

Andreas Vermehren Holm

## POETIK I PRAKSIS

### *En anden litteraturhistorie*

Jeg begyndte mit forfatterskab ved Antropocæn-hypotesen, der i sin tid blev fremlagt af en gruppe forskere som en blanding af politisk modstand og bønne til en offentlighed, der ikke havde forstået alvoren af de menneskeskabte klimaforandringer. Hensigten med begrebet var at stille skarpt på de industrialiserede nationers stadig mere voldsomme indvirkning på biosfæren og klodens vejrsystemer, samt den stigende sikkerhedsmæssige udsathed og begyndende masseuddøen på tværs af arter og økosystemer. Der lå et brud med et verdensbillede i billedet af en ny tid, hvor menneskeheden måtte regne sig selv som én blandt flere affektive naturkræfter, og sproget måtte på denne baggrund nødvendigvis revurderes. Ord som *menneske* (mangearartet, ikke overnaturlig), *dyr* (sjælfuld, sprogdygtig, ikke mekanisk uden lidelse) og *natur* (ikke blot og bar ressource, men levende ophav og livsbetingelse) skiftede betydning, hvad vi stadig mærker i dag: Verdensbillederne ændrer sig med voldsom kraft, kosmologierne omarrangeres.

En af de første bøger, jeg udgav som forlægger, handlede om at miste sproget. Hugo von Hofmannsthal beskriver i udgivelsen *Et brev* (Forlaget Virkelig 2013, 2016), hvordan han en morgen pludselig overvældes af indre billeder af de rotter, han tidligere på dagen har fået forgiftet uden at tænke videre herover. Uden advarsel ser han dem pludselig mere levende for sig end nogensinde før. Han beskriver videre, hvordan det i en vis forstand var sproget, ordene, der skjulte virkeligheden for ham ved at træde i stedet for det, de betegnede, og hvordan han forsøger at finde et nyt udgangspunkt for at være med sproget og være til som menneske i verden. Her citeret i Karsten Sand Iversens oversættelse:

»Mit tilfælde er i korthed dette: Jeg har fuldkommen mistet evnen til at tænke og tale sammenhængende om noget som helst.«

Denne oplevelse af, at ord og billeder kan skjule mere, end de viser, blev et litterært udgangspunkt for mig og en indgang til spørgsmålet om poetik, som har været grundlæggende for arbejdet og orienteringen omkring både Forlaget Virkelig og mit eget forfatterskab. Spørgsmålet om poetik er i korthed det, at det skabende sprog- og billedarbejde ikke handler om at gengive verden, sådan som den *var* eller *er* beskrevet, men sådan som den *må* beskrives, hvis den skal føles virkelig og reel for os. Jeg spurgte: Hvis naturen skal beskrives i dag? Hvis mennesket, dyrene og planterne skal beskrives i dag? Hofmannsthal nærede en mistro til sproget, som var værdifuld, syntes jeg. Han beskrev en måde at miste sproget på, der kunne føre tilbage til verden gennem en fornyet og måske mere ydmyg opmærksomhed over for det, som er.

Med udgivelsen af Hofmannsthal lærte jeg, at det ikke nødvendigvis er samtidslitteraturen, som er den mest tidssvarede og begyndte at stykke mit katalog på Virkelig sammen efter de principper, som jeg også var begyndt at anvende i min skrivning. Jeg havde denne mistro og forsigtighed over for sproget med mig. Jeg havde næsten ingen viden. Jeg var en nar. Jeg havde et

håb i at kunne læse. Jeg var stadig mere åben. Jeg var, følte jeg, føler jeg, midt i en sindsændring, som ikke kun havde med mig selv at gøre. Som Ursula K. Le Guin skriver i en anden af Virkeligs senere udgivelser, der følger samme spor, *Hun navnløser dem*, ligeledes i Karsten Sand Iversens oversættelse:

»Jeg kunne ikke lade munden løbe som jeg plejede, og tage alting for givet. Mine ord skulle være lige så langsomme, lige så åbne, lige så søgende nu som de skridt jeg tog da jeg gik hen ad stien der ledte væk fra huset, mellem de høje, mørkgrenede dansere der stod ubevægelige med den skinnende vinter som baggrund.«

Meget afhænger af, hvad og hvordan vi fortæller. Jeg begyndte at interessere mig for hvilke historier, der ligger bag de historier, vi kommer med. Jeg havde sætningen, *Den andens smerte er i centrum af det menneskelige*. Og, *Perspektivskift som en del af tænkningen*.

Der lå et brud med verdensfortællinger i tiden med Occupy-bevægelsen, som jeg deltog i i Paris, København og Barcelona, hvor genforhandlingen af verdensbilleder og kritikken af det, der senere er blevet kaldt 'kapitalistisk realisme' var i forgrunden. Der blev forsøgsvist gjort op med nogle sejlivede myter om alt fra den neoliberale konkurrence-evolutions-doktrin (med samarbejde og co-evolution, som de mest fundamentale kræfter) og de riges 'naturlige' berettigelse (med progressiv beskatning og global fælled som reelle alternativer). Og senere med den gryende og stadig stærkere klimabevægelse, der overtog og videreudviklede Occupy-bevægelsens antikapitalistiske og postkapitalistiske diskurs, gik vi endelig ind i vores egen tid med bl.a. den britiske økonom Kate Raworths doughnut-model, hvor arven fra det 20. århundrede (menneskerettigheder) markeres i den indre cirkel, og arven fra 21. århundrede (planetære grænser) markeres i den ydre. Ingen af disse må overskrides, og de glider sammen, betinger hinanden i vores fremtidshistorie.

Antropocæen var og er på mange måder begyndelsen på en ny historie om mennesket. En historie, hvor vi ikke længere kan tage noget for givet. Ikke verdensordenen eller løgnagtige billeder om uretfærdig fordeling af ressourcer og kapital, ikke hierarkiet mellem arter eller menneskets uafhængighed fra biosfærens naturgrundlag, ikke Heltens opstigning eller socialdarwinismens og senere neoliberalismens forkrøblende fortolkninger af evolutionsteorien og den stærkes ret nedarvet fra Romerriget. Ikke den danske ensomme og stærkt antropocentriske socialrealisme. Et opbrud altså, en åbning.

Da jeg startede på Litterær gestaltning i Göteborg i 2010 var et andet opbrud i færd med at finde sted: Man ville fra skolens side bryde med idéen (klichéen) om den isolerede forfatter i elfenbenstårnet uden social kontakt og erstatte den med det langt mere tidssvarende og historisk korrekte billede af forfatteren som ærkesocial aktant i en alsidig og dynamisk litterær infrastruktur, der hele tiden var under opbygning. Litterär gestaltning – som på det tidspunkt bestod af tolv elever med optag hvert andet år, to rektorer (Staffan Söderblom og Marie Silkeberg) og seks vejledere (Mara Lee, Mette Moestrup, Mats Kolmisoppi, Jørn H. Sværen, Helena Eriksson og Tomas Espedal), samt en uundværlig sekretær (Lotta Eklund) – var i sin tid blevet oprettet som et alternativ

til den danske forfatterskole, idet man formulerede et krav om, at elever skulle have udgivet mindst ét værk og altså allerede være i gang med en litterær praksis ved skolestart. Med dette håbede man på at kultivere en anden form for samtale, der ikke handlede så meget om målrettet at debutere, men derimod om forskellige veje og måder at være forfatter på. Der var andre væsentlige forskelle på de to uddannelser, bl.a. den svenske læsemåde, hvor hver elev forud for hver tekstlæsning forbereder en læsning af respektive tekst, så man sikrer sig en mangfoldighed af perspektiver, samt en vis grundighed, selvkritik og saglighed i læsningerne. Som led i den nye tilgang inviterede man bl.a. Rosmarie Waldrop og Burning Deck (US), Jen Bervin og Ugly Duckling Presse (US), Karl Larsson og OEI (SE), samt forlagene Basilisk (DK) og H Press (NO), og man ansatte som nævnt ovenfor den norske forfatter, oversætter og forlægger Jørn H. Sværen som en del af lærestaben. Sværen repræsenterede en anden orientering i litteraturhistorien, hvor forfatteren kan indgå i alle dele af bogens faser, virke som både oversætter, redaktør og forlægger. Et af hans første oplæg på skolen, som jeg husker særlig godt, handlede om bogen som proces og bar titlen »Litteraturen i egne hænder«. Oplægget var et delvist svar på den 'forlagskrise', der var blevet udråbt i både Danmark og Sverige, delvist i Norge, hvor forlagene ikke længere kunne siges at stå garant for forfatterne, og hvor litterær skønlitteratur blev voldsomt nedprioriteret fra forlagenes side rent investeringsmæssigt. Ikke alene præsenterede Sværen en anden og mere håbefuld litteraturhistorie, hvor forfatterdrevne redaktionelle fællesskaber, litterært arbejde og litterær udveksling på tværs af landegrænser stod i forgrunden, han pegede også på andre elementer af allerede kendte forfatteres praksis.

Jeg fandt et tydeligt forbillede i Virginia Woolf og hendes arbejde med Hogarth Press. Woolf arbejdede som redaktør for andre forfatteres tekster, hun arbejdede med sats og formgivning af sine egne bøger, og skrev ofte indtil sidste øjeblik undervejs i typograferingen af sine bøger. Ikke alene skabte Woolf et andet økonomisk udgangspunkt for sig selv via forlagsdriften, hvor hun foruden selv at skrive på dynamisk vis kunne veksle mellem at bedrive litterær kritik og essayistik, samt redigere og udgive andre forfatteres arbejder, hun blev også fortrolig med selve præmisserne for litteratur, nemlig redaktions-, produktions- og distributionsfasen af ethvert bogarbejde. Jeg tog disse tre ord med fra Sværens oplæg som en grundlæggende del af praksis: 1) spørgsmålet om redaktion, der kvalificerer litteraturen (at søge sammen i fællesskaber og gøre fællesskaberne operative på udgivelsesniveau); 2) produktion, hvor en række materialer og typografiske og formmæssige traditioner aktiveres (at læse bredt og på tværs af litterære offentligheder, spidsvinklede markeder og landegrænser), og 3) distribution, hvor den litterære og demokratiske infrastruktur glider sammen i form af ISBN-numre, boghandlere og biblioteker, anmeldere og kritikere, festivaler, radio og fjernsyn (at regne alle disse deltagere, som kroksdele af den litterære infrastruktur). Jeg kan huske lettelsen over, at man altså ikke var nødt til at vente på at blive opdaget som skrivende eller på, at et forlag turde satse på én kommercielt eller på, at en af de ofte usynlige gatekeepere rundt omkring på de store forlag åbnede døren, osv. Man kunne simpelt hen gå i gang, arbejde, engagere sig. Litteraturen og ikke mindst litteraturhistorien vidnede herom. Man kunne oversætte, trykke, dele, læse i fællesskab og skabe en kultur, som i sig selv ville gå forud for litteraturen ved at tage del i den. Proust udgav første bind af *På sporet* for egen regning. Lautréamont lånte penge af Victor

Hugo til at trykke for, osv. Man kunne ud fra ens egen følelse af nødvendighed, ens egen orientering, gå i gang. Jeg kan huske Waldrops udlægning af den udveksling, der over flere årtier fandt sted mellem franske og amerikanske forfattere som f.eks. Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud, Edmond Jabés, Anne-Marie Albiach, Michael Palmer, Keith Waldrop og hende selv. Og jeg kan huske Tomas Espedals ord, da han første gang fik Royet-Journouds tetralogi i hænderne i norsk oversættelse: »Det er den oversatte litteratur, som er den sande samtidslitteratur.« Og Jen Bervins historier om arbejdsweekender i kælderens i Brooklyn, som jeg senere opsøgte på en studietur til New York, hvor der blev trykt og syet og talt sammen, forfattere, trykkere, redaktører, oversættere, korrekturlæsere på kryds og tværs. Efter H Press startede Sværen tidsskriftet *Den engelske kanal*, som med sin værkemæssige og kompositionsorienterede tilgang til tidsskriftet blev et af forbillederne for *Ny Jord*. Udvekslinger som led i venskaber på tværs af forfatterskaber, men også mere end venskaber, selve det, der går forud for venskaber.

Efter Göteborg flyttede jeg til Paris hvor jeg gik i lære hos den franske forfatter Leslie Kaplan og startede som elev på England Typografisk Værksted. Tomas Espedal, min vejleder på Litterär gestaltning, og Linus Gårdfeldt, min medstuderende, var generøse nok til at forære mig rettighederne til mine to første oversættelser på Forlaget Virkelig, hvilket gjorde det muligt for mig at bruge oversætterstøtten til at trykke bøgerne for. Overskuddet fra salget af Tomas Espedals *Ly* (2011) finansierede direkte udgivelsen af både Stinne Storms *Eden* (2012), Jesper Bryggers *Snerte klik af kød bag ryggen* (2012), samt Jørn H. Sværens *Dronning af England* (2013), foruden andet og senere tredje oplag af *Ly*. Undervejs i arbejdet med disse bøger lærte jeg med hjælp fra Karsten Sand Iversen og dialogen med respektive forfattere at oversætte, med hjælp fra min yngste storebror Mathias at bruge InDesign, og med hjælp fra Jørn H. Sværen at placere bøgerne i grafisk, taktil og typografisk tradition. Jeg lærte, hvad et satspejl var, hvorfor sidetal skulle i small caps, og hvad et papirs kulør betød for læsbarhed, osv. Jeg kan huske, hvor bestyrtet jeg blev, da jeg opdagede, at man ikke havde syet Yahya Hassans debutdigtsamling i ryggen og heller ikke havde valgt et syrefrit og arkivbestandigt papir: En dansk førsteudgave, på Gyldendal, der blev trykt på den mest elendige måde med en indlejret selvdestruktionsmekanisme, som i en *Mission Impossible*-film.

Kaplan introducerede mig for en lang række litterære traditioner, og vi læste hendes bøger sammen. For Kaplan er spørgsmålet om poetik knyttet til spørgsmålet om erfaring. Litteraturen begynder hver gang, vi spørger os selv om, hvad det er, vi oplever. Hver gang vi spørger os selv, Hvad er der sket? Og ikke tager svaret for givet. For Kaplan er spørgsmålet om erfaring altid et spørgsmål om poetik, nemlig om, *hvordan* det, der skete virkelig skete. Det mest berømte eksempel fra hendes eget forfatterskab er stadig den metafor, der satte gang i hendes rystende bog om livet som fabriksarbejder i slutningen af 60'erne: Kludene er svage, skrev hun og vidste med ét, selvom ingen på fabrikken ville have brugt de ord eller den måde at tale på, at det var en indgang til beskrivelsen af hendes egen oplevelse: Fremmedgørelsen fra ens egne handlinger, udsathed, dødsfaren ... Følelsen af at kunne smides væk, erstattes. Arbejdet med ord og billeder er ifølge Kaplan i vid udstrækning et arbejde med klichéer. Ord som fabrik, civilisation og markedsøkonomi eller, som tidligere nævnt, dyr, menneske, natur er hele tiden i fare for at blive tømt for mening (Se:

*Overskridelsen – fabrikken*, Forlaget Basilisk, København 2013). Arbejdet med litteratur består bl.a. i at give erfaringen eller give det, vi oplever, en virkelig mening ved hele tiden at arbejde med ordene. Jeg kan huske en nat i Athen tilbage i 2015, hvor jeg stod på en plads med hundredvis eller tusindvis af sovende flygtninge i alle aldre, der lå tæt sammen på de liggeunderlag, de havde fået af myndighederne eller pap, de havde samlet på gaden. Vi er i fare for ikke at hjælpe, skrev jeg, og mærkede, hvordan jeg på rystende vis måtte nærme mig min egen paradoksale følelse af magt og afmagt. Flygtningene blev i Danmark bl.a. beskrevet som “en bølge” og “en horde” med naturkatastrofens sprog. *Mørkningen* begynder med en omvending af dette: De herskende og udpinende regimer, der inddrager og afbrænder bliver beskrevet som en affektiv naturkatastrofe. Sårbarheden, udsathed, der bliver udnyttet i ekstrem grad af rovdyrskapitalismen bliver beskrevet som noget værdifuldt og en magt i sig selv.

Jeg fulgte antropologen Philippe Descolas forelæsninger på Collège de France og blev opmærksom på, at man inden for antropologien og en række andre videnskaber var igang med helt at gentænke menneskets forhold til naturen og dets omgivelser. Jeg havde følelsen af, at jeg bevidnede et nyt felt vokse frem, hvor videnskaberne og de skønne kunster greb ind i hinanden på tværs af discipliner, og opdagelsen af mikrobiomet fik konsekvenser for den måde, vi beskrev og tænkte om mennesket på i filosofien og litteraturen, og opdagelsen af de planetære bæregrenser fik konsekvenser for vores forestillinger om økonomi og samfund på tværs af landegrænser. Jeg begyndte at betragte poesi som en måde at se på, der kan gøre noget med verden. Jeg var stadig midt i en undersøgelse af, hvordan sprogløsheden kan være værdifuld. Aldrig at tage synet eller sansningen for givet, billedet af den anden eller det andet overhovedet. En rose er ikke en rose er ikke en rose. En fabrik er ikke en fabrik. Et menneske er ikke et menneske. Altid at spørge til spørgsmålet om poetik: Hvad ligger bag det billede, vi giver af verden; hvilke antagelser, hvilke regler ... De verdener, vi beskriver, kan de ændre sig? Hvordan?

Da jeg et par år efter flyttede tilbage til København, opsøgte jeg trykker Martin Hülsen på Tryk16 i Fiolstræde, som jeg kendte fra min tid på Jazzkælderen hos David Reuss, og byttede her et par måneders arbejde for et halvt ton Papyrus Rainbow 200 gram og adgang til den gamle Heidelberg offset-maskine. Martin forærede mig en gammel falsemaskine, da han så, hvor optaget jeg var af at lave ting i hånden og lod mig bruge skæremaskinen efter lukketid. Jeg købte en nål og noget irsk, økologisk hørtråd i Skindhuset, samt biodynamisk bivoks i Helsekost til at vokse tråden med (1000 års holdbarhed!). De første håndsyede 300 eksemplarer af hhv. *Altid den samme sne og altid den samme onkel* af Herta Müller, *Ord og handling* af Jørn H. Sværen, *Det uforstyrrede sind* af Agnes Martin, *Gør holdt* af Imru l-Qays, *Et brev* af Hugo von Hofmannsthal og *Ur-lyd* af Rainer Maria Rilke blev til på denne måde. Med udgivelsen af disse bøger fik jeg kontakt til en række boghandlere i København, bl.a. Arnold Busck på Købmagergade, Atheneum Boghandel og Politikens Boghal, der hjalp mig med markedsføring, fastsættelse af priser og råd til at skabe omtale. De bad mig bl.a. om at lave plakater og fortalte mig, hvordan jeg kunne sætte en fornuftig pris, mm. Jeg kan huske en meget tydelig følelse af, at de boghandlere, der engagerede sig i udgivelserne stod som en direkte forlængelse af forlaget og spillede en fuldstændig afgørende rolle i

bogens proces. Jeg havde i tillæg fået et beskedent netværk af forfattere og oversættere, der var villige til at bidrage ind i Bestiarium- og Virkelig-sammenhængen, og jeg lærte i og med det paratekst-, præsentations- og foredragsarbejde, der fulgte i kølvandet på de første par udgivelser at strikke en ansøgning sammen, som åbnede for atter nye muligheder i form af kunstnerisk støtte og formidling på hhv. skriveskoler, gymnasier og højskoler. Jeg kaldte den grafiske formgiver på Virkelig for rue Jean Nicot og spredte en historie om en tegnestue med to ansatte i Paris for at slippe for at tage ansvaret for bøgernes udseende og eventuelle fejl. Det var først i 2018, da jeg modtog mit første diplom fra Forening for Boghaandværk, at jeg gav mig til kende.

Jeg er stadig forundret over, hvordan det at starte et forlag, der rent praktisk kan koges ned til at bede om et forlagsnummer og en række ISBN-numre, samt via et logistikfirma at gøre brug af en række algoritmer, der muliggør et utal af handelsforbindelser, bliver et kollektivt anliggende, man deler, forfattere, forlæggere, redaktører, boghandlere og anmeldere imellem.

Jeg kan huske et møde med en gruppe uafhængige egyptiske forlæggere i Cairo i 2011, der fortalte, at de ofte endte med at udgive uden ISBN, fordi der var både fare og strukturel modstand forbundet med de officielle ordninger, der var lavet på en sådan måde, at det var let for myndighederne af konfiskere og bandlyse en udgivelse. Og i Kina, da min bog *Mørkningen* fra (2016) skulle oversættes, og jeg for første gang mødtes med mit forlag i Kunming-provinsen, hvor mine forlæggere fortalte mig, at hvert enkelt ISBN-nummer kostede en af myndighederne fastsat pris, der kunne svinge mellem 5.000 og 500.000 kroner alt efter, om de ville blokere den eller ej. For overhovedet at få et ISBN-nummer skulle man altså søge med udførlig plan over indholdet, og man kunne straffes, hvis denne ikke havde været udførlig nok. Myndighederne forbeholdt sig desuden ret til, allerede dengang, når som helst at revidere en bogs status og dermed også dens tilgængelighed. I Danmark kan man ansøge om et forlagsnummer på baggrund af eksempelvis et virksomheds- eller foreningsnummer, hvorefter man får tildelt mellem 10 og 100 ISBN-numre alt efter behov. Vi har en offentlighed i Danmark, som vi kan deltage i. Jeg glemmer aldrig den dag Rasmus Graff lukkede forlaget 28/6 efter et års intens forlagsvirksomhed og offentliggjorde forlagets ubrugte ISBN-numre til fri afbenyttelse. Enhver kunne nu udkomme på forlaget ved at tage et af disse numre i brug. Det var en åbning, syntes jeg, ind til anden måde at tænke på. At byde ind, byde velkommen, og pege på de mekanismer, der konstituerer en offentlighed.

Mine egne første bøger – *Palimpsest* (2015), der udkom på det dengang København/San Francisco-baserede forlag Aviary Press ved trykker Megan Adie – og *Antropocæn kreatur* (2015, da. 2020), der udkom i Norge på det forfatterdrevne forlag House of Foundation i Moss – springer direkte ud af mine første års arbejde med redaktionel læsning og grafisk formgivning. Jeg begyndte at kunne se bogen for mig, når jeg skrev: bogsidens størrelse, dens grad af hvidhed, om den var pagineret eller ej. Og jeg begyndte at arbejde med de enkelte opslag som en måde at skrive på; hvordan tomrummet eller mellemrummet mellem ord, sætninger, afsnit og billedmateriale kunne tages i brug som en levendegørende elektrisk spænding, der kunne skabe åndenød eller ro hos læseren. Jeg begyndte at interessere mig for juxtaposition som teknik (dvs. sammenstilling uden brug af forbindelsesled) og den gamle talmudiske tanke om, at man med et bogværk kunne skabe en golem

(som bl.a. Deleuze og Guattari tager op), en magisk levende krop uden organer, der eksisterer i kraft en særlig intens form for komposition. Jeg havde Sværens poetik fra *Dronning af England* (Forlaget Virkelig, København 2013, 2022) »Jeg forestiller mig bogen som en bygning« i hovedet:

[... E]n side er et rum. Forsiden er facaden. Hvis det følgende står at læse for sig selv på en side:

elsker

Så er der ingen andre ting i dette rum. Du kan blive stående og tænke over dette eller gå videre. Billeder i andre rum vil kaste lys over billeder i endnu andre rum.

elsker ikke

Dette handler ikke om prosa, men digtet, og ikke det enkeltstående digt, men samlingen eller suiten.

Jeg begyndte at arbejde med billeder, dels med palimpsesten som et bogmaleri, en illumination eller forvrængning, som jeg kunne bringe ind i min egen poesi, dels med fotografier, udklip fra bøger og »fattige billeder« fra internettet, som jeg iværksatte ud fra en non-illustrativ montage teknik med forbilleder i bl.a. Michael Haneke, Werner Herzog og Andrej Tarkovskij. Tarkovskijs billedpoetik om »poetiske forbindelser« fra essayet *Sculpting in Time* står som et endnu stærkere kompositionsprincip end plottets eller (med Le Guins ord) tidens-dræbende-pil-modus, hvor man ikke skaber eller gengiver »tid« gennem en lineær fremadskridende ofte plottrevet fortælling, men først og fremmest gennem den måde, man klipper på (jf. redaktøren som kre-aktør, skabende, virkende). Jeg havde deltaget i en workshop med Jen Bervin vinteren 2012, hvor vi havde undersøgt palimpsesten, som en forudsætning for litteraturen og skriften overhovedet, samt spørgsmålet om, hvordan den tomme side aldrig kan siges at være helt tom, og at vi, når træder ind i sproget, træder ind i et ældgammelt rum fuld af regler og riter, der kan brydes med eller videreføres eller fornyes. Rosmarie Waldrop havde i Paris præsenteret mig for grundtanken i sin poetik, nemlig forestillingen om *gap gardening*, hvor »det frugtbare tomrum«, som hun kalder det i sin bog om Jabès (på vej i dansk oversættelse ved Frede M. Gregersen), »det tavse eller larmende hvide« skrives ind i sproget, værnes om, holdes som en spænding eller forløsning. Denne tanke om tomrummet som noget aktivt der kan aktiveres, spredte sig til både mit arbejde med bogen som bygning og med teksten som komposition på tværs af opslag, foruden forlagskataloget som et værk eller undersøgelse på tværs af titler. For Waldrop er *gap gardening* som teknik og skriveredskab også en etik, der stræber efter med hver sætning at værne om alt det, der ikke står at læse, og som man ikke kan vide: den anden, det andet og fremmede eller ukendte; at værne om det ved ikke at tage magten over det, bringe det ind sproget, holde en plads til det. For Waldrop, der voksede op i Nazityskland og bevidnede sprogets uhyggelige evne til at gøre levende væsener til ting og gøre noget »dræbeligt« med ord og billeder, blev *gap gardening* en måde at bryde forbandelser på ved kultivere en anden sammenhæng omkring visse ord og kultivere en åbenhed i sproget, holde verden åben med ord, holde en plads til åbenheden, indsætte rum – ikke alene mellem ordene, men også i forholdet mellem sproget og verden. Aldrig skrive eller fortælle om verden som om sproget var *helt*

eller *dækkende*. Med »Det åbne værks poetik« fra *Vågen og ingen* (Tredje september, København 2020), der er skrevet med sprogets egne ord på tværs af sprogets egne sætninger:

at udsende en  
skikkelse  
brudstykker  
et  
værk  
som ikke længere er mit

Jeg arbejdede med min litterære praksis som en helhed, der rummede forskellige aspekter: Skrivearbejdet, oversættelsesarbejdet, redaktionsarbejdet, produktions- og distributionsarbejdet, samt forelæsnings- og oplæsningsarbejdet. Jeg arbejdede med forlagskataloget på Virkelig som et værk bestående af værker, der knyttedes til hinanden, til mine egne og andres værker via poetiske forbindelser, der bestandigt var med til at gøre litteraturen ny. Bøgerne skulle være serielle og gensidigt aktualisere hinanden, så ingen bog på noget tidspunkt kunne siges at ligge dødt hen i kataloget. Hugo von Hofmannsthal og Herta Müllers produktive mistro overfor sproget blev en form for kontekst, jeg kunne skrive ind i. Virginia Woolfs beskrivelser af bombetruslen fra den skyblå himmel over London under 2. Verdenskrig i *Et rids af fortiden* (2016) gled sammen med Rasha Omran og Abeer Suleimans beskrivelser af truslen fra droner i *Vi elsker ... Vi elsker ... Vi elsker ... Og vi smuldrer ikke* (2016). Den akutte nødvendighed af forestillinger om andre arters sprog og verden støttede og udfordrede hinanden på tværs af titler – *Akaciefrøenes forfatter, Silkedigte, Labyrinter, Konens historie, Bambi*, m.fl. – hvor der skrives, fortælles og forestilles fra både laboratoriedyrs, arbejderklasseorme, planter, ulve og rådyrs perspektiv. Jeg havde sætningen, *Den andens smerte er i centrum af det menneskelige*, og spørgsmålet om hvem, hvem, i vores tid, den anden er? Jeg havde denne tanke om perspektivskift som både en del af tænkningen, men også en forudsætning for tænkning overhovedet, foruden en modgift mod det antropocentriske hegemoni i vores forestillingskreds. Den skræmmende og betagende fortælling om ulvenes oplevelse af varmenesker i *Konens historie* var ikke alene en dybt underholdende og velskrevet novelle, men også en subversiv ontologi, en læsenøgle, der kunne destabilisere vores verdensbillede og vante måde at fortælle på. Det var også denne tilgang, jeg baserede mit arbejde med tidsskriftet *Ny Jord – Tidsskrift for naturkritik* på, hvor den betydningsdannelse, der fandt sted i antropocæn, og de stadig større åbninger i forhold til vores forståelse af naturen opstod i krydsningerne mellem vidensfelter, kombinationerne på tværs af kilder og kulturer. Det blev i stadig højere grad en undersøgelse af forudsætningerne for vores natursyn i dag, hvilke historier, der bliver brugt til at fortælle historier med, samt de magiske steder, hvor sproget møder verden og kommer til kort.

Jeg har lige siden de første år med Virkelig og mit eget forfatterskab haft en følelse af, at det var noget nær mirakuløst overhovedet at kunne få lov til at deltage i den summende og virksomme samtale, som litteraturen er. Og så har jeg haft en anden stærk følelse, som jeg stadig støtter mig til, nemlig, at litteraturen kommer nedefra, fra alle de, der nu er i gang med at begynde, på tværs af generationer; de, der mødes og deler tekster og tanker, lærer at sætte bøger op, lærer at redigere,



sætter tidsskrifter i gang, deler dem ud, deler deres billeder og modbilleder, deres sætninger og metaforer og dermed tager del i den lange revolution (med litteraten Raymond Williams' ord), som finder sted hver gang et nyt verdensbillede tager over, genforhandles eller helt forvandles. Som modbillede på Elon Musk og andres interplanetariske rum-koloniseringsvanvid, der bygger på Konstantin Tsiolkovskys bizarre udsagn om, at Jorden er menneskehedens vugge, og at menneskene, hvis de vil vokse op, må lade Jorden bag sig, står forfattere som Le Guin (og Kim Stanley Robinson, som jeg pt. arbejder med i dansk oversættelse) og noveller som *Newtons søvn* (2022), hvor et hyperprivileret befæstet fællesskab (en »gated community«, som det man ville sætte op i Solrød for nogle år tilbage) lykkes med at komme i orbit om Jorden, men hjemses på voldsom vis af det livsgrundlag (deres eget), som de har ladet bag sig. Det betyder noget hvilke verdensbilleder, vi deler. Verden skal beskrives, der kan forandres. Vi skal arbejde inden for et økonomisk paradigme, hvor vi har råd til at overleve. Og vi skal fortælle på en måde, der gør, at vi ikke blinder os selv for verden og de livsbetingelser, som er uden for hver enkelt af os.

Jeg forestiller mig en litterær praksis, der er defineret af en lang række redskaber, som alle har en både stolt og stærk tradition, vi kun lige er begyndt at opdage. Det starter med, at vi begynder at tænke på forfatteren som en krop, der lever ikke uden for samfundet, men i og med det. Praksisbegrebet, af det middelalderlatinske og antikke græske ord *praxis*, der betyder 'faglighed', 'øvelse', 'handling', handler om, hvordan vi griber ind i verden med vores måder at gøre ting på. Praksisbegrebet er både det, vi hele tiden må bringe i spil, som en udfordring til os selv, men også det, vi hele tiden må vende tilbage til: Hvordan vi gør tingene peger både frem i tid, som en aktiv del af den mønsterdannelse, der til stadighed finder sted, men i høj grad også tilbage i tid via kaldet på tradition og kendskab. *Apraxia* betyder 'tabet af viden om brugen af ting'. Spørgsmålet om tradition aktualiseres hver gang, man vælger nogle nye forgængere. Jeg vil gerne pege på dem, der kommer nedefra. Andre har arbejdet, og vi er trådt ind i deres arbejde. Jeg vil gerne pege på dem, der kommer efter os, der arbejder nu. Vi står midt i overleveringen. Hvad er vi i færd med at give?

Jeg startede min seneste bog *Nye mytologier* (2022) med påkaldelsen af overleveringen som noget, der stadig finder sted. De billeder, vi ser med, tænker med, overleveres stadig, dannes, ændres. Anråbelsen af muserne i bogens begyndelse deler ordet mellem bøn og befaling. Enhver udsigelse eller udgivelseshandling rummer denne dobbelthed. Lys, siger vi, men det er ingenting værd, hvis ingen hører. Sproget er det, der altid vedrører mindst en anden.

Der er en følelse af gennemgribende sårbarhed og udsathed i tiden. Ingen verdensbilleder virker hele eller intakte, når ikke engang årtiderne står til troende. Den Jord, som nu er i færd med at blive til? Jeg ville gerne spørge til begyndelsen. Jeg ændrede ordet uendelig til endelig. Jeg ændrede ordet udødelig til dødelig.

Jeg fulgte Egeria, en af de første kristne pilgrimme, på hendes rejse til det hellige land. Jeg hæftede mig ved det uheroiske og upersonlige i hendes rejseskildring, hendes beskrivelser af landskaberne og de forskellige menigheder, hun møder undervejs. Kirkespirene lignede bjerge på afstand. Jeg gik med en tanke om, at helligdommen var uden for kirkens mure i det uhøjtidelige og

lave, der går forud for alt levende. Jeg fandt et ord for dette i temenos-begrebet, der betyder tempelhavn. Jeg forestillede mig den kritiske zone, der slynger sig om Jorden i tyndt lag som en form for hellig have, en tempelhavn, en temenos. Overalt, hvor man lagde hænderne kunne man søge asyl:

at  
lære at læse  
det var  
lyde, rytme, billeder  
gradvis åbnede siderne sig  
et ældgammelt landskab  
min følsomhed  
vendte  
tilbage  
at genskabe historierne  
min egen oprindelse  
at omplante historierne  
at udelade eller tilføje noget  
tålmodighed  
ord  
omarbejde  
historien

P.t. følger jeg især det svenske tidsskrift *Tydningen*, der netop har udgivet et særnummer om digteren, forlæggeren, kunstneren og gartneren Ian Hamilton Finlay, hvis praksis er både enestående og helt ordinær – et svært inspirerende nummer! På en vild måde blander de både oversættelser, læsninger, efterligninger og indlevelser i hans praksis og virke bredt, og skaber, med en sætning fra Jørn H. Sværens *Dronningeburet* (2018), »et nyt værk af det gamle«; og jeg følger det norske parasittidsskrift *Gresshoppene har ingen konge*, der udkommer i andre tidsskrifter, såsom *Vagant*, *Bokvennen Litterær Avis*, *Revue Lord Byron*, m.fl., og som bringer poesien tilbage i tidsskrifterne ved at opæde et par knaldgule sider i hver udgave. Det er udgivet under parolen: »Græshopperne har ingen konge, men alligevel rykker de frem i formation.«

Med Rilke, på dansk ved Søren Møllerhøj Porsmose i *Ny Jord – Tidsskrift for naturkritik 05*:

»Jeg kan ikke forestille mig en mere hellig viden end denne ene: at man må blive en begynder.«

Jeg leder efter fortsættelsen. Vi vil stamme herfra.