

P R E S E N T A S J O N

Den 22. desember 2006, mens jeg var på ferie i Madrid med min familie, begynte jeg å skrive en roman med den relativt obskure tittelen "*Det oseaniske*". Romanen er en fiktiv biografi over livet til den ikke-eksisterende poeten Sergio Redondo, og mitt forsøk på å forstå eksil, som fenomen. Det er skrevet mye, både i romaner og som dikt, omkring eksil, så vidt meg bekjent alltid fra personen i eksils synsvinkel. "*Det oseaniske*" har en motsatt synsvinkel, personen i eksil observeres og beskrives av en norsk forfatter. Jeg skal ikke dvele mer ved romanen, siden den bare er et påskudd til å snakke om hvordan jeg kom til å skrive dikt, noe jeg ikke hadde gjort siden tenårene og begynnelsen av 20-årene, noe jeg ikke hadde trodd jeg kom til å gjøre igjen.

Under arbeidet med akkurat denne boken, var det påtvingende å lese poesi, siden dens tema dypest sett var poesien, hvilket førte til at jeg leste (svært ofte, leste på nytt) de bøkene jeg trodde mitt biografiske subjekt ville finne inspirerende, og det slo meg raskt at jeg forsto svært lite av det jeg leste. Og viktigere, jeg følte meg fullkomment inkompetent hva det å

komme med en bedømmelse angikk, om det enkelte dikts kvaliteter. Jeg var ikke i stand til å skille et godt dikt fra et briljant dikt, jeg kunne heller ikke forklare på noen overbevisende måte hvorfor jeg likte diktene jeg trodde jeg likte. Det slo meg som merkelig, siden jeg som hadde drømt om å bli dikter, lenge før jeg bestemte meg for å bli romanforfatter, mine første skriftstykker var dikt, og jeg hadde til og med, om enn diletantisk, gjendiktet alle James Joyce' dikt til norsk, for under arbeidet å oppdage, at de samme diktene var gjendiktet av en annen, og klare for utgivelse samme høst.

Hvor lite jeg forsto ble klart for meg da jeg leste Ingeborg Bachmanns berømte "*Böhmen ligger ved havet*". Jeg visste at det var et fantastisk dikt (ikke minst fordi det var beskrevet som sådan i Thomas Bernhards roman "*Utslettelse*"), gjennom hennes rykte som en stor dikter, ved måten hun blir omtalt i introduksjoner, etterord og gjennom korte, biografiske skisser i antologier, der spesielt dette enkeltdiktet ble rost til skyene. Det var en anelse ydmykende. Denne plagsomme følelsen vedvarte etter hvert som jeg nådeløst leste de dikterne jeg antok at min fiksjonsfigur, Sergio Redondo, ville ha lest – Paul Celan, Rimbaud, César Vallejo, og så videre. Det å lese teori og litteraturvitenskap var også en mulighet, men en syntetisk løsning, syntes det meg, siden formålet med lesningen var å komme på innsiden av en dikters sinn, om enn da et fiksjonelt sinn denne gangen. For å forestå det jeg leste, skrev og opplevde, slo det meg at det beste jeg kunne gjøre var selv å skrive dikt.

Jeg bestemte meg altså for å skrive dikt for å forstå mine egne fiksjoner. På skrivebordet fant romanen om den chilenske poeten i eksil gradvis sin form, ikke minst inspirert av Gabriel García Márquez fortattede og anti-kronologiske (eller sykliske, eller koralske) ”*Patriarkens høst*”. Det var som en stein i skoen, bekymringene over min manglende forståelse av poesi. Jeg trodde meg å vite at løsningen var å skrive dikt, men hva jeg skulle skrive og hva jeg skulle føle for å skrive det jeg skulle skrive var fortsatt like mystisk og utilgjengelig.

Det må ha vært i oktober, senhøstes i fjor, at jeg bladde gjennom en bok kalt ”*Photo Trouvée*”. Dette er sjarmerende bok med fotografier av ukjente amatører. Jeg satte meg fore å beskrive nøyaktig hva jeg så avbildet, i det jeg nå i ettertid skjønner var en desperat og forvirret manns handlinger. Mitt håp var at den tilfeldige og tilbakeholdne kunstneriske utfoldelsen jeg så i disse amatørfotografiene skulle transcendere og bli bestanddeler i mine framtidige dikt. Jeg arkiverte disse forsøkene under tittelen ”*Poesie Trouvée*”. Dette gjorde jeg uten tanker om at jeg hadde skjelt til den tidligste av poetiske impulser av mimesis og håndverk. I ettertid skjønner jeg selvfølgelig at jeg like gjerne kunne ha gått u, beskrevet bilen, huset, elven og innsjøen (med byens drikkevann) eller det skarpe, norske høstværet, skogen som syntes å stå i flammer, de lange spaserturene, min kone, mine barn, mine elskede venner, men det virket av grunner jeg ikke forstår meg på mer naturlig å beskrive noe jeg hadde sett i en bok.

I disse konkrete beskrivelsene forsøkte jeg å skape en slags poetisk understrøm under en rettfram overflate av ren beskrivelse, på så beskjedent vis som mulig. Jeg ville studere et fotografi (av en brud, for eksempel), kalle diktet "*Bruden*" og beskrive det (bruden alene i kraftig sollys, ved siden av et tre, den ene armen skjult, og så videre). En slik beskrivelse kunne lett ha utartet seg til å bli poetisk (bruden alene, eksponert under sollyset, lukkede, hennes øyne), også videre, men den retningen interessert meg ikke, på det tidspunktet. Likevel dukket enkelte vakre linjer og strofer opp ved denne øvelsen, og det slo meg, som noe av en overraskelse, at det vakre i teksten og beskrivelsen ikke på noen måte syntes i avhengig av det beskrevne objektet, om det i seg selv var vakkert, som fotografi eller som objekt i det beskrevne fotografiet. Og omvendt, må jeg legge til.

Jeg startet disse beskrivelsene uten pronomen, eller mer presist, uten noen første person entall, uten noe talende eller bekjennende *jeg*. Ei heller et spesifikt *du* eller *vi*. Diktene var rene beskrivelser. Jeg merket meg dette, for det ble nyttig i måten jeg leste på, siden jeg ved siden av å skrive fortsatt leste poesi så ofte jeg hadde anledningen til det. Første, andre eller tredje person ble noe jeg lette etter i min diktlesning, en av disse tingene vi omgir oss med, som er nyttige, men som sjelden savnes.

Samme høst kjente jeg sterke smerter i venstre arm og venstre skulder. Ganske snart skjønnte at jeg satt i en uvanlig posisjon når jeg skrev, på noe vis løftet jeg venstre skulder så høyt som

mulig, samtidig som jeg bøyd hodet mot samme skulder, jeg krøp sammen over siden, som om jeg kontinuerlig var redd for at noen skulle komme mot meg fra andre siden av rommet. Denne plagsomme skulderen og smertene i nakken virket som en bitter forsmak på alderdommen, og jeg bestemte meg for å forsøke og gjøre noe med det. Ikke mange timer senere hadde jeg kjøpt en bok om yoga og en ganske dyr yogamatte. Og sant nok, etter å ha blitt hjulpet og rådet av gode venner maktet jeg å komme i en rytme med daglige yogaøvelser, og i løpet av ganske få uker var skuldrene så godt som frisk. Sammen med yogaboken fulgte det et lydspor, med instruksjoner vedrørende pusteteknikk og *asanaene* (altså de fysiske øvelsene og positurene i *Hatha* yoga). Jeg lyttet med øynene lukket, og forsøkte hele tiden å utføre det den dempede og tilsynelatende vise stemmen befalte, hva det å puste og konsentrasjonen om det å finne et indre bilde angikk. Jeg lagde rom i arkivet under overskriften "*Om*", hvilket på sanskrit er en mystisk stavelse, ofte gjengitt som *aum*, uttalt eller nynnet under meditasjon, inntil en form for opplysning eller innsikt oppnås, forstår jeg det rett.

Uten å være sikker på i hvilken retning jeg var på vei, uten annet enn en vag ide om at *tilstand* og *slette alle inntrykk* kunne være et utgangspunkt for det å skrive poesi. Uten noe klar formening om hvor jeg var på vei, begynte jeg å skrive ned ord på sanskrit, kopiert fra yoga-boken. Jeg forsøkte å komme på innsiden av de forskjellige begrepene, som meditasjon, studier av tekster, øvelsene, pusteteknikken. Jeg kopierte navnene på de forskjellige *chakraene*, og følte, eller trodde meg føle, mens jeg

skrev ned ord jeg ikke forsto, at selve handlingen ble poetisk eller var poetiserende, og det nedfelte seg en dyp, grunnleggende glede bare i dette; å skrive, jeg følte at jeg var nærmere det fysiske i det å skrive enn jeg hadde vært på lenge, fordi det i skriften utelukkende var det å skrive jeg tenkte på. Jeg forsøkte også, så detaljert som mulig, å beskrive *asanasene*, slik jeg opplevde dem, gjennom mine bestrebelser. Etter hvert forsøkte jeg å beskrive noen imaginære positurer, umulige, latterlige, språklig komplekse positurer, hvilket for meg var et stort skritt, rent poetisk, å beskrive noe forestilt, likevel endte disse forsøkte dessverre opp som fullstendig meningsløse. Til slutt (i denne perioden) skrev jeg, uten å tenke særlig over det, et dikt, eller noe som minnet om et dikt, om den ideelle mentale tilstand som er nødvendig som leser, for virkelig å forstå en tekst, eller å lese. Igjen var skriften inspirert av hvordan den opplyste yogalærerens stemme ”sang” i meg. Det var et virkelig dikt, det var jeg sikker på, om den opplevelsen det er å lese, eller å være ett med teksten.

Arbeidet med ”*Det oseaniske*” gikk sin gang. Det å skrive en roman kan være et slitsom foretagende. Det å ha disse diktene å more meg med, eller som en måte å starte arbeidsdagen på, var en god hjelp i å komme meg videre i romanen. Jeg fikk stadige, små bekræftelser på at jeg var i ferd med å utvide min forståelse for det å skrive poesi. Gjennom mine yoga-dikt hadde jeg kommet til å forstå noe av forbindelsen mellom poesi og pust, eller pusten, eller det å hviske. Og jeg hadde oppdaget gleden ved fysisk å skrive, eller å skrive om ord, som *svadhyaya*, på

språk jeg ikke forstå. Dette åpnet for ideen om at "ikke å forstå" kunne være en kvalitet, fordi det opplyste andre sider ved teksten, det mystiske eller subliminale. Og, det må legges til, at jeg fortsatt skrev uten å "bekjenne", minst av alt mine egne følelser og eventuelle bekymringer, på tross av at jeg, i det eneste diktet jeg hadde skrevet ferdig (mer eller mindre ferdig) hadde inkludert et "du", i form av leseren, den potensielle leser, foreløpig leseren av en serie dikt jeg ennå ikke hadde skrevet. Skjønt – like gjerne kunne dette du-et være en henvendelse til meg selv, som forfatter. Med dette kom min "orientalske" periode til en ende. Jeg hadde, hadde jeg inntrykk av, startet en virkelig dialog med meg selv, som *den andre*.

Det nærmet seg jul. Jeg tenkte på de situasjonene der man var nødt til å skrive noe som minnet om poesi, eller en slags resitativ prosa. En begravelse, en bursdag, en kollega som utpeker seg, det er blant situasjonene folk flest blir nødt til å møte som forfattere eller skrivende. Jeg ble relativt besatt av hva folk skriver uten at tanken streifer dem, om at det de bedriver er litteratur. Innkjøpslisten, beskrivelser av hvordan komme seg fra A til B, beskjeder mellom ektefeller, meldinger til lærere, når et barn har vært borte fra skolen. Til og med et testamente er, på en måte, en litterær bedrift. For å teste ut dette skrev jeg taler, beskjeder, "hvordan-finne-fram lapper", og å så videre. Jeg skrev til og med et svært uprofesjonelt testamente, hvilket ga meg et sterkere og mer livskraftig forhold til tingene som omringet meg, hvilket i praksis betyr at teksten påvirket sine omgivelser i svært konkret forstand.

Denne perioden av skrivingen produserte faktisk et par dikt (en liste med adresser i Paris, der jeg en eller annen gang, så vidt jeg husket, hadde sagt farvel til noen, det var ting av en så privat karakter at jeg aldri ville våget å si noe om det i prosa, ikke fordi poesien skjuler noe, men ...). Det ble tydeligere og tydeligere for meg (godt hjulpet av nå å lese både moderne og gamle poesi så ofte jeg hadde anledning) at et dikts røtter eller første beveger, eller den klassiske inspirasjonen kunne finnes overalt, og at både de relativt åndelige funderingene, som mine *yoga-dikt* og de mer mondene skribleriene, som *innkjøpslisten* var av interesse som dikt å regne. Denne oppdagelsen gjorde meg langt mer aktiv som en potensiell poet, eller en framtidig poet. Da julen kom, det året (og jeg fikk en serie bøker med samtidspoesi, etter eget ønske, knapt annet enn samtidspoesi) visste jeg at poesien eller *det poetiske* befant seg i min nærhet, men svært ofte på hvor det minst av alt ville falle meg inn å lete. Likevel ble tittelen "*C/o*" snart forkastet til fordel for det som skulle bli den endelige tittelen på min diktsamlingen, eller mer presist, på *Biblioteket*.

Under arbeidet med romanen om eksiltilværelsen falt jeg raskt inn i en rutine, som besto av at jeg hver dag benket meg til på biblioteket rett ved der min far var født, der mine foreldre hadde hatt sine første stevnemøter i årene rett etter krigen, en ganske sjarmerende og fortsatt livlig arbeiderklassebydel. Selve biblioteket var en skattekiste bestående av høye, smale vinduer, gamle bokhyller og stemmer dempet av parkettens knirking. Siden jeg hver dag ankom i samme øyeblikk som dørene ble låst

åpne kunne jeg som første besøkende velge meg samme bord, i mitt tilfelle skrivebord, hver eneste dag, isolert i et avlukke, et stykke unna langbordene med studenter med avisen oppslått, afrikanere som leste til drosjeprøven, ungdommer spredd rundt i stoler. Jeg fulgte en streng rutine. Jeg fant en bok, nær sagt på *gefühl*, fra poesiseksjonen, satte meg ned for å arbeide med romanen og for å lese det utvalgte poetiske bokverket når jeg var sliten av romanskivingen, som pauselektyre.

På dette stadiet hadde jeg ikke den minste forestilling om at jeg allerede hadde begynt å skrive på en diktsamling. Jeg trodde jeg underholdt meg selv, lekte med språket for på den måten å komme på innsiden av tankene og sjelslivet til min fiksjonskarakter. Så jeg på diktene jeg hadde skrevet (bare en håndfull faktiske dikt eksisterte som ferdige, resten var for rene eksperimenter å regne), så jeg på dem som dikt skrevet av Sergio Redondo.

Kanskje var det ikke noen dårlig idé; å publisere to bøker samtidig – en roman om Sergio Redondos liv i eksil, og en diktsamling *av* Sergio Redondo, som de diktene han kunne ha skrevet. Men dessverre var diktene jeg hadde for hånden så åpenbart skrevet av en nordmann, ikke en chilener, enhver beskrivelse var min, ikke hans. Derved var diktene for en løgndetektor eller en *mangeskriver* å regne, siden de ugjendrivelig presisjon registrerte sannheten bar ethvert tenkelig utsagn. Denne vissheten ga meg en god del trøst, fordi det beviste at selv det mest distanserte, upersonlige av dikt var skrevet av *noen*, selv de hadde en signatur. Jeg ville, hvis jeg fortsatte å skrive, kunne arbeide med diskresjon og fortsatt bli

gjenkjent, uten å heve stemmen.

På biblioteket, mens dager og uker skred fram, skjedde flere ting som skulle komme til å bli betydningsfulle for meg som mulig dikter. Da jeg bladde gjennom en samling av den norske forfatteren Jan Erik Vold, oppdaget jeg at noe, nederst på en side, hadde skrevet med blyant, svært forsiktig og lett:

Jeg ble født 14 dager for
tidlig
derved mine tynne ører

Jeg så lenge på den håndskrevne teksten. Det var ingen forbindelse mellom det den navnløse poeten hadde skrevet og det diktet under hvilket han hadde utført sine betraktninger (et dikt om å vandre gatelangs i Zurich, et svært vakkert dikt må det legges til, i samme ånd som Frank O'Hara og Robert Creeley skrev sine dikt). Etter å ha studert det håndskrevne diktet åpnet jeg min egen notatbok og skrev:

I Jan Erik Volds bok *Mor Godhjerta* sto følgende skrevet, for hånd
Jeg ble født 14 dager for
tidlig
derved mine tynne ører
nederst på side 210.

Jeg stirrer på mine egne antegninger en god stund. Det så ut som

et dikt. Det *kjentes* som et dikt, og på merkelig vis kjentes det som om jeg nå var forfatteren bak et ekte, nyskrevet stykke poesi. Dette diktet, om enn det ikke lot seg inkludere i den ferdige samlingen, ble bestemmende for min framtidige poetikk, om enn dette var rudimentært og opplagt som kunnskap for andre, jeg tenkte (ikke så lite overveldet) at et dikt også kunne være ”noe om poesi”.

Samme uke skjedde noe annet som ledet i retningen av en epifani, på en liten og beskjeden skala, dog fortsatt en epifani, slik jeg ser det. Min kone hadde vært på reise til Berlin, og da hun kom hjem la hun tilfeldigvis en fyrstikkeske hun hadde fått med seg hjem, på skrivebordet mitt (hun er svært rotete av natur, og hennes eiendeler spres på rekordtid over hele huset). Av en eller annen grunn hadde selskapet som produserte fyrstikkene skrevet *fyrstikk* på selve fyrstikkesken på tolv forskjellige språk, blant dem ordet på norsk. Min kone studerte fotografi og vi gikk svært ofte på utstillinger sammen, og jeg hadde fått vekket en stor, fornyet interesse både for samtidsfotografi og billedkunst generelt (hvilket ledet meg til ikke bare å lese, men også å *se* på et hvilket som helst dikt, slik jeg litt etter litt kom til å forstå at dikt, mer enn eksempelvis sider i en roman, hadde en singularitet ved seg som romansiden manglet). Derved, å se det samme ordet (fyrstikk) skrevet på tolv forskjellige språk, på samme ”side” (altså, lokket, eller omslaget på fyrstikkesken), slo meg som usedvanlig vakkert. Det syntes, med enkle midler, å si noe vitalt om hvor diversifiserte vi var, som menneskelige skapninger, og om hvor skjøre både ord og språk kunne sies å være. Selve ordet (fyrstikk) hintet til noe både truende og

gebrekkelig, gjentatt som det var. For virkelig å forandre denne språklig oppramsingen til et dikt, valgte jeg å skrive ned elleve av de tolv forståelige og uforståelige ordene, men jeg tok ut ett ord, det engelske ordet for fyrstikk (match) og la til et nyt engelsk ord (fountainhead), og på den måten utforsket jeg meningsplanet samtidig som jeg skapte et visuelt rim, noe jeg lenge, for sto jeg, hadde ønsket å gjøre.

Omtrent på denne tiden var det at vi pusset opp loftet hjemme, og mine døtre flyttet opp dit (for å få et privatliv), og etterlot seg to tomme soverom nede hos oss. Det ene ble mitt kontor og private bibliotek. Jeg kjøpte en rekke bokhyller på bruktmarkeder, i alle former og fasonger (innenfor bokhyllenes strengt symmetriske verden), og lagde en collage av hyller (det til felles hadde de selvfølgelig, at alle var av tre, behandlet eller ubehandlet), hvorpå jeg begynte arbeidet med å reorganisere mine bøkens liv, redefinere et *in situ*, her skulle de altså i framtiden, skulle en kunne ønske å fortelle dem, bli lest. Etter hendelsen med den håndskrevne teksten under Zurich-diktet til Jan Erik Vold var jeg mer enn klar over at gamle og brukte bøker innholdt langt mer informasjon og *tekst* enn selve teksten. Mens jeg stable bøkene inn i de nye (gamle) hyllene, oppdaget jeg billetter brukt som bokmerker, underskrevne setninger, dedikasjoner til tidligere eiere, et brev fra min far (til *Herr* Hans Petter Blad, hvorfor kalte han sin sønn *herr*?) mellom to sider. Jeg lagde en bunke på skrivebordet med disse reminisensene, objekter jeg håpet skulle inspirere meg, som framtidig poet.

Et par dager etter å ha ryddet alle bøkene på plass befant jeg meg på nytt på det kommunale biblioteket. Det var en solfylt morgen, våren hadde kommet og jeg var ved godt mot, siden romanen mer og mer tok form, og min interesse for den poesien Sergio Redondo etter mitt skjønne foretrakk hjalp meg med å forstå ham, som chilensk poet.

Jeg plukket fram en bok med dikt av Jorge Luis Borges, vakkert gjendiktet ved Lasse Midttun (nå som våren var i anmarsj, kom jeg til å bli nesten mer glad i ham som poet enn som novellist, og forsto hvordan selv et kort dikt, selv i dag, kunne tegne en episk reise på få linjer, en Kinesisk mur med et pennestrøk), og gjorde slik jeg nå alltid gjorde; leste et dikt eller to for å samle tankene, for så å skrive på romanen, for så igjen, å slappe av med et nytt dikt, før jeg fortsatte med romanen, så lenge jeg hadde tankene med meg. Idet jeg åpnet Borges' *Dikt* oppdaget jeg et langt, ganske bestemt tilhørende en kvinne, strukket ut mellom to sider, eller mer presist, mellom to dikt. Jeg trev etter notatboken og beskrev, oppildnet, det jeg så foran meg. Hårstrået, boken, de to diktene. Jeg rørte ved hårstrået, plukket det opp, *tråden*, og den tynne linjen dette på noe vis ble, forbindelsen både mellom *henne*, den ukjente leseren som rett før meg hadde sittet med boken i hendene, med disse sidene åpne, derved en smal bro til selve lesningen og lesningens gleder, og det slo meg, med absolutt klarhet, at *diktene jeg ønsker å skrive eksisterer allerede*.

Å skrive en slik allerede skrevet poesi, slo det meg, var en tvetydighetens handling, eller en todelt handling, mer presist; først måtte diktene finnes, så kunne jeg endelig skrive dem,

selve letingen, oppdagelsesferden, var (med sine eventyr, farer, diktete og høyst reelle trusler, motstand i virkelighetens treghet) bare begynnelsen, eller overturen, nedtegnelsen (som noe pedantisk, nær sagt byråkratisk), et dvergmål mer enn en higen etter det guddommelige. Poesien jeg så for meg eksisterte altså i verden allerede, immanent, ikke som *ready-mades*, men som rammer og ornamentar til andre dikt og andre tekster, ”tekster” som mer enn noe annet skulle alludere til variasjonen av poetiske gester og praksiser. Mine dikt, tenkte jeg, ville mer enn noe annet være kart over veier til virkelige dikt, kart eller livlige beskrivelser av semantiske spaserturer på veien til diktet, uten mer enn den strengest nødvendige informasjon til leseren om hvordan nå dit, til det forestilte diktet utenfor bokspeilets grenser, der leseren selv er den som skriver.

Allerede morgenen etter (nok en vakker, poetisk morgen) startet jeg en omfattende jakt på dikt. På antikvariater, hjemme hos venner (på fester og under middager ville jeg systematisk gå gjennom så mye jeg rakk av mine venners boksamlinger), og ikke minst, når skolerorkestre, idrettslag og ideelle organisasjoner holdt sine loppemarked; dette var de virkelige, gullgruvene, de hittil skjulte gallioner. I helgene sto jeg tidlig opp, i et utmerket humør legge på dør, gjerne i selskap med min kone og ofte med min den chilenske poeten som for flere måneder tidligere hadde inspirert meg til nettopp å skrive om eksil, for å jakte på poesi og det poetiske. Verken min kone eller den apokryfe chilener visste ingenting om, at de var midt i skriften og skrivingens prosess.

En heldig lørdag fant jeg (for bare 5 norske kroner) en nydelig utgave av Italo Calvinos *Klatrebaronen*. Da jeg bladde gjennom boken, kunne jeg ikke unnlate å se, hvilket vakkert objekt den var, *boken*, selv dens mest betydningsløse deler, men først og fremst dette åpenbart enkle, at den hadde blitt *lest* av en serie med mennesker. Et øyeblikk stirret jeg fascinert på kolofonsiden. Jeg tenkte mitt. Jeg kopierte samvittighetsfullt hele kolofonen, og på nytt *skjedde* det noe når jeg skrev. Denne ofte oversette informative teksten om produksjon og eierskap kjentes på et svært dypt plan som det sto i forbindelse med hva jeg ønsket å oppnå, som poet. Slik så kolofonsiden i *Klatrebaronen* ut:

Originalens tittel: "Il Barone Rampante"

Boken er satt med 10 p Jason

og trykt i Hestholms Boktrykkeri, Oslo 1961,

på 135 g/ kvadratmeter mygl. riflet kremfarget trefritt trykkpapir fra A. s Hamang Papirfabrikk, Sandvika.

Bokbinderarbeidet er utført i A. s Bokbind, Oslo.

Bind: Frede Schilling.

Nå må du (som leser) forestille deg at du åpner en bok, for eksempel *Klatrebaronen*. På side seks, vanligvis, på venstre side, kan denne informasjonen leses. Det er kanskje ikke et dikt foreløpig, men for å gjøre et dikt ut av denne eksisterende teksten, tenkte jeg, var det kanskje nok å flytte det ørlite, til høyresiden av boken, til side syv. Jeg forestilte meg side seks som blank og side syv med kolofonteksten, som dikt. Jeg, tenkte

jeg i triumf, nå er det et dikt.

Neste morgen, en søndag, våknet jeg med den skråsikre viten om at jeg i løpet av natten hadde gjort en viktig oppdagelse. *Jeg skriver en bok*, sa jeg eller hørte jeg meg selv si, *jeg skriver faktisk en bok*. Først forsto jeg ikke helt hva dette betydde, men så gikk det langsomt opp for meg. Vissheten om at jeg ikke hadde et system for mine dikt hadde bekymret meg noen tid. Jeg tilhørte, som romanforfatter og dramatiker, en strengt narrativ tradisjon, derved følte jeg meg intuitivt ukomfortabel med å la diktene opptre i en hvilken som helst orden eller rekkefølge. Jeg trengte, ble jeg snart klar over, en grunn til at det første eller siste diktet skulle være nettopp det første eller siste diktet. I det jeg forsto at *jeg skrev en bok*, hadde jeg funnet dette, en kronologi. Mitt arbeid gikk ut på å beskrive alle aspektene ved boken, både som bærer av kultur, som åndsprodukt, men like mye som en gjenstand i verden med særegne karakteristika, og nettopp *boken selv* skulle få diktere orden og rekkefølge. Eksempelvis: Flere av diktene jeg allerede hadde skrevet inkluderte sidetall i selve diktet. Det ga i seg selv en viss orden. Et dikt om *tittelen* måtte selvfølgelig stå tidlig, mens et dikt som innholdt frasen *funnet på siste side* like bestemt måtte stå langt bak i boken. Et dikt om noe klebrig, om *lim som fortsatt limer* på smussomslaget kanskje kunne være selv åpningsdiktet.

Ved mentalt å ta boken fra hverandre på denne måten kom jeg til den oppdagelsen, at min kjennskap til boken som *objekt* var svært begrenset. Det å beskrive en bok så presist som mulig var å bruke et helt eget språk, et språk i seg selv. Dette språket forsøkte jeg å lære meg ved å bla gjennom kataloger fra

antikvarier, eller å skaffe til veie manualer for trykkere og trykkerier, eller historiske bestillingsverk som med fagforeninger (grafikere, trykkere, bokhandlere) hedret boken som bok. Jeg snakket ofte med en kollega, forfatter han også, som led av samlemani og derved var noe av en ekspert, på bokens anatomi. Jeg fant på denne tiden stor glede i kjøpe bøker med små og store feil (sår i innbindingen, en uønsket flekk, umulig å fjerne uten bare å gjøre alt verre, en bok der en side brutalt var revet ut, en urskog av signaturer og ekslibriser. Et dikt om Marcel Proust (ikke forfatteren, men bøkene hans) var en katalog over feil og små defekter jeg fant i et rikt utvalg av eksemplarer av *På sporet av den tapte tid*, slik boken var beskrevet i antikvariaters kataloger. Eksempelvis fant jeg følgende beskrivelse av en inkunabel i en katalog fra Lunds antikvariat i Lund, jeg nevner det her for å gi et inntrykk av den språklige verden jeg uforvarende vandret inn i: *Senere pergamentinnbinding på tredekler, fra et rubrisert antifonarhåndskrift fra femt hundretallet*; jeg håper den strengt beskrivende prosaens ytterst presise skjønnhet skal være mulig å få øye på.

Samtidig bestilte jeg en bok av Thomas Bernhard *utelukkende fordi* det i katalogen sto at eksemplaret var skjemt av annotasjoner. Til min store glede og overraskelse viste det seg at annotasjonene var en kjent, ganske bister, norsk litteraturkritikers klare håndskrift. Jeg transkriberte alle disse annotasjonene og dette ble et ikke så lite vakkert anti-dikt eller en anti-tekst, en impresjonistisk kritikk av *Gamle mestere* av Thomas Bernhard, slik han usensurert så boken, før den

virkelige anmeldelsen som, aner det meg, var langt mer positiv, kritikerens velkjente Bernhard-fetisjisme tatt i betraktning.

Hele denne våren brukte jeg nesten all min tid til å finne, for deretter å skrive dikt. Nesten uten selv å være klar over det hadde jeg samtidig begynte å skrive mer tradisjonell poesi, eller prosadikt, muligens, ved siden av de mer beskrivende, allerede eksisterende diktene jeg hovedsakelig skrev. Det var gjerne dikt om bøker og forfattere, men også om utdøende språk, om enkeltbokstaver og glemte navn i gamle telefonbøker. Ikke alle var rent deskriptive, noen var fulle av følelser og koblet til mine personlige bekymringer (hvordan moren min nå var svært gammel og min frykt hva dette angikk, ville på diskret vis, som projeksjon, skildres som *Boken og bokmerket, skilt, for alltid*).

Under rydding i garasjen fant jeg noen av mine første poetiske eksersiser, utført så mye som for over to tiår siden. Jeg turte ikke se på dem, langt mindre lese, jeg lot dem i stikken i den fuktige, senvinterkalde garasjen. På kveldingen satte jeg på kjøkkenet, med utsyn over garasjen. Jeg hentet notatboken og skrev ned en liste over ord det ante meg at jeg benyttet den gang, som det ikke ville falt meg inn å bruke i dag, i hvert fall ikke i et dikt. Jeg husket en metafor fra den første artikkelen jeg skrev, om klassisk musikk, og inkluderte den i sin helhet i listen over ord. Jeg til et par ord om kjøkkenet, om utsikten, om hvor diktene nå faktisk befant seg.

Litt etter litt ble det klart at enkelte dikt var ”virkelige” dikt, dikt om fuglers måte å snakke på, eller hotellbibler, eller moren min,

min kone, mine, dikt som ikke refererte direkte til et sted i en bok eller ett bokverk. Jeg valgte å la disse levende, kroppslige diktene stå på venstre side, på partallssiden. Diktene om ”spesifikke bøker og forfattere, og det boklige” plasserte jeg på oddetallssiden, til høyre. De hadde, som nevnt, en indre, kjølig logikk i tilblivelse og kronologi. De foldet seg ut med presisjon, det sa seg selv, i hvilken rekkefølge de skulle komme. Diktene på partallssiden, derimot, måtte behandles på en radikalt annerledes måte. Ved å nærlese dem forsto jeg at *jeg* ikke hadde skrevet alle, og at *jeg* oftere enn jeg først hadde trodd var en annen person enn forfatteren. *Jeg* i et dikt snakker om hvordan han så Camus like etter at han døde i bilulykken, der *jeg* synes å være blant dem som et kort øyeblikk var i besittelse av togbilletten Camus hadde, tegnet på at skjebnen hadde grepet inn. Tematisk syntes dette derved å ha noe å gjøre med diktet som ble dets nabo; et dikt om en liten flekk (sjokolade eller kaffe, sannsynligvis) på en side i *Den guddomlege komedien*, en flekk gnidd ut over siden, i mitt eksemplar av verket, ved slutten av skjærsilden, som hadde en hel setning tatt spranget ut i det ukjente, på en måte som syntes å ha noe med Camus’ liv og død å gjøre. Det foresvevet meg at jeg relaterte til det faktum at en åpen bok er et bilde av hjernens to halvdelar. Derved ble det til at jeg lot oddetallssiden ledes av logisk tenkning, og partallssiden (av boken, av hjernen, i dette tilfellet) stå i det emosjonelle og det underbevisstes tegn.

Jeg skrev boken ferdig. Og ved å gjøre det, kom jeg til å sette pris på det subtile slektskapet til konseptuell kunst, siden

diktsamlingen syntes å kreve en viss grad av deltakelse fra leseren (ved å erkjenne at diktene eksisterte, ville leseren nødvendigvis selv måtte dikte inn sitt eget liv i lesningen, eller i det minste innrømme, at diktene eksisterte utenfor boken, og videre, at jobben som leser bare så vidt hadde begynt, idet boken ble lagt til side), ved sin dreining rundt språk og metaspråk, rundt regler og oppsett. Samtidig hadde Jorge Luis Borges vekket i meg den gamle kjærligheten for metaforen, Italo Calvino hadde for meg (og muligens, det var selvfølgelig håpet, for på den måten forsvant jeg, som brøk; også for leseren) brolagt veien fram til *OuLiPo*, og gleden over i tanken og på arket, å produsere matematiske systemer for språklig praksis. I arbeidet (som for mitt vedkommende, ulogisk nok, muligens, kom helt til slutt) med å dele opp diktene i vers, fant jeg støtte hos Charles Olson og hans poetikk knyttet til *pusten*. Jeg hadde, nå som dagen var over, skrevet dikt om å telle sauser, om setninger som *ikke* var streket under i en artikkel om Levinas (altså underlegne, eller uønskede setninger, fra en spesiell lesers synspunkt, *fremmede* setninger), og jeg hadde, som et pek til det tradisjonelle kjærlighetsdiktet, med stor innlevelse skrevet en hyllest til mannen min kone skulle gifte seg med, hennes første kjærlighet. Jeg hadde skrevet om ord sjelden brukt, flekker på arket, om hvordan støvet i bokhandleren flytter på seg om natten, om bokpriser og språk som forsvinner for godt. Et par av diktene var gåter, andre ektefølte lengsler, andre vimsete eller tørre, studentikose. Hvert enkelt av dem hadde i måten de stå på siden på blitt individuelle (i Judith Nærland hender, som presist formet hver eneste side etter regler som syntes hentet fra skrifter

fra boktrykkerkunstens første dager), ikke to dikt var like, alle hadde foretatt en reise på siden, inntil de fant sitt hjem, forskjellig fra alle andre dikt i bokens hjem. Forhåpentligvis vil den eklektiske, men høyst velkjente listen av referanser boken er krydret med peke i retning av at jeg som poet er mer enn gjennomsnittelig utvitende, og knapt til stede, som dikter, under tilblivelsesprosessen. Jeg tilhørte ingen tendens eller tradisjon. Jeg kunne kverulere og motsi meg selv fritt, uten dogmer, multiplisere heller enn å trekke fra eller dividere. Nå er boken ferdig, og kan gis ut. Jeg her skrevet en serie med dikt som allerede eksisterte, og sånn sett tatt nok et bestemt skritt i retning av min egen logiske forsvinning.

Civitella Ranieri, Umbertide, 13. august 2008.

