

Tomas Espedal

Cathrine Strøm

JAG SKRIVER I DINA ORD

en samtale

TE Tomas Espedal

CS Cathrine Strøm

CS La oss begynne med den første setningen:
«Den første setningen, den må være hard som stål. Man arbeider den frem, sliper og børster, kutter og pusser, et håndverk.» Lenger ute i boka skriver du: «Den første setningen, vi arbeider den frem, henter og samler det vi finner av ord og kitter dem sammen med andre ord, en klebrig ordklump, myk. Vi arbeider frem en struktur, en kube, nesten, som vi fyller med ord: mønstrene finnes, setningen lyser. Den første setningen må være myk.»

TE De to passasjene viser til to ulike faser i boken. Slik illustrerer jeg overgangen fra at historien har vært hard til den blir myk, til at den blir en kjærlighetshistorie. Det er som når jeg skriver: «Våren, høsten er den årstiden jeg liker best av alle». Noen vil si: Nå må du bestemme deg, enten så er det mykt eller så er det hardt, enten er det vår eller høst. Men bøkene mine er ikke enhetlige, eller konsekvente. Jeg har forsøkt å beholde en ambivalens innad i teksten.

CS Ja, jeg opplever at boka på mange måter handler om denne ambivalensen. Hvordan kommer denne endringen fra det harde til det myke til uttrykk i språket? Og hva er det som igangsetter endringen?

TE Det er noe som blir skrevet frem, det er ikke tenkt på forhånd. Den første setningen, alle vet

at den er viktig. Her skal jeg fortelle om at min bestefar arbeidet på et skipsverft, han arbeidet med metall; stål og jern. Det var et hardt arbeid. Da må den første setningen også være hard. Etter hvert glir den historien over i en annen, min kjærlighetshistorie, og den må være myk. Og så kommer bildet med biene, som også arbeider. Det skal ikke være en metafor, det skal gli inn i språket som noe naturlig: nå blir språket mykere. Det er en struktur som skrivingen får frem. Strukturene ligger i språket. Jeg er ikke en som tenker dem frem, jeg skriver dem frem.

CS I forhold til mange andre romanforfattere, har du en oppmerksomhet nettopp mot materialiteten i språket, slik som det myke og det harde, og du tillater språket å komme til syne som språk og form: Du lar teksten sprekke opp, åpne seg og nærme seg diktet.

TE I og med at jeg har vært forfatter i over tredve år, har jeg utviklet et sterkt forhold til språket på et detaljplan. Ett element er dette med hardhet og mykhet, et annet er tempi. Om jeg vil at teksten skal være rask eller langsom, må jeg sette teksten på ulike måter. Jeg har lest og studert annen litteratur for å finne måter å gjøre det på. Ann Jäderlunds sperreskrift virker langsomt. Hvis jeg vil ned i tempo, gjør jeg som Jäderlund. Hvis jeg vil ha hurtighet i teksten, kan jeg av og til bruke lyrikkformer

for å akselerere. Men ikke bare lyrikk. Jeg kan studere fotografi og alt som kan virke inn på oppsettet og utformingen av teksten. Jeg vet at jeg kan skrive en helt normal roman, men det interesserer meg ikke lenger. Nå er jeg mer opptatt av hva jeg kan gjøre med romanformen og med språket, derfor trekker jeg inn lyrikk, fotografi, essay, dagbøker, brev, alt! Jeg har også utviklet skriveteknikker. Nå skriver jeg blant annet i mørke.

CS I mørke? Hvordan foregår det?

TE Rilke betoner dette med å lete etter det rette stedet for å kunne skrive. Det gjelder nok for de fleste forfattere, man vet hva som er gode og ikke så gode skrivesteder. Siden jeg reiser en del, har jeg funnet ut at når det er mørkt er jeg ikke så konsentrert om hvor jeg er. Når jeg skriver i mørke ser jeg heller ikke hva jeg skriver, og det har gitt meg en enorm frihet. Skriften forsvinner i samme øyeblikk som den oppstår, jeg ser setningen inne i hodet mitt, men ikke på papiret. Det er som å skrive i vann. Så når jeg våkner om morgenen må jeg tyde hva jeg har skrevet. Det er heldigvis ikke så vanskelig. Det er en teknikk som vil prege det jeg kommer til å skrive.

En annen teknikk har jeg kalt Roma-teknikken, fordi jeg oppdaget den i Roma. Jeg skulle for eksempel prøve å beskrive en due, men det

viste seg å være umulig. Jeg fulgte etter duer og oppdaget at de har tusen forskjellige gråtoner, pluss at halsen er grønn hos noen og lilla hos andre, og så videre. Så plutselig flyr den, og hva er en due? Er det en due når den går, når den flyr, eller når den sitter på gesimsen? Det er blitt den vakreste fuglen jeg vet. Jeg klarte ikke å beskrive den, men jeg prøver. Hver gang jeg prøver å beskrive noe så nøyaktig som mulig, slik at det i alle fall likner det jeg vil beskrive, det er dette jeg kaller Roma-teknikken. Og Ronda-teknikken, det er å skrive i mørke, for det oppstod i Ronda, på Rilke sitt sted. Begge deler får konsekvenser for utformingen av teksten.

CS Når du skriver i mørke, er du da i en halvslumrefase?

TE Nei, det er en ganske våken fase. Jeg er veldig konsentrert, for jeg blir så opphisset av det. Det skyldes nok friheten som ligger i at jeg ikke ser papiret. Hele tiden, også i *Imot kunsten*, har jeg forsøkt å nærme meg en situasjon hvor jeg kan skrive hva jeg vil, men jeg klarer det ikke. Jeg blir fryktelig misunnelig når jeg ser at noen besitter den friheten, at de bare kjører på. Noen av de sterkeste tekstene jeg vet om, klarer det; Sara Stridsberg i *Drømmfakulteten* og Knausgård, og noen diktsamlinger. Jeg er en som sliper på setningene, men i mørke slipper jeg meg løs.

Så når jeg tar tekstene frem i lyset, må jeg se: Tåler de å være så rå som de var da de ble skrevet i mørke?

CS Der nærmer du deg kanskje drømmen om den umulige boken som du skriver om i *Imot kunsten*: «Boken som skulle inneholde alt». Ser du på romanen som en stor åpen plass, et stort mulighetsrom, eller som en begrensende form eller ramme?

TE Det er enorm spenning mellom romanen som åpen og begrenset form. Vi vet jo fra Oulipo at det noen ganger er befriende med begrensninger, det kan være bra å holde seg til noen klassiske krav til hva en roman er. Samtidig er det helt innlysende at jeg hele tiden har etterstrebet en utvidelse, blant annet ved å innføre brev og dagboksnotater. Det er en undersøkelse av hva romanen tåler. Jeg vil at romanen skal holde en viss form, samtidig som jeg streber etter den umulige boken.

Romanen selv vil på en merkelig måte vise om jeg lykkes med det eller ikke: hvis det jeg gjør er dårlig, har det ikke noe i romanen å gjøre, men romanformen er sjenerøs. Det er den mest sjenerøse formen. Jeg våger ikke å skrive dikt, selv om jeg som 18-åring begynte å sende inn diktsamlinger. Men jeg har bestemt meg for å ta lyrikken, det lyriske inn i romanskrivingen.

CS Men hva er da det lyriske slik du ser det, hva er poesi?

TE Det er et helt annet språkarbeid, en helt annen konsentrasjon i språket. Romaner er ofte så begredelige, du må beskrive at noen går rundt et hjørne, det må være kronologi, og en masse formelle krav som jeg gir blaffen i. Jeg tar meg noe av den friheten som lyrikken har, det er vanskelig å forklare, men noe av konsentrasjonen som ligger kun i språket. *Det* er det lyriske, at jeg tar mer hensyn til språket, enn alle disse formelle kravene. Setningen skal ha en rytme, en skjønnhet, en brutalitet, det er det viktigste. Det er for meg det lyriske, samt å gjøre bruk av det grafiske, oppsettet.

Vet du forresten hvem som får Nordisk Råds litteraturpris i år? Det blir Andrzej Tichy med *Kairos*, det er jeg helt sikker på. Faen i helvete, der har du den perfekte lyrikken. Jeg leser den nå, og han gjør det: først er det kortere prosatekster, så blir det lengre tekster, og plutselig bryter han setningene opp, det står bare «Men» og så står det «nu» på neste linje. Du mister pusten! Du forventer en ny lang setning, og så kutter han bare av. På en måte er det knusende: Han er yngre enn meg, og det han klarer i *Kairos*, er det jeg prøver på selv. Det er ydmykende, men samtidig også jævlig inspirerende.

CS Du refererer til en lang rekke forfattere og tekster i boka, åpent eller skjult, blant andre Jacques Roubaud. Han skrev etter at Alix Cléo døde at han verken greide å skrive eller lese poesi, det eneste han kunne lese var «harmløs prosa». Hva tenker du om det?

TE Dette mistenker jeg for å være noe han bare liker å si, samtidig som det jo kan være sant at han hadde et følelsesmessig sammenbrudd som gjorde det vanskelig for ham å lese poesi. Når det gjelder Roubaud, er det ikke bare *Quelque chose noir/Noe svart* jeg refererer til. Jeg har også studert *Londons store brann* nøy. Den er også en måte å løse det lyriske på, selv om den er del av en stor romansyklus. *Imot kunsten* inngår også i en større syklus. Det er viktig, for når jeg skriver vet jeg at boken ikke er ment å være uttømmelig. *Imot naturen* fortsetter der den slipper, og så kommer *Bergeners*. Det skal være mulig å lese bøkene i en større sammenheng. Derfor studerte jeg også den siden ved Roubaud, romansyklusens komposisjon og så videre. Og *den* prosaen er ikke harmløs, heller ikke hos Roubaud.

CS Nei, men han sier heller ikke at prosaen generelt er harmløs, men at han i den perioden bare tålte harmløs prosa.

TE Ja, det kan hende, men for meg er det ikke slik at prosaen er harmløs og poesien følsom.

CS Du sa at *Imot kunsten* inngår i en større syklus, men ser du likevel på boka som en uavhengig enhet? Det gir mening at vi har invitert den boka alene til Audiatur?

TE Ja, og den handler om arbeid. Jeg liker at du nevner det om innflytelse. Jeg har alltid vært åpen om at jeg leser mye og bruker det jeg leser. Idealet for *Imot kunsten* var egentlig Leslie Kaplan med *Overskuddet. Fabrikken*. Jeg klarte det ikke på samme måte som henne, heldigvis, men det var den teksten som utløste boken. Jeg bruker også andre bøker, der er jeg uforskammet. Jeg legger frem ulike bøker, som Kaplan og Roubaud, og så snakker jeg med de tekstene. Det jeg skriver om alderen har jeg fra Johan Jönson. Jeg har ulike slike pekere. Det er sånn jeg arbeider. Jeg skriver i andre sine ord.

CS Vi har invitert *Imot kunsten* inn i en poesi-festival, i Audiatur. Hva tenker du om det?

TE Første reaksjonen var overraskelse, for jeg kjenner Audiatur. Men så ble jeg veldig glad, for jeg har bestrebet meg på å skrive i en viss forstand inn mot poesien, og jeg henvender meg til annen poesi. Det kan derfor være interessant å se boken i poesiens yttergrenser, se om den har en forbindelse med poesi. Jeg håper det var sånn det var tenkt, for poesien er etter min mening den mest åpne formen. Se på Johan Jönsons bøker, hva er det for noe?

Da jeg var veileder ved Litterär Gestaltning i Gøteborg husker jeg at Marie Silkeberg sa: «Det är faen inte dikt». Hun mente det bare var tekst utgitt som dikt. Ja, hva er *Efter arbetsschema*? Kanskje det bare er en arbeidsjournal? Og de andre bøkene hans, kanskje ikke de heller er dikt. Det er jo det som er spennende, han har sprenget den tradisjonelle diktsamlingen, og skrevet tjuke intetsigende bøker om arbeidslivet og om syke folk, noen ganger like ubehagelig som en journal. Så poesien er også interessant i dens egen randzone. Det vet vi. Den klassiske diktsamlingen på 120 sider, med ett dikt på hver side med overskrift, er litt begredelig hvis det ikke er *jævlig* godt skrevet. Men så kommer dette tjuke eksperimentet til Jönson. Sånn er det også med bøkene til Mara Lee, hva er det? Så det er absolutt en del forfattere som kunne være spennende å se på ut ifra poesiens blikk, som dere gjør.

CS Enkelte mener at poesien ligger nærmere sakprosaen og dens forhold til virkeligheten enn romanen. Men hva er sannhet? Og: Er det et viktig spørsmål?

TE Ja, noen ganger er det prekært, men det er et umulig spørsmål. Nei, det klarer jeg ikke å svare på. Men hvis vi sier at vi nærmer oss en form for realisme, er det interessant det som skjer nå. For vi kan ikke skrive som Balzac, vi

kan ikke en gang skrive som Virginia Woolf, bøkene må ha et preg av den tiden vi lever i. Vi kan godt si at noen av oss prøver på en form for realisme, og at noen av bøkene innenfor poesien står for en ny form for realisme, men om de er *sanne*? Nei, det ... Jeg leser og er veldig glad i diktene til Kristian Lundberg. Og så kommer *Yarden*. Den fikk store konsekvenser litterært, men den fikk ingen konsekvenser for de som jobber på Yarden i Malmø. Den politiske litteraturen kan inneholde en viss sannhet, men den fører som regel ikke til noen ting, og dessuten: er boken sann? Nei, det kan jeg ikke svare på.

CS Men om litteraturen ikke fører til endringer, vil ikke det si at å skrive innebærer en slags maktesløshetens posisjon? Holder det å være skrivende, hvis du har en veldig sterk politisk samvittighet?

TE Du kan lage revolusjon i andres liv. Det tror jeg på. Bøker kan forandre menneskers liv, men det er veldig sjelden de preger verden. Vel, Marx har nok gjort det, men så er heller ikke *Das Kapital* skjønnlitteratur. Innenfor vår verden er det veldig sjelden at tekstene får de konsekvensene man kanskje ønsker. Men revolusjon lager man, for enkelte bøker har forandret liv. Ta den kraften og lidenskapen du presenterte *Revolution: A reader* med da vi

møttes i dag: entusiasmen er en revolusjon, ikke sant. Det skjer hele tiden, føler jeg, i mitt forhold til litteratur. Bare den Tichy-boken har nå forandret meg. Man blir opprørsk og man blir hardere. I forhold til forlagene, i forhold til leserne, en blir vanskeligere. Og i en viss forstand blir man revolusjonær. Så konsekvenser får det, men dessverre ikke i samfunnet som helhet. Samtidig som jeg blir mer og mer revolusjonær, får vi en mer og mer borgerlig regjering. Samtidig som vår generasjon burde være i stand til å forandre ting, så går det feil vei, hvordan kan det ha seg? Det er det samme i Russland, alle vet at Putin er en av de største bandittene i russisk historie, men ingen klarer å gjøre noe, tvert imot! Det går helt feil vei, på tross av bøkene som skrives i Russland, som er opprørske og radikale. På tross av litteraturen, går verden helt feil vei. Det må man bare ha helt klart for seg.

Vi lager de små, Stavrogin-cellene, som i Dostojevskijs *De besatte*, og så forandrer vi ting i de nære strukturer. Der er litteraturen med, for vi lever som i de cellene: du har ditt nettverk, din økonomi og ditt liv som ikke likner andres, og vi skriver og leser annerledes, på den måten er vi revolusjonære. Det er vår lille revolusjon i denne sinnssyke idiotskapet vi omgir oss med. Vi har ideer og ønsker for bøkene, for

utformingen av dem, distribusjonen, det lages chapbooks og småutgivelser i Sverige, i Danmark, overalt. Det er en fantastisk kraft i det.

CS Bergen poesifest, som du og Henning H. Bergsvåg arrangerte i 2000 og 2002, er en av de viktigste inspirasjonskildene til Audiatur. Dere viste at det å samle poeter kunne skape store endringer: det var med på å legge grunnen for initiativ som Bergensbrag og Audiatur, det skapte helt nye lesninger og nye forbindelser mellom folk.

TE Vi hadde fått ideen fra Sverige, fra folk som Jonas (J) Magnusson, Jörgen Gassilewski, Helena Eriksson og kretsen rundt Bokforlaget Lejd. Vi hadde et ønske om å gjøre noe, men hvis vi ikke hadde hørt om deres arbeid, om oversettelsene og festivalen der de inviterte de franske poetene, hadde vi ikke klart en brøkdel av det vi fikk til. Jonas (J) Magnusson var, og er, revolusjonær. Svenskene hadde på sin side vært i Frankrike, da «revolusjonen» brøt ut rundt 1981. Der var Emmanuel Hocquard og flere, som leste og oversatte nord-amerikanske poeter. Deretter fulgte Ugly Duckling Press, og så videre. Det er en kontinuitet i det vi gjør, og så er det en spredning. Det er ganske sterkt. Men det må aldri bli dogmatisk. Det er jo noen som sier at OEI for lenge har hatt definisjonsmakten innenfor litteraturfeltet i Sverige, såne ting

kan være litt skummelt. Vi kan stivne vi også, men det skal vi ikke gjøre. Audiatur beveger seg videre, og vil gå over i noe annet. For meg var det sterkt at det ble tenkt annerledes på Audiatur, som da festivalen inviterte poeter med til nærmest en egen leir, i Ulvik i 2009. Det at man ga faen i publikum først, for at det skal utvikle seg et fellesskap mellom poetene. Det var også drømmen til Henning og meg: å samle forfatterne, som i et slags forskningssted i ørkenen, for at det kunne oppstå noe mellom dem. Det var overordnet, og ganske arrogant, men publikum kom i andre rekke. Og helt riktig, når forfatterne traff hverandre, oppstod det noe, en utveksling av ideer, arbeidsmåter. Deretter møter de publikum, det er jo også viktig.

CS Litt tilbake til boka. Og Roubaud, som skriver et sted: «sikkerhet, farge. Kan man tvile på rødt?»

TE Wittgenstein.

CS Pocketutgaven av *Imot kunsten* er rød. Hva er fargen rød?

TE For å si det sånn: Det er forskjellige spor i bøkene. Du har for eksempel det episke, fortellende sporet. Det irriterte meg nemlig, hvis jeg kan si det, at noe av lyrikken jeg leste ikke sa meg noen ting, det var språk-eksperiment for språkeksperimentenes skyld.

Jeg aksepterer og respekterer det, men jeg får ikke noe ut av det selv. Jeg leste veldig mange tekster, da jeg var *handedare* i Sverige, som gikk på tomgang. Det samme i Danmark. Jeg kjente et sinne over dette, på samme måte som jeg kunne kjenne et sinne overfor den tradisjonelle romanen. Faen, lyrikken må for meg handle om et eller annet, det må være et eller annet som står på spill! Jeg fikk selv et episk spor i bøkene mine, for det var viktig at det skulle fortelles noe. Samtidig så jeg at både Roubaud, Hocquard og Anne-Marie Albiach og flere, de diskuterte jo filosofi, og veldig ofte Wittgenstein. Som jeg også kjente en stor kjærlighet overfor, siden jeg er fra Bergen, og arkivet er der, og jeg kjente Knut Olav Åmås, Kjell S. Johannessen og andre som jobbet med Wittgenstein. Derav spørsmålet: Hva er fargen rød? Det er fra et fantastisk parti i *Filosofiske undersøkelser*. Hocquard løser det: Hos ham er rød den fargen som Pascalle har på seg. Pascalle Monnier har på seg en rød kjole, og fargen heter Pascalle-rød. Det er et viktig poeng at når fargen navngis, så skjønner du hva det er. Hocquard løste det altså, og det er vel det Roubaud henspiller på.

Jeg møter fargen rød på en annen måte. Jeg har også laget min farge rød, men hos meg er den forbundet med blod, med nattverd, med

et visst ubehag– og lidenskap. I boken har jeg også fargen hvit, etter Roubaud, og sort. Roubaud antyder at sort er den melankolske fargen, det vet vi fra Kristevas sorte sol og sånn, men jeg prøver å demonstrere at hvit er den uhyggelige fargen, ikke det sorte. I *Bergeners* er det fargen blå.

Så det er i utgangspunktet et filosofisk problem som noen poeter faktisk løser. Det er fascinerende med Hocquard, og forsåvidt også Roubaud. I den franske poesien er nok Pascalle Monnier min favoritt, for der har du noe annet, en frihet. Hun skriver om middelalderen i Bayard, og de røyker sigaretter. Den friheten betød faktisk enormt for meg, at du kunne røyke sigaretter i middelalderen, eller du kunne gjøre hva faen du ville, samtidig som du har en veldig streng form.

CS Enkelte ting går igjen i *Imot kunsten*. Det er fargene. Og så er det navnene. Du skriver om hva som først dukker opp i bevisstheten etter oppvåkningen: «Navnene kommer. Fargene kommer.» Siden skriver du om hukommelsen, at fargene er noe av det første som forsvinner ...

TE Navnene forsvinner også. Jeg har vært opptatt av grenselandet mellom søvn og våkenhet. Hva vil det si å våkne opp, hva vil det si å erindre? Jeg har skrevet et sted i *Bergeners* at man drømmer aldri om trær. Noe av den franske

poesien vi har nevnt beveger seg i et vitenskapelig felt på en ikke-vitenskapelig måte. Du kan komme med slike utsagn. Jeg har aldri drømt om trær, og jeg har begynt å spørre folk om de har gjort det, og det er aldri noen som har drømt om trær. Nei vel, så drømmer man kanskje ikke om trær, det er en merkelig ting. På liknende vis er det med navn: Med en gang du våkner er det noe annet som er først, men så knytter bevisstheten et navn til dette noe. Når jeg drømmer begynner det ofte med en person, som egentlig er en annen, i en og samme person. Dette ligger mye nærmere Ovids *Metamorfoser*, hvor allting forandres hele tiden. Noen blir trær, og noen skifter kjønn, som hos Ovid. Jeg er nok nærmere Ovid nå enn jeg er vitenskapen. Og da forvandles navnene, fargene, kjønn, alt forandres, før de forsvinner og det bare er bilder igjen. Har du drømt om trær?

CS Jeg blir sittende og lure på det. Jeg kan jo ikke ødelegge alt ved å si at jeg har gjort det.

TE Jo, det kan du. Uansett, jeg liker å skrive slike setninger, de får deg til å tenke. Men er de sanne? Det er veldig vanskelig å skrive om drømmer, men det går an å møte drømmen på en indirekte måte, trekke ut elementer av den. Det finnes jo en egen filosofi rundt navnet. En av forfatterne som arbeider mest med dette

er Marcel Proust, og i *På sporet av den tapte tid* er det en egen del som heter «Navnet». Hør bare: «Hertuginnen av Guermantes», «Baron de Charlus» – disse navnene inneholder nesten den samme estetikken som glassmaleriene i Chartres, de er gamle og utstråler et visst lys. Ingeborg Bachmann har et fantastisk essay om navn der hun blant annet skriver om navnene «James Joyce» og «Virginia Woolf», det er magiske navn. Får du navnet «James Joyce», har du fått veldig mye allerede. Og de klarer selv å skape den samme magien i navnene på sine karakterer. Enkelte navn har en magi. Dette har jeg vært bevisst på, at navn betyr noe, de inneholder mer enn vi er klar over.

CS I boka er det dine egne foreldre, beste-foreldre og oldeforeldres navn.

TE Ja, og så skriver jeg at navnet mitt må være hardt. Navnene i vår familie var myke, jeg skriver at de knakk som trær. Man skifter navn, det har med forfengelighet å gjøre: Når du er bonde kan du hete Fjøsanger, men det kan du ikke hete når du jobber i industrien, der heter du plutselig Olsen. I vår familie har vi hett alle disse tingene. Hvis jeg skulle gjøre mitt navn til litteratur, så måtte jeg insistere på at det skulle være hardt. Det må meisles inn. Sånn er det med de andre navnene i boka også. Slik det for eksempel blir Josef K. hos Kafka, heter

kjærlighetsfiguren hos meg alltid Janne. Så får man se hvor bestandige man klarer å lage de navnene. Men når jeg forteller min families historie, bruker jeg de reelle navnene. De har også en magi, og en historie. Jeg har stor sympati for Dag Solstad og de slektskapsgreiene hans, selv om det er helt uleselig. Boken er en symfoni av navn! Den er i en viss forstand poesi. Solstad mener jo selv at han skulle vært poet, men han fikk det ikke til. Dette er det nærmeste poesien han kommer. Bare ramse opp navn!

CS *Imot kunsten* er en historie om arbeiderklassen og arbeiderklassebakgrunnen din, og din posisjon som arbeider: Hvorvidt du utgjør et brudd i den rekka, eller hva slags videreføring av arbeiderklassen du utgjør. Er det en skam over å være et slags brudd i en stolt arbeiderfamilie?

TE På 1800- og tidlig 1900-tall handlet ofte romanen om gamle familier som opphører. Du har det i Lampedusas *Leoparden* – en gammel, aristokratisk familie som er i ferd med å gå i oppløsning. Og hos Thomas Mann, i *Huset Buddenbrook*, der du har en 400 år gammel kjøpmannsfamilie, og hva er slutten på historien? Jo, at de får en sønn som ikke vil være kjøpmann. Jeg blir rystet hver gang jeg leser det, for det er snakk om at alt står og faller på bare den ene personen. Thomas Mann

analyserer det helt nøyaktig: Faren, Thomas, gifter seg med den vakre Gerda, som spiller fiolin. Han skulle aldri giftet seg med henne, for da kom det kunstneriske inn i kjøpmannsfamilien. Så får de en sønn som er homoseksuell og som ikke vil være kjøpmann, og det betyr slutten på familien Buddenbrook. Fire hundre år familie – slutt. Det er rystende.

Arbeiderfamilien min er ganske gammel, før var de bønder, så ble de arbeidere, og så får de en sønn som ikke vil være arbeider. Det var et gratis episk motiv lagt i hendene på meg, at jeg er den siste, hvis man bare klarer å beskrive intensiteten i det.

Og ja, det er mye skam i det, for jeg skulle jo videreføre arbeidet. Samtidig er det en stolthet, for jeg snur på det og sier: Jammen, jeg gjør jo det, skrivingen er et arbeid. Tenk hvis Buddenbrook hadde klart å si det til sin far, hvilket var umulig på 1800-tallet: Det at jeg vil bli kunstner er faktisk en videreføring, det er et arbeid det òg. Selv foreldrene mine ville ha protestert på det. Men akkurat i overgangen til den tiden vi lever i nå, vil kanskje noen kunne anerkjenne det: gutten skriver, han arbeider. Det er det jeg ville kretse inn. Skrive en historie som har det klassiske romanmotivet om en tid som er over, en familie som dør ut, arbeiderne holder på å forsvinne, bøndene holder på å

forsvinne, vi går over i en annen kultur. Og der har vi en forfatter.

Egentlig var tittelen *Imot kunsten* tenkt slik at personen skulle være imot kunst, altså virkelig ikke tåle det, fordi han hadde arbeiderbakgrunn. Min far har aldri lest en bok og har vært helt lykkelig med det. Jeg har stor respekt for folk som arbeider, spiser, hviler, som ikke trenger de kunstgreiene i det hele tatt. Ja, hele familien var imot kunsten, men så får du denne fiolinisten i familien, som sniker seg inn i blodet, og så blir du trukket inn imot kunsten i stedet.

CS *Imot kunsten* er på en måte en historisk roman, i og med at den beskriver familiehistorien. Samtidig er den veldig sentrert rundt nåtiden, og det er et veldig nærvær i teksten, den føles veldig akutt. Hva tenker du om forholdet mellom fortid og nåtid i teksten?

TE Den episke linjen som alle bøkene mine har, krever til en viss grad en tradisjonell oppbygging. Når jeg forteller om fortiden og om besteforeldrene mine bruker jeg altså nokså tradisjonell prosa. Men når nåtidselementene skal inn, kan jeg bryte setninger og linjer og kronologi. Slik jeg ser det får du et byggverk i bunnen, hvor fortidens historie fortelles, og så kommer min historie inn som et brudd, som en mer fragmentert historie. Forholdet mellom

fortid og nåtid gir en blanding av ulike språk og ulike oppsett i teksten.

CS Nåtidsperspektivet er interessant. Som du nevnte innledningsvis, kan du for eksempel skrive høst og vår inn i samme øyeblikk.

TE Ja, og sånn er jeg helt overbevist om at virkeligheten er. Det er sider ved tid som jeg tror du kun kan oppdage gjennom roman-skriving, kanskje også i diktskriving. Du følger noen strukturer i din egen familie, som fortsetter inn i en nåtid. Noen må til psykoanalyse for å finne ut av alt dette, at det er noen mønstre, men jeg behøver ikke det, for jeg skriver det frem, og – kvepp! – er livet sånn? Det oppdager en ikke før en skriver det, så skrivningen må være helt åpen for at det kan skje.

Min første virkelige kjærlighet er beskrevet i *Imot kunsten*. Det er min farmor. Min mor måtte levere meg vekk ettersom både hun og min far måtte arbeide, så jeg vokser opp hos min farmor. Hun bor i en leilighet i Michael Krohns gate 35, som jeg beskriver i boken. Førti år senere flytter min eks-kjæreste inn rett ovenfor denne leiligheten. Første gang jeg besøker henne, ser jeg rett inn i min bestemors kjøkken. Så hva er en forelskelse? Jeg går hjem til min kjæreste, og der sitter jeg og ser rett inn i min bestemors kjøkken! Det er helt utenfor grensen for hva som er forståelig. Jeg sitter bare

og griner, og jeg ser på henne: Hva er det du har stelt i stand, hva er dette for en historie, hva vil du meg? Jeg får en binding som er mye sterkere enn hun er klar over, som jeg ikke kan si, det blir for skummelt: Kan jeg trekke et annet menneske inn i min historie? Det er dette jeg prøver å skrive om nå. Livet har noen merkelige mønstre. Jeg legger merke til dem fordi jeg blir eldre, og fordi jeg skriver.

CS Tenker du skrivningen som en måte å avdekke de mønstrene på?

TE Ja, det gjør jeg faktisk. Når Rilke mottar dette brevet om Lou Andreas-Salomé, får han beskjed om å gå til en psykoanalytiker. Han sier nei. Det er ikke bare fordi han er redd for at demonene skal tas fra ham, men også fordi skrivningen er det stedet hvor han skal gjøre den undersøkelsen. Andre må gå til psykolog for å finne ut at alt har et mønster. Forfattere må finne det gjennom skrivningen.

CS Men det er likevel ikke noe terapeutisk ved skrivningen.

TE Nei, det mangler. Det terapeutiske ligger i at psykologen forstår deg, og at du kan overføre alt til ham eller henne, men det elementet finnes ikke i skrivningen. Og når vi er inne på dette: En ting er at jeg leser lyrikk, men min favorittbok er jo Freuds *Drømmetydning*, eller alt av Freud. Harold Bloom har plassert Freud

i «The Western Canon», det synes jeg er fint, han er en av mine yndlingsforfattere. Freud har alltid vært der, ikke Lacan, men Freud. De to bindene med *Drømmetydning* har gitt meg enormt mye.

CS Hva er det ved Freud du liker?

TE At de sporene finnes, og at jeg ikke trenger å gå til psykolog for å finne dem. Hvis jeg hadde oppnådd en terapeutisk effekt hos en psykolog, er det ikke sikkert at jeg hadde hatt behov for å skrive om disse tingene. Jeg hadde skrevet om fugler og blomster ...

CS Eller duer!

TE Ja, ha ha. Men søker vi ikke nettopp etter disse gispene, når fortiden og nåtiden berører hverandre? Disse øyeblikkene hvor du ikke kan si om det er fortid eller nåtid. Hva i all verden er dette for en tid? Og *der* må litteraturen være, for disse øyeblikkene finnes. Proust har jo mange slike øyeblikk, mange flere enn Madeleine-kaken, hvor tiden bare ... woof! ... er vekk: Din bestemor og din kjæreste er samme person. Det er som Proust sier, når han snubler i brosteinen, at alt kom opp i biter, alt er helt reelt her og nå. Nå!

Etter Freud, er *På sporet av den tapte tid* det viktigste jeg har lest i mitt liv. Den er en manual på alt hva en roman kan være, av tenkning, av psykologi, av naturvitenskap, av navn. Det er

med Proust som med Shakespeare, Beethoven og Mozart: man skjønner ingenting, hvordan klarer ett menneske å favne alt på måten de har gjort? I litteraturen har jeg kun oppdaget det på samme nivå hos Marguerite Duras, som er min andre store favoritt. Duras og Proust, der har du alt: nåtiden, fortiden, barndommen, seksualiteten – den femten år gamle jenten som egentlig er mye eldre enn sin alder. Duras manipulerer med tiden, det er dét som er litteratur for meg. Hun bryter ned all vanetenkning og -skrivning for at det skal oppstå noe annet. Og *de* øyeblikkene er sanne. De sanne øyeblikkene er det som ikke noe annet kan avdekke, som har med tid og navn og historie å gjøre. Ja, det er mye større enn jeg noen gang får til, men mitt privilegium er at jeg fremdeles er en leser.

Nå leser jeg Petrarca, og jeg har satt av ett år til å gjenfortelle historien til Petrarca og Laura. Jeg tror at alt jeg har arbeidet for kommer til å konkretisere seg i dette. Jeg er nødt til å skrive lyrikk, selv om jeg ikke kan det. Jeg studerer Petrarca inngående. Jeg skal skrive 365 dikt, mer eller mindre, ett per dag i et år. Jeg reiser til Avignon den 6. april, rett etter Audiatur, og begynner skrivingen. Det er da Petrarca ser Laura i Sainte Claire-kirken: 6. april 1327. Hvorfor 6. april? Det finnes en middelalderoverlevering om at verden ble skapt den 1. april, og da må jo

menneskene være født på den sjettede dagen, ergo 6. april. Petrarca ser Laura 6. april, og hun dør også den 6. april. Konstruksjon eller virkelighet? Nei, det vet vi ikke. Han skriver så ett dikt hver dag til Laura, og det har jeg tenkt å gjøre også. Han brukte riktignok mange år på det, og jeg kan kun bruke ett år. Jeg skal skrive hver dag i ett år, som et dogme.

CS Hvor lenge skal du være i Avignon?

TE Jeg skal skrive de første tekstene der.

Så skal jeg gå fra Avignon til Vaucluse, der Petrarca bygget huset sitt. Huset finnes og er åpent, det er selvfølgelig ødelagt av turisme, men det er jeg vant til fra andre slike turer i litterære fotspor. Deretter må jeg prøve å gå fra Vaucluse og over grensen til Italia, slik Petrarca gjorde, han red riktignok. Jeg skal følge Petrarca, et stykke i hvert fall. Det skal bli en liten kjærlighetsbok. Jeg har studert kjærlighetstematikken nøye. Grunnen til at jeg nevner dette er at Petrarcas dikt kunne vært skrevet i dag. Diktene om tid og kjærlighet, historien om Abélard og Heloise, og så videre. Petrarca er helt moderne, helt samtidig.

CS Men allerede i høst skal du gi ut en bok med fotografier og tekster. Den vil også handle om tid?

TE Akkurat. Tematisk er det helt det samme. Jeg har holdt på med den boken i tyve år. Jeg

har ikke villet gi den fra meg, men nå må jeg komme meg videre. Det er helt nytt for meg å skrive opp imot fotografier. Jeg bruker Hocquard gjennomgående. I hans *Théorie des tables* ligger jo alle disse tingene på bordet, og spørsmålet er hva de utløser av tekst. For meg er det vitenskap og det er poesi. Jeg legger fotografier på bordet og ser hva de gir av tekst, og om det gir et uttrykk som får de begge til å gå opp i noe høyere.

Men den store tekst-videreføringen min blir boken som begynner 6. april. Den heter *Året*, og det skal skrives en tekst hver dag i ett år, uavhengig om det blir gode eller dårlige tekster. Så jeg driver og trener nå, jeg røyker nesten ikke, for den 6. april må jeg være helt skjerpet. Det å studere Petrarca og klassiske former som sonetten har gitt meg mye. Jeg har forresten også lest Pablo Llambias' sonettbøker. Det er jævlig fascinerende, han holder de fjorten linjene, men driter i alt det andre, og det er også fint.

CS Perfeksjon er ikke et mål i en slik sammenheng?

TE Nei. For Pablo ble formen en begrensning, han skulle nok bare sprengt hele greiene. Men ok, jeg elsker å lese det. Jeg skulle for øvrig gjerne sett oppsetningen med Shakespeare-sonetter på Nationaltheatret nå, sett hvordan de løser det, men jeg tør ikke gå i teateret, så

det blir det ikke noe av. Jeg har dessverre en angst for teater- og kinosaler som har utviklet seg med alderen. Jeg har så lyst til å høre opplesning av sonetter! Hvordan leser de dem? Man kan sikkert bli jævlig irritert, eller det kan skje noe nytt.

Og nå er vi inne på noe annet som interesserer meg, og som er forbundet med skrivningen min, at noe er skrevet for å kunne resiteres. Det har sine negative sider, som resitasjonspoesi, som vi alle får makk av å høre. Men det er et element ved sonettene at de har blitt sunget eller sagt, slik det er en del poesi som skrives for å kunne leses opp. Én ting er å lese tekstene selv, se det grafiske ved tekstene. Noen ganger blir man skuffet når man hører opplesninger, og andre ganger får man sjokk, som jeg fikk da jeg hørte Anne Carson lese *NOX*, i København, på Louisiana. For hva hadde hun gjort? Hun hadde skåret ut historien om Michael, broren, og alle de filosofiske betraktningene var borte. Hun hadde laget et lite hefte av det gjenværende. Jeg satt bare og gråt, for det var kun den historien om Michael, det episke, og plutselig var det en helt ny bok. Hun leste bare den delen, fordi hun var i København der broren hadde bodd. Det var noe av det sterkeste jeg har hørt av opplesninger. Ah, Anne Carson! Det er bøker inni bøkene.

Det er det samme med Hocquard, tekstene kan virke litt tørre når man leser dem, men når han leser opp skjer det noe. Da Hocquard var på Bergen poesifest og Fredrik Nyberg skulle lese etter ham på svensk, falt han helt i staver, for han hørte hvor vakkert det var på svensk, han gjenkjente enkelte ting. Da Fredrik var ferdig med å lese klappet han i hendene, han var forbløffet! Bare på grunn av det lydlige, og gjenkjennelsen, du hører at det er godt lest. Fredrik leser helt utrolig. Noe av det samme skjedde da Ulf Karl Olov Nilsson leste Tarkos, som ikke klarte å lese selv. Ulf Karl Olov er en briljant oppleser. Fredrik gjør en langsommere, mer følelsesnær lesning. Det var sterkt på forskjellige måter. Det er noe jeg gleder meg til ved Audiatur, det er fantastisk å se og høre poeter lese. Det er viktig for meg både å se teksten på arket og få høre det.

CS Tekstene dine er veldig rytmiske. Leser du selv høyt når du skriver?

TE Nei.

CS Så det er først når boka er kommet ut og du blir bedt om å lese opp fra den at du tar ordene i munnen, uttaler dem?

TE Ja, men jeg kjenner det når jeg skriver, det er min egen rytme. Det er et veldig fint element i skrivningen. Utviklingen innen fremføringen av poesi er nesten sjokkartet, mens det meste av

romanprosa i opplesning er fryktelig kjedelig. Det er nesten like kjedelig som å lese en roman, eller enda verre. Det er interessant når du får sammenfallet mellom skriften og det auditive, eller fremførelsen. Det har jo Audiatur gjort klart, at dét er et felt.

CS Ja, selvfølgelig veldig inspirert av Charles Bernstein og andre, og nå også Fredrik Nybergs avhandling, *Hur låter dikten? Att bli ved II*. Men nå nærmer vi oss avslutningen på samtalen, som altså skal bli en liten bok.

TE Ja, jeg har kun vært borti noe liknende i forbindelse med den danske utgaven av *Ly*, som inneholder en samtale med oversetteren Andreas Vermehren Holm. Samtalen er en spennende form, når det fungerer.

Det er for øvrig helt i orden at de kommende bokprosjektene blir nevnt, jeg er ikke redd for slikt lenger. Når det gjelder Petrarca-prosjektet er jeg i fyr og flamme. Jeg er født på ny! Fra *Imot naturen* har du denne beskrivelsen av kjærlighetssorg, og det har interessert meg: Hva er kjærlighetslyrikk? Petrarca og Rilke har vært erkjennelseslesning. Først Rilke, som skrev om nødvendigheten av å være alene, også i kjærlighetssorgen, at det til og med kan være en gave. Så viser det seg at Petrarca sier det samme. Maurice Bishop skriver i sin store bok om Petrarca at «if Laura had returned to Petrarch

he would have refused, because it would have destroyed all his poetry». På et tidspunkt er han helt knust, men hvis Laura hadde kommet tilbake så ville det ødelagt diktningen. Så på en måte er litteraturen en videreføring av kjærligheten. Det er spennende hos Roubaud også, at han i *Quelque chose noir* faktisk holder liv i Alix Cléo. Det er en dialog med en død, det er orfisk. Og det går kun an i litteraturen. Ting som ikke går an i virkeligheten, går an i litteraturen.

Kafé Bristol, Oslo, 14.02.2014

En samtaleserie

Franco Berardi
Art and Dystopia

Fredrik Nyberg
Ängen

Sean Bonney
You'd Be a Pig Not
to Answer

Jena Osman
A Letter from Jena Osman

Chateaux
Omskriven genom läsning

Lisa Robertson
The Present Is Unfinished

Jason Dodge
Side by Side with What
Already Happens

Cecilia Vicuña
Where Glaciers Meet
the Sea

Tomas Espedal
Jag skriver i dina ord

Uljana Wolf
Fibel Minds

Jean-Marie Gleize
Å prøve å være så nøyaktig
som mulig

Julie-Sten Knudsen
Blåøjet