



ILDØFISKEE

TIDSSKRIFT FOR NY LITTERATUR

#16 · 1997



ILDFISKEN
TIDSSKRIFT FOR NY LITTERATUR
16 · 1997

REDAKTION: ROLF HØJMARK JENSEN OG CARSTEN RENÉ NIELSEN. ILDFISKEN
UDKOMMER TRE GANGE ÅRLIGT. ABONNEMENT: 100 KR. ÅRLIGT, 40 KR. PR. NUM-
MER I LØSSALG – DETTE NUMMER DOG 60 KR. (PRISERNE ER INKLUSIV MOMS OG
FORSENDELSE). EKSPEDITION OG REDAKTION: ILDFISKEN, SKOVVEJEN 69 B, 2. SAL,
8000 ÅRHUS C. TLF.: 86 76 37 47. POSTGIRO: 8 04 79 95. E-MAIL:
CARSTEN_RENE_NIELSEN@ONLINE.POL.DK. UDGIVET MED STØTTE AF KULTURMI-
NISTERIETS BEVILLING TIL ALMENKULTURELLE TIDSSKRIFTER. GRAFISK DESIGN: PER
ANDERSEN. TRYK: WERKS OFFSET. © BIDRAGYDERNE OG ILDFISKEN. ISSN 0906-
5202.

EN VERDENSJENDT GENERATION?

Ildfisken er denne gang et dobbelt temanummer, hvor vi præsenterer seks værksteds-samtaler med nogle af 90'ernes mest markante, yngre forfattere. Siden starten i 1991 har vi i næsten hvert nummer – sammen med digtene og novellerne – haft et interview med ét af de nye navne på den litterære »scene«: F.eks. Lene Henningsen, Kirsten Hammann, Lars Bukdahl, Mads Brenøe og Morten Søndergaard. Vi er stadigvæk af den overbevisning, at teksterne er det vigtigste – og at andre tidsskrifter, som *Den Blå Port* og *Passage*, er meget bedre til kritikken, end vi ville være – men vi vil også gerne lade forfatterne selv komme til orde i *Ildfisken*: Med langt mere plads og – synes vi – nogle langt mere loyale gengivelser af udtalelserne, end man kan finde det i dagspressen (med Peter Øvig Knudsens artikelserie fra *Information* – der blev samlet i bogen *Børn skal ikke lege under fuldmånen* – som undtagelsen der bekræfter reglen). Den respons, vi har fået fra læserne, og dette, at gamle numres samtaler stadigvæk citeres rundt omkring, siger os, at vi har ret i dette synspunkt: Forfattersamtalerne er et vigtigt element i *Ildfisken*. Denne gang rendyrker vi det så og spørger til arbejdsprocessen, til enkelte bøger og det hele forfatterskab, til tendenser i 90'ernes danske skønlitteratur, til forfatterrollen og publikum, hvorfor man skriver, hvornår det begyndte, hvad en tekst kan og hvorfor: »Hvad er meningen?«

Og med netop disse seks navne: Niels Lyngsø, Christina Hesselholdt, Christian Dorph, Merete Pryds Helle, Katrine Marie Guldager og Naja Marie Aidt, ligger det lige for at spørge til »90'er-generationen«, der – som det så ofte er blevet sagt – ikke er nogen generation: Fordi ingen har taget det sædvanlige litteraturhistoriske opgør med den foregående generation, og fordi alle mere eller mindre laver noget vidt forskelligt. Som Niels Lyngsø siger det her i værkstedsamtalen: »Hvis man nu ser på den litterære scene: For eksempel vores jævnaldrende, altså dem der er født i 60'erne, så er det jo karakteristisk, at det til kulturjournalisternes store fortrydelse ikke er en generation, og jeg tror ikke, at det er lykkedes nogen at gøre det til en generation endnu.« Dette skulle da lige være Niels Lyngsø selv, der (også her i nummeret) kalder generationen for »encyklopædisk« og taler om »en større interesse for det, der ligger uden for jeg'et: Verden, for nu at sige det kort«. Eller man kunne gå til Lars Bukdahl, der mere og mere tegner til at blive 90'ernes mest indsigtfulde og markante kritiker; som Brostrøm var det 60'erne og Skyum-Nielsen i 80'erne. I en lille og

aldeles fremragende artikel: »Strudsenes orden« i *Dansk Noter* (nr. 3, 1995) skrev han noget tilsvarende: »80'ernes modernisme er den visionære, aggressive, hårdtpumpede og metaforbesatte, 90'ernes modernisme er den reflekterende, stilfærdige, elegante og labyrintiske, 80'ernes idol var Arthur Rimbaud, 90'ernes er Jorge Luis Borges. Hvis vi med en meget brugt og meget grim betegnelse kalder 80'er-generationen for kropsmodernister, kunne vi kalde 90'er-generationen for encyklopædister, et bimmelende jeg overfor en kølig søndersplittelse«.

Eller man kunne lytte til Solvej Balle på det lille kassettebåndstidsskrift *Van Gogh* (nr. 1, 1994): »Jeg tror, at der er sket en udvikling, ved at i 70'erne var det sådan meget den personlige udvikling – personen, jeg'et, psyken; selvudvikling og bekendelse – og hvor 80'erne ligesom gik videre til kroppen og stemmen i prosaen, måske nærmere talen, og så tror jeg, at rummet er ved at blive større. [...] Synsvinklen er blevet større, jeg tror, den har bredt sig så langt ud, den kan, i virkeligheden. Det er universet nærmest. [...] Jeg tror, det rum, der skrives i, er blevet større«. Eller Morten Søndergaard i *Ildfisken* (nr. 14, 1996): »Jeg oplever det som om, at tingene har en viden – uden at det bliver metafysisk – og at jeg er på samme niveau som tingene, jeg er ikke over eller under dem, jeg er ikke afskåret fra dem: Jeg er selv en ting. Det er vel noget med at insistere på det objektive, at man kan sige noget om verden. Det er sgu' det, det handler om. Og med objektivt mener jeg, at hvis man forestiller sig, at de sidste tyve år har været en bevægelse hen imod noget, så har det været en bevægelse hen imod det objektive. Fra den meget, meget subjektive »frisættende« knækprosa i 70'erne, som var super-subjektiv, til 80'ernes kropsnærvar, så er vi kommet ud der, hvor det kan anskues objektivt. Vi er på niveau med tingene«.

Så lad os da bare her sætte en overskrift, den kulturjournalistiske »mærkat«, på 90'er-generationen: Den er – med et udtryk fra en artikel af Niels Lyngsø – *verdensvendt*. I den forstand, at det rum eller det landskab, der skrives i, er blevet meget større: Fra en finden-ind-til tingenes betydning »i virkeligheden« til en undersøgelse af universelle størrelser som tid, stof eller engle. Pointen er blot, at generationen er det på en meget forskellig, labyrintisk eller »encyklopædisk« måde. Strategien, formen eller stilen er forskellig fra forfatter til forfatter – selv om »alle er modernister for Vorherre«, som Bukdahl siger – men målet er det i virkeligheden ikke. Det verdensvendte eliminerer således ikke nødvendigvis det psykologiske og eksistentielle (hvad en Niels Lyngsø nok ville påstå): Kameraet har blot bevæget sig derud, hvor også hele baggrunden eller landskabet bagved mennesket kommer med på billedet. Og de færreste gider længere fotografere deres egne spejlbilleder.

Og så vil vi ellers blot lade forfatterne selv henholdsvis dementere eller bekræfte denne påstand. De seks værkstedssamtaler er lavet i løbet af foråret 1997.

Redaktionen

EN VERDEN SOM VERDEN

SAMTALE MED NIELS LYNGSØ

– *Hvornår begyndte du at skrive?*

– Det er lidt svært at trække grænsen. Allerede fra jeg var en 10-12 år, har jeg skrevet småting, men uden at tillægge det nogen betydning, uden at vide hvad jeg skulle stille op med det. Også fordi jeg kommer fra et miljø, hvor dét at være digter eller forfatter ikke var en mulighed; jeg havde aldrig tænkt på, at det var noget, man kunne være eller blive. Derfor var det faktisk først i gymnasiet, jeg begyndte at få øjnene op for, at sådan noget kunne lade sig gøre: Dels ved at blive præsenteret for god litteratur, og dels fordi jeg havde en god dansklærer, som helt sikkert har haft stor betydning. Fordi han på et tidligt tidspunkt har vist mig, at der var nogle muligheder. Han var meget flink til at give mig nogle rammer at udfolde mig i: Vi fik mange fristile i den klasse, og hvis der ind imellem var et emne på stilen, og jeg bad om at få lov til at skrive fristil, så fik jeg lov til det. Han tog lidt særligt hensyn og gik så meget ind i at diskutere de ting, jeg skrev. Det meste af det, jeg skrev dengang, var noget forfærdeligt lort, det kan jeg så se nu, men han var meget sød til at hjælpe det på vej. Jeg blev også meget begejstret for tekstanalysen som disciplin, for han var en dygtig læser og en dygtig tekstanalytiker. Det var faktisk også hovedårsagen til, at jeg valgte at læse litteraturvidenskab, fordi det var dér, jeg kunne dyrke tekstanalysen. Så han har på den måde haft stor indflydelse: Ved at repræsentere en litterær verden, som jeg ellers ikke kendte til.

– *Begyndte du så at sende ind til Hvedekorn, som de fleste andre digterspivere gør det?*

– Nej, det har jeg aldrig gjort. Jeg har det sådan set meget underligt med at tænke tilbage på det, fordi det som sagt meget sent gik op for mig, at det dér med at være forfatter, det var der faktisk nogle, der *var*, og det kunne man blive. Det var en langsomt glidende erkendelse: Jeg gik og lavede de her underlige ting, som jeg ellers ikke vidste, hvilken status jeg skulle tildele. Jeg talte ikke med nogen om at jeg skrev, for jeg syntes, at det var lidt underligt. Og jeg vidste ikke, hvad det var: Det var jo ikke en dagbog, og det var heller ikke ordentlige historier, men sådan nogle underlige, ja, prosadigte. Det vidste jeg så ikke, at det hed dengang. Jeg havde svært ved at anbringe dem i min selvopfattelse: Hvad skulle jeg stille om med dem dér? Andre spillede fodbold eller amatørteater, det kunne man forholde sig til, og man kunne eventuelt *blive* fodboldspiller eller *blive* skuespiller. Men de dér skrive-ting kunne jeg

ikke få til at hænge sammen med noget før på et ret sent tidspunkt. Det gik først gliddende op for mig, at det måske kunne være dét, jeg skulle bruge mit liv på.

Det gik nok først *rigtigt* op for mig da jeg mødte Morten Søndergaard på universitetet. Vi begyndte på litteraturstudiet samtidig, i 1987. Allerede på rusturen faldt vi i snak, og det var sjovt nok ikke om litteratur, men om lyde, »sære lyde«. Udover mine skrivelser havde jeg nemlig også gået og lavet mærkelige lyde: Optaget ting på bånd og kørt dem baglæns og den slags, og jeg havde anskaffet mig en meget gammel synthesizer, som jeg også sad og spillede på. Uden overhovedet at kunne spille; jeg kan ikke noder og sådan noget. Det viste sig så, at Morten også sad derhjemme og lavede mærkelige lyde. Og det var jo fantastisk, for det troede jeg heller ikke, der var andre, som gjorde. Det var ligesom med digtene. Ret hurtigt fandt vi så sammen og begyndte at lave mærkelige lyde sammen. Allerede knap et år efter vi havde mødt hinanden, lavede vi så den første halv-offentlige fremtræden: Vi lavede »underlige lyde« til Christian Yde Frosthølm's digte. Han læste op på universitetet, og Morten og jeg lavede lyd »nedenunder«. Da vi så havde kendt hinanden i et halvt år, var der én af os, der kom til at sige, at »jeg skriver også digte, jeg laver ikke kun underlige lyde«. Siden da har vi kørt et meget tæt makkerskab, hvor vi blandt andet bruger hinanden som første læsere på de ting, vi laver.

– *Jeres fælles pladeprojekt: Random Rooms og jeres debutdigtsamlinger, din Maske & Maskine og Mortens Sahara i mine hænder, kommer jo også på samme dag i 1992, og der er ovenikøbet også en henvisning i begge bøger til en tekst: »Labyrint«, som vel og mærke ikke findes i nogle af bøgerne. En måske lidt studentikos henvisning?*

– Det var der nogle, som syntes. Vi opfattede det som en gensidig gestus, en hilsen til hinanden. Det var jo også kun to linier bag i bogen og ikke noget, som skulle betyde så meget. Men vi ville gerne markere den sammenhæng.

– *I har jo også lavet Brøndums encyklopædi sammen. I fik i hvert fald ideen og var hovedredaktører. Lars Bukdahl skriver, ganske provokerende, i en artikel: »Strudsenes orden« at 90'er-generationens ekstralitterære aktiviteter måske i virkeligheden er deres primære, frem for bøgerne, og nævner netop encyklopædien som 90'er-generationens store, generationsmærkende værk: »Brøndums Encyklopædi er nok det nærmeste 90'er-generationen kommer et generationsskrift. [...] Et systematisk skævt og åbent og mangestemmigt billede af verden«. Det blev jo en meget stor succes.*

– Ja, det blev den jo, men det var noget, vi faktisk var meget i tvivl om hele vejen igennem. Nu, hvor man ser det bagefter, er det måske indlysende, men vi var faktisk meget usikre på den helt frem til den dag, hvor den udkom. Man kan blandt andet se det deraf, at vi lavede et meget lille første oplag: Jeg tror vi lavede 2000 eller 1500 måske. Og de blev solgt den første dag. Så vi vidste slet ikke, hvad vi skulle tro.

Brøndums Encyklopædi er på en måde en fortsættelse af den fælles labyrint, som Morten og jeg har kørt, plus at den jo først og fremmest er en bog, som er skrevet

af næsten tohundrede mennesker, som hver har bidraget med deres særlige ting. Det vil sige, at det er en bog, som består af udelukkende enestående ting. Det er måske det, der gør, at den kan få den manifest-karakter, som Lars Bukdahl taler om. Det er i hvert fald noget af en manifestation – snarere manifestation end manifest – selv om det jo ikke kun er yngre mennesker, men alle aldersklasser, der bidrager. Men jeg tror at grunden til, at man kan finde på at opfatte den, som Bukdahl gør, måske er selve det encyklopædiske: Det her med at der findes en form for kaos, noget uoverskueligt, som alligevel lader sig systematisere på en eller anden tilfældig – det vil her sige alfabetisk – måde. Det vil sige, at man kan skabe en eller anden form for orden i kaos ved hjælp af encyklopædien. Dertil kommer, at der skabes nogle mærkelige sammenhænge og sammenstød: Sammenhænge ved hjælp af henvisninger, når der under artiklerne står: »Se også ...«. Det skaber en labyrint eller et netværk. Hvis de enkelte artikler er rum, så er henvisningerne gange mellem rummene. Men også nogle sammenstød, som kommer af alfabetiseringen: Så for eksempel »Næsepilning« og »Nåde« står lige efter hinanden. Det høje og det lave, det alvorlige og det humoristiske, det personlige og det objektive – hvad du kan finde på af modsætninger – bliver sat så tæt sammen, at det begynder at slå gnister. Og det er måske dét, som man bagefter kan se også karakteriserer andre ting i tiden.

Hvis man nu ser på den litterære scene: For eksempel vores jævnaldrende, altså dem der er født i 60'erne, så er det jo karakteristisk, at det til kulturjournalisternes store fortrydelse ikke er en generation, og jeg tror ikke, at det er lykkedes nogen at gøre det til en generation endnu. Man har forsøgt sig lidt med nogle ting – punktprosa, det minimalistiske – men det er ikke lykkedes særligt godt at få sat nogen entydig overskrift på, og jeg tror det skyldes, at vi på en måde er en encyklopædisk generation: Vi arbejder i hver vores hjørne af labyrinten, men i modsætning til tidligere tider medfører det ikke en litterær fejde. Det er ikke sådan, som da konfrontationsmodernisterne skulle gøre op med de gamle Heretica-folk, eller hvad man nu kan komme i tanke om: Du bekrieger ikke mig, og jeg bekrieger ikke dig, bare fordi vi laver noget forskelligt. Det tror jeg i virkeligheden er det mest karakteristiske ved den her generation: At der er en langt større »økumenisk« eller encyklopædisk indstilling. Du laver dit, og jeg laver mit, og det kan godt være, at jeg ikke bryder mig om det, du laver, men det er okay. Selvfølgelig er der nogle, man føler sig tættere på end andre, men der er ikke den dér krigeriske stemning, som jo også netop kommer, når man prøver at slå sig op som generation, fordi det skal ske under nogle fælles bannere og helst i opgør med en tidligere generation.

– *Ét fælles træk, som ofte bliver nævnt i forbindelse med 90'erne,, er en nedskrivning af subjektet: Det traditionelt store og markante subjekt, som vi for eksempel så det i 80'erne, er blevet skrevet ned, eller måske skrevet væk ligefrem?*

– Det tror jeg først og fremmest hænger sammen med en større interesse for det,

der ligger uden for jeg'et: Verden, for nu at sige det kort. Jo mere den kommer til at fylde, jo mindre plads er der til jeg'et. Jeg opfatter det ikke som en strategi, der går ud på at fjerne jeg'et – den strategi har i øvrigt været foreslået af mange digtere i dette århundrede. Men som jeg ser det, er jeg'ets nedtoning ikke målet, men bare en følge af, at flere digtere er begyndt at interessere sig for andre ting end deres digteriske jeg og eksistentielle størrelser som kærligheden og døden og den Anden – som er den eneste ene – og dén slags. Nu er det måske noget helt tredje. Man kan bruge de grammatiske betegnelser: Første, anden og tredje person. Et jeg har det jo med at involvere et du, som enten er der eller ikke er der; som i hvert fald betyder meget. Dét, man måske kan *ane* som en tendens, er, at dette jeg-du forhold er ved at blive nedtonet til fordel for et jeg-det forhold: Det tredje-personale – eller hvad vi nu skal kalde det – kommer ind.

– *Hvilket jo i høj grad er tilfældet for dit forfatterskab. I din debutsamling Maske & Maskine finder man i digtet »Dagdrøm i december« linierne: »[...] uendelige / symmetriske mønstre, former griber ind i hinanden // danner kæder, der drejer sig / alle vegne ud og ind, glitrende / former i dans, – tankens partitur«. Hvis jeg må tillade mig at snuppe den sidste linie »former i dans, – tankens partitur«, så kunne det måske stå som lidt et motto for din seneste digtsamling: Stof, der kom her sidste år. Der er jo for eksempel disse slyngede regndråbe-mønster-lignende digte, der kan læses både vertikalt og horisontalt, og som kunne være de nævnte »former i dans«: Man læser både op og ned, og lige pludselig bliver man fanget et sted og læser så videre hen over siden igen. Og så er der disse meget stramme, klassiske ting, som optræder ind imellem. Og de enkelte dele griber fat i hinanden, alle digtene er indbyrdes forbundne. Kan du ikke fortælle lidt om, hvordan den er bygget op? Og hvorfor?*

– *Stof er bygget op af fire »spor«, det vil sige, at der hovedsageligt er fire »slags« digte, og de kommer så fire gange hver: Ét af hver slags i fire afsnit, men i forskellig rækkefølge: De bevæger sig i en hvirvel i forhold til hinanden, så hvis de i første afsnit står i rækkefølgen ABCD, så står de i andet afsnit DABC, i tredje CDAB og så videre. Af de fire typer digte er det først og fremmest disse »regndråbedigte«, som fylder mest i bogen, og som også er de vigtigste: De er skrevet på den måde – som du selv beskrev det – at de kan læses både lodret og vandret. De »flosser« ned over siden. Og som en slags kontrast til dem er der et andet spor, som består af terziner, et klassisk versemål, som i øvrigt var det, Dante skrev sin *Guddommelige Komedie* på. Det er nogle tre-liniers strofer, som laver arabesk-rim. Terzinerne udgør et fortløbende digt, der så bare er stykket op i fire dele, en til hvert afsnit. Det tredje spor er så nogle elementdigte, som tager udgangspunkt i de fire elementer. Og det fjerde spor er sådan nogle små »vignet«-digte, som tager udgangspunkt i fire filosofier. Det kaotiske har altså en kontrast i det meget ordnede versemål, og det fysiske – det vil sige elementdigtene – har sin modpol i det metafysiske eller filosofiske. Det er hele tiden et spørgsmål om balance og modsætninger; poesien befinder sig i denne kom-*

plekse og dynamiske balance mellem ånd og materie på den ene led og mellem kaos og orden på den anden. Det, jeg har forsøgt i Stof, er netop at fange denne balance i en stram komposition, der tager det hele med.

– *Hvorfor så denne stramhed? Hvorfor al denne sammenhæng?*

– Jeg tror, det hænger sammen med det encyklopædiske. De dér ting, som bider sig selv i halen og viser hen til nogle andre steder i bogen, svarer jo lidt til henvisninger. Bogen forbinder sig selv internt, den slår en masse knuder og sløjfer inden for sine egne rammer. Dermed bliver den en slags verden eller encyklopædi. Hvilket måske er det samme. Ambitionen har været, at den skulle være en verden. Det skulle for det første ikke være en digt-samling. Det er ét langt digt, som så bare er delt op i nogle dele, men det hænger meget tæt sammen. For det andet skulle det ikke være en bog, man læste fra den ene ende til den anden. Det kan man selvfølgelig gøre med alle bøger, også en encyklopædi, men det er jo ikke på den måde, en encyklopædi skal læses: Den skal netop læses ved nogle nedslag, nogle henvisninger, som man følger og forfølger og forføres af. Man springer rundt, går rundt. Som i en labyrint: Fra rum til rum. Og man bestemmer selv, hvornår man går ud og hvornår man går ind igen. Det er i det mindste sådan, jeg gerne ville have, at den bog skulle være: Den skulle være en verden, man kunne træde ind i og gå rundt i.

– *En verden for sig eller ligesom verden?*

– Ligesom verden. Det har jo ikke noget med fiktion at gøre. »Poesi er for helvede ikke fiktion«, som Per Aage Brandt har sagt. Det er meget rigtigt. Det er ikke et alternativt univers med personer og begivenheder, som er alternative eller fiktive. Det er en verden som verden. Det, jeg håber, man kan få ud af bogen, er en intens oplevelse af at være til stede i verden og samtidig en erkendelse af en ny dimension, et nyt aspekt eller en ny kvalitet i verden. Det er måske det, som jeg selv lidt har savnet hos andre digtere, som har været for fokuserede på jeg'et og du'et: De glemmer, at det æstetiske, poesien for eksempel, kan – og efter min mening bør – producere genuin erkendelse. Ligesom videnskaberne og filosofien hver på deres måde producerer erkendelse. Nogle af de bedste æstetiske oplevelser, jeg har haft, har givet mig en følelse af på én gang »sammenhæng« med verden og udvidelse af verden. Det kommer til at lyde så mærkeligt, når man skal formulere det, men sådan en virkelighedsforfølelse, en intens virkelighedsforfølelse: »Det her, det er virkeligt.« Eller: »Sådan er det«.

– *Du skriver noget tilsvarende i dit meget fine og spændende essay: »Kølig ekstase – et essay om kognitiv kunstoplevelse« der blev trykt i kataloget til udstillingen »NowHere« på Louisiana sidste år. Her skriver du, at »Den eksistentielle kunstner lever sig ud på sit lærred (i sin tekst og sine takter), og betragteren lever sig ind; værket bliver en tærskel, hvor de to mødes, trykker hinanden i hånden og blander lidenskabeligt blod. Den politiske kunstner befinder sig lige bag ved beskueren, og tager ham om skulderen for at udpege oplevelsessituati-*

onen og dens kontekst for ham. Den kognitive kunstner, derimod, er forsvundet. Den betragter, som er vant til eksistentiel eller politisk kunst, vil spejde forgæves efter ham. Men der er ingen at tage i hånden og blande blod med, ingen som tager én faderligt om skulderen; man er overladt til sig selv – og til værket. Der er ikke andet for end at se, lytte, læse. Kunstoplevelsen er nu ikke længere en eksistentiel indlevelse, heller ikke en politisk medlevelse, men en kognitiv udlevelse: man lever sig ud af sig selv og ind i værket, som ikke længere blot er tærskel eller ramme, men et rum, en turbulent strøm, et stof man kan forsvinde i, netop fordi kunstneren er fraværende og dermed ikke i vejen. Værket overtager – i det mindste midlertidigt – det, som ellers er den fundamentale egenskab ved verden: man er i den.

– Jeg kunne ikke have sagt det bedre selv ... Netop formuleringen »et stof man kan forsvinde i« er selvfølgelig ikke tilfældig, fordi essayet er skrevet, mens jeg var ved at færdiggøre *Stof*. Det er nogle overvejelser, som knytter sig til den.

– *Hvad er det så for noget stof, der er i Stof?*

– »Stof« betyder jo to ting, i hvert fald i første omgang. Det er stof i betydningen *substans*: Et fysisk stof, en kemisk substans for eksempel, eller de fire elementer som fire *grund-stoffer*. Det er den ene betydning. Den anden er stof i betydningen *klæde*, altså *tekstil*. Netop *tekstil*, fordi *tekstil* og *tekst* jo er beslægtede ord. Så på den måde er »stof« jo også *sprog*. I gammeldags litteraturvidenskabelig terminologi kan man jo også tale om en *novelles* eller et *digts* stof, dets tema eller emne. Det er måske de tre betydninger af stof, jeg gerne ville have til at glide sammen: Stof som en fysisk, en vævet og en sproglig substans. Det er med vilje en flertydig titel.

– *Du væver et tæppe af sprog?*

– Det gør man jo generelt, når man laver sprog. Det er tit meget oplysende at se på de dagligdagsmetaforer, vi bruger, og når vi taler om sprog, bruger vi næsten altid *tekstil-metaforer*: Man kan stå og væve, spinde en ende eller knytte en kommentar til noget. Ifølge nyere dansk slang kan man sågar have »uld i mund«, hvis éns tale er uformet og ufærdig. Det er bare nogle eksempler på, at vi generelt tænker os sprog som stof, altså *tekstil*. Og hvis man nu også kunne tænke sig *verden* som stof, så var der måske en forklaring på, at de to synes at hænge sammen – på en meget kompleks måde. Og det er måske i virkeligheden det, jeg prøver at sige med den bog.

– *Et ord som holisme var lige ved at falde mig ind.*

– Ja, det er grimt.

– *Jeg tænker det sådan, at hvor vi i postmodernismen har en lige gyldighed, og dermed måske en ligegyldighed, så er din ambition måske en lige værdighed: Mellem sprog og verden, eller mellem stol og menneske for eksempel.*

– Sprog og verden: Ja. Stol og menneske: Nej. Der er jo også forskelle. Og det er derfor, jeg ikke bryder mig om holisme, fordi holismen er uinteresseret i forskelle og kun interesseret i ligheder. Man kan sige, at holismen er modsætningen til den radikale modernisme: For eksempel Højholt, som *kun* er interesseret i forskelle. Jeg

har lige genlæst hans to poetikker, og det er forbløffende at se, i hvor høj grad han insisterer på, at alt, *alt* er tid og tilfælde. Hvad man måtte opfatte af eventuelle ligheder, er bare illusioner skabt af sproget eller af bevidstheden. I verden findes de i hvert fald ikke: Det er noget, *vi* kommer med, siger Højholt. Hvis der er ligheder, hvis der er overensstemmelser, stabiliteter eller analogier – hvad som helst som hænger sammen – så er det illusioner. Det kan man sige, er holismens modsætning: Den radikale forskelstænkning. Holismen er den radikale lighedstænkning: Alt er lige godt, alt er lige værdigt. En stol og en plante og en krystal og et menneske og universet er fuldstændigt ligedannede. Jeg vil meget gerne placere mig midt imellem de to positioner, der efter min mening er lige forkerte, og i stedet prøve at understrege, at der *både* er ligheder og forskelle. Men at der godt kan være forskellige ligheder og ligedannede forskelle mellem forskellige niveauer i verden. Uden at det dermed gøres til et religiøst eller metafysisk udsagn om en verdensorden eller, værre endnu, om en instans, der har *skabt* en sammenhæng.

Bare det at konstatere, at for eksempel en galakse og en hvirvel i håret har samme spiral-struktur, som igen er den samme hvirvelstruktur, man kan finde, når vinden leger med de visne blade om efteråret: Det glæder mig – af én eller anden grund – utroligt meget at konstatere dét. Det er et eksempel fra *Stof*: De dér tre spiraldannelser. Det er den slags ligheder mellem vidt forskellige niveauer, de makrofysiske og de »nær-jordiske« og så helt personlige hvirvler, man kan have både indeni og udenpå hovedet, som interesserer mig; uden at jeg dermed vil sige, at alt er ét. Derimod vil jeg gerne prøve at finde en balance mellem de to positioner, den radikale lighedstænkning og den radikale forskelstænkning, og så i stedet prøve at tænke det på den måde, at der er ligheder og forskelle – eller orden og kaos, eller enhed og mangfoldighed – *alle vegne*, og så prøve at følge den generelle modsætning og det generelle samspil mellem orden og kaos. Det, der interesserer mig, er at forsøge at sammenholde de to størrelser: Det kaotiske og det ordnede. Og se hvilken dialog, det er, de to fører – på alle niveauer.

– *Har du nogle litterære »husguder«?*

– Hvis du mener ting, som inspirerer og sætter i gang, ting man kan bruge til at skærpe sin egen indstilling til tingene, så er det egentlig lige så meget ikke-litterært, der betyder noget for mig. Jeg må tilstå, at det er meget lidt poesi, jeg egentlig bryder mig om. Der er mange ting, som jeg synes er udmærkede, men ting som jeg *virkelig* kan få et stort sus af at læse, det er der ikke ret meget af.

– *Så er vi måske mere ovre i filosofien og hos Michel Serres?*

– Ja, filosofi kan godt betyde noget også: Selv om kunsten er en særlig type erkendelse, er den jo ikke isoleret fra andre typer af erkendelse, videnskabernes og filosofiens erkendelser for eksempel. Pia Tafdrup antyder – men udfolder desværre ikke – den spændende tanke, at kunstens skønhedsbegreb ikke kan tænkes uafhæn-

gigt af videnskaberne. Jeg tror, hun har fuldstændig ret: Den klassiske og romantiske kunsts skønhedsbegreb er opstået på et tidspunkt, hvor Newtons mekaniske paradigme totalt dominerede naturvidenskaben, men her i den efter-Newton'ske fysik – og her tænker jeg både på relativitetsteorier, kvantemekanik og diverse såkaldte kaosteorier – må skønhedsbegrebet tænkes anderledes, mere komplekst. – Men alt det her med videnskaber og filosofi er vældigt farligt at sige i en litterær sammenhæng, fordi det så ligger lige for med alle de indvendinger, man hører: »Er det ikke alt for tanketungt? Og er det ikke bare filosofi på vers?«. Ikke desto mindre må jeg jo tilstå, at jeg læser en del teori og filosofi. Og at det sådan set kan give mig samme type oplevelse, samme næsten æstetiske tilfredsstillelse som god poesi, hvis det altså er god filosofi eller videnskab. Jeg skelner ikke så kraftigt. Men jeg skelner altid, når jeg selv skriver, og det er måske det, som nogle af dem, der kommer med indvendinger, glemmer. Jeg skriver ikke filosofi på vers, jeg skriver vers. Og så skriver jeg teori i andre sammenhænge: Artikler og afhandlinger osv. Det er to forskellige ting, det er to forskellige genrer, og man skal holde dem adskilt. Jeg er ikke tilhænger af, at de to genrer skal flyde sammen, tværtimod vil jeg gerne holde dem adskilt. Men netop holde dem adskilt for at de kan *berige* hinanden. Hvis man bare gør dem til én – hvilket ville være en holistisk tankegang – så er der ikke længere noget spændingsforhold. Men hvis man holder dem adskilt, kan man for eksempel se, at de steder, hvor filosofien kommer til kort, dér tager poesien måske over – eller omvendt. Det er jo også karakteristisk – hvis man læser, ja, mange filosoffer – at når de når til et vanskeligt sted i deres argumentation, så griber de til metaforer, til billedsprog. Det er også karakteristisk, at dét, der overbeviser i hvert fald den ikke-filosofisk trænedelæser – og jeg er ikke filosofisk trænet, jeg er ikke uddannet filosof – dét, der overbeviser, er ikke så meget argumentet, som det er eksemplet: Det gode eksempel eller den gode metafor i en filosofisk tekst, det er dét, der overbeviser og virker.

Nu talte du, med et citat fra *Maske & Maskine*, om »tankens partitur« før: Et partitur er jo noder, som man bruger til at fremføre musik med, og hvis tanken er en form for musik, så er det en musik, som er baseret på noget. Tanken er en musik, som tager afsæt i noget. Og dét noget, som den tager afsæt i, partituret, vil jeg hævde, er noget billedmæssigt. Under de mærkelige fremmedord og de stive begreber, under de latinske termer og de klare definitioner, ligger der en strøm af billeder, nedenunder, *i partituret*, helt nede i nodernes sorte blæk, så at sige. Det er dét partitur og dé strømførende lag af billeder, som filosofien må ned i, når den når til de dér kernepunkter. Når argumenterne slipper op, må man helt ned og have fat i den strøm og komme med et billede, et eksempel, en metafor. Dér, hvor filosofien hører op, dér, hvor den sænker sig ned til overfladen af dette billedlag, dér begynder poesien. Der er en flosset grænseflade, dér hvor de mødes. Og poesien må så selvfølgelig ikke gå op over vandet og blive begrebsdannende: Det er kedeligt; tankepoesi er

forfærdelig kedeligt.

– Mange forfattere – og jeg ved ikke, om det måske ikke er en særlig dansk ting – er meget bange for teorien: »Hvis man er for klog på dét, man laver, så mister man noget«, siger de. Det er sådan en gammel romantisk tankegang, der stadigvæk lever. Man hører det jo også i kritikken: »Hvor er han selv henne«, som en anmelder skrev om dig.

– Ja, jeg er jo væk. Det er jo dét, det handler om, det handler ikke om mig, men om den form og den erkendelse, som produceres af værket. Jeg kender udmærket de fordomme, du nævner, og de findes desværre mange steder. De er meget misforståede efter min mening. De tager udgangspunkt i en romantisk opfattelse af digteren, som jo i virkeligheden er en tohundrede år gammel opfattelse: Digteren som det her inspirerede væsen, der sidder og ikke aner, hvad det er for genialiteter, han er gennemgangsled for. Sådan kan jeg ikke opfatte tingene. På den anden side set synes jeg også, at dem, der kommer med de indvendinger, har ret: Poesi skal ikke være tanke- tung og fortænkt. Sjovt nok hører man aldrig nogen sige, at poesien ikke skal være forfølt. Jeg vil sige, at der er langt mere poesi, som lider af den skavank. Begge dele er selvfølgelig skavanker: Poesien skal hverken være for tænkt eller for følt, men netop være tænkt og følt på en sådan måde, at man ikke kan adskille, hvad der er tanke, og hvad der er følelse. Følelse og tanke er jo to sider af samme sag: Tanken er en følelse, der har fået fast form, mens følelsen er en uformet tanke. Og hverken det helt færdigtformede eller det fuldstændigt uformede kan jo bruges i poesien, fordi poesien, efter min mening, er en type litteratur, der interesserer sig for, hvordan former bliver til. Poesien er interesseret i midterpositionen, spektret imellem den helt færdige tanke – de her klipper, der rager op af det strømførende billedlag, som jeg talte om før – og den helt formørkede, tilslummede bund, hvor der bare er døde fisk og den slags. Man må placere sig et sted imellem de to. Jeg synes da selv, at jeg som oftest holder balancen imellem de to; jeg synes ikke, at de digte, jeg skriver, er særlig fortænkte eller for filosofiske. Det er der selvfølgelig nogen, der synes, og det kan jeg jo intet stille op overfor. Mine digte må klare sig selv, jeg kan ikke gå og holde dem i hånden hele tiden. Jeg slipper dem først, når jeg tror, de er stærke og kloge nok til at klare sig selv. Hvilket som minimum vil sige: Stærkere og klogere end mig.

Der er mange, der efterhånden er nået frem til det her med, at digtet skal være klogere end sin ophavsmand: Det har både Højholt og Søren Ulrik Thomsen og flere andre sagt. Og det synes jeg selvfølgelig også: Jeg synes også, at et digt skal rumme mere, end man selv umiddelbart ved eller kan se. Ellers er det jo heller ikke interessant for én selv, hvis man har fuldstændig styr på alle blinde vinkler i et digt. For mig er det et oplagt smid-væk-kriterium: Hvis jeg kan overskue alle detaljer i et digt, så ryger det ud. Det skal være uoverskueligt. Men til den sætning om at digtet skal være klogere end sin ophavsmand – som jeg altså er helt enig i – vil jeg så bare gerne føje en anden sætning: At ophavsmanden jo så må forsøge at gøre sig så klog som

mulig, for på den måde at skubbe teksten foran sig. Det kan aldrig skade at gøre sig så klog som mulig på det, man laver.

– Hvis teksten er god nok, så skal den jo nok holde til det.

– Og hvis ikke den er, så er den ikke bedre værd. Det er da bedre, at man selv opdager, at en tekst ikke holder og får smidt den ud, end at en anmelder opdager det.

– Eller værre endnu: At en læser gør det. Det er vel trods alt dem, man skriver bøgerne for.

– Ja, det er det vel. Det er det. Selv om jeg nu sjældent gør mig nogle forestillinger om, hvem mine læsere er. Der er nok heller ikke så mange af dem ...

– Anmeldere er selvfølgelig også læsere.

– Det er der jo nogle af dem, der er. Også ... I deres fritid ... Men jeg kan slet ikke se, hvad problemet er: For mig svarer det fuldstændigt til konservatoriet eller skuespillerskolen, eller hvad har vi; der er en masse tekniske ting, som man skal kunne for at være god. Hvad enten man spiller cello eller spiller Shakespeare eller skriver digte, så er der en masse tekniske, håndværksmæssige ting, som man skal kunne – som selvfølgelig ikke er det hele, men som heller ikke er ubetydelige. Jeg kan ikke se, at det nogensinde skulle kunne skade éns kunst, at man også bliver en bedre og bedre håndværker. Og at man tænker over sine digte, reflekterer dem, også i forhold til andre typer af erkendelse.

– Vi ved altså godt, at der er ét eller andet i teksten, en rest eller en hemmelighed, noget, som man helst ikke skal nå ind til; fordi, hvis man nåede dertil, hvis man kom på højde med teksten, så ville den ikke være god nok. Men teksten, som holder, dér vil denne rest eller hemmelighed blive der – også for én selv, sådan at man også selv kan gå ind i teksten på en ny måde gang på gang, når man læser den. Men for at nå frem til denne »rest«, så skal man vel netop åbne op for nogle »sluser« i selve skriveprocessen. Da jeg talte med Morten Søndergaard, i forbindelse med interviewet til Ildfisken nr. 14, fortalte han, at det for ham meget var rytmen, som er motoren, der genererer denne betydning, som man ikke kender i forvejen. Man sætter sig jo ikke ned og siger: »Jeg vil skrive det her«. Det er vel netop en proces, en eksperimenteren og en leg med sproget. På hvilken måde, eller hvorfra flyder det, når du arbejder med en tekst?

– Selvfølgelig skal man åbne for nogle sluser. Og jeg er helt enig med Morten i, at rytmen er afgørende i den forbindelse. For mig er der to, klart adskilte arbejdsfaser, når jeg skriver. Der er første fase, hvor jeg »graver op« så at sige – åbner for sluserne som du siger – og anden fase, hvor jeg vasker guldklumperne fra slaggerne. Det er to vidt forskellige arbejdsprocesser, som jeg gør alt, hvad jeg kan, for at holde adskilt. Det vil sige, at jeg har én type arbejdsproces, hvor jeg skriver rimelig hurtigt og ureflekteret og uden at tænke. Og en anden, hvor jeg næsten kun tænker; jeg mærker og hører selvfølgelig efter, men hvor jeg netop sorterer fra, laver om, pud-

ser det af. De to sider af processen er nødt til at være skarpt adskilte. Sådan er det i hvert fald blevet for mig. Tidsmæssigt kan de to faser veksle med skiftende intervaller: Nogle gange slår jeg i løbet af få minutter over fra den ene til den anden eller omvendt, andre gange kan jeg i ugevis befinde mig i den ene af faserne. I den første del, hvor man graver op fra »minen«, er det meget vigtigt for mig at være helt neutral. Jeg arbejder ikke med inspiration: Jeg skal ikke være *inspireret*: Inspiration betyder jo, at ånden går ind, og jeg føler mig ikke besat af nogen ånd, når jeg skriver. I virkeligheden er det snarere omvendt: Der er ikke noget, der går ind i mig, det er mig, der går *ud* i noget, som i en vis forstand er der forvejen. Men hvis man vil bruge dét ord, kan man da godt sige, at jeg er inspireret altid, nogle gange er der bare noget, som dækker for inspirationen: Det kan for eksempel være hovedpine, det kan være økonomiske problemer, uvenskab med folk man holder af, alt muligt af den slags almindelige brydninger i tilværelsen. De skal elimineres, minimeres og de skal glemmes, og hvis jeg kan opnå en sådan tilstand, hvor min krop ikke melder sig med en eller anden form for smerte, og hvor min personlige eller eksistentielle sjæl heller ikke melder sig med bekymringer om dette og hint, så er der en tredje side af mig, som kan komme til orde. Og det er den, jeg bruger, når jeg skriver.

Det handler egentlig om, at få de andre ting skrællet væk, men jeg vil tro, at »inspirationen« er der hele tiden, nedenunder. Men det er en gåde, hvad det så egentlig *er*, man åbner op for i denne mærkeligt neutrale og meget intense tilstand, denne koncentrerede adspredthed, hvor man på én gang lukker alt ude og åbner sig for alt. Hvad er det, der kommer ud af sluserne, når det endelig lykkes én at få dem åbnet? Jeg ved det ikke. Det ligger selvfølgelig lige for, at opfatte det som noget ubevidst, som viser sig i en automatskrift, men sådan tror jeg ikke, det er; det ville være for simpelt, og det ville i øvrigt reducere den kunstneriske skabelse til en art terapi. Det er nok snarere en art bevidsthedsmæssigt kaos, som blander upåagtede sansninger og ubestemmelige erindringer med dagdrømme, refleksioner og indfald og udfald af ting, man har hørt eller set eller læst; en betydningsstrøm, hvor man ikke kan henføre de enkelte dele til en bestemt kilde – sådan at for eksempel én ting er erindring og en anden dagdrømmeri – men hvor det hele melder sig i én blok, eller rettere i én strøm. Som i øvrigt ikke nødvendigvis er billeder, altså visuelle indtryk. Det, der kommer ud af sluserne, tilhører ikke nødvendigvis ét bestemt sansningsområde, det er ikke lyd eller billede eller lugt, men noget tværsanseligt eller alsanseligt. Som man så forsøger at opfatte med sit sprog, måske med rytmen i første omgang. Rytme er jo ikke nødvendigvis noget lydæssigt; også billedhuggere eller arkitekter taler om rytme. Men selv om dele af strømmen kan være meget personlige, kræver den kunstneriske proces, at man ikke selv står i vejen med sin personlige, eksistentielle sjæl: Man hverken græder eller griner, når man skriver, man er helt ude for enden af kuglepennen, helt nede i blækket, i det strømførende lag, vi talte om tidligere.

– *At være inspireret er at gøre sig fri af det eksistentielle?*

– Ja, blandt andet. Det hører også med til den dér romantiske digteropfattelse, at man skriver på store følelser. Men jeg skal altså helst være fuldstændig »neutral« på alle parametre. Ellers får jeg ikke fat i noget. Hverken følelser eller tanker eller sansninger, billeder, former.

– *Det skulle jo nødigt blive lidenskabsløst.*

– Det synes jeg heller ikke, det er, og det skal det heller ikke være. Lidenskaber er jo ikke kun de lidenskaber, man har i sit personlige liv: I forhold til kone og børn og venner og så videre. Man kan også have en lidenskab i forhold til verden, altså i forhold til naturen, tingene. Og i forhold til kunsten, hvor det hele på en måde er til stede på én gang.

ERINDRING OM EN SCENE

SAMTALE MED CHRISTINA HESSELHOLDT

– *Hvorfor begyndte du egentlig at skrive? Kan du huske noget om, hvad du tænkte om det at skrive dengang?*

– Jeg kommer fra en meget læsende familie, stille rum, hvor den eneste lyd groft sagt var en knitren af sider, der vendes, og jeg har også altid selv læst meget; jeg tror, at jeg begyndte at skrive som en konsekvens af den megen læsning – og det er ikke svar nok, mange læser meget uden nogensinde at føle trang til selv at skrive. Jeg kan huske, at da jeg havde skrevet mit første digt, følte jeg en stor, sørgmodig tilfredshed.

Jeg havde skrevet i mange år, da min første bog udkom, først poesi og senere udelukkende prosa. I begyndelsen kunne der gå umådelig lang tid imellem hvert digt eller tekst – jeg var vist i gang med min første novelle i tre år! Der var tale om en forsigtig piblen af stof, der er blevet til en stadig kraftigere strøm.

– *Hvad sætter dig i gang med at skrive?*

– Det, der har sat mine bøger i gang, har hver gang været en erindring. Den bog, jeg nu er i færd med at skrive, som er en fortsættelse af *Det skjulte*, udsprang af en erindring om, hvordan det som barn var at sidde i mine bedsteforældres stue, når de sov middagssøvn på hver sin sofa. Der var to ure i stuen, og deres lyd, den silende tikken, gav en fornemmelse af stilstand, som forekom paradoksal, fordi tiden jo netop gik så højlydt. Jeg havde en fornemmelse af, at med »tik« gik tiden, og med »tak« blev den givet tilbage igen. Det forbandt jeg med de to menneskers måde at leve på. For mig at se havde deres liv været uden forandring i årevis, dagene havde lignet hinanden til forveksling – i hvert fald al den tid, jeg selv havde været med. Den erindring har sat en hel bog i gang, og bogen kommer sandsynligvis til at handle en del om netop tid og erindren. *Det skjulte* begyndte som en erindring om, hvordan det var som barn at gå og skrælle det grønne af blade for at få en renpillet stilk, det skrev jeg ud fra, og det blev det stykke, som kom til at stå først i bogen.

– *Kan man sige, at dit forfatterskab er en form for erindringsproces eller et erindringsarbejde?*

– Helt bestemt. Men det betyder naturligvis ikke, at der er en direkte overensstemmelse mellem min biografi og scenerne eller handlingsgangene i mine bøger – jeg sætter af fra erindringer.

– Jeg kommer til at tænke på en kliché om digtningen, især lyrikken: Det der med, at en forfatter pludselig kan ryge ind i noget stof, som river ham eller hende med. Hvordan virker dit stof på dig?

– Den måde, man kan måle medrevethed på, er måske på graden af sin koncentration. Desuden kan mit stof virke sådan på mig, at jeg efter endt skrivning har svært ved at komme ud af den stemning, som stoffet har trukket mig ind i.

– Går du tilbage til det, du skriver, efter at have tænkt over det, og retter eller tilføjer?

– Ja, det gør jeg, jeg skriver om hele tiden, tilføjer og fjerner og flytter om på sætninger og hele passager. Jeg tænker på mig selv som Penelope, der trævler næsten lige så meget op, som hun væver – men ikke helt, for tilsidst er hun alligevel færdig. Og også i en anden forstand kan mine bøger sammenlignes med vævede stykker, vævninger af betydninger. Mens jeg skriver på for eksempel side 12, kan der dukke en sætning op, som decideret hører hjemme på side 2, og der bliver den så anbragt. Men jeg oplever i stadig højere grad, at sætninger ankommer fuldendte – altså som de skal være. Og jeg oplever også, at jeg kan skrive et langt, ubrudt stykke, som jeg ikke retter i eller flytter et andet sted hen.

– Dine første bøger går for at være punktromaner, og punktromanerne var oprindeligt et af- eller depersonaliseret fortælleprojekt. Det er sjovt, at dine bøger fremstår på en måde, så læserne har svært ved at se dig i dem. For du fortæller jo nu, at du skriver på dit eget liv?

– Hvis vi ser på den norske punktromantradition, er der forskel på de første punktromaner, som udkom i slutningen af 60'erne, og dem, der skrives i dag. Paal-Helge Haugens *Anne* fra 1968 er anlagt som en collage, og derved fortøner det skrivende jeg sig naturligvis i alle de andre citerede »stemmer«. Mine bøger har på ingen måde karakter af collager, de indeholder hver et par citater, men de er stort set enstrengede, og er i den henseende mere i familie med de senere, norske punktromaner. Mine to første bøgers gæld til punktromanen som genre er opdelingen af handlingsforløbet i korte sekvenser og ideen om kun at skrive højdepunkterne. Hvad der i det, der lidt vagt betegnes »traditionelle romaner«, tager sig ud som opløb mod højdepunkter, findes ikke i mine bøger. Det er en arv fra den norske tradition. Og *Eks* kan umuligt kaldes en punktroman.

– Når man tænker på psykologi i forhold til dine historier og figurer, er dine to første bøger karakteriseret ved, at de ikke indeholder den traditionelle psykologi? Hvorfor er der ikke det? Jeg kan jo høre, at du har overvejet de her ting.

– Især i min første bog er der netop snarere tale om figurer end om egentlige personer; figurer, der drives af handlingen, og som jeg flytter fra rum til rum; de er ikke forsynet med en fortid og kun med akkurat så mange præferencer og antipatier og sysler, som handlingen nødvendiggør, og som trods alt gør dem menneskelige! Men handlingen er det højstpriorerede, og handlingen determinerer figurerne.

En anden forklaring er, at mellemregningerne er sprunget over, den kausale

afkodning er i høj grad overladt til læseren. Jeg mener, at det er vigtigt for enhver kunstnerisk oplevelse, at den, der har skabt værket, ikke trænger sig for meget på. Jeg tror, at man bedst kan opleve, hvis man selv tildeles en plads i det skrevne – som den, der foretager slutninger. Hvilket ikke betyder, at jeg tror på ideen om det fuldstændigt åbne værk – altså værket som en håndfuld samlet betydninger. Jeg tror heller ikke, at man som læser kan føle, hvis teksten føler for meget for en – som en konsekvens deraf min nøgterne stil. Det er mine egne erfaringer som læser, og som skrivende trækker jeg naturligvis i høj grad på dem. Men der er en tendens til at forveksle nøgternhed med manglende engagement eller ligefrem følelseskulde – hvis der ikke står om personen: »Han var stjernelykkelig«, eller »Det var en hård tid for Y«, så er der enkelte anmeldere, der tror, at der ikke er noget, der brænder på for forfatteren. Og det må skyldes en hel basal mangel på fornemmelse for sprog, nuancer. Så en gang til for Prins Knud: at tekstens temperatur er lav betyder ikke nødvendigvis, at det ikke koger i den.

– *Du siger, at det er erindringer, der sætter dig i gang med at skrive. Hvad med aktualiteten? Tiden?*

– Jeg forestiller mig, at det er så enkelt: At man helt automatisk gennemskylles af den tid, man lever i. Og derfor vil det, man skriver, altid have en form for aktualitet – først og fremmest er sproget tidsbundet. Man gennemskylles af sin tid, og man leverer noget tilbage til den. Tag nu *Eks*, personernes (for i *Eks* er der tale om personer, ikke figurer) måde at omgås kærlighed på er vel ganske tidstypisk. Personerne Daniel og Judith har – som mange mennesker i dag – en række forhold bag sig. Og i hvert fald Judiths tro på, at kærlighed varer ved, er lidt flosset; den elskede kan udskiftes med en ny elsket som så igen ... Bogen igennem funderer hun da også over, hvad sætningen »Jeg elsker dig« kan indebære af betydninger. Kærlighedsobjektet er i dag udskifteligt på en anden måde end førhen. Men én ting er, hvad jeg er bevidst om som tidsfænomen, noget andet er alt det, som også er tidstypisk, men som bare skriver gennem mig.

– *Når du nu er i gang med et aktuelt bogprojekt, som bygger på erindringsstof, hvor meget påvirkes du så af den danske virkelighed i dag? Sker det, at pressen, medierne og virkeligheden kaster stof ind i din skriveproces, eller påvirker noget, der allerede er skrevet?*

– Jeg læser aviser i et vist omfang, men jeg synes ikke, at det stof, jeg møder der, lader sig transformere til bøger. Der er ingen historisk kulisse eller bagtæppe i mine bøger. Derimod oplever jeg nu og da, at folk fortæller mig historier, som det kan lade sig gøre at bruge ...

– *Kan du give nogle eksempler på historier, du har fået fortalt, der har haft en kerne, der kom til at betyde noget for dig?*

– Ja. Fornyligt døde en gammel kvinde her i min ejendom. Der blev opstillet en container i gården med et rør forbundet til et af vinduerne i hendes lejlighed, og i

flere dage raslede og bumpede det i røret: ophobninger fra en hel tilværelse rutsche-
de gennem det og ned i containeren. Jeg fik at vide, at denne kvinde havde samlet
på alt mellem himmel og jord, og da man fandt hende, lå hun død på gulvet, ikke
fordi hun manglede hverken senge eller sofaer i sin store lejlighed, men fordi disse
var fyldt med ting og sager. Der var kun et par kvadratmeter tilbage til hende selv på
gulvet. Det lykkedes hende at dø, akkurat inden tingene helt fortrængte hende fra
lejligheden. Den historie besidder en voldsom billedmæssig kraft. Desuden fore-
kommer det mig lidt uhyggeligt, at sådan noget er foregået så tæt på mig. Selvfølge-
lig er det en kendt sag, at man ikke ved, hvad der foregår bag de andres lukkede døre,
fordi kontakten mellem naboer i storbyen ofte er så begrænset – men alligevel!

– *Og din genbo samlede altså på ting, som vi andre samler på minder?*

– Ja, simpelthen. Og ufrivilligt. Hendes samleri var en sygdom. Og det berører
mig på grund af den billedmæssige kraft, der ligger i, at en lejlighed bliver så fyldt,
at tingene næsten fortrænger beboeren. Men for at jeg skal kunne bruge en historie,
som jeg får foræret, skal der desuden være et identifikationspunkt, så jeg kan skrive
historien på noget i mig selv.

– *Det, du så griber efter, er først og fremmest billeder? Du pegede før på billedet af dine
bedsteforældre, der lå og sov med to ure i stuen?*

– Sandelig også lyde og stemninger, som jeg sætter af fra og strækker til scener.
Mine bøger består jo af scener, der afløser hinanden.

– *Er det din opfattelse, at det er sådan, virkeligheden er?*

– Det er i hvert fald min måde at skabe kontinuitet på i mine bøger. Måske kan
virkeligheden, eller tilværelsen, opfattes som en række scener. Eller måske er det snar-
ere sådan, at erindringen, i hvert fald min, fungerer scenisk – tænker jeg på min
barndom, kan jeg vel på stående fod erindre ti-femten scener.

– *Og i den forstand er dine to første bøger altså erindringsværker?*

– I en vis forstand. De er fulde af hændelser, som ikke har fundet sted i mit liv:
mine forældre er ikke døde, jeg har aldrig haft hverken mord eller selvmord inde på
livet. Men bøgerne er blandt meget andet skrevet på oplevelser af tab og forladthed.

– *Jeg kommer til at tænke på noget, Søren Ulrik Thomsen skrev i En dans på gloser. Han
bruger psykoanalytikerens Melanie Klein til at forklare, hvorfor han skriver. Han fortæller, at det
røder og sviner i hans lejlighed, når han skriver. »Hvorfor det?«, spørger han, »er det fordi, jeg
er et svin? Nej, det er det ikke, for destruktions, forfald og svineri hører sammen med skabelse
af skønhed«. Og nu kunne jeg godt tænke mig at spørge dig, hvorfor man er nødt til at skri-
ve om traumer?*

– Fordi de er påtrængende; fordi de har været med til at danne ens personlighed.
De ligger lige under overfladen, og når man fatter pennen, vælder de frem. Men de
er til at udholde, fordi de viser sig dels transformerede – fiktion er en kolossal beskyt-
telse for den skrivende, et slør mellem en selv og det reelt oplevede (hvordan det

forholder sig med poesi, ved jeg ikke) – dels som form. Og for mit vedkommende er glæden ved at formgive meget stor.

– *Figuren Marlon er barn i Køkkenet, gravkammeret og landskabet og ung i Det skjulte, hvor han helt klart har en psykoinfantil bevidsthed. Hvorfor er han interessant?*

– Jeg tror ikke, at man kan sige, at han har en psykoinfantil bevidsthed – det betyder vist, at et voksent menneske for eksempel stamper i trods eller bryder i gråd ved den mindste modstand, ligesom et barn gør ... Og sådan fungerer Marlon ikke. Desuden tror jeg ikke, at man kan tillægge en figur en bestemt »bevidsthed«. Velan. Først da jeg havde skrevet *Det skjulte*, blev jeg klar over, at *Køkkenet, gravkammeret og landskabet* kunne fungere som en forklaring på Marlons udvikling – forældrelost barn i første bog, morder i næste. Men det, der interesserer mig ved Marlon, er hans forestillingsmani. Marlon lever i sine forestillinger, og derfor er det svært for ham at være sammen med andre mennesker: han kan ikke dele en situation med andre, og hans forestillinger smitter i ekstrem grad af på hans tilværelse, han former sin tilværelse efter sine forestillinger (det gør vi selvfølgelig i en vis forstand alle sammen), og han underordner Greta sin forestillingsverden. Hun har ingen værdi i sig selv for ham. Han bliver fatal for hende; det er ødelæggende at omgås en som Marlon. *Det skjulte* kan måske også læses som en metaforisk beretning om, hvad elskende kan komme til at gøre ved hinanden: om et for stort vide- og synsbegær sat i stilling mod den elskede.

Desuden lider Marlon af det, som jeg et sted har set omtalt som det 20. århundredes sygdom: at alt bestandigt sammenlignes med noget andet. Det gør Marlon, indtil han ved bogens slutning får en erkendelse, der er i modstrid med denne sammenligningstrang.

– *Der er en kliché om forfattere, at de er umulige at leve sammen med, fordi de er verdensfjerne og helt helliger sig deres fiktive verdener. Svarer Marlons betydning et eller andet sted til en forfatterpersons, måske din egen, i hans omgang med virkelighed og fortid osv.?*

– Personligt har jeg aldrig oplevet en skabelsesproces, der ligner Marlons omgang med sine forestillinger.

– *Man siger jo også, at der er sider af forfattergerningen, skriveriet, der kan minde om grænsepsykotiske tilstande. Virkelighedsopfattelsen går i opløsning, jeg-du-relationer skrider. Og det er jo netop problemer, Marlon slås med?*

– Han slås ikke spor, for han har ingen erkendelse af sit 'problem'. Han løber tvært imod forestillingslinen helt ud.

– *Hvorfor hedder han Marlon?*

– Ligesom skuespillere spiller Marlon, Elizabeth, Audrey og Greta roller. Roller, som handlingen har tildelt dem: forældrene dør, Marlon får rollen som den forladte, som den sørgende, Audrey får rollen som hjælper osv. Deraf disse navne, tror jeg. Men det er en retrospektiv overvejelse. Forøvrigt gjorde en gymnasieelev mig for

nyligt opmærksom på, at Marlon er et anagram for Normal!

– Netop ved sådan en figur her kommer man til at tænke på, hvor meget et personnavn i virkeligheden slæber på af betydning. Det er jo rigtigt nok, at figurerne bliver distanceret i og med, at du gav dem de navne. Og samtidig sker der jo det, at du hælder ny betydning på navnene. Du river dem løs, men det sjove ved navne er, at de godt kan rives løs, men så snart man lægger dem fra sig, får de ny betydning. Marlons navn bliver jo en selvstændig figur. Og det er vel også en slags bonus. Ser man så på Eks, er der adskillige af personernes navne, der er bibelske. De har navne efter ærkeengle, efter fatale kvinder, efter disciple etc. etc. Hvorfor bruger du de navne i Eks?

– Navne er problematiske for mig. Nu havde jeg brugt mine filmstjernenavne, så måtte jeg finde et andet system at navngive efter – at få foræret navne fra – og jeg kom så i tanke om Bibelen. Lidt lemfældigt har jeg nu to gange valgt navne, som læserne undrer sig over, og som efter min mening får for meget opmærksomhed på bekostning af væsentligere ting i bøgerne.

– Det vil altså sige, at i den symbolik, som alle navne har, og det skal ikke lyde så litterært endda, mange navne betyder jo noget, der finder du et problem i dit forfatterskab? De er komplicerede at have med at gøre?

– Jeg ser, at der fokuseres på de valgte navne, fordi jeg har døbt mine figurer og personer inden for to systemers rammer, som er så velkendte og så betydnings- og myteladede, at læseren automatisk læser den kontekst, jeg har taget navnet fra, ind i mine bøger. For eksempel har én ledt efter Holofernes, nu hun havde Judith, og ment at have fundet en henvisning til hans afhuggede hoved i form af en træstub.

– Var det noget, du var bevidst om, da du skrev det?

– Slet ikke; uden at ville det er jeg kommet til at pege på nogle fortolkningsrammer, som ikke er vanvittigt vedkommende. Det kan ærgre mig.

– Tror du, man kan se sådan på det, at de navne, som du bruger, der allesammen stammer fra vores kulturkreds, har nogle betydninger, der ligger som uerkendte lag i vores bevidsthed. Betydninger, der kommer til at danne en form for matrice, når man for eksempel sætter sig ned og skriver historier, som du jo gør. Kan det ikke tænkes, at den person, som synes at se noget Holofernes-agtigt ved træstubben måske har set rigtigt?

– I så fald ville det være lige så relevant at søge ligheder mellem navnet Audrey og alt det, man kan skaffe sig af viden om Audrey Hepburns biografi, samt at læse alle scener fra alle hendes film ind i mine første to bøger! Værsgo, der er serveret!

– Dit forfatterskab opfattes af kritikere og litterater som et meget skriftbevidst forfatterskab. Men billederne og det dramatiske udtryk er i virkeligheden lige så vigtigt som diskursiviteten?

– Det ene udelukker jo ikke det andet. Billederne er en fuldstændig integreret del af skriften, og bøgernes form er i en vis grad en konsekvens af den måde, mit bevidsthedsliv fungerer på. Som jeg sagde før, har mine erindringer form af scener, og jeg har skrevet tre udpræget sceniske bøger; scenisk skal forstås i modsætning til

episk. Lad mig give et eksempel: Jeg begyndte at skrive *Eks*, da det gik op for mig, at der i længere tid havde udspillet sig en dialog i mit indre om kærlighed, en dialog, hvor jeg selv spurgte og svarede. Den form gjorde jeg til bogens; det dialogiske er den overordnede struktur. Episoderne, som Daniel og Judith fortæller hinanden har i mange tilfælde scenisk karakter, altså den form, jeg tidligere har benyttet. Undervejs blev jeg meget glad for samtalen som form – den tillader store spring, det er i høj grad associationer, der driver samtalen fremad. En samtale kan rumme hvad som helst, det er en åben form. I *Eks* er der flere løse ender, end i de første bøger, elementerne er ikke så snævert forbundet – og det oplevede jeg som en kolossal frihed, mens jeg skrev.

– *Du sagde tidligere, at Det skjulte kan læses som en enorm trang til at trænge ind i og vide alt om den anden. Og det gør de så også i Eks?*

– Man kan sige, at hvor Marlon i *Det skjulte* blotlagde Gretas indre ved hjælp af en kniv, der åbner Daniel og Judith i *Eks* sig for hinanden. Der er væsentlig forskel på at få det skjulte foræret og selv at måtte hente det.

– *Og så ender det måske med, at når man får det, bliver det til apostrofen, udråbet Oh! Eller også bliver det til en uvished. I Eks' slutning er der til slut nogen, fortiden i skikkelse af Judiths ekskæreste, Lukas, der banker på. Daniel og Judith taler om at kigge ud gennem dørspionen, men gør det ikke. De vil åbenbart ikke konfronteres med den der fortid?*

– De har bogen igennem konfronteret sig selv og hinanden med episoder fra fortiden, men Daniel vil ikke acceptere, at en bogstavelig talt legemliggjort del af Judiths fortid, eksmanden Lukas, bliver lukket ind; han siger til Judith, at han aldrig vil se hende igen, hvis hun rejser sig og kigger gennem dørspionen; et af de ultimatummer, som er så nærliggende for kærlighed. Bogens sidste sætning lyder: »Tror du?«, og det kan både referere til muligheden af, at de to danner par i fremtiden, eller til troen på fortidens betydning.

– *Hvordan opstår struktur? Kan du overskue dine historier?*

– De bedste historier i *Eks* er decideret dem, som jeg ikke fra begyndelsen har haft en anelse om, hvor bar hen. Hvordan struktur opstår, er jeg desværre ikke i stand til at svare på – kun som jeg allerede har været inde på: mine bøgers hovedstrukturer mimer mit bevidsthedsliv.

– *Du trækker i høj grad på virkeligheden, men er bevidst om, at det, der holder, det, der har kvalitet, ikke må være for gennemskueligt. Det kan ikke nøjes med at have anekdotisk underholdningsværdi, der skal også være noget gådefuldt i det for dig?*

– Ja, skriveriet skal være en opdagelse, ikke en repetition af noget allerede erkendt. Og der skal altid være en portion mørke eller tåge. Selv om jeg tilstræber en betydningsmættet skrift og derfor skriver koncentreret og kortfattet, skal skriften alligevel rumme et overskud af betydning, noget ekstra, noget, som ikke umiddelbart lader sig læse ind i sammenhængen; man kunne måske kalde det en kontrolle-

ret gavmildhed. Kontrolleret – for ikke at ende med en tekst, der er den rene sniksnak.

– *Hvad giver noget ekstra?*

– Det kan jeg ikke sige noget generelt om. I *Eks* sætter jeg for eksempel pris på den del, som man kan kalde Maries historie. Foruden at vise, at Judiths kærlighedsvalg som voksen i et enkelt tilfælde er dirigeret af tabet af barndomsveninden Marie, ser Judith Maries ansigt i Augusts, og forelsker sig – det er historiens hovedtråd – så indeholder den nogle intense udsagn om eufori og udmattelse, det er for mig at se det tekststykkets gavmildhed.

– *Det vil altså sige, at ansigter og kroppe kan danne matricer (på samme måde som personnavne), også selvom det ikke er nære familiære relationer, man indgår i?*

– Ja, Judith indleder også et forhold til en mand, fordi han har en skjorte magen til hendes eksmands. Altså begær, forelskelse, kan opstå ved genkendelse, ved lighed, ved fokusering på en del eller detalje, som minder om en tidligere set. Det, det handler om, er vel igen en determinerthed af fortiden, og det handler om, hvordan en person ser.

– *På en måde bliver dine historier en afsøgning af matricer på forskellige niveauer, og i den forstand foretager de en afsøgning af fortiden og ikke nutiden. Og en af de ting, man kritiserer 90'er-litteraturen for, er, at den oftest holder sig på et æstetisk bevidst overfladeniveau. Men dine bøger er altså utraditionelle erindringsprojekter. Du forsøger faktisk at generindre glemte og fortrængt stof. Hvordan kan det så være, at systemer og strukturer er så vigtige for dig?*

– De er nødvendige både for at lokke stof frem og for at kunne tøjle det. En bestemt struktur åbner for bestemte sluser; jeg får en række foræring på den måde.

– *I dine første bøger ligger sproget tæt på lyrikken. Er det dit ideal for prosaen, at den skal have en suggestiv kraft i billederne lige til lyrikken?*

– Den type prosa, som hovedsageligt beskæftiger sig med plot og karakterer og fremstilling af ideer, interesserer mig ikke, altså en prosa, hvor sproget betragtes som et redskab til en fremstilling og på den måde af forfatteren anses for noget, der kommer i anden række. Mit udgangspunkt er, at sproget er det eneste, der er, ikke redskabet, men selve bygningen. Ja, jeg stræber efter den billedmæssige kraft og den sproglige koncentration, som almindeligvis identificeres med poesi, men som jeg selv bare identificerer med god litteratur. Det betyder imidlertid ikke, at jeg ikke tror på historien eller handlingen – det ene behøver ikke udelukke det andet.

– *Du har oversat norske Paal-Helge Haugen. Er hans prosa lyrisk?*

– Jeg har kun læst to af hans prosabøger, *Anne* og *A.*, som jeg har oversat; begge bøger er kendetegnet ved billedkraft og sproglig tæthed. Jeg oversatte forøvrigt *Anne*, mens jeg skrev *Det skjulte*, og der er bestemt spor af *Anne* i min egen bog: den lidt sære kombination af en jeg-fortæller og en alvidende fortæller, den stærke fokusering på kroppen som bestående af et skjult indre og et synligt ydre, og blotlæggel-

sen af det indre som identisk med døden.

– *Hvad har ellers betydet noget for dig i dit forfatterskab?*

– Inden jeg skrev *Køkkenet, gravkammeret og landskabet*, havde jeg haft en lang periode, hvor jeg læste Marguerite Duras. Da jeg var færdig med min bog, satte jeg mig og fjernede de demonstrative pronominer, som er så karakteristisk for hende, men som hos mig bare virkede som krukkeri, ren maner. Eksemplet viser måske, at det er umuligt at stjæle direkte fra andre. For at et tyveri kan ende med noget vellykket, må der ske en form for transformation, det skal gennem ens egen hakkemaskine – og spørgsmålet er, om det så bagefter kan kaldes tyveri. Tor Ulvens forfatterskab har også haft stor betydning – det ser jeg i den bog, jeg er ved at skrive. Den klassiske modernisme og heraf især Woolf og Faulkner har haft kolossal betydning for mig. Nogen gæld kan erkendes af en selv, anden kan ikke. Desuden er der så uendelig mange måder, litteratur påvirker en på – selv en dårlig sætning i en dårlig bog kan sætte et helt skred i gang, hvis man snubler over den på det rette tidspunkt osv. osv.

– *Den æstetik, du skriver på, er altså den klassiske modernisme?*

– Det kan jeg ikke overskue; men hvis jeg for eksempel ser på et par af de bøger, som regnes for postmoderne »klassikere«, *Den franske løjtnants kvinde* og *Hvis en vinternat en rejsende*, så må jeg sige, at de bestemt har fascineret mig, men at fiktionsbrud, som er en væsentlig del af deres æstetik, ikke interesserer mig frygtelig meget.

– *Det postmoderne betyder ikke meget for dig? Du benytter dig ikke af det?*

– Jeg tror, at det har præget mig. Tag for eksempel Audreys forhold til kristendommen, hun slæber rundt på Biblen og citerer ved passende lejligheder passende tekst derfra – men Biblen er netop først og fremmest en tekst for hende, ikke en moralsk og åndelig vejledning. Det er vel et udtryk for noget af det, det postmoderne er karakteriseret ved – at der ikke er tale om nogen rodfæstelse, men om en overfladeæstetik, at i dette tilfælde tekst løsrives fra sin kontekst og bruges efter behag.

– *Der er vel også en diskussion af tro i dine bøger?*

– Ja, og i *Eks* er den knyttet til kærlighed. En diskussion af den stærke tro på, at kærligheden vil vare ved, som kan findes, indtil der indtræder en destruktion, eller manglen på tro i det hele taget. Og en diskussion af, hvad tro overhovedet betyder, og hvad den forudsætter – for eksempel helt banalt, at begge parter tror. For personen Daniels vedkommende gælder det, at han har bevaret troen i forhold til sin ekskone – eller også formår han bare ikke at slippe hende – men hun har flyttet sin tro ind i et nyt forhold.

– *Ser man på personkonstellationerne i dine bøger, er det karakteristisk, at der faktisk er trekanter i alle dine bøger. Kan man sige, at trekanten i dine historier er et bærende element?*

– Ja, jeg er åbenbart meget optaget af personkonstellationer – hvem, der hører

sammen, og hvem, der lukkes ude; hele spillet om positionerne jeg, du, vi optager mig – også når der kun er to personer på banen.

– *Hvornår er man sammen, og hvornår er man lukket ude, isoleret?*

– *Hvornår er man »vi« i mine bøger? Jeg ved det ikke, måske i enkelte af kærlighedsmøderne, men det siges jo dog ikke eksplicit.*

– *Kan man sige, at der ligger et fællesskab i den apostrof, der er så karakteristisk en del af dialogen i Eks? Der står: »Daniel sagde: Oh/Oh, sagde Judith/Oh, sagde Daniel«. Apostrofen, Oh, er jo en klassisk, retorisk figur. I lyrikken blev den i gamle dage brugt henvendende og manipulerende i forhold til læseren og publikum. For at engagere, for at få læseren med, samtidig med, at det selvfølgelig markerede en følelsesladthed. Og i Eks bliver Daniel og Judith så enige om den samme lyd, så der er måske alligevel, uden at det på nogen måde siges, et fællesskab i og med, at de henvender sig til hinanden med det udråb.*

– *Eftersom Eks udelukkende er dialog (fortælleren er kun synlig i »sagde Daniel«, »sagde Judith«) måtte Daniels og Judiths elskov også fremstilles via replikker, eller udråb, og jeg valgte lyden Oh: En ophøjet, og som du siger, følelsesladet lyd. Og ja, når man kan mødes om – eller i – samme lyd, så har man en form for fællesskab, så er man vel »vi«.*

– *I Eks siges det, at folk, der lige er gået ud af et parforhold, skal man holde sig langt væk fra. Og Audrey's helt store problem i Køkkenet, gravkammeret og landskabet er, at hun tror, at hun har et »vi-forhold« med Marlons far? Men han har jo slet ikke sluppet Elizabeth?*

– *Nej, Elizabeth er endnu ikke blevet begravet, men ligger død i lejligheden, mens forholdet mellem Audrey og Marlons far udspiller sig; på samme måde som fortiden i skikkelse af Lukas ringer på døren i Eks. Det passer jo meget godt med den store betydning erindringer, det vil sige fortiden, har for mig; altså at den rolle, som fortiden spiller i mine bøger, er i overensstemmelse med mit eget erindringsprojekt i forhold til mit skriveri.*

– *Eks bliver vel egentlig fra forlagets side solgt som en bog, der handler om to mennesker, der møder hinanden i lægens venteværelse og ender med at blive elskende i løbet af en lang samtale?*

– *Jeg har selv skrevet klapteksten, og det har jeg gjort for alle tre bøger vedkommende.*

– *Men du er ikke så sikker på det i dag, som da du skrev klapteksten?*

– *Der står bare, at de bliver elskende, og elskende bliver de. Om de mødes igen, ved læseren ikke. Men en form for åndelig overensstemmelse eller følelsesmæssig tiltrækning er der på færde mellem dem, siden de forærer hinanden alt det stof, al den biografi, det kan der ikke være tvivl om. Klapteksten kunne også have fortalt, at Eks består af episoder, der næsten alle handler om kærlighed, og at hver episode drejer om følelsesudtryk, der hører kærligheden til: eufori, jalousi, længsel, ensomhed, skam. Det ville også være rigtigt.*

– Hvor meget levet liv er det nødvendigt at have, for at man dels kan tale om kærligheden, dels nå den, eller finde den hos nogen?

– Jamen, det kommer an på, hvem man er. For en som Marlon, hvis forestillinger hele tiden skyller ind over det, han har lige foran sig, vil det vel være meget svært nogensinde at nå en anden. I *Eks* har jeg ladet personerne være midt i trediverne ...

– I *Kærlighedens højsang* står der: »Talte jeg end med mennesker og engles tunger/og havde ikke kærlighed/da var jeg blot rungende malm eller en klingende bjælde.//Og havde jeg end profetisk gave/og kendte alle hemmeligheder/ og sad jeg inde med al kundskab/og havde jeg al tro i verden, så jeg kunne flytte bjerge/og havde ikke kærlighed/da var jeg intet.« Er det den grænseløst selvudslettende kærlighed, som ligger i *Kærlighedens Højsang*, som Daniel oplever?

– Som læseren møder Daniel, er han først og fremmest desperat, ulykkelig og i øvrigt temmelig egocentrisk – ikke en eneste gang taler han om lykke eller om noget, der ligner »grænseløs, selvudslettende kærlighed« i forbindelse med sin ekskone. Og Daniel sidder på en hel anden måde end Judith fast i en bestemt del af sin fortid, han taler næsten udelukkende om sin ekskone, hvor Judith taler om flere forskellige eks'er.

– Det ses vel også af den løgnehistorie, han fortæller, om hvordan han gav sin ekskones nye mand, Peter P., en pose svampe uden at være hundrede procent sikker på, at det udelukkende var spiselige svampe, han gav ham. Måske var der nogle meget giftige imellem. Og den historie viser sig jo til slut at være en løgnehistorie. Er det så et andet typisk træk ved kærligheden, at vi altså fortæller historier og løgnehistorier om følelserne til hinanden? Uafbrudt, og uden selv at kunne kontrollere det?

– Daniels løgn er en del af hans selvscenesættelse over for Judith, som han siger, da løgngen afsløres: »Det ville have været kraftfuldt at give ham svampene. Den handling ville jeg gerne have udført«. Han løj for at fremstå mægtigere i Judiths øjne.

– Altså, hans afmægtige jalousi over for Peter P. kommer til udtryk i hans ønske om, at denne kommer til at spise giftige svampe. Men til sidst bliver han nødt til at sige: Det var en historie, jeg fortalte.

– Ja, og det var af en eller anden grund en stor litterær tilfredsstillelse for mig at have brugt flere sider i en bog med en ellers stram økonomi på at bygge en historie op og så bare sige: det var løgn.

– Jævnfør det du tidligere sagde om postmodernismen, har du måske alligevel en rem af den hud? Jeg vil ikke påstå, at det her er metalitteratur, men sådan som du fremlagde det, kom det bare til at lyde sådan.

– Ja, det kan jeg godt høre; i øvrigt er det jo også absurd, at jeg følte den tilfredshed – som om jeg mente, at det øvrige i *Eks* var »sandt«: Ikke fiktivt.

EN BOMBE I VASEN

SAMTALE MED CHRISTIAN DORPH

– Faktisk vil jeg starte med at sige noget, som jeg egentlig synes er interessant. Da jeg gik på Forfatterskolen, fik man efterhånden en idé om, hvordan man skulle skrive, man lærte nogle negative regler: Det må ikke være patetisk, det må ikke være privat og det må ikke være terapi. Det er mere og mere gået op for mig, at gode digte overskrider eller bryder alle negative regler. De bedste digte jeg har læst, de er dybt private, de er terapeutiske og de er patetiske. Derfor skal man være meget påpasselig, når man – for eksempel som lærer – kritiserer noget, for noget, der egentlig ikke burde fungere, det er det, der fungerer bedst – *når det fungerer.*

– *Hvis man kan skrive et privat, terapeutisk og patetisk digt, rigtigt godt, så fungerer det meget bedre?*

– Det er klart at det også kræver noget andet; at man laver en overraskelse, at man bruser op på én eller anden måde, men ellers må det godt være dét, som det ikke må være. Det kræver selvfølgelig en maskering. Svend Johansen skriver for eksempel i en digtsamling, at han går rundt i underbukser i sin lejlighed dag ud og dag ind hele året, og det gør han rent faktisk. Det ved jeg ikke, om man kan kalde privat, fordi han maskerer det meget i al mulig mytologisering, men at skrive noget, man gør, som er sådan en privat perversion, det er meget fascinerende.

– *Hvordan er så egentlig forholdet mellem jeg'et i digtet og så det private jeg?*

– Det skal bare forløses. Det er dét, som det handler om. Men jeg synes, at man skal grave helt ned i det private, for hvis man ikke gør det, så bliver det jo bare sådan noget alment »blæver«. Det er forløsningen, som er spændende. Jeg synes for eksempel, at det har været et problem for mig i mine bøger, at jeg ikke er nået til den forløsning endnu. Jeg kan godt skrive noget, hvor jeg i højere grad maskerer mig, og nogle gange blive måske mere privat, men jeg synes bare, at det er *spillet*, der er spændende. Dét der, som Villy Sørensen siger med, at det skal være personligt og alment og ikke privat, som om der var en helt enkel og skarp skelnen der, det synes jeg er noget sludder.

– *Hvad er det for en forløsning, som der er tale om?*

– Det er meget svært at sige præcist. Det er bare noget, man kan mærke, at man kan mærke, at man har gjort sig fri af sig selv.

– *Er det så ikke at gøre det alment?*

– Hvad er alment? Kan man formidle en livsanskuelse? Det kan man jo ikke. I filosofi prøver man jo også at formidle livsanskuelser, men i digte piller man dem jo også ned. Det, man formidler, er måske, at de ikke fungerer. Digte er ofte en dekonstruktion af filosofi. Det er også derfor, at Hans Jørgen Schanz, som er professor i idéhistorie, nu henviser til skønlitteraturen; nu er det skønlitteraturen, som skal tage over – hvor metafysikken har sluppet. Han taler om en nærhedsmetafysik. Jeg ved ikke, hvad han forventer, om han har mere præcise forventninger til, hvad det så er, kunsten skal kunne.

– *Det er vel typisk for filosoffer: Når deres systemer giver op, så hiver de kunsten ind. Hvilket jo så kunne få mig til at spørge dig – som kunstner – hvad det så er, som kunsten, litteraturen kan?*

– Det ved jeg faktisk ikke. Nogle gange er det bare underholdning. Andre gange er det meget eksistentielt. Når jeg skriver prosa, så tænker jeg faktisk meget på, at man skal underholde. At det er en del af det. Man skal forføre, forførelse er vigtigt. Man vil jo gerne forføre folk ind i sine egne erkendelser, ind i sine egne tanker. Det er måske også dér, at Søren Ulrik Thomsen kammer over, fordi han i for grad vil forføre folk, altså *belære*. Men man kan godt forføre på sådan en lidt anarkistisk, tumultarisk måde. Det er jo så upræcist, dét man vil, man vil jo ikke levere livsanskuelser længere.

– *Det er karakteristisk for dine digte, at der tales et sted fra. At der her er et jeg, som er standset op og ser tingene fra dette sted. Mellemrummet, intervallet er en ting, der går igen. Digtene bliver lommer, sprækker, hvorfra der ses med sådan et slags røntgenblik på tingene. Som der for eksempel står i et digt i debutsamlingen Et stykke tid: »mit liv droner videre / jeg er i det og samtidig / udenfor som en tilskuer«.*

– Det er nok rigtigt: At stå stille og kigge på tingene. Når man skal skrive et digt, må man jo bringe sig selv udenfor og se på tingene, som de er. Det dér stillestående. Bare at sætte sig ned fem minutter og ikke foretage sig noget, det kan jo også være meget provokerende. Det kan godt være, at det er dét, man gør, når man skriver digte: Bliver konfronteret med tavsheden og det hvide papir. Det er måske en slags meditation.

Når man skriver, bliver man konfronteret med sig selv – og også sin egen sproglige uformåen: Altså dét, at man nogle gange, når man skal til at skrive, har det som om, man slet ikke kan formulere sig. Bare det at formulere sig *klart* – i prosa især – det kan være svært. Man skal selvfølgelig helst kunne formulere sig rimelig godt, hvis man skal skrive. Men det, jeg godt kan lide, er tanken om at få formen til at kollapse. Man taler meget om at lave form, når man skriver – et eller andet pænt – ligesom vaser, smukke vaser, som man bygger op, men så det at få dem til at eksplodere, tanken om, at der måske er en bombe indeni, det er spændende. Eller: At man sidder og skriver noget, at man bygger op, og det er smukt, og så er det, som om

pennen skrider. Det er nogle af de bedste digte: Dér, hvor det ligesom kollapsede.

Det er klart, man kan ikke bare opløse form, sprænge form, som ikke er der. Laugesen er et eksempel på én, der altid har villet sprænge formen, men så har han fundet én eller anden balance mellem at lave form og så ødelægge den bagefter. Det holder sig godt nok sådan meget pænt på siderne, men man har alligevel fornemmelsen af, at han bygger noget op, som er smukt, og så stikker han sit grimme fjæs frem. Det er dér, hvor man skriver igennem papiret! Ikke som hos Nordbrandt, som også kan få formen til at kollapse, når han er bedst, men alt for ofte bliver det selvhenviseende. Han kommer ikke igennem papiret og skriver ned til virkeligheden. Det kan Laugesen: Man fornemmer, at han skriver på verden. Det er med en spids pen. De ting, han omtaler, de er der sgu! Det henviser ikke bare til sproget: Det er et ur, som ligger dér! Og brillen, og en flaske, som står på bordet, og koppen her! Man kan mærke tingene. Hvor det hos Nordbrandt er så smukt og så selvhenviseende, men tingene er der ikke. Det bliver sprog, og ufarligt på den måde. Det bliver først farligt, når man mærker virkeligheden på den anden side af sproget.

– *Det kan man godt?*

– Det kan man, men det er svært, hundesvært. Bare man kunne. Så bliver det poesi.

– *Du gik på Forfatterskolen fra 1988 til 1990. Hvornår begyndte du egentlig at skrive?*

– Jeg begyndte i '86, da jeg gik på højskole på Ærø, ja, gud-bedre-det, på skriverværkstedet. Jeg var lige sluppet ud af et langt politisk engagement i VSU. Det gik jo op i at frelse verden, og man måtte abstrahere så meget fra sig selv, at man var ved at gå i stykker på det. Men jeg kan godt lide den baggrund, selv om den var vild: Jeg røg og arbejdede for meget – og sådan noget – men jeg synes også, at jeg lærte noget, på en mærkelig måde. Det var en meget lukket verden, og det har nok gjort mig meget »relativistisk« overfor forskellige miljøer.

Da man var i det politiske arbejde, oplevede man jo, at man var i et centrum af verden, og at alle havde deres blik rettet mod os. Og så går man ud af det, og så forsvinder det som en prik i horisonten. Så kommer man ind i et andet miljø – et litterært miljø – og når man bliver lidt ældre, så tænker man: »Hold kæft! For andre mennesker er det jo også bare en prik i horisonten«. Du skal ikke ret langt ud, før ingen ved, hvem Henrik Nordbrandt er, eller Søren Ulrik Thomsen. Det er jo et lille kulturparnas omkring Politiken og et par andre aviser, som bliver læst af et begrænset antal mennesker i Danmark. Lige nu er der ganske vist en meget stor interesse for ung litteratur, næsten hysterisk. Hvis jeg var en ung komponist eller billedkunstner med en lang kunstnerisk uddannelse bag mig, ville jeg blive godt irriteret over at se, hvordan unge, halvstuderende røvere sætter sig ned og skriver en lille bog med sjove realistiske noveller i, hvilket jo ikke er det sværeste i verden, eller en tynd digtsamling, og så straks kommer i avisen med stort opsatte interviews. Og jeg siger det

ikke, fordi jeg er misundelig. Jeg har fået rigelig opmærksomhed med anmeldelser osv. i forhold til det, jeg har præsteret hidtil. Problemet er, at det interessante ikke længere er anmeldelserne, som ikke bliver læst af ret mange, og som sikkert var uretfærdige, det interessante er at komme avisen den efterfølgende søndag. Der bliver den unge forfatter fremstillet som et orakel, som kan give os vores tabte åndelighed tilbage midt i denne billedomsuste og teknologifikserede tid. Og så bliver man slemt skuffet, fordi den stakkels unge forfatter ikke har tænkt dybere over tilværelsen, men jo blot er begyndt at skrive for at komme avisen.

Så kan det være rart at bo lidt væk fra det hele, væk fra Rådhuspladsen, herovre i Jylland, hvor der langt mellem forfatterne, ligesom der er mellem husene. Der er slet ikke noget parnas, det er den rene provins. Til gengæld har vi Laugesen, som Bukhdal vist er alene om at misunde os, men han er også fra Jylland. Og Peter er ingen Søren, men han er nu en bedre digter, med al respekt for Thomsen. På den anden side skal man heller ikke blive for jydsk – hvad jeg for resten slet ikke er – og jordnær, man skal holde fast i, at man er usædvanlig, eventyrlig indbildsk, som Gustava Brandt siger, og man skal blive ved med at tænke avantgardistisk og stort og forsøge at sprænge det, man laver.

– *I det du laver, er der jo ikke de helt store spængninger?*

– Nej, men jeg kunne godt tænke mig at sprænge det. Nogle af mine nye ting er mere sprængte, meget mere vildt. Det kunne jeg godt tænke mig. Jeg har en digtsamling i tankerne, hvor hele udgangspunktet er en sprængning af formen. Det vil jeg meget gerne. Jeg synes, at det har været lærepenge, de første ting. Som Ekelöf snakker om, så skal man lære håndværket. Det har været snedkerarbejdet, hvor man har lavet de her træting, og hvor man virkelig har pudset på dem: »Så stod den der!« – men jeg tror, at man må skrive sig igennem til et »drive« af en slags, hvor man er mere tumultarisk, anarkistisk, uforudsigelig i sin måde at skrive på. Sådan mere cowboy-agtig, hvor man skyder op i luften og så falder der fem papegøjer ned. Jeg ser altid Laugesen for mig som sådan en litterær cowboy. Per Højholt er blevet kaldt litteraturens Elkjær: Sådan én, der laver mærkelige, uforudsigelige mål hele tiden. Jeg kan i øvrigt godt lide den dér fodbold-sammenligning. Jeg har også tidligere tænkt på mig selv som en fodboldspiller.

– *Hvilken fodboldspiller ville du så gerne være?*

– Dengang drømte jeg om at blive en Michael Laudrup, det dér med at være så suveræn, at have det dér overblik. Nu kunne jeg nok bedre tænke mig at være Elkjær, hvis det skulle være. Det der med at skyde papegøjer, og så ryger der også en krage ned. Jeg hænger selvfølgelig stadigvæk fast i at skulle forfine min form – også når jeg skriver prosa – og jeg gør det også i mine nye digte, hvor jeg har pudset på det, men man prøver jo hele tiden at gøre det, som man ikke kan. Man orienterer sig i retning af noget, som man ikke kan. Det er også derfor, at jeg altid vil oriente-

re mig væk fra Søren Ulrik Thomsen og imod Laugesen, fordi jeg har den samme *form-trang* som Thomsen, og søger hen imod en *form-sprængning*, som Laugesen mestrer. Det er klart, at han gør det på sin helt egen måde. Og at jeg må gøre det på min. Det er jeg helt på det rene med.

– *Du vil stadigvæk »destillere« det i en vis grad, hvor Laugesen er nødt til at have det hele med. Hos Laugesen får vi jo virkelig et indblik i værkstedet. Det er en proces, som man er vidne til. Der ville du vel netop stadigvæk vælge ud, selv når du skyder op i luften – hvor du så måske ville tage tre papegøjer, en halv krage og to kugler med.*

– Det har du helt ret i. Jeg ville aldrig nogensinde kunne skrive som Laugesen. Det kan og skal man jo ikke. Men jo, jeg ville være mere påpasselig med, hvad jeg tog med. Men, jeg er jo heller ikke en gammel beatnik ...

– *Hvad er du så? I dine digtsamlinger har du jo meget den dér Thomsen'ske formfuldendthed, det meget sikre – og meget flotte. Men også i melankoliens og tristessens billeder, som man finder rundt omkring i digtene, kan du måske ligne Thomsen, blot på en mere jordnær måde, hvor tingene og hverdagsbillederne er helt konkrete. Hos Thomsen bliver det jo straks metaforer.*

– Jeg er lidt træt af det: At være jordnær og formfuldendt. Jeg kan godt lide tanken om at sprænge mig væk fra det. Det kan jeg måske ikke, men for eksempel i den roman, som jeg er ved at skrive, der har jeg virkelig forsøgt at sige: »Nu skal det sprænges, og det skal sprænges igen«, altså, næste gang jeg arbejder med det, så skal det have en til på hatten. Men der går meget igen fra mine digte: De præcise registreringer, dem bruger jeg meget, nærbilleder og detaljen.

– *Det er jo også godt. Når man har læst dine digte, er der jo virkelig nogle ting, der hænger fast på nethinden. Der er jo virkelig nogle syn og sansninger, nogle registreringer og detaljer, der i den grad sidder brændt fast. Så det ville da være synd, hvis du også ville sprænge dem væk.*

– Nej, men de bliver heller ikke sprunget væk. Man holder sig jo også til det, man kan. Jeg har bare ikke så meget forståelse for de poetikker, som Thomsen skriver: At sætte det på form, det kan man jo ikke. Det, der er skønt ved at skrive, det er jo, at man er en fri ånd, når man skriver. En mester. Man kan selv bestemme.

– *Ind imellem i dine digte – hos dette jeg, der på en måde står fravendt overfor tingene, men alligevel registrerer, ser så præcist og er så nærværende – er det, som om der slår et lyn ned. At det hele – alle de små ting, som er der og som sker rundt omkring – samler sig til en accept, ikke nødvendigvis en sammenhæng, men en accept af altings ligeværdige væren. Og uden at der er nogen metafysik, nogle mystifikationer blandet ind i det ...*

– Ja, det kan godt være, at du fik fat i en lille træt livsanskuelse der. Det hænger sammen dér, et stykke tid, momentant. Men det er jo også formen, kun form, jeg vil ødelægge. Hvad så end form er.

SMUGLYT TIL ENGLENE

SAMTALE MED MERETE PRYDS HELLE

– Du skrev på et tidspunkt i *Griflen*, at du opfattede den menneskelige bevidsthed som et slags hus med mange forskellige rum. Du gennemgik derefter nogle af de forskellige rum, som huset kunne bestå af: Nogle kunne ligge på førstesalen, på loftet og nogle i kælderen. Et af dine mindst besøgte, men ikke mindst betydende rum, er et rum, hvor Agatha Christie bor. Men din anden bog, *Bogen*, som er en roman med et kriminalistisk plot, kan i sin labyrintiske struktur også minde om Inger Christensens bøger, blandt andet *Det malede værelse*. Kan disse forfattere betragtes som forfædre til dit forfatterskab?

– Formødre! Jo, det kan godt være. De er fantastiske på hver deres måde. Selv om de selvfølgelig ligger langt fra hinanden. Jeg har svært ved at lave plottet, men det har Inger Christensen vel også? Jeg vil gerne lave et plot, men kan alligevel ikke lade være med at bevæge mig ud ad alle mulige sproglige veje, og så bliver jeg mere optaget af det. Da jeg skrev »*Bogen*«, ville jeg gerne lave en rigtig kriminalroman, men det kunne jeg ikke.

– *Bogen* starter ellers ud med et klassisk kriminalistisk anslag, men det viser sig, at romanen alligevel ikke er en krimi. Nu siger du så, at nogle gange kommer sproget i vejen for plottet i prosafortællingen?

– Jeg ved ikke, om jeg vil sige, at det kommer i vejen for plottet, men sproget holder op med at være formidlende, det bliver noget i sig selv. Og plottet bliver mindre væsentligt i samme åndedrag.

– *Hvad bliver sproget i sig selv?*

– Jamen, sproget bliver bærer af fortællingen. Man kan også bygge en situation op i sproget, stemningen og rytmen ... Og det gør man selvfølgelig også, selv om man som Agatha Christie skriver meget »plain«. Man bruger jo alligevel sproget til at bygge op, men det handler vel om, at man også kan skabe suspense i sin måde at bruge sproget på, måske står der konkret i bogen ikke noget spændende eller uhyggeligt, men sproget gør det.

– Du skrev i *Griflen*, at alene på grund af Christies suspense, havde du i puberteten genlæst hendes historier op til 50 gange. Er det en ambition for dig at skabe suspense i plottet?

– Nej, sådan tænker jeg ikke historierne. Så ville jeg kunne skrive en rigtig krimi, og det kan jeg ikke!

– *Hvordan tænker du så historierne?*

– Jeg skriver måske en tredjedel af en historie, før jeg ved, hvad der skal ske. Men jeg ved det ikke på forhånd.

– *Det lyder, som om din skriveproces er meget spontan, meget lidt planlagt? Du får sjældent på forhånd en stor, forkromet ide til en bog; de vokser frem af sproget?*

– På et tidspunkt i de sidste to-tredjedele af en bog bliver jeg nødt til at vide, hvad der skal ske. Det kan ikke blive ved sådan hele vejen igennem. Jeg er aktuelt i gang med noget, der bare er en lang novelle. Jeg ved endnu ikke, hvad der skal ske i den, men jeg må overgive mig til den og bare skrive det, der kommer, selv om jeg synes at det, jeg sidder og skriver nu, er noget *mærkeligt* noget. Der er mange personer, og den er skrevet anderledes end det, jeg tidligere har skrevet. I virkeligheden er det måske en »almindelig« historie med en masse mennesker. Men jeg ved, at det er vigtigt at lade være med at spekulere over, hvad jeg selv skal mene om det og hvor, det skal hen. Jeg må bare skrive det, der kommer. På et eller andet tidspunkt kommer formen, og så ved jeg, hvad der skal ske, og så kan jeg skrive den færdig. Først når den er færdig, kan jeg gå tilbage og se kritisk på den. Men jeg har kastet mig ud på dybt vand, for jeg synes selv, at jeg rent sprogligt og stilistisk har fundet en skrivestil, som jeg behersker. Og nu tror jeg, det er vigtigt at komme et andet sted hen.

– *Hvorhen?*

– *Vandpest og Men jorden står til evig tid* hænger sammen for mig at se i kraft af, at de er forfattet med samme skrivestil, samme måde at bruge sproget på. Jeg synes, *Jorden står til evig tid* er en bedre bog end *Vandpest*, jeg er mere sikker. Men jeg tror, den sikkerhed er farlig, jeg risikerer at gentage mig selv. Så nu sidder jeg og laver noget, hvor jeg ikke aner, hvor jeg havner.

– *Så det, du i dag omtaler som en novelle, kunne godt ende med at blive til noget helt andet? En roman for eksempel med de mange personer?*

– Ja, ja! Jeg ved ikke, hvad der foregår. Jeg har lovet mit forlag at skrive en novelle, og det bekymrer mig, for hvis jeg begynder at skrive en roman, får jeg ikke lavet en novelle.

– *Kunne man i overskriftsform sige, at dit forfatterskab er en slags improvisationsteknik?*

– Kun til dels. På et tidspunkt i skriveprocessen begynder jeg at vide, hvad det skal være og skriver det ned, laver en plan. Jeg har også lavet meget research. Især til de to seneste bøger. Der gik jeg målrettet ud og ledte, dér vidste jeg, hvad der skulle stå. Det er kun starten på bogen, der er en improvisation.

– *Du nævnte research, der finder altså også et litterært hestearbejde sted i dit skriveværksted?*

– Jeg læser utrolig meget i mit lille hummer. Jeg har måttet læse en masse faglitteratur, for at kunne skrive de seneste romaner. Jeg har jo måttet læse alle de ting, jeg fortæller om i mine egne bøger. Det er alt sammen fakta, som jeg har måttet sæt-

te mig ind i.

– I Men jorden står til evig tid kan man blandt andet læse om trikiner. Du anvender altså på en måde naturvidenskab som skønlitteratur i romanen. Og når vi nu taler om research: Hvad er det ved det naturvidenskabelige stof, som interesserer dig så meget, så du ligefrem må skrive det ind i dit eget sprog?

– To ting: Det er virkeligheden. Naturen som sådan overgår fuldstændig min forstand! Jeg synes, der er så mange fantastiske naturfænomener. Noget andet er, at de mennesker, der har forsket og skrevet dette stof, er så optaget af det. Deres grebethed inspirerer mig.

– Du mærker altså forskernes følsomhed og grebethed i deres sprog? Normalt forventer man jo af forskeren, at han er nøgtern og i stand til at objektivere sig i forhold til sit forskningsområde?

– Derfor holder jeg også mest af ældre faglitteratur. Der giver forskerne sig selv mere lov til at svømme hen over deres forskningsemne. Megen nyere faglitteratur er sværere at læse, fordi den netop er blevet mere objektiv. Ikke altid, selvfølgelig. For eksempel skulle jeg finde noget litteratur om lyslederkabler, som jo er et fuldstændig vildt teknologisk fænomen. Det er endnu så nyt, at der ikke rigtig er skrevet bøger om det på et niveau, hvor jeg kan følge med. Så jeg ringede til KTAS og kom til at tale med en person, som jeg bad forklare mig, hvordan det fungerede. Først syntes han, det var lidt mærkeligt. Men så kunne jeg høre på hans stemme, hvordan han blev grebet og også selv syntes, at det var fantastisk. Han blev grebet af at fortælle om det.

– I dit forfatterskab bliver det så til en meget karakteristisk samtale mellem på den ene side et klassisk litterært projekt, der handler om sproglig eksperimenteren og på den anden side et naturvidenskabeligt interessefelt, som smelter sammen i dine bøger. I Men jorden står til evig tid siger den ene af personerne, Thomas: »Det er meget tydeligt, at man skal holde sig langt væk fra naturen.«. Er det ironi?

– Ja, det er det da. Jeg synes selv, mine figurer er meget muntre nogle gange, og jeg håber sådan, at folk kan forstå ironien, men jeg er ikke sikker på det ...

– For mig virker det klart ironisk, fordi du hele tiden – omend indirekte – viser, hvor optaget du er af naturen, når du lader teksten køre ud i ekskurer om trikiner, grundvand, billeder af forbryderhjerner, der er lagt ud på internettet som grafik, eller hvad det nu kan være, og samtidig lader du altså dine personer sige sådan nogle ting.

– Jeg synes selv, der er mange morsomheder i bøgerne. Men det er selvfølgelig spørgsmålet, om andre kan se det sjove.

– Og for dig ligger der noget morsomt i at skrive ét og mene det modsatte?

– Ja, men det ligger også i situationen, hvor Thomas netop er blevet stukket af en sværm af jordhvepse. Det er jo en tåbelig bemærkning, han kommer med.

– Selve scenen er temmelig kløvneagtig, fordi Iris, som er med Thomas i skoven, falder og

gør alt forkert, hvilket resulterer i, at de to må ligge en hel nat i fyldt badekar og køle af.

– Jeg har selv prøvet en lignende situation, men vi blev ikke stukket. I den situation var der en, der løb, som Thomas gør det i bogen. Han blev stukket et par gange, uden at jeg fattede, hvad der foregik. Jeg nåede dog at komme væk og undgik at blive stukket.

– *Det er så en konkret oplevelse i det eget liv, der har fået sit eget liv i dine bøger. Er det virkelige begivenheder, der udgør kernen i dine historier? – Selvfølgelig fortolket.*

– Dels det, dels ting, jeg hører. Jeg skrev på et tidspunkt en kronik i *Fyns Stifttidende*, at jeg altid smuglytter til det, folk fortæller i bussen eller i toget. Jeg bruger, hvad jeg hører, og har udviklet en teknik: Det gælder om at se ud, som om man ikke hører efter, når folk snakker i toget.

– *Sjovt nok er offentlige transportmidler jo af en eller anden grund et sted, hvor folk ofte betror hinanden meget private og afslørende ting. Og det benytter du dig som forfatter af?*

– Ja, af de utrolige ting, folk fortæller! Busser er gode, men tog er endnu bedre. Jeg tror, folk snakker lidt mere. Og der er tit ikke så mange, der snakker i en kupé. Det bedste er nogen, der ikke har set hinanden i lang tid, gamle skolekammerater. Og det er ikke kun mig, der lytter. Hele kupéen sidder og lytter.

– *Men du udnytter det altså i dit forfatterskab?*

– Ja, og jeg har også lært, at jeg ikke skal se på de talende. Jeg får jo lyst til at se på dem. men folk bryder sig ikke om, at man ser på dem i den situation. Så der er bestemt måde, man ikke skal kigge på folk på i sådanne situationer, hvis man vil fortsætte med at lytte.

– *Hvad betyder poesien for dig som prosaist?*

– Jeg læser en hel del lyrik, og jeg har skrevet en sonetkrans til *Brøndums Encyklopædi*. Englen Uriels digt i *Men jorden står til evig tid* er én af sonetterne, men jeg føler alligevel, det er et andet land. Jeg kan ikke skrive almindelig lyrik. Jeg kunne kun skrive sonetkransen, fordi det er en fast form. De frie vers behersker jeg ikke. Jeg kunne godt tænke mig at skrive flere digte, men det bliver nødt til at være i en helt fast form. Det kan godt være, jeg har lidt af en lyriker i mig, men jeg synes de bruger sproget på en helt anden måde.

– *Der er mange metaforer i dine bøger, og jeg tænkte helt banalt på, om du i sin tid var startet som lyriker. Men du er altså startet med historier ... fordi historier i deres natur giver en form for struktur?*

– Det er nok rigtigt, at jeg bruger mange metaforer. Men den abstraktion og tæthed, der er i lyrikken, ejer jeg ikke. Hvor ordene er som broer, man springer mellem... Jeg opfatter ikke sproget på den måde.

– *Men du lader dog til at se mange billeder gennem dit sprog?*

– Det er først og fremmest billeder. Lyrikken laver brud på normalsproget, sætter ord utraditionelt sammen. Man kan måske sige, at lyrikken sætter to ord sammen

og danner en ny betydning, som ikke er set før, som er overraskende eller skubben til et eller andet. Men at lave et billede er også andre ting. Jeg bruger sjældent overraskende ordsammenstillinger. Jeg har læst en del Hemmingway, og om ham siger man altid, at han er så skrabet, undlader adjektiver osv. Det, synes jeg, er helt forkert. Det, han gør, er, at han fortæller med et ret ordinært sprog, men så kommer der et afsnit, som er meget beskrivende, fyldt med farver, farveadjektiver. Han er enormt god til farver og vand. Jeg tror, jeg er blevet meget inspireret af, at man i stedet for at bruge billede på billede i fortælleteknikken – hvad der kan være ret udmattende – lader teksten køre og så folder en vifte ud.

– *Billeder synes at være en integreret del af dit sprog. Dukker de helt spontant op, eller er de et mere beregnet, dekorativt element?*

– De dukker op som en del af historien. Jeg ser alt i mine historier for mig. Jeg er ikke sikker på, at jeg oplever det som metaforer på samme måde som du. For mig er de mere en del af beskrivelsen.

– *Man kan slå op på stort set hver side i dine bøger og finde en række metaforer. Hvor meget spekulerer du i dem? Hvor bevidst er billeddannelsen?*

– Selve billeddannelsen er ikke bevidst. Jeg prøver bare at beskrive det, jeg ser for mig. Og det foregår i flere lag: Man ser noget konkret, men der er også en stemning, og den prøver jeg at få med. Men jeg sidder på ingen måde og siger, »Nå, her skal jeg bruge en metafor, som knytter an til andre elementer i bogen«. Jeg bliver altid frygteligt overrasket, når folk begynder at analysere mine bøger og drager paralleller imellem metaforerne og symbolerne i historierne. Når de siger, »Her sammenligner du din figur med det og det, og det betyder sådan og sådan«, må jeg konstatere, at sådan har jeg ikke selv set det.

– *Den slags foregår nede i et ubevidst lag i skriveprocessen?*

– Har jeg et billede af en person, må det nødvendigvis være rimeligt konstant. Og så kan det godt ske, at jeg bliver ved med at bruge den samme kreds af metaforer. Men jeg har ingen lister eller noget lignende.

– *Rent håndværksmæssigt: Har du på forhånd en række mål, som du gerne vil opnå: Et eller andet du gerne vil være bedre til som forfatter? Hvordan holder man pisken over nakken på sig selv som forfatter?*

– Jeg ønsker hele tiden at lave tingene bedre, end jeg har gjort tidligere. Og man er nogle gange nødt til at lade være med at skrive. Hvis man ikke kan skrive, så må man lade være, og det er noget af det sværeste. Sådan har jeg siddet et stykke tid. – Bortset fra den dér novelle! Men der er gået mange måneder, hvor der bare har været fuldstændig tomt.

– *Går du tilbage og læser dine egne bøger kritisk?*

– Nej, aldrig. Jeg læser kun op af dem.

– *Sker der da det, når du læser op, at nogen spørger dig om noget i bøgerne, som overra-*

sker dig?

– Ja, ja.

– *Lærer du noget af spørgsmålene? Kan de give dig noget?*

– Jeg har været meget ude med *Vandpest* og er kommet til at indse nogle ting igennem spørgsmål fra salen: De dybere strukturer, det ubevidste i det, man sidder og skriver. Ting, jeg ikke kan se, og som det nok også er vigtigt, at jeg ikke kan se, mens jeg skriver. Men efter mange spørgsmål fra folk begynder der at gå en masse ting op for mig.

– *I novellen, Skabet, vokser hovedpersonen, pigen Jasmin, op i et skab, indtil den dag, hvor hun nærmest ved et tilfælde opdager, at skabslågen kan åbnes.*

– Den novelle er faktisk baseret på en virkelig historie. Man fandt en kvinde i et skab i Frankrig, og da hun blev lukket ud, kunne hun så sige nogle ord, som hun selv havde lavet. Jeg tror, det er tolv år siden, jeg hørte den historie. Og det var på det tidspunkt, hvor lingvistikken var meget fremme på universiteterne, så alle lingvisterne kastede sig over denne kvinde og hendes ord: Hvilke ord hun kunne og havde lavet. Det var anstødsstenen til den historie.

– *Du har garanteret også læst Paul Austers romantrilogi, City of Glass, hvor en gal forsker i en af historierne lader sin søn vokse op i et aflåst rum uden menneskelig kontakt. Han undlader at lære barnet at tale, for hans idé er, at barnet skal udvikle sit eget sprog, som ifølge hans logik må være Guds sprog.*

– Det er jo en sand historie, den er fra tiden omkring Voltaire. Men i virkelighedens verden var der tale om en masse børn, som man anbragte i isolation sammen for at finde det paradisiske sprog. Man gik ikke ind til dem, og de døde alle sammen.

– *Hvorfor er sådan et fænomen interessant for en forfatter? Er det et spørgsmål om, at forfatteren også er optaget af ideen om et autentisk sprog?*

– Jeg tror, at man som forfatter er optaget af at sætte sig i andre menneskers sted. Da jeg skrev *Skabet*, var jeg dybt optaget af pigen, men i lige så høj grad optaget af de mennesker, der havde spærret hende inde, og som omgav hende. Jeg forsøger at sætte mig i disse personers sted.

– *Tror du, at det paradisiske sprog findes?*

– Nej, det tror jeg slet ikke. Det, der interesserer mig, er, at mennesker kan tænke sådan. Jeg synes, det er en fantastisk historie, tænk engang at nogen mennesker virkelig kan tro sådan noget! Den grebthed ... Måske skyldes det, at jeg selv er optaget af så mange forskellige ting. Jeg bliver ikke grebet af én ting, men af alle mulige ting, dog måske mindre dybdegående. Så jeg er meget fascineret af mennesker, som fanatisk dyrker en ide og på grund af den gør nogle ting. Jeg undrer mig over de mennesker, der spærre en pige inde i et skab: Hvorfor har de gjort det? Det, der optager mig ved skabshistorien, er forsøget på at sætte mig ind i mennesker, hvis motiver og tankegang jeg overhovedet ikke forstår. Måske er det også derfor, at jeg

ofte skriver om mennesker, der er lidt mærkelige. Hvis man forstår dem, er det ikke så spændende at sætte sig ind i, hvem de er, og forsøge at forklare dem.

– Så når du skriver, er det altså en eksperimentel proces, hvor det handler om at forstå forskellige menneskelige typer?

– Ja. I *Vandpest* undersøgte jeg, hvordan mennesker ville reagere, hvis de blev udsat for nogle grundvilkår, som var forskellige fra de velkendte. Jeg opererer med to forskellige psykologiske typer, en mand og en kvinde. Han fungerer godt i velkendte miljøer, mens hun fungerer mindre godt og trækker sig tilbage. Når de kommer ud i nye, uvante sammenhænge, kræves der nogle andre ting af dem, men så kan de også nogle andre ting. Jeg spørger i bogen, hvordan man ville reagere, hvis ens vilkår var anderledes.

– Dine seneste bøger kan vel også opfattes som en afdækning af nogle psykologiske strukturer. Der er nogle udpræget traumatiske islæt i disse historier, voldsomme tab, overgreb, omsorgssvigt og ødipale konflikter. Der synes, når det gælder familiestrukturerne, at være et spil mellem mænd og kvinder, hvor omdrejningspunktet er fader- eller moderbindinger. Det er måske mest tydeligt i *Men jorden står til evig tid*, hvor hovedpersonen, Iris, som barn mister sin far ved en ulykke. Som ganske ung forelsker hun sig i sin sanglærer, den meget ældre Thomas, og knytter sig til ham i et lærer-elev-forhold. Historien om Iris og Thomas er vel en gennemspilning af Iris' forhold til den afdøde far. Er dette så strukturer, som du iagttager på samme måde som de ting, vi har talt om, eller er det personligt stof?

– Ingen af mine forældre er døde, og jeg plejer ikke at udtale mig om disse ting i interviews. Jeg vil dog sige, at når bøgerne først er skrevet, kan jeg godt se, hvad det egentlig er, jeg har skrevet, og jeg kan godt se, hvor uhyggeligt meget mine historier ligner noget fra mit eget liv. Men det er noget, jeg ikke kan se, mens jeg skriver. Og det er noget, som andre bagefter må pege på, før jeg kan se det. Jeg får ind imellem nogle insigtsekspllosioner, hvor jeg pludselig kan se, hvorfor jeg egentlig har skrevet disse ting, jeg ser nogle klare paralleller til mit eget liv. Men når jeg sidder og skriver, er det vigtigt, at jeg ikke selv er bevidst om det, for bliver jeg det, visner det for mig. Der skal nok et »drive« fra uforløst traumer til at få tingene til at fremstå stærkt.

– Tror du, det forholder sig sådan, som Søren Ulrik Thomsen skriver i *En dans på gloser*, at man i forfattergerningen erstatter det engang tabte med æstetiserede, sublimerede objekter som en slags »plaster på såret«.

– Nej, jeg tror ikke på den dybdepsykologiske tolkning, og jeg er ikke enig i den fokusering på tabserfaring. Jeg tror mere, det er den gode gamle fortrængning. Der ligger nogle ting, måske en meget stor smerte, og kører rundt i én. En kæmpe byld, som man har meget svært ved at være bevidst om, men som danner nogle figurer og nogle mønstre. Og jeg har da helt klart en snert af den dér »stakkels datter«.

– Der er en række piger i dine bøger, som lider – eller har lidt – under omsorgssvigt på

forskellig vis. Det kunne siges at være et spor, hvad det psykologiske angår? – Men det må understreges, at jeg ikke siger dette for at grave i det biografiske stof under dine bøger...

– Måske skulle man også på et tidspunkt prøve at ændre mønstrene, forsøge at komme videre, for ellers kan man komme til at gentage sig selv. Men Iris bliver trods alt ældre end nogen af de andre piger, hun kommer ud af sin barndom. Det kan godt være, hun ikke er et totalt lykkeligt, velfungerende menneske, men hun kommer ud af sin barndom og får sit eget liv. Og jeg tror, det var vigtigt for mig ikke at bibeholde lille-pigen, men at fortsætte min persons liv.

– På den måde har dine figurer måske fulgt din egen udvikling. Du var relativt ung, da du debuterede?

– Ja, og jeg er nok selv siden kommet væk fra den lille pige.

– Skyldes det så, at du privat og igennem dine bøger har arbejdet dig videre. Du er blandt andet i mellemtiden blevet mor?

– Jeg blev mor, den dag *Vandpest* udkom. Og man bliver naturligvis meget mere voksen af at blive forælder. Det overraskede mig. Man bliver nødt til at blive voksen på en helt anden måde. Og jeg tror i virkeligheden, at man kan blive ret gammel uden at blive voksen, hvis man ikke har børn. Når man opdrager børn, er man nødt til at stå inde for de ting, man siger, på en helt anden måde end tidligere. Og man tager virkelig sin kultur på sig som forælder. For eksempel er det tabu at spytte i restauranter indenfor vores kulturkreds, og det ville jeg aldrig give mit barn lov til. Men i Kina, for eksempel, er det helt almindeligt. Når man er ung, er man kulturkritisk, men på en ureflekteret måde. Som voksen må man formulere, hvordan tingene skal være, og hvad man ikke gider se på. Og det er faktisk vanskeligt at blive voksen, for det afsætter naturligvis en masse tanker om ikke at være barn, samtidig med at man bliver ført tilbage til sin egen barndom.

– Men jorden står til evig tid er en selvstændig fortsættelse af *Vandpest*. I den seneste roman er udgangspunktet *Vandpests to hovedpersoner, Beatrice og Malcolm*. Malcolm er død umiddelbart inden romanens begyndelse, og Beatrice er alene med datteren, Iris. Men hun kan tydeligvis ikke klare moderrollen, hun er egoistisk og forsømmer datteren, der savner sin far umådeligt meget. Er Beatrice en undersøgelse af, hvordan moderskikkelsen kan være? Nu har hun fået en rolle i to bøger, så hun må betyde noget særligt?

– Det er meget svært at besvare spørgsmålet uden at blive for personlig, og jeg ved ikke, hvor personlig, jeg har lyst til at være. Men jeg kender udmærket den modertype.

– Man behøver jo ikke at se sig ret meget omkring i dag for at finde eksempler på kvinder, der opfører sig som Beatrice, så du behøver vel ikke afsløre privat stof.

– Jeg synes ikke, jeg selv er sådan. Jeg er måske snarere den modsatte type. Jeg forstår alt for meget. Men jeg tror, det har været spændende for mig at have Beatrice som den person, jeg var tættest på i de to bøger. På en eller anden måde er det

hende, jeg har identificeret mig med. Men det ville være fuldstændig naturstridigt, hvis hun pludselig i *Men jorden står til evig tid* kunne være en perfekt mor set i lyset af, hvem og hvordan hun er i *Vandpest*.

– Har Beatrice noget at gøre med Dante, er hun en muse?

– Det kan man nok ikke sige. Snarere er hun det, der kommer ud af at have en muse. Som romanfigur i mine bøger kan hun ikke være muse.

– Hun er meget passiv i forhold til Malcolm i *Vandpest*?

– Jo, men hun tænker. Det gør han ikke. Hun er bestemt ikke noget handlingsmenneske, men hun er ikke tom, og det er ikke nødvendigvis passivt at tænke eller reflektere. Det kan virke sådan, men hun reflekterer, og det gør han ikke. Han handler og agerer. Det er to forskellige måder at være aktiv på.

– Da du begyndte på *Vandpest* i sin tid, havde du da nogen som helst idé om, at det projekt kunne blive til flere bøger?

– Nej. Da jeg havde skrevet *Vandpest* færdig, syntes jeg, at jeg var færdig med temaet i bogen. Men jeg var ikke færdig med hende. Så jeg måtte starte den nye bog med hende. Hun spiller ikke nær så stor en rolle i *Men jorden står til evig tid*, hun er vigtig for bogen, men den forlader hende også.

– Og Malcolm lod du afgå ved døden umiddelbart før *Men jorden står til evig tids indledning*? – Dét kom der ud af al hans foretagsomhed...

– Ja, for jeg var færdig med ham.

– Der dukker altså af og til figurer op i forfatterværkstedet, som man ikke kan lægge fra sig?

– Du bliver ved med at sige figurer, men det er altså personer.

– Ja. Jeg læste om Jan Kjærstad, at han skulle have sagt, at han havde aldrig mødt nogen personer i sine romaner. Og ret beset er det, du kalder for personer, vel først og fremmest talefigurer i retorisk forstand. Beatrice er vel kun Beatrice, fordi hun siger nogle ting – og bliver fortalt af en fortæller?

– Ja, men hun eksisterer jo i min bevidsthed. Det gør hun.

– Har du nogen idé om, hvordan hun ser ud?

– Ja, jeg ved da lige, hvordan hun ser ud. Jeg har også beskrevet hende. Det vigtigste er nok personernes personlighed, men jeg ser mine figurer for mig, deres form og al deres personlighed inden i, og så skriver jeg dem ned. Jeg ser nok ikke deres ansigter så tydeligt, mere hovedtrækkene. Jeg tror nu nok, jeg i *Men jorden står til evig tid* har gjort hendes hår lidt for lyst. I virkeligheden er det meget mørkerødt.

– Din seneste bog, *Men jorden står til evig tid*, handler blandt andet meget andet om engle. Hvorfor?

– Jeg ser dem jeg faktisk for mig. Havde jeg ikke evnen til at skrive dem, ville jeg gå rundt på en anstalt og se ting. Det at skrive er en kanal for mig, og var jeg ikke forfatter ville de måske være i min bevidsthed i en ubrugelig form.

– Mange mennesker tror da på engle?

– Ja, men de ser dem måske ikke så livagtigt, som jeg gør. Jeg er glad for at leve et helt almindeligt liv med opvask, madlavning, afhenting af barn i børnehaven osv., for uden faste rammer ville det ikke gå at leve med de engle, jeg har.

– Du siger med andre ord, at der er ting i »forfatternaturen«, der peger i retning af grænsepsykotiske tilstande?

– Min fantasi er voldsom, og jeg er heldig, at jeg har den evne, at jeg kan skrive, få struktur på de tilstande og formulere dem. Men de fleste mennesker, der ikke er kunstnere, ser på den anden side ikke disse ting. – Nogen gør selvfølgelig, men de har så også problemer.

– Så fantasien er brændstoffet i forfattergerningen, men den skal også tøjles, for ellers bliver man gal?

– Ja. Spørgsmålet er så, om det gør noget at være gal. Men det er svært, de fleste gale lider jo.

– Hvornår dukkede englene op første gang?

– Er de ikke først kommet med i den sidste bog?

– Det kunne være, at de repræsenterede et eller andet, du havde arbejdet med tidligere?

– Der har kun været Thomas i novellen *Skabet*, der vel også er en engel. Og så digtene til *Brøndums Encyklopædi*.

– Hvad betyder begrebet »engel« for dig?

– Der skulle jeg jo næsten komme med standardsvaret og sige: »Det må du jo læse i bogen«! Men jeg må sige, at kunne jeg svare dig, ville jeg jo ikke skrive om dem. De har til alle tider været en væsentlig del af menneskets forestillinger. Det er et paradoks, at jeg på den ene side forsøger at gøre en dyd ud af ikke at være religiøs og på den anden side *alligevel* har en klar fornemmelse af, at engle findes og vitterligt har missioner i menneskets virkelighed nogle gange. Man ser dem ikke, mærker blot deres tilstedeværelse. Og i nogle situationer i mit liv har de næsten været så meget til stede, at jeg kunne se dem.

JA TIL NEJ

SAMTALE MED KATRINE MARIE GULDAGER

– Er det at skrive, dét som du allerhelst vil? Jeg mener: Har du én gang taget den beslutning: At dét vil du gå gennem ild og vand for at kunne komme til at gøre?

– Jeg synes ikke, at jeg har taget nogen beslutning, der gælder hele livet, selv om jeg muligvis hænger på den hele livet, fordi det er meget svært at holde op med at skrive. I de perioder, hvor jeg ikke skriver, kan jeg mærke, at jeg mangler det. Jeg får en lidt kortere lunte, og bliver sådan lidt ... anderledes. Så, jeg tror ikke, at jeg vil kunne holde op med at skrive, men det er jo ikke det samme som, at man skal udgive bøger og være forfatter resten af sit liv. Det synes jeg på en måde ikke at man kan.

– Hver gang man skal begynde på noget nyt, og det skal man jo hele tiden, så ved man aldrig, om man kan.

– Det er ligesom et kærlighedsforhold: Selv om man måske tror på, at det varer hele livet, så kan man ikke vide det. Det kommer jo an på, hvad der sker undervejs.

– Du har bevæget dig fra at skrive lyrik til at skrive prosa. Digtene i din første bog, *Dagene* skifter hænder, er meget sådan »digt-digte«, og så bliver det mere og mere prosa. Der er de her to små prosadigte i *Dagene* skifter hænder, og så griber *Styrt* fat i dem, og så griber *Blank* fat i noget af det, som er i *Styrts* prosadigte, og lader det folde sig mere ud.

– Det var egentlig lidt et tilfælde, at det udviklede sig sådan. De to prosadigte i *Dagene skifter hænder* havde jeg ikke selv skænket så meget opmærksomhed. Det var min redaktør på Gyldendal, Isak Winkel Holm, som foreslog, at jeg skrev nogle flere prosadigte. Og så tænke jeg: »Nå, ja, det kan jeg da godt prøve«. Så det var egentlig lidt tilfældigt. Jeg havde ikke planlagt, at det lige skulle gå den vej. Og så viste det sig så at være det helt rigtige for mig.

Midt i *Styrt* begyndte *Blank* så. Man skal ligesom ind og ud af en bog, og da jeg var kommet tilstrækkelig langt ind i *Styrt*, kom *Blank*. Men så skulle jeg jo lige ud af *Styrt* først, inden jeg kunne komme ind i *Blank* igen. Det gav ligesom sig selv, at det sprog, som var i *Styrt*, godt kunne komme ud i lidt videre rammer.

– Hvordan har du så oplevet forskellen mellem lyrikken og prosaen?

– Det bliver jo aldrig episk prosa i de tre første bøger. Den bog, som jeg skriver på nu, er mere episk, og i forhold til de første tre bøger er der virkelig en stor forskel. Jeg synes slet ikke, at jeg har fået noget forærende af at have skrevet før. Det er meget som at skulle starte helt forfra, fordi der er så mange andre ting, man skal vide,

når man skriver fortællende prosa – som man ikke behøver at vide, når man skriver digte. Man skal vide, hvor man vil hen med det, og der er mange flere »pragmatiske« ting, man er nødt til at vide – som man næsten ikke *må* vide, når man skriver digte.

– *Hvorfor i alverden gør du det så? Nu er jeg jo den inkarnerede lyriker her.*

– Ja, hvorfor hører hun til blandt »de faldne«? Det er sådan lidt mere pragmatisk at skrive prosa, synes jeg: »Hvad sker der så, og hvordan hænger det sammen med det?«. Der er så mange »hverdagsagtige« ting, man er nødt til at tage stilling til. Og hvorfor skriver jeg det så? Det ved jeg ikke. Jeg vil gerne prøve. Da jeg fik Statens Kunstfonds 3-årige stipendium, tænkte jeg, at nu måtte jeg prøve noget nyt.

– *Der er jo sådan lidt en kliché med, at når man er ung, så skriver man lyrik, og når man bliver lidt ældre, så er det prosaen, som trækker: Fra følelsesfuldhed og eksperiment til modenhed og erfaring.*

– Det kan man jo godt sige, på lidt en ond måde, men på en måde så er det jo også rigtigt, for der er mange flere ting, som man skal overskue, når man skal skrive prosa. Jeg håber da virkelig ikke, at jeg er færdig med at skrive digte. Jeg forbinder da også mest mig selv med lyrikken, så det håber jeg da ikke, at jeg er færdig med. Men jeg synes ikke, at man kan skrive digte hele tiden. Det er måske noget, man kan hvert femte år. Det ville jo være ligesom at drikke champagne hele tiden og aldrig drikke vand. Det tror jeg da heller ikke, at der er nogle, som gør: Skriver digte hele tiden. Men det er der måske?

– *Ja, jeg ...*

– Det ville jeg ikke kunne gøre. Jeg ville ikke kunne være der, hvor man er, når man skriver digte hele tiden. Jeg ville skulle svinge lidt mere mellem andre tilstande. Det synes jeg i øvrigt, at der går enormt meget tid med: Hvis man nu siger, at man bruger et år eller to på en bog, så synes jeg, at man bruger al tiden på at bringe sig i dén tilstand, hvor man kan skrive netop dét. Det handler meget om, at man er kørt ind i den bestemte stilling eller position. Det synes jeg egentlig tager al tiden. Selvfølgelig er det at skrive er måske egentlig ikke så svært.

– *Nogle forfattere arbejder jo sådan, at de sætter sig ned hver dag og skriver i et bestemt tidsrum. Selv om det måske er noget lort, man så laver, så skal man alligevel sidde der. For at være parat, når det gode så kommer. Men for dig er det mere en mental proces?*

– Nej, jeg har gjort præcis ligesådan med *Styrt*: Der sad jeg et bestemt antal timer hver dag. Netop for at holde sig selv åben, at holde kanalerne åbne. Der er jo hele tiden ét eller andet, der gerne vil skrives, man skal bare finde ud af, *hvad* det er, som vil skrives. Nu. Og det kan så godt være, at jeg ikke lige kan skrive et digt nu, men så kan jeg skrive noget andet nu. Der er hele tiden et eller andet, som er åbent, det er bare et spørgsmål om at finde den kanal, som er åben. Når man så har fundet den, så er det også nemmere at finde de to-tre andre, som er åbne.

Det handler vel også om, at man gerne vil have en vis struktur i skriveprocessen, hvor man netop også skaber en form for ydre modstand: »Nu starter jeg«. Jeg har bestemt meget brugt dette at lave en struktur og skrive et bestemt antal timer om dagen. Jeg har også haft det fint med at have en bestemt deadline. Det er så ikke sikkert, at den lige har holdt.

– *Du har simpelthen sagt til dig selv, at bogen skal være færdig lige netop på dét og dét tidspunkt?*

– At den er færdig sådan cirka dér. En indre deadline. Det betyder så ikke så meget, om man lige når den, det handler mere om, at der er en vis struktur. På en måde synes jeg, at bogen skal have de samme betingelser som alt muligt andet. Jeg ved ikke, om man kan sammenligne det med børn – som jo også skal have faste rammer. Eller mennesker, som man ses med: Man ses jo også på bestemte tidspunkter indenfor bestemte rammer, så hvorfor skulle det ikke også være ligesådan med bøger? Også dét, at man gør det nogenlunde regelmæssigt: Éns gode venner kan man jo heller ikke springe over i et halvt år og så lade som ingenting.

– *Det er et meget, meget »diskret« jeg, som man møder i dine digte. Hos 80'ernes digtere – Strunge og Tafdrup for eksempel, eller i Søren Ulrik Thomsens første bøger – er subjektet utroligt vigtigt og markeret: Alting peger ind mod det her jeg. Hos dig er subjektet skrevet meget ned: »Jeg har hverken mig selv eller noget andet at byde på«, som der står i ét af digtene i Styrt. Og det virker som om, dette jeg i Styrt så bliver sat på spidsen i Blank i form af fortælleren, Helene Brostrøm?*

– Jeg'et er til stede i digtene, men det er ikke det vigtige. Og det er rigtigt, hvad du siger, at jeg'et i *Blank* er det samme jeg som i *Styrt*, men i *Blank* er elastikken på en måde bare knækket.

– *Jeg synes godt, at jeg kan se en tendens i 90'ernes lyrik i netop dén retning: At subjektet nedskrives. Meget tydeligt i Styrt, og også hos Kirsten Hammann.*

– Poul Borum snakkede jo om, at der er sket en bevægelse fra 80'ernes »store-jeg« til 90'ernes »lille-jeg«. Men det er jo ikke noget, som jeg har valgt eller tænkt. Og hvorfor det er blevet sådan: Det ved jeg virkelig ikke ...

– *Jeg fisker efter tendenser.*

– Man er jo ligeglad med tendenser. Og det er jo også både rigtigt og forkert: Hos Nicolaj Stockholm er der jo ikke noget »lille-jeg«, og hvad med Janus Kodal? Jeg er altid meget skeptisk overfor de dér tendenser, for de passer jo kun på en tre-fire stykker. Men selv kunne jeg ikke finde på at skrive »store-jeg«. Det er meget mere interessant, om det er godt, end om det lige falder i med en bestemt tendens.

– *Hviken rolle spiller humoren for dig. Styrt er jo også en meget morsom, en nærmest sort-humoristisk bog?*

– Det er *Blank* jo altså også. Det er der desværre ikke så mange, der har fået øje på; derfor er jeg tit nødt til at fortælle, hvor det er morsomt, men den har virkelig

også en sort humor: »fordi det tit er sådan med luft, det er simpelthen svært at vide hvor det bliver af« eller »trække vejret som man har gjort altid, næsten, så længe man kan huske«. Det hører vel med til det meget ublide projekt, som begge de bøger har. Der er både noget romantik og noget humor nedenunder. Det er der næsten nødt til at være, hvis det ikke skal blive alt for »tragisk«.

– *Det bliver måske næsten sådan en »vrængen« ind imellem, hvor humoren er helt anarkistisk: Ryggen vendes til det hele ...*

– Jeg har prøvet at undgå, at den bliver vrængende, men at den trods alt skulle være forøjret i et jeg. Det er jo i virkeligheden dét, der sker i *Blank*, for den slutter med, at hun siger »jeg stivner, jeg er stædig, jeg kan ikke skifte centrum«. Det er jo netop et forsøg på at skrive sig frem til et centrum – på sin egen mærkelige måde. Jeg synes heller ikke, at hun vrænger af sig selv. Det kan godt være, at hun griner lidt af sig selv, men jeg tror ikke, at hun vrænger af sit projekt: Nemlig forsøget på at finde et centrum. Det er i virkeligheden lidt anti-postmodernistisk.

– *Man kunne ellers nemt få den tanke med dette subjekt, der næsten ikke er et subjekt. Men der er et centrum, et diskret centrum?*

– Jeg synes bestemt, at det er et meningsfuldt jeg, selv om det er meget diskret. Men det er jo nogle gange svært: For selv om man har én holdning til noget, så kan man jo godt komme ud for, at det man har skrevet, har en helt anden holdning. Jeg synes ikke, at der er noget postmodernistisk projekt i nogle af bøgerne, tværtimod.

– *I Styrt står der jo ellers, at »Jeg har hverken mig selv eller noget andet at byde på«, og tilsvarende citater kunne man da sådan nok godt hente ud ... Det er da meget postmodernistisk: Den dér ironiske distance?*

– Det er da kedeligt ... Jeg vil ikke være postmodernist. Men det har du da ret i, det kan jeg godt se.

– *Men så er der på den anden side set jo også alle tingene: Cyklen, madpakken og så videre, alle disse hverdagsting, der får en »mer-betydning« og næsten bliver små ikoner?*

– Det har jo været noget af det, som jeg gerne ville: At finde det poetiske i det, som man ellers tit bare går forbi og siger: »Jamen, asfalt, det er ikke poetisk, og lyskryds, det er ikke poetisk, fordi poesi er noget, der svæver rundt under den blå himmel«. Lyskryds er jo f.eks. et vanvittigt poetisk ord. Det undrer mig, at der ikke findes mange flere digte om lyskryds: Et lys og et kryds, det er jo enormt poetisk. Og »madpakke«, det er også enormt poetisk. Jeg synes, det har været sjovt at finde det poetiske dér. Det er jeg selvfølgelig ikke den første, der har fundet på, men det synes jeg har været spændende. At finde det alle steder, som en naturlig »åre« og ikke som noget, der hænger og svæver et eller andet sted. Det gør det måske også for nogle, men det gør mine digte jo ikke: De er jo meget konkret fæstnede.

– *I det sidste digt i Styrt: »Nej«, står der at »det lille Nej, jeg nu holder op foran mig, kun er et sølle skjold mod en overflod af mælkestjerner, et skred af mening«. Det virker som*

om, at nej'et går igen – næsten som en strategi – i alle dine tre bøger. Hvis man ser dem som en trilogi, er det så trilogiens projekt: Nej'et.

– Det kontraagtige har i hvert fald været en strategi. *Styrt* taler jo meget mod overhovedet at blive digte. De protesterer hele tiden imod overhovedet at stå i en digtsamling. Det er kun lige til nød, at man kan lokke dem til at blive prosadigte, fordi netop nej'et er en slags strategi, og endnu mere en strategi i *Blank*: En slags protest. Det er noget med at repræsentere modstanden, som bliver stærkere og stærkere i de tre bøger: Den modstand, der ligger i at skrive, eller i at sige noget.

På den anden side set så skriver man vel, fordi der er noget, som er anderledes, end det umiddelbart fremtræder. En bog i sig selv er vel et slags »nej, men ...«. Det bliver mere og mere eksplicit strategien i bøgerne: Dette, at de formulerer deres egen modstand, men også at de mere og mere protesterer mod omverdenen. I *Blank* er omverdenen jo næsten ikke repræsenteret. Det er også derfor, det ikke kan fortsætte derfra, fordi der så slet ikke er nogen omverden tilbage til sidst. Så kan der slet ikke opstå noget. *Styrt* er nok dér, hvor mødet mellem jeg og omverden er mest vellykket, mest i balance, fordi nej-strategien ikke er så tydelig her. Der er for øvrigt et digt i *Styrt*, der hedder »Ja« ... Men det er måske et ja til nej, hvem ved?

– Før fik jeg nærmest gjort dig til postmodernist, men i virkeligheden er vi måske så et helt andet sted: Nemlig i en klassisk modernistisk æstetik, hvor værkets autonomi er det centrale. Værket som et mod-billede, et mod-sprog. Du siger, at der ikke kan komme noget efter *Blank*, hvis du fortsatte videre i »nej'ets« spor, men det er vel så netop fordi, at man så ville stå tilbage med »en side af lutter hvidt« for nu at citere Mallermé.

– Det ligger næsten også i, at den hedder *Blank*. Det næste ville måske være en hel blank side. Ja, det er jo egentlig meget pudsigt, at den så lige hedder *Blank*.

Den hedder også *Blank* som i en maskine, der er blank. Hendes sprog er jo lidt maskinelt: Måden hun gentager den foregående sætnings sidste led på. Det er også blank i betydningen tom. Hun har netop ikke nogle svar på noget som helst, tværtimod bliver hun jo rasende irriteret, når folk forsyner hende med svar. Hun interesserer sig kun for spørgsmål: Ikke omverdenens spørgsmål, men kun sine egne, indre spørgsmål – som jeg synes, er meget almene. Det er, som om hun prøver at skrabe sig fri af alle de her svar for at komme ned til et lag af spørgsmål, nogle meget almene spørgsmål om, hvorfor vi er til, og hvordan man skaber mening i sit eget liv. Det er også derfor, jeg ikke synes, at hun er syg. Fordi det er helt fundamentalt normalt at stille de spørgsmål, selv om vi måske ikke alle sammen lige gør det på dén måde.

– Kan du ikke forstå, at man kan komme til at læse den som sygehistorie? Selv bliver jeg nøglerirriteret over de dér konstante gentagelsesmønstre og tænker: Hun er fandeme syg!

– Det er slet ikke interessant at gøre hende syg, synes jeg. Jeg kan forstå det på den måde, at der er nogle, som siger det til mig: »Hun har en skrue løs«. Og det har hun jo også: Det er jo vanvittigt. Hun kører ud af den samme tangent hele tiden, og

det er kun ganske få gange, at hun stopper op. Så er man jo på en måde ude på et sidespor, så er man ikke noget menneske længere, men bare en enkelt retning. På den måde kan jeg godt forstå, at man kan mene, at hun er vanvittig. Det er hun også, men hun har bare aldrig været noget forsøg på at skabe et helt menneske. Det er hendes stemme, hendes stemmes rytme og hendes indre billeder, som er interessant.

... Jeg synes, det er svært at sige noget om det, man skriver: Hvordan og hvorfor, man skriver. Fordi man bruger helt andre kategorier, end for eksempel kritikken eller den akademiske verden ville gøre. I stedet siger man: »Er det ordentligt iltet, eller er det for tungt, for let eller svævende«. Man begynder at bruge en masse kategorier, som ikke er litterære kategorier, men mere nogle »menneskelige« kategorier: »Har det her været over længe nok, eller er det her findelt nok«. Man bruger for eksempel alle de kategorier, man kender fra hverdagslivet, og bruger dem til at spørge til teksten. Hvis jeg skal forklare, hvorfor det her digt lige er kommet til at se ud, som det er, så er det jo alle sådan nogle kategorier, jeg har brugt.

– *Samtidig er man vel også nødt til at gøre sig klart, hvad det er, man laver. Der må kobles en kritisk bevidsthed på den rent intuitive fornemmelse for, »om det har været længe nok over«. Man må vel forstå, hvad det så er, man har lavet.*

– Jeg tror, at alle tekster, mens de bliver til, gør sig klart, hvad det er, de vil, og hvad de vil med at sige noget. Hvorfor man skriver, eller *hvad* man skriver, eller hvad man vil med at skrive: Det er, ligesom om teksten er nødt til at afklare dét; hver eneste gang man skriver.

– *Det er teksten, der gør dét, og selv kommer man halsende bagefter.*

– Eller også er man foran: Det er ikke afgørende.

– *Hvis man er foran teksten, bliver det så ikke en dårlig tekst? Så ved man jo allerede, hvordan det skulle være, inden teksten bliver til.*

– Jo, det er rigtigt. Jeg har heller aldrig prøvet at være foran en tekst. Men grunden til at jeg protesterer, må være, at éns intellekt ikke altid behøver at komme halsende bagefter. Det må være en vekselvirkning. På en måde så tænker jeg mere og mere, at det er éns intuition, som er afgørende. Der er jo mange mennesker, som ved meget mere om digte end jeg, men som sikkert ville skrive dårligere digte.

– *Poul Borum er måske et godt eksempel. Han vidste jo nærmest alt om lyrik, men skrev elendige digte.*

– Jeg har været meget glad for at gå på Forfatterskolen. Det har været virkelig godt for mig at blive mere bevidst om, hvad jeg gør – som man bliver på Forfatterskolen. Omvendt er det jo meget kedeligt, hvis man tror, at man kan *tænke* sig frem til at blive en god forfatter. For det kan man altså ikke. Og det kan også være godt at gå på universitetet – som jeg selv har gjort – og lære en hel masse af det. Og når man skriver, så skriver man også med hele sig selv, men det vil *virkelig* være en fejltagelse at tro, at man kan tænke sig til det. På dén måde kan man aldrig tage nogen

uddannelse i at blive forfatter. Det er egentlig også det, Poul sagde, at man ikke kan lære at skrive, men hvis man kan skrive, så er der meget, man kan lære. Det starter et helt andet sted.

– *Og teksten er altid klogere end én selv.*

– Det er fordi, at man aldrig skriver lige på det, som man gerne vil skrive om.

Man skriver med en vinkel på 45, 90 eller 180 grader. Det er også derfor, at man bliver snydt *hver* gang! Hver gang tror man, at man skriver lige nøjagtigt dét, man gerne vil skrive, og det gør man *ikke!* Og *derfor* hænger man på den.

ET ØJE PÅ HVER FINGER

SAMTALE MED NAJA MARIE AIDT

– *Lad os starte med at tale om begrebet poetik.*

– Jeg synes, det er interessant at læse andre forfatters betragtninger, men det er ikke noget, jeg nogensinde selv vil kaste mig ud. Det er der én grund til: Jeg har et lidt barnligt, magisk forhold til det at skrive. På en måde anser jeg det som et meget håndgribeligt arbejde, noget meget jordnært, og jeg går ikke og tænker på, at det er en ophøjet gerning. Jeg er slet ikke interesseret i at definere det som noget andet end det, jeg konkret gør, når jeg sidder og skriver. Måske lyder det mærkeligt, men i og med at jeg undlader at tage stilling til andet end det, jeg sidder med her og nu, holder jeg noget hemmeligt for mig selv. Og det er nødvendigt, for at jeg kan føle mig fri, når jeg skriver. Jeg har nok en skræk for litterær klaustrofobi, og jeg føler heller ikke, at jeg skriver mig entydigt ind en litterær tradition. Måske gør jeg det, men det er ikke noget, jeg tager stilling til, for det er meget vigtigt for mig at føle, at det mentale og åndelige rum, jeg skriver i, principielt er grænseløst. De grænser, der bliver sat, bliver dermed sat af min egen uformåenhed – og selvfølgelig af nogle valg, man træffer.

– *Har du altid haft den tilgang til skriveprocessen?*

– Ja. Nu må man jo huske på, at jeg har jo ikke nogen akademisk baggrund og har heller ikke gået på forfatterskolen, så jeg har et andet forhold til litteratur end en del af mine kollegaer. Tidligere ønskede jeg faktisk, at jeg kendte mere til litteraturteori. Jeg har selvfølgelig tilegnet mig det, jeg syntes var nødvendigt. Men grundlæggende er mit forfatterskab vokset frem af en ufattelig forelskelse i sproget og en basal læseglyde. Og det betyder, at når jeg giver mig til at læse poetikker og litteraturteori, kommer jeg jo ind ad døren som en bondeknold og begynder at læse. Jeg læser det åbent og fordomsfrit, og jeg læser det ikke med ind i *mit* forfatterskab.

– *Naivt i den helt åbne og sårbare betydning af ordet?*

– Ja, helt klart naivt. Og det har betydet, at i de første mange år, efter jeg debuterede, følte jeg mig som en total proletar sammen med mange af mine kollegaer, fordi jeg ikke kunne tale det akademiske sprog, jeg kunne ikke følge med i deres diskussioner, komme med guldkorn og reflektere over min egen skrift. Jeg blev ofte sammenlignet med Tove Ditlevsen og sagde til mig selv: »Ja, ja, kommer ude fra Sundevedsgade og kan ikke gøre for det«. – Hvilket var fuldstændig vanvittigt, for-

di jeg kommer fra en akademisk familie og har læst og gjort ved! Mit liv har bare formet sig på en anden måde. Jeg fik et barn, da jeg var atten og har måttet arbejde, og på den måde har jeg haft andre vilkår end så mange andre forfattere. I dag er det ikke længere et problem. Jeg går jeg min egen vej, ligesom alle andre, men dengang havde jeg en lidt tåbelig mindreværdsfølelse. Og det prægede selvfølgelig mit arbejde, selvom jeg vil sige, at jeg har intellektualiseret mig en del siden dengang!

– *Hvornår greb forelskelsen i sproget dig?*

– Den har jeg altid haft. Siden jeg lærte at skrive og særligt i senpuberteten, hvor det virkelig tog fat. Jeg siger dig, jeg har sække af mærkelige digte, historier, romaner og alt muligt skrammel liggende oppe på loftet, og jeg er så glad for, at der ikke er noget af det, der er udgivet. Men på den måde brugte jeg mange år på at øve mig. Jeg debuterede også ret sent af en lyriker at være, jeg var 26. Så jeg skrev altid. Hvis man kan spille klaver, gør man det, og hvis man er dygtig i skolen, får man gode karakterer. Jeg fik det så i fristil. Jeg besluttede mig dog på intet tidspunkt til at blive digter. Der skete det, at jeg på et tidspunkt var på barsel. Jeg skrev på det tidspunkt digte til skrivebordsskuffen, men de udviklede sig så til en digtsamling, som jeg sendte ind til et forlag bare for at se, hvad det var. Der var på det tidspunkt faktisk ikke nogen, der havde læst mine ting. Jeg fik det retur med en konsulentudtalelse, der sagde, at det skulle jeg aldrig gøre igen. Derefter sendte jeg det ind til Gyldendal, fordi jeg ikke vidste noget om forlagsbranchen. Jeg kom fra musikbranchen, hvor man har demobånd, man sender rundt. Så jeg ville bare lige sikre mig, at de sagde det samme. Og så fik jeg den antaget. Jeg var selvfølgelig lykkelig, men der var noget naivt over hele denne proces. Men i denne forbindelse er naiviteten også en måde at beskytte sig selv på. Man lukker øjnene og kaster sig ud i at sende et manuskript af sted og lader, som om man ikke har gjort det, indtil man en dag får brevet. Det er en infantil måde at gøre det på, som jeg tror, jeg ofte selv har overlevet på.

– *Men der er da ikke noget naivt, umodent, over Så længe jeg er ung, for sproget er kontrolleret på en måde, så man klart fornemmer, at der er et overblik over stoffet.*

– Men det er der da også. De to ting må man ikke forveksle med hinanden. På den måde skal man ikke forvente, at jeg er en naivistisk forfatter. Jeg er alt for beregnende. Og et overblik må der jo være, ellers er det jo til at smide i skraldespanden. Og for lige at vende tilbage til poetiksnakken: Ja, jeg træffer nogle bevidste valg, mens jeg arbejder. Der er selvfølgelig en grund til, at jeg skriver, som jeg gør, men dén sætter jeg mig ikke til at skrive om.

– *Det er uinteressant?*

– Jeg har ikke det behov.

– *I de sidste 10-15 år har det virket som om, at hvis man var rigtig seriøs som lyriker, så skulle man også sætte sig ned som poetolog og skrive om at skrive. Hvad skyldes det?*

– Det skyldes nok noget positivt, nemlig en evig undersøgelse af, hvad kunst er,

og hvordan den opstår. Og det er da også virkelig, *virkelig* interessant. Jeg læste Søren Ulrik Thomsens *En dans på gloser* med stor interesse og fik som skrivende menneske utrolig meget ud af læse den. Og jeg kan kun være taknemmelig over, at der er nogen, der gør det. Men det er også et spørgsmål om interesse, om man har man den videnskabelige interesse i at få defineret sit eget forfatterskab. Men jeg kan ikke gøre det stramt nok. Det skyldes måske også, at jeg læser enormt bredt: Jeg læser *også* alt muligt skrammel, dårlig litteratur, i øst og i vest. Og det er vigtigt for mig at have en åbenhed over for det. Hvis jeg skal kunne se, hvad der er dårligt, er jeg nødt til at læse noget, der er dårligt. Måske er det derfor, at jeg har en lang række litterære forbilleder, som er meget forskellige. For mig er det ikke nogen forhindring at have vidt forskellige forbilleder, tværtimod, men grundlæggende tror jeg, at min modvilje mod at skrive poetik, hænger sammen med, at jeg er et meget frihedselskende menneske. Alt, der snærer på den mindste måde, kan jeg kan simpelthen ikke holde ud.

– *Det handler om at være åben?*

– Ja, det gør det. Meget, meget, meget. For den åbenhed gør mig samtidig til en hård dommer, den gør, at jeg kan læse kritisk. Men åbenheden er nok samtidig også noget i mit væsen. Og den betyder, at jeg skriver, som jeg gør, og opfatter, som jeg gør. Og på den måde må du ikke forstå min åbenhed, som at jeg bare synes, at alt er skönt. For det gør jeg bestemt ikke, overhovedet ikke!

– *Med åbenhed mener jeg bare, at man bevarer evnen til at lade sig påvirke, men selvfølgelig på en selektiv, bevidst måde.*

– Det værste, der kunne ske for mig, var, hvis jeg forstenede på en eller anden måde, hvis jeg stagnerede i en bestemt måde at opfatte alting på. Så ville jeg ikke kunne tage verden ind og skrive om den.

– *Du tager verden ind, når du skriver?*

– Ja, egentlig ikke mens jeg skriver, men i de perioder, hvor jeg ikke skriver. Det var svært at finde ud af i starten, for jeg følte, at jeg bare gik rundt og var langtidsledig. Men jeg er begyndt at indse, at jeg arbejder mest, når jeg ikke skriver, for så samler stoffet sig. Min vigtigste inspiration er bare at være til, at læse, tænke, se fjernsyn, lytte til, hvordan andre mennesker taler – og hvad de siger. Og på et eller andet tidspunkt kan jeg sætte mig for at skrive. Jeg ved aldrig, hvad jeg skal, når jeg sætter mig. Det foregår temmelig ubevidst. Måske vil nogle blive provokerede, når de læser dette, for det lyder måske, som om det hele bare foregår i en tåge. Og det gør det også på en måde, men det er også bevidst, at jeg bringer mig selv i den tågede tilstand. Fordi på den måde bliver jeg i stand til at sætte mig ned og kigge ud af vinduet og skrive en linie, som bliver til en novelle, der nærmest skriver sig selv, fordi den bygger på en masse stof, som ligger i baghovedet, som ligger alle vegne, fordi det er samlet ind gennem hele mit liv.

– Det minder mig om nogle ord af Pessoa: »At skrive et digt er intet, at vente på det; alt«.

Det er vel også din metode? Man tager ikke blot verden til sig med intellektet, men også med det ubevidste og med kroppen. Og disse erfaringer aflejrer sig nogle steder, som man normalt ikke har adgang til.

– Man ved ikke engang, at de eksisterer. Når jeg sidder og skriver, kan der pludselig dukke noget stof op, som jeg ikke kan huske, at jeg kunne huske. Og i de situationer kan jeg så måske godt gå tilbage og verificere det. Men der er altså en åbenhed til stede mellem én selv og et stykke papir, som gør, at noget strømmer. Sådan oplever jeg det, når det er lykkeligst at skrive. Og jeg tror, at det er denne lykkeoplevelelse, der er grunden til, at jeg skriver. Total selvforglemmelse. Man ved ikke, hvad man hedder, glemmer hvilket rum, man sidder i. Der er intet andet end det, der strømmer. Da jeg skrev *Huset overfor*, havde jeg en fysisk fornemmelse af, at det virkelig kørte for mig. At det stærkeste og mest kraftfulde fra mit intellekt og mit følelsesliv løb sammen i en bane og blev til digte. Og så snart digtet var skrevet, var det væk.

– Det lyder, som om du dykker ned i det, psykoanalytikere kalder primærprocessen. En førsproglig, førbevidst del af hjernens funktioner, som ganske vist kan gestaltes i sprog, men sprog som da bliver symbolske?

– Mine tekster er da altid symbolske. Jeg kan komme ud til en 3G-klasse, hvor eleverne spørger mig, »Hvorfor står der sådan og sådan«. Og det kan jeg så forsøge at svare på. Men jeg ved ikke, hvorfor der står, som der gør, mens jeg skriver. Når jeg skriver, kommer der noget stof, og enten tager jeg det til mig, eller også smider jeg det væk. Senere kan der komme en egentlig overvejelse over, hvad det egentlig er, jeg har lavet, men det kan kun opstå troværdigt, hvis det kommer med en eller anden umiddelbarhed.

– Er der nogen særlige oplevelser og processer, der kan sætte denne proces i gang?

– Jeg kan ikke pege på noget specifikt. Men det bider sig selv i halen på den måde, at når først jeg begynder at skrive et eller andet, er jeg i en ret manisk tilstand. Så er jeg inde i et bestemt, afgrænset univers. Så er jeg der og kan ikke uden videre gå ud af det igen. Jeg føler det som en form for skizofreni, hvor jeg har den fiktive virkelighed kørende parallelt med den virkelige virkelighed. Og de to virkeligheder er ikke venner. De modarbejder og stjæler fra hinanden.

– Arbejdet og familielivet støder vel ofte sammen?

– Det gør de, og virkeligheden vinder altid. I den synlige virkelighed, som jeg har omkring mig med andre mennesker, er der ikke så meget at gøre: Så er det ud at hakke løg! Men jeg er i perioder meget distraet til mine børns store fortrydelse. Det er jo en tilstand, som gør, at jeg nogle gange har været nødt til at tage væk fra hjemmet med for at kunne skrive. Og kvaliteten af det, jeg laver, afspejler det også til en vis grad: Der kommer en anden intensitet over teksterne, når jeg arbejder helt

uforstyrret. Til gengæld kan jeg også opleve, at jeg står op en helt almindelig dag klokken syv og laver helt almindelige ting, indtil jeg sætter mig ned og skriver en novelle, som jeg synes er skidegod. Jeg kan ikke skrive på alle tidspunkter af døgnet, blandt andet på grund af børnene, men jeg har optrænet en evne til at sidde og skrive, mens børnene går rundt omkring mig. Jeg kan gå ret meget ind og ud af det, men det er jeg på den anden side også nødt til. Men jeg kan ikke sige dig, hvordan det ville være, hvis jeg ikke havde det forfatterliv.

– *Men din hverdag kaster vel også stof ind i din digtning?*

– Jo, jo, selvfølgelig. Til en vis grad hænger tingene sammen. Man kan sige, at det ikke så mærkeligt, at jeg skriver så meget om mellem menneskelige relationer, som jeg gør. Det er jo klart, at det er ting, der er i mit hverdagsliv. Sådan er det for enhver forfatter. Man har nogle vilkår og træffer så nogle valg i forhold til livssituationen. Ofte for at skærpe rummet omkring sit arbejde. At leve i en form for mental frihed er absolut nødvendigt.

– *Hvordan kan du skærpe dit rum?*

– Ja, nu lever jeg for eksempel alene med mine børn. Og det er selvfølgelig ikke for at skærpe rummet omkring mit arbejde, jeg gør det, men man kan altså godt mærke, at der ikke er et andet voksent menneskes mentale tilstand omkring én. Jeg kan i højere grad få lov til at være menneske, jeg skal ikke hele tiden skal tage stilling til, hvilken rolle jeg nu er i: kone, mor og så videre. Jeg har en følelse af at kunne række videre i det, jeg skriver i dag. Men mental frihed tror jeg egentlig ikke hænger så meget sammen med, om man er fysisk alene, eller om man bor sammen med et andet menneske. Det kommer an på, hvordan man lever sammen i et parforhold. Om man har mulighed for at have det rum omkring sig, som er nødvendigt. Jeg har oplevet, at jeg ikke respekterede mig selv nok som kvinde. At jeg for ofte sagde, »Nej, nu er jeg nødt til at rede sengene«.

– *Du kom til at sætte din personlige integritet over styr på familiens alter?*

– Ja. Jeg kender en kvindelig dramatiker, og vi har tit talt om, at det der med at skrive som kvindelig forfatter er noget, man gør – ikke i smug, som før man debuterede – men presset ind imellem dagligdagens mange andre gøremål. Altså man indretter sig på, at finde tid til at skrive et par timer, mens man hele tiden husker alle de kvindelige pligter. Dem har jeg selvfølgelig også nu, og dem vil jeg også gerne have. Men man skal være bevidst om vigtigheden af at have dette rum omkring sig. Og det skal man ikke lade nogen tage fra en. Ofte tror jeg, at problemerne opstår, fordi man ikke er påpasselig nok med det, fordi man ikke er bevidst om det. Denne bevidsthed er også vigtig for mig at have nu, hvor jeg faktisk tidsmæssigt har en ret presset hverdag. Det er vigtigt for mig at huske at give den side af mig plads. Ellers kan jeg ikke skrive og udvikle mig, og risikerer bare at gentage mig selv.

– *Ofte hører man i den offentlige debat i dag mænd blive kritiseret for at fokusere for ensi-*

dig på job og karriere, men i virkeligheden er der vel også sider ved forfattergerningen, sådan som du beskriver det, som har at gøre med arbejdsnarkomani. Man bliver grebet af det på en måde, så man ikke kan lægge det fra sig og tager det med sig overalt. Også i familielivet.

– Og det er også det, der gør, at man ikke kan leve i en normal kvinderolle. Det er umuligt.

– Så det er meget vanskeligt at køre familieliv og forfattergerning samtidigt?

– Det er mere det der med, at der ud over børnene også er et andet menneske, der kræver, at man tilpasser sig ham eller hende. Men det er et problem, der gælder alle kvindelige kunstnere. Kvindelige kunstnere med familie har helt andre vilkår end kvindelige kunstnere uden. Det er klart. Det er vanskeligt at få det til at gå op i en højere enhed. Og der er nogen afsavn og valg, man må foretage.

– Jeg fulgte med i Weekendavisens serie i vinter om 61'ere, dem på 35 år, og lagde mærke til, at der var en kvindelig leder, der havde sagt: »Der er ikke plads til børn i mit liv, for jeg vil have en karriere, og jeg vil også have en mand.

– Sådan ville jeg aldrig nogen sinde sige, og jeg ville heller ikke sige, at der ikke var plads til kærlighed, børn og familie. Jeg ville ikke kunne leve sådan. På den måde opfatter jeg ikke mig selv som et karrieremenneske. Jeg tænker ikke på, at det i mit forfatterskab gælder om sælge flere bøger, blive berømt.

– Det lyder, som om du først og fremmest er drevet af en frihedstrang. Du må være fri, mentalt set, når du skriver?

– Det vil nok spille ind hos enhver kunstner. Der kan være et talent, der er større eller mindre og en eller anden vilje, men grundlæggende gælder det, at man ikke er i stand til at passe et normalt arbejde. Det gjorde jeg i mange år, men jeg kunne fandeme heller ikke gøre det i dag. Det vigtige for mig er, at der ikke er nogen, der blander sig i, hvad jeg laver. Jeg opfinder det selv. Frihed er helt essentiel for mig, ja, men det må ikke misforstås, som at det betyder ingen forpligtelser. Det er derfor, jeg taler om mental frihed.

– Det kræver vel i virkeligheden en høj personlig etik? Man må jo nødvendigvis sætte nogle klart definerede grænser for sig selv – og for andre – i det rum. Ellers glider man vel ud og bliver grænseløs. Havner i en problematisk psykisk struktur, som kan ende med, at man bliver syg af det. Så der skal sættes nogle grænser i det frirum, som man altså stræber efter som kunstner.

– Og det er vanskeligt, for folk forstår jo ikke disse ting. En del mennesker synes at tro, at en forfatter behøver man ikke træffe faste aftaler med, man kan bare ringe på alle tidspunkter, for vedkommende er jo selvfølgelig hjemme. Så når jeg har brug for at være uforstyrret alene, rejser jeg væk. Organiserer tingene på en måde, så det bliver muligt for mig at tage væk, alene. For jeg kan jo ikke stoppe verden.

– Hvor blev Huset overfor til?

– Den blev påbegyndt på San Cataldo. Men den er faktisk skrevet på et værelse

ude i byen, hvor jeg kunne være helt alene. Det var et andet sted, et neutralt rum, hvor jeg kunne gå og høre mærkelig musik og være mig selv, sove på en sofa, hvis det var det, jeg havde lyst til. Det var faktisk et sted, hvor jeg gradvist syntes, at jeg nærmede mig det at være ingen. At min egen person på en måde udviskedes, og at det skrevne kunne komme frem, fordi jeg ikke selv fyldte så meget. Men når man skriver, tror jeg, at man helst bare vil være ingen. Når jeg skriver, har jeg nogen gange en mærkelig fornemmelse af, at jeg bliver en anden end den, jeg er. Eller nærmere: noget andet. Der ligger et behov for at slippe af med sig selv, samtidig med at man slipper ind i sig selv, går ud af sig selv. Eller hvad fanden man nu gør. Distancerer sig fra sig selv ...

– *Når skriveprocessen er så lykkelig, er det altså fordi, den er en helt særlig bevidstheds-tilstand, du går ind i, som man ikke kan finde andre steder i en normal, dansk virkelighed?*

– Som man ikke kan finde nogen somhelst steder. Folk taler om suset, og at skrive kan nærmest føles som en trancelignende tilstand, hvor man på én gang har en totalt skærpet bevidsthed og samtidig svømmer i det ubevidste. Jeg har aldrig kendt en koncentration, som er større end dén.

– *Nu mediterer jeg ikke selv, men folk har fortalt mig, at det i meditation er af afgørende betydning, at man koncentrerer sig 100% om én ting.*

– Jo, men når man skriver, kan man ikke nøjes med at koncentrere sig om én ting, fordi der er så ufatteligt mange ting, man skal koncentrere sig om på samme tid: Strukturen, sproget, rytmen, stoffet; alt! Og det er derfor, jeg taler om følelsen af, at alt flyder sammen, fordi man skriver med alt, hvad man har i sig. Man kommer ind i en sindstilstand, der er en blanding af en enorm fred og en totalt manisk tilstand; ekstatiske, vil jeg nærmest sige. Det at skrive indbefatter jo hele følelsesregistret, man kommer ud i følelser af afmagt og raseri, alt muligt. Det skyldes et forhold, Søren Ulrik Thomsen beskriver i *En dans på gloser*: Man har digtet, før man har skrevet det. Men nogen gange lykkes digtet aldrig, og det er et kæmpe irritationsmoment, man slet ikke kan forestille sig, hvis man ikke er forfatter, tror jeg. Man ved, hvordan det skal være, men ved ikke med hvilke sanser, man ved, hvordan det skal være, men man ved det stoffigt, sanseligt. Og det er pisseirriterende og frustrerende, hvis man så ikke kan skrive det. Men når jeg sidder og skriver, har jeg kun bevidstheden om, hvorvidt det føles rigtigt, om det ser rigtigt ud, om rytmen og sproget og bevægelsen igennem historierne er rigtig. Om jeg nærmer mig det, jeg så, før jeg havde skrevet teksten færdig. Nogen gange bliver jeg bare ført af pennen, andre gange kan jeg blive forundret over, at det egentlig er lykkedes for mig.

– *Ser du noveller på samme måde?*

– Ja, for eksempel *En kærlighedshistorie* fra *Vandmærket* har jeg ofte læst op, når jeg har været ude. Den er fortalt med en filmisk klippeteknik, og jeg kan huske den oplæsningsaften, hvor jeg opdagede det og blev glad og tænkte: »Den er godt fortalt:

Tjak! så kommer tingene ind, lige hvor de hører til, og så vender historien tilbage til dette motiv her«. Det var en helt konkret, stofflig oplevelse, at tingene i novellen faldt rigtigt. Det er noget, man mærker – og jeg vil ikke sige »føler«, for sådan synes jeg ikke, det er – det er igen de mange spor, som kører sammen.

– *Men du registrerer altså ofte, hvorvidt tingene fungerer, når du er ude at læse op?*

– Det er klart, når man er ude og læse en historie op tyve gange. Men kan også få spat af det nogen gange, når man hører et digt eller en novelle læst op så mange gange!

– *Du snakker en del om rytmen, klangen og lydene. Gælder det også for novellerne, at disse ting er vigtige?*

– I høj grad, ja.

– *Det får mig til at tænke på Roland Barthes, der i en af sine bøger taler om »the grain of the voice«. Altså en egenskab ved stemmen, som griber følelsen og rummer den. Og når noget læses op, gør denne egenskab noget særligt ved tilhørerne. Hvordan det? – Jo, siger han, den penetrerer. Den trænger ind i tilhøreren rent fysisk via øret. Og denne sanselige oplevelse er helt ulogisk, irrationel og emotiv. Det er ren nydelse, siger Barthes, og sammenligner oplevelsen med hestemuler, der gumler. Og et afgørende aspekt ved digtningen er altså ifølge ham, at få krop på digtningen på den rigtige måde.*

– Ja, jeg ved nu ikke rigtigt, hvad jeg skal kalde det. Jeg læser næsten altid mine ting højt for mig selv. Man læser det hele tiden, når man arbejder, mens man skriver, kører der en stemme i én, som har overblikket over rytmen. Men á pro pos det her med at læse højt, så var jeg for nylig i Jylland med Morti Vizki. Vi læste op fem gange i løbet af en dag, og der fik jeg jo lejlighed til at høre ham læse sine nye digte, som jeg ikke havde læst på det tidspunkt, nogle gange. Og jeg vil sige, at det var et stort privilegium, fordi jeg virkelig fik lejlighed til at falde ind i digtene. Digtene lag blev afdækket lag for lag ved hver oplæsning, og jeg kom hver gang dybere ned i dem. Og det svarer selvfølgelig til, at man læser et digt rigtig mange gange, men der sker altså et eller andet, når der kommer stemme på, som man tager med sig hjem og læser ind i digtene fremover.

– *Det er vel i sådanne oplevelser, man kan mærke, i hvor høj grad lyrik er meget nært beslægtet med sang?*

– Fuldstændig, det er sprogets musik.

– *Og der er også det sjove ved det, at kroppen faktisk udvikler endorfiner, naturlig morfin, når man synger, så man faktisk bliver løftet.*

– Man bliver jo høj. Men jeg vil også sige, at Morti's digte ikke var decideret meningsdannende for mig. Det er, som om man på en måde synker ned i sproget, eller bliver trukket op igennem det. Det danner mening, der ikke kan forklares logisk. Men det danner mening.

– *Som tilhører til oplæsningsarrangementer synes jeg, at man får en ekstra dimension med.*

Nogle lyrikere er så gode til at læse op, at deres digte næsten falmer på papiret bagefter. Man siger til sig selv: »Var det ikke andet?«. Og det skyldes vel, at man i oplæsningssituationen berøres som menneske af et andet menneske.

– Derfor er det altid bedst at læse først og så høre det bagefter. Har man læst noget, som man er optaget af, så åbner det sig på ny i oplæsningen.

– Føler du dig, fordi dit publikum ofte har læst dig hjemmefra, ikke eksponeret og sårbar i oplæsningssituationen?

– Jo, men det skal man slet ikke begynde at tænke på! Det gjorde jeg i starten, og jeg har også nærmest fået angstanfald på scenen. Begynder man at dissekere oplæsningssituationen, er den faktisk en modbydelig situation, men bringes i. Man står der, der er helt stille, og man har kun sig selv, sin bog og sin stemme. Der er intet orkester til at spille, der er ikke nogen og noget. Og begynder man at forfølge de tanker, så er det et mareridt.

– Men giver det så til gengæld ikke også et kick, når det går godt?

– Ikke specielt. Det kan nogen gange være sjovt at komme ud og tale med folk. Der er jo en grund til, at man bliver forfatter og ikke kunstner på anden vis. Det er måske den kunstart, hvor man kan trække sig mest tilbage. Det er jo ikke en eksponeret kunstart, hvor ens person nødvendigvis inddrages. Helt banalt: Man sidder og skriver hjemme, fordi man ikke tør stå oppe på scenen. Jeg kan huske, jeg fik et chok første gang nogen ringede og spurgte, om jeg ville komme ud og læse op, for jeg havde slet ikke overvejet, at den del af det hørte med. Jeg ved da godt, hvor meget jeg selv får meget ud af at gå til en oplæsning. Men i sidste ende er det værket, som står der, og det er dét! Oplæsning er jo blot en form for formidling, som man sagtens kunne undvære.

– Det kan jeg sagtens følge dig i. Men det er vel også her, at elfenbenstårnet står? Myten om forfatteren og elfenbenstårnet går vel netop på dette forhold?

– Der er en værdiladning i det udtryk, som indirekte insinuerer, at kunstneren er for fin til at bevæge sig på jorden. Det kunne lige så vel være en jordslået kælder, man trak sig tilbage til som forfatter. Det primære er, at man vil være i fred. Det er ikke interessant at eksponere sig selv som en cirkusklovn og se sit billede i *Alt for damerne*. Og det har ikke en pind at gøre med elfenbenstårnet, for det er spørgsmål om, hvad man kan. Man kan for eksempel ikke skrive en lyd, mens man er ude på en lang oplæsningsturné. Det slider det skrevne tyndt, det slider én selv tyndt, og det er pisse anstrengende. Man er skrøbelig i de perioder, man arbejder i, og kan ikke klare konfrontationen med publikum, og så bliver man sur og menneskesky. Og det har jo ikke noget at gøre med, at man synes, at man for fin, eller at man ikke vil give publikum en oplevelse. Det har noget at gøre med, at det vigtige arbejde altså foregår hjemme ved skrivebordet.

– Men kunne man ikke spørge polemisk: »Punkt 1, du vil gerne skrive noget, der står til

eftertiden. Punkt 2, har du så ikke også en forpligtelse til at få det præsenteret, så folk opdager, at det findes. Punkt 3, når digtning nu er en menneskelig kommunikationsform, ligger der ikke også en glæde i at komme ud til folk med sine ting i oplæsninger, interviews osv.?

– Jeg vil svare nej til det hele. Jeg forsøger selvfølgelig at skrive det ypperste, jeg kan præstere på det givne tidspunkt, hvor jeg skriver det. Men jeg har ingen romantiske forestillinger om mine værker eller mig selv.

– *Hvordan opfatter du det så?*

– Jeg går ikke med nogle drømmesyn om, at folk vil gå og se på mine støvede bøger om halvtreds år.

– *Myten om kunstneren er vel, at han forsøger at udødeliggøre sig selv?*

– Nej! Selvfølgelig ligger det aspekt vel i selve forfattergerningen, men det er jo ikke det, der er drivkraften i det hele. Måske lyder det åndssvagt og næsten elfenbenstårns-agtigt, men jeg er bare interesseret i skrive det bedste, jeg kan skrive. Får nogen en oplevelse, når de læser noget, jeg har skrevet, er jeg da glad, for så har det en værdi for andre end mig selv. Men det må bare aldrig blive det primære. Bliver man behagesyg og gentager sig selv for at vække lykke hos publikum, så er man ude på et skrårplan, for så ryger friheden. Digtene skulle meget gerne kunne kommunikere selv.

– *Som skrevne ord ... Men er det ikke interessant, at vi før sad og var enige om, at oplæsningen var vigtig, fordi den kunne tilføre digtene en ekstra dimension.*

– Jo, men den er ikke nødvendig. Tænk på, hvordan man kan læse digte fra forrige århundrede og blive fuldstændig henført. Hvordan man næsten kan høre den stemme, der har skrevet dem. Det er sekundært.

– *Jeg sidder og kommer til at tænke på, at de digtere, som jeg bliver ved med at læse, har det taget mig meget lang tid at komme ind på. Nogen gange kan der være gået et par år, før det er gået op for mig, hvad det er, digtene egentlig siger.*

– Dels er et godt digt jo altid gådefuldt på en eller måde, dels hænger det sammen med, hvornår i ens liv, man læser det pågældende digt. Sådan er det med de gode digte, man kan blive ved med at læse dem og blive ved med at glæde sig helt hysterisk over sine yndlingsdigte. Hvor man jo kan yndlingsromanerne udenad efter fjerde-femte læsning. De gode digte vil man altid høre forskelligt, alt afhængigt af alder, omstændigheder og så videre. Man kan sidde og læse digte, man ikke fatter en brik af på det meningsdannende plan, hvor man ikke forstår, hvad digtet handler om. Men det berører én, rammer og griber én. Så skide være med resten.

– *Som publikum gælder det vel om at komme i øjenhøjde med kunsten. Nogle gange er man ikke i øjenhøjde med værket første gang, man stifter bekendskab med det, og så ryger det hen over hovedet på én. Så vokser man måske to år og bang! så sidder det lige i synet. Nogle gange bærer værket på den måde på almenlydige og -menneskelige betydninger, som kunstneren har indlejret i det?*

– Som kunstneren måske ikke engang ved, han har indlejret. Derfor kan man heller ikke sige, at værket er kunstnerens forlængede arm. Værket er værket.

– *Dette knytter vel an til det, du tidligere sagde om koncentration i skriveprocessen. Koncentrationen er altså nødvendig for at kunne indlejre sin samlede erfaringsmængde – og tidens – så rent, at det bliver klart for andre? Samtidig vurderer man jo en digter på vedkommendes stemme i digtene. Og det må vel så betyde, at personligheden også indlejres i digtene.*

– Det er nok rigtigt, men jeg oplever også, at der til stadighed er en enorm portion håndværk i dette. Især i prosaen oplever jeg, at jeg er nødt til at sige til mig selv, »Kom så! Du er nødt til at gå ind i dette kapitel, selvom det er pissesvært at skrive«. I dén situation ser man på tingene som form og struktur, man kan være nødt til at trække sig ud af den sindstilstand, der satte værket i gang, for at kunne vurdere bygningsværket.

– *Lad os til slut tale om begrebet talent.*

– Jeg synes, talent er noget mærkeligt noget. Jeg kan, ind imellem se kunstnere, hvis talent er megastort. – Og det kan godt være, de laver noget, som jeg ikke bryder mig om. Men talentet er der på en måde, så man kan se: Denne person har fået en gave. Men man skal passe på sit talent – hvad det så end er, man er god til – man må ikke glemme, konstant at huske sig selv på, hvorfor man begyndte som kunstner. Jeg begyndte ikke at skrive for at tjene kassen. Jeg begyndte ikke at skrive digte, fordi jeg troede, jeg kunne leve af det. At jeg siden opdagede, at jeg kunne leve af det på et virkelig lavt plan – med en kæmpe skattegæld og alt muligt – det er så en anden sag. Men jeg ved jo godt, at jeg måske en dag må ud og tage et job. Sådan er vilkårene, det skal man hele tiden huske. Så længe man kan skabe, og det, man skaber, er godt, og så længe det virker befordrende og har samme værdi som det, man lavede, da man arbejdede uden at tjene en klink, så er det godt. Man skal bare være opmærksom på det, for det kan blive til en fælde, hvis man begynder at forvente, at man skal leve af sit skrivetalent.

FORFATTERNE

NAJA MARIE AIDT, f.1963, bor i København: Digtsamlingerne *Så længe jeg er ung* (1991), *Et vanskeligt møde* (1992), *Det tredje landskab* (1994) og *Huset overfor* (1996). Novellesamlingerne *Vandmærket* (1993) og *Tilgang* (1995).

CHRISTIAN DORPH, f.1966, bor i Århus: Digtsamlingerne *Et stykke tid* (1992) og *Kontinuum* (1995).

KATRINE MARIE GULDAGER, f.1966, bor i København: Digtsamlingerne *Dagene skifter hænder* (1994) og *Styrt* (1995). Romanen *Blank* (1996).

MERETE PRYDS HELLE, f.1965, bor i København: Novellesamlingen *Imod en anden ro* (1990). Romanerne *Bogen* (1990), *Vandpest* (1993) og *Men Jorden står til evig tid* (1996). Børnebogen *Prinsessen der blev væk* (1994).

CHRISTINA HESSELHOLDT, f.1962, bor i København: Romanerne *Køkkenet, gravkammeret og landskabet* (1991), *Det skjulte* (1993), *Eks* (1995) og *Udsigten* (1997).

NIELS LYNGSØ, f.1968, bor i København: Digtsamlingerne *Maske & Maskine* (1992) og *Stof* (1996). Romanen *Væskers vandring gennem porøse vægge og hinder* (1992). Afhandlingen *En eksakt rapsodi – Om Michel Serres' filosofi* (1994). Medredaktør af *Brøndums Encyklopædi* (1994).

ILDFISKEO

1 · 1991

Digte af Karen Marie Edelfeldt, David Læby, Jens Carl Sanderhoff, Niels Eggert Benzon og Jamal Jumá. Interview med Christina Hesselholdt.

2 · 1991

Digte af Lene Henningsen, Marianne Møllmann, Jens Ottosen, Marie Skoven, Magdalene Kidholm og Annemette Kure Andersen. Prosa af Merete Pryds Helle og Jan Sonnergaard. Interview med John Bang Jensen.

3 · 1992

Noveller af Jesper Uhrup Jensen og Jacob Stærmose. Digte af Michael Halskov Christesen, Niels Thomsen, René Jean Jensen, Jamal Jumá, John Bang Jensen, Lene Henningsen, David Læby, Carsten René Nielsen, Jesper Berg, Kim Johannessen og Birte Blønd. Artikel af Anne-Marie Mai: »Hest på et glastag – et essay om ny, ung dansk lyrik«.

4 · 1992

Digte af Kirsten Hammann, Morten Søndergaard, Christian Dorph, David Læby, Annemette Nemorosa, Jesper Hansen, Ole Frilev Olesen og Ulla Fischlein Madsen. Noveller af John Bang Jensen og Bo hr. Hansen. Interview med Lene Henningsen.

5 · 1992

Tema-nummer: Lyrik & grafik. Digte af Lars Bukdahl, John Bang Jensen, Peter Nielsen, Pia Møller Nielsen, Peter Laugesen, Magdalene Kidholm, Jens Carl Sanderhoff, Birte Blønd og Christian Dorph. Grafik af Erling Budde Jensen, Lisbeth Tarri, Marianne Thingholm, Karina Bjerregaard, Lene Laustsen, Helle Mejer Antonsen, Bo Mølgaard Madsen, Kirsten Ruth Bjerre Mikkelsen og Annette Lundbye Olsen.

6 · 1993

Digte af Kathrine Ærtebjerg, Kim Christensen, Lena Krogh Bertram og Kim Johannessen. Noveller af Marie Lund og Morten Brask. Interview med Kirsten Hammann.

7 · 1993

Novelle af Majbritt Ejnar Christiansen. Digte af zoneT, Peter Stein Larsen og John Bang Jensen. Interview med Naja Marie Aidt.

8 · 1993

Novelle af Jens Blendstrup. Digte af Jan H. Petersen, Morten Ramsland, Annemette Nemorosa og Carsten René Nielsen. Interview med Lars Bukdahl.

9 · 1994

Digte af Muniam Alfaker, Jóanes Nielsen, Mustafa Cico Arnautovic, Grzegorz Wróblewski, Salim Abdali og Janina Katz. Noveller af Aleksandar Sajin og Ibrahim Ahmad. Artikel af Iboja Wandall-Holm: »Kommenterede digte fra samlingen *Landskaber i fornutid*«.

10 · 1994

Prosa af Merete Pryds Helle, Lone Munksgaard Nielsen og Christina Hesselholdt. Digte af Robert Zola Christensen og Anders Vægter Nielsen. Artikel af Rolf Højmark Jensen: »Sjælegranskere og luftånder – Om nogle tendenser i ny, dansk prosa«.

11 · 1995

Digte af Christian Dorph, Hans-Jørgen Høinæs, Bodil Nielsen, John Bang Jensen, Jakob Ion Wille og Else Tranberg Hansen. Prosa af Kim Johannessen. Interview med David Læby.

12 · 1995

Noveller af Jakob Ejersbo og Kathrine Ærtebjerg. Digte af Magdalene Kidholm og Carsten René Nielsen. Interview med Mads Brenøe.

13 · 1995

Tema-nummer: Poetik. Bidrag af Niels Lyngsø, Katrine Marie Guldager, Lars Bukdahl, David Læby, Lene Henningsen, Carsten René Nielsen, Jesper Mulbjerg og Martin Bigum.

14 · 1996

Novelle af Heine Bækkelund. Digte af Bodil Nielsen, Robert Zola Christensen, Annemette Nemorosa og Viggo Madsen. Interview med Morten Søndergaard.

15 · 1996

Novelle af Marianne Albeck. Digte af Mikkel P. Josephsen, Liselotte Pedersen, Berit Oskar Brogaard Pedersen, Else Tranberg Hansen og Thomas Ahrensboell Hansen. Prosastykker af Thøger Jensen. Interview med Hans Otto Jørgensen.

TEMA-NUMMER: VÆRKSTEDSSAMTALER

EN VERDEN SOM VERDEN

SAMTALE MED NIELS LYNGSØ

ERINDRING OM EN SCENE

SAMTALE MED CHRISTINA HESSELHOLDT

EN BOMBE I VASEN

SAMTALE MED CHRISTIAN DORPH

SMUGLYT TIL ENGLENE

SAMTALE MED MERETE PRYDS HELLE

JA TIL NEJ

SAMTALE MED KATRINE MARIE GULDAGER

ET ØJE PÅ HVER FINGER

SAMTALE MED NAJA MARIE AIDT

