive delen av forfatterarbeidet som viser seg, mest, med et par unntak.

I 2004 kommer så Solaris korrigert. Den fikk masse oppmerksomhet og ble raskt kanonisert. Men det man snakker om er i grunnen ikke boka som sådan, men titteldiktet som åpner det hele, det første diktet.

Ja, man snakker ikke så mye om de to andre delene, som jo er skrevet på dialekt igjen. Georg Johannesen sa til meg i ettertid at jeg kanskje burde ha gitt ut «Solaris korrigert» for seg selv, men han skjønte meg. Når du er midt inne i en prosess, kan du ikke stole helt på det du skriver. Jeg tror ikke at han var negativ til de andre diktene, men det ble nå sånn.

I «Solaris korrigert» setter poeten et helt nytt språk. Et nytt språk basert på språk.

En del av det jeg sier om egen diktning er jo etter-rasjonalisering. En skriver mye på impuls. Det kan hende at det er innsikter der, men det er ikke alltid

det er tilsiktet. Jeg hadde skrevet mye om bakgrunnen min, om Stavanger, jeg hadde skrevet om sirklene rundt, og jeg hadde også brukt mye historisk stoff. Så hvor skulle jeg nå vende meg? Kanskje jeg skulle skrive om framtida? Jeg tenkte vel òg at jeg måtte finne et språk for dette. Så hadde jeg sett et dikt av en skotte som het Edwin Morgan, et tøysedikt om mennesker på Mars, på et tøysespråk. Men hva om dette språket hadde vært reelt? Hva med faktisk å lage et språk som lar seg forstå? Det var slik det begynte, litt lek, men etter hvert på alvor og uten å feike. Da jeg sendte de første sidene til redaktøren min, sa han at dette så veldig spennende ut, men det var litt trist om bare han og jeg forstod det! Jeg måtte altså dra det nærmere det semantiske. Det var det jeg ville sjøl også, det skulle være forståelig. Så jeg fikk også inn en venn av meg, en lærer som jo er dyktig på rettskriving, som språkkonsulent, for å få oversikt over alle formene. Men alt i dette diktet er oversettbart, det ligger ikke noe mysterium i akkurat det i det hele tatt. Men det virker fremmedgjørende. Det blir som å snakke på en dårlig telefonlinje hvor man må anstrenge seg for å forstå det som blir sagt.

Det ser ut som en form for pidgin-språk, men gjenkjennelig og begripelig. Og det utsier vel også at kommunikasjon faktisk er viktig, at også det dikteriske språket skal kommunisere på et vis. Hvis du skriver hermetisk, er det veldig krevende å lese, det er nesten helt lukket. Men dette er ikke lukket, det er fjernt fra den hermetiske tradisjonen. Det kommuniserer direkte på sitt eget hemmede vis.

Ordet kommunikasjon er problematisk. Det kan lett tenkes som ren overføring av informasjon, at det er en pakke som man kan åpne, hvor alt blir overlevert uforstyrret og klart. Det er ikke diktning. Celan har et bilde i Bremen-talen der han snakker om diktet som en slags flaskepost som må drive i land på en bredde, på leserens bredde. Så selv Celan sto i et forhold til leseren med en slags forespørsel, eller hadde en lengsel etter å nå fram.

Det var vel Georg Johannesen som snakka om senlesning i stedet for nærlesning. Og Sjklovskij snakket om forsinkelse i persepsjonsprosessen, om underliggjøring og desautomatisering som typisk for det poetiske språket

Der er det nok noe der. Men så er det òg klangene, *voicen* i språket eller *sounden* i det. Det er nok det som var det viktigste med språket i «Solaris korrigeret».

Men sounden henger vel sammen med dialektinnslaget, altså det rene talemålet. Hvis du ikke er fra Stavanger, så tar det jo litt tid å lese Stavanger-dialekt ...

Det gjør det, og jeg har sikkert tapt noen lesere på det. Du gjør det ikke lettere for deg sjøl når du skriver på dialekt. Jeg ble parkert av for eksempel Øystein

Rottem med diktdebuten i 2000, han mente jeg var inne på et sidespor og drev med heimstaddiktning. Det trykte meg litt ned, nei, det er ikke en innertier å skrive på dialekt. Men det var altså andre hensyn som var viktigere. Jeg merker tydelig at det er en annen diksjon, en annen sang i dialekten enn i det normerte språket. Det er sang, jeg tenker musikalsk uansett hvordan jeg skriver. Bokmål har en annen stemme, en annen tone, en annen holdning, det er formelt, og høystillet på en mer enkel måte. Det er saker og ting jeg ikke kan gjøre på dialekt, som jeg kan gjøre på bokmål. Men dialekt er jo nærmere stemmen, da. Du aksentuerer den musiske dimensjonen i språket ved å bruke dialekt. Muntlig tale bærer tydeligere i seg det musikalske enn det rendyrka skriftlige. Noen tekster, ytterpunkt som for eksempel byråkratittekster, tar overhodet ikke slike hensyn. Det går kun på informasjon og presisjon.

Men det er vel også mer energi i talemålet? Mer dynamikk? En forskjell på skrift og tale i norsk er tendensen til substantivering i skriftspråket – mot mer verb og rørsle i talemålet. Og mer bruk av passiv. Det er viktige forskjeller som også gjelder for forholdet mellom nynorsk og bokmål.

Jajaja! Talemålet er et mer aktivt språk. Og mer konkret. Det er fraseringer, talemåter i ulike dialekter som man kan spille på som riff, som gitarister. Og så er det skrift samtidig selvfølgelig, det er en skriftlig variant, en blanding av skrift og talemåter.

Og så kom Hvorfor ensomt leve. Essays i 2006. Å skrive essays er vel også eterrasjonalisering for en poet? Og det er vel slik at når man skal skrive om Øyvind Rimbereid, så tar man utgangspunkt i et av essayene hans. For eksempel i det som heter «Om det topografiske diktet». For å overdrive litt kan man snart snakke om en hel liten industri med artikler om Rimbereids poesi med utgangspunkt i dette essayet. Essays i stedet for en poetikk, men så er det en poetikk likevel?

Men den har bare tilbakevirkende kraft. Man sier gjerne at poeter bare skriver poetikk for å avslutte noe. Nå er jeg ikke sikker på om jeg gjorde det. Jeg har nettopp lest en hovedoppgave om *Jimmen*, og den tar utgangspunkt i stedsfilosofien i topografi-essayet, men med bredere tilfang enn det jeg har.

Men i essayet «Episode og forandring» er du innom en som har skrevet poetikker, Søren Ulrik Thomsen. Han skrev vel nettopp for å avslutte noe. Men Hvorfor ensomt leve består av tekster som er samlet opp så å si, tekster som har blitt til over tid?

Litt dét også. Jeg har vel skrevet ett eller to essay i året. Jeg kunne sikkert ha skrevet mer, men det er mye output i det å være forfatter. En bruker jo mye tid

på å få ut ting. Jeg skulle nok gjerne sett at jeg leste mer også, hadde litt større kapasitet der. Det er mulig jeg får litt bedre tid til slikt når jeg nå har slutta på Skrivekunstakademiet.

Men essayet er vel ikke nødvendigvis så fjernt fra diktet. Finnes det ikke et slags essayistisk tildriv i en del av diktene dine. Jeg tenker eksempelvis på de halvlange tekstene dine.

Det tror jeg nok er riktig å si. Men man kan lure litt på det, historisk sett. Før så fantes ikke essayet, men brevet fantes. Og brevet er et viktig forelegg for essayet. Selv Francis Bull sa vel at det var en glidende overgang mellom sjangrene. For meg er det nok et forsøk på å skrive meg litt opp mot tankediktningen. Jeg så det var mulig hos Sonnevi, og ikke minst hos eldre diktere.

Når man leser essaysamlingen din, ser man at noen forfattere er helter. Göran Sonnevi er en, Bjørn Aamodt en annen. Og Jo Eggen. Men Søren Ulrik Thomsen er kanskje ingen helt?

Han har skrevet diktsamlinger som jeg setter høyt, bare så det er sagt. Når jeg skriver essays og poetikk, er det nok noe med den kontrollerte delen av forfatteren som viser seg, og det er en vilje til å forsvare noe. En kan bli litt polemisk, det er vel ikke uvanlig. Men det er energi i disse generasjonsforskjellene. Det er helt opplagt at jeg har en helt annen holdning til det å skrive enn det Søren Ulrik Thomsen har, for eksempel. Eller norske forfattere som begynte å skrive på 80-tallet, Sunde og Fosse, for eksempel. Det å reindyrke noe, har ikke vært et ønske for meg. Jeg vil mer få fram at jeg har mange stemmer, i ringer utover, at det finnes mange påvirkninger som har vært viktige. Søren Ulrik Thomsen har mer faste prinsipper, en poetikk som fungerer kun for poeten selv. Jeg kan respektere det som et arbeidsprinsipp for han, men det er ikke mitt arbeidsprinsipp. Og når poetikker blir lærebøker i poesi, som jo i utgangspunktet var meningen, da ...

Det som kjennetegner din poetikk er en slags urenhets poetikk – med mange stemmer og ulike historiske lag. Søren Ulrik Thomsen på sin side er vel mye mer enstemmig ...

Jeg mener jeg har litt rett her, altså. Han har et forfatterskap som har gått litt i frø. Det er nesten ikke forskjell på de nyere diktene hans og de han skrev for 25 år siden. Så spørs det hvor sterk den roten er som han skriver på. Det er skifter eller faser i et forfatterskap. Se på Wergeland. Ulike sjangre og ulike temperament, fra det mest såre og fortvilte til det mest sarkastiske og bitende. Der er det energi!

Temperamentet er med og bestemmer hvordan det blir?

Absolutt. Men en kan også si at det er motivene. Slik som i *Orgelsjøen*, der det både er litt kjølige dikt og mer varmere. Fordi motivet, orgelet, også er slik. De gjør noe med diktets holdning eller tone når det møter et konkret stoff som har sin egen kraft og karakter. Sterk kunst er oftest et reelt møte med virkeligheten, det er ikke bare fantasmer eller projiseringer, svermeri. Det blir kunst når det er et arbeid med et stoff som gir motstand, det er en treghet så man bruke krefter for å trenge inn i det.

Og når man må bruke krefter for å trenge inn i materialet, så oppfanger man at der finnes mange stemmer som gjenfinnes i teksten, i litteraturen.

Ja, jeg tror det er det Atle Kittang pirker borti når han skriver om den Sonja-oden min fra *Herbarium*, at den har både noe ironisk og noe elegisk i seg. Og jeg tror at f.eks det diktet som heter «Hegels orgel» i *Orgelsjøen* har en rekke temperament i seg. Det skifter nesten i ett sett, ser jeg. Men så er jo orgelet et godt barokkinstrument, egnet for skiftninger.

Man snakker om flerstemmighet i diktningen, og når man leser dikt kan man merke at en annen stemme, for eksempel en annen dikterstemme blander seg inn. Og dette kan man kanskje også påvise. Men den lille skiftningen av toneleie, er mye vanskeligere å beskrive. Man bare fornemmer at den er der. Som i «Hegels orgel».

Ta Leningrad-symfonien til Sjostakovitsj, du hører at det er både ironi og stor sorg inni der, altså. Den lille trommen i begynnelsen er kanskje miming av tyskerne som kommer. Kanskje. Det er litt ulike sjatteringer som presser seg inn i verket.

Men da har du også sammenstøtet mellom det som er referensielt og det som ikke er så lett å knytte til referansen. Når tyskerne kommer, så hører man det, det kan mimes. Men sorg – hvordan gjengi sorg i musikk? Så hører man fanfarer og trommer og trompeter, det har gjerne konvensjonaliserte referanser. Men så hører man toner hvor det ikke er like lett å ... Men verbal-språket er annerledes, det er vel mest utfoldelsen i tid som er felles?

Ja, poesien har et annet materiale, det har ord som viser til ting, det er referensielt. Det fins rene lyddikt, men det går det liksom bare an å gjøre én gang.

Nei, det er ikke noe moro i lengden selv om det kan være viktig som eksperiment. Omtrent som rent visuell poesi heller ikke er så interessant ...

Fordi det bare tar hensyn til ett aspekt, det er der problemet ligger. Språket undersøkes ikke i sin bredde i det rene lyddiktet.

Nettopp. Og da blir det vel heller ingen heldekkende Rimbereid-lesning om man eksempelvis bruker topografi-essayet vi var inne på som underlag for sin Rimbereid-lesning. I så fall måtte man supplere med essays som tar opp språkets mimologiske karakter, slike som «Ordenes tsunami», «Lyden i lyrikken» eller «Mellomslaget». Eller for den del et dikt?

Eller en skal kanskje lese andre ting. Jeg er ikke sikker på om forfatterne selv er de beste å ta utgangspunkt i. En ser ikke seg sjøl så godt alltid.

Det kan nok være rett. Det er bare en tendens jeg påpeker. Som leser og kritiker finner man seg én fortolkningsnøkkel, men man gjør seg blind for mange aspekt ved verket samtidig. Når det gjelder Jimmen for eksempel, er vel «Episode og forandring» minst like sentralt som «Om det topografiske diktet».

Det henger jo litt sammen, det er ikke skrevet helt i blinde. Når forfattere skriver essay, er det ofte for å tydeliggjøre ting. Men så er det gjerne dimensjoner som jeg ikke ser sjøl, som forsvinner litt. Det er nok med blanda følelser at jeg skriver essay som handler om dikt, for man lager da et forsvar som diktet nok kunne greid seg uten også. Men så har jeg et hovedfag i litteratur, så det er kanskje en annen del av meg som snakker i essayet.

Herbarium kom ut akkurat da finanskrisa slo inn. Det var vel en tilfældighet, men finanskriser har det med å komme igjen og igjen.

Men hvis diktet har noen tilfældigheter i seg, kan jo den dimensjonen få lov til å komme utenfra også? Virkeligheten er jo ofte litt poetisk. Det er egentlig veldig mye i finanskrisen som kan ligne på et dikt. Alt det merkelige er har spekulert i for eksempel. Dessuten har du metaforene innenfor økonomi, «mørke skyer på himmelen», «økonomisk tsunami», etc. Man sammenligner økonomien med naturen. Andre forfattere enn meg har også påpekt det. Men det har i seg poetiske sjablonger som jeg kunne ta tak i og vise fram.

Men altså, herbarium og blomster – og dikt. Herbariet knytter du til poetene, og blomsten har generals rang som romantisk diktmetafor. Henrik Wergeland samlet blomster, Ivar Aasen hadde sitt herbarium, Olav H. Hauge hadde herbarium. Poeter skal liksom ha sitt herbarium.

Hadde Hauge også herbarium?

Jada. Pressede blomster. Men han var jo gartner-utdannet også da.

Jeg hadde jo skrevet tre bøker på dialekt eller konstruert språk før *Herbarium*, så nå tenkte jeg at jeg kunne gjøre noe som ligna på noe klassisk-poetisk. Jeg ville finne ut hva som kunne bli av det – på bokmål. Og der er det vel tre dikt som har rim og metrikk i seg, fast metrikk. Det er vanskelig å skrive metrisk og rime hvis du ikke har gjort det veldig lenge. Tony Harrison er eminent selvfølgelig, nesten litt for god. Han har et kolossalt vokabular, og dessuten har han latin også, så han kan strø på når han mangler et rimord.

Det er et problem med metriske dikt at når noen først prøver seg på det, så er de ikke gode nok metrisk. Det er noe med håndverket. Det må sitte så godt i fingrene at du også kan frigjøre deg fra det og gjøre noe annet, sprengre skjemaene. Slik Hauge gjorde i sonettene sine.

Ja, sette komma og ta en pause midt inni verset, der en ikke venter det etter regelen. Så det blir to tause slag der. Det er sånt som er håndverk og erfaring hos gode poeter. Hvor mange varianter skrev han ikke av «Gullhanen? Var det ikke 50 eller noe sånt?

Iallfall fryktelig mange. Det ble et fantastisk dikt til slutt.

Absolutt. Det er en påminnelse om at du ikke kan lage regler for hva som blir bra dikt. Noen sier at det som kommer raskest, blir det beste, men i dette tilfellet er det slett ikke riktig.

Men klassiske vers- og strofeformer er en ting, blomsterdikt noe annet. Det er en ærverdig norsk tradisjon du skriver deg inn i, med Wergelands Jan van Huysums Blomsterstykket som ett høydepunkt. Du henter et Wergeland-sitat som motto til «Tulipan». Det er en veldig tradisjonsbevisst bok, dette.

Man kan ikke skrive om blomster uten å vite at det er et motiv som nesten er helt utslitt. Dette er tematisert i boka også, i rosen som det nesten ikke er noe igjen av mer, symbolsk helt tømt.

Og rose-motivet dukker opp igjen i 2011, i Jimmen, men nå med fornyet kraft i nye språklige omgivelser. Du er igjen i Stavanger, og kjørekaren snakker Stavanger-dialekt – kanskje fra 1970-tallet.

Bruken min av dialekt er jo ikke helt fonetisk. Det er i hovedsak Stavanger-dialekt med innslag av noe som ble sagt på 70-tallet. Men jeg brukte lang tid på det diktet, det er jo ett dikt. Jeg holdt på å gi opp. Da var det at redaktøren min satte meg på sporet. Opprinnelig var det bare Jimmen, hesten, som talte da jeg jobba med det, men det var redaktøren min som sa at det kanskje trengte en stemme til. Og kona mi hadde også et godt innspill, om at jeg hadde kjørt

det fast i feil historisk tid. Så det tok tid før jeg fant ut hva dette skulle dreie seg om. Det tok faktisk tid før jeg fant ut at jeg måtte kjøre diktet inn på 70-tallet. Da begynte det å stemme. Hvorfor skal en skrive om en hest? Hvorfor skulle jeg skrive om en kjørekar? Jo, mitt siste bilde av dette er 70-tallet, at det da kom en med hest og hentet matavfall hjemme hos oss. Og med det fikk diktet noe å svinge seg inni, et historisk rom som plutselig utløste veldig mye.

Det blir en dynamikk.

En dynamikk, og diktet begynner faktisk å si noe som interesserer forfatteren sjøl, og som forfatteren håper kan interessere andre. Slik var det. Det tok tid.

Jeg pleier å si til katten vår at «du ligger jo bare der og er katt, du.» – for øvrig med en Rimbereid-allusjon, tror jeg. Og det er jo slik at en hest ser på verden som hester gjør, mens kjørekaren ser på verden som kjørekarer gjør. Det er en bevissthet om bevissthetsformer, eller hvordan man nå skal uttrykke det ...

Ja, sjøl om de er oppdikta, selvfølgelig. En hest tenker ikke sånn. Men jeg gjør det nok for å strekke min egen bevissthet for å se hva som kan skjedd der det jeg tror er en hests tenkemåte møter min egen. Selvfølgelig en umulig utsigelsesposisjon, men det er en forestilling om det og om det som sjølsagt er menneskespråk og dikterisk språk, med mytiske og folkloristiske innslag. Det er vel der det ligger, å få språk til å kolliderere.

Absolutt. Begrepet underliggjørings-effekt faller en nok en gang i tankene. Ei ny tid er i ferd med å prege Stavanger, det er helt nytt og fremmed både for kjørekaren og for hesten. Man har ikke noe bruk for noen av dem lenger.

Men her måtte jeg gå litt aktivt til verks. Jeg var jo med og kjørte og stelte hest under arbeidet med diktet, og jeg snakka mye med folk som har hatt et aktivt liv sammen med hest. Så det er jo reminisenser av den reelle hesteatferd eller heste-tenkemåte som mennesker opplever det. Og dette er blanda med mine ting som er oppdikta. Det siste er det mest av, selvfølgelig.

Bestefaren min var hestekar. Og hesten visste hvor han skulle gå, og bestefaren min gikk etter.

Jimmen er også navnet på min farfars hest. Jimmen var en liten lat fjording. Så det er på en måte litt familiekronike også, dette. Far min drog jo til byen og utdannet seg, forlot den gamle, bondekulturen.

Da er vi vel kommet tilbake der vi startet – ved Orgelsjøen. Du begynner med bærebølger i denne boken også. Så det er kanskje en slags indre sammenheng i det du gjør selv om det sprer seg utover?

Men hvor bevisst er et forfatterskap komponert eller regissert? Noen ganger er det de personlige preferansene eller fascinasjonene som gjelder, litterære fascinasjoner med bestemte motiver eller bilder eller ... Og så er det selvfølgelig også ting som jeg gjør bevisst. Jeg gjentar meg sjøl noen ganger – helt bevisst. Det er noen sitater fra *Solaris korrigert*, om fiskene som svømmer – det er faktisk også ordrett – i *Orgelsjøen*, en kobling som kjennes riktig. Jeg må kunne gjøre det. Det er litt mer som båtbyggeren enn det er som filosofen eller byplanleggeren, men sånn bør det nok være. Kanskje det er en mer intuitiv side også. Man planlegger ikke et forfatterskap, man planlegger ikke en bok. Men så har du kanskje et blikk, og komposisjonen blir til etter hvert, eller baklengs kan man si. Bøkene mine har nok hatt en tendens til å være et brudd med det forrige. Men det er nok noe i at de også henger sammen. De henger sammen i bruddpunktene, på en måte.

Slik vil det kanskje være når man ser på det i bakspeilet. Det er en linje der som man ikke er klar over idet noe blir til ...

Se på Dag Solstad sitt forfatterskap. Det blir et mønster ut av det hvis man ser det over tid. Og det kan skyldes det forfatteren skriver, men det kan også være skifter i tida, skifter i kulturen som gjør at bøker faller på plass.

Skal vi gi oss der?

Det gjør vi. Av hensyn til oss sjøl og andre ...