

Højttaler - holdt!

Et stereofonisk Arena-interview med Per Højholt, 1976 og 1999

VED JENS SMÆRUP SØRENSEN OG LARS BUKDAHL/CHRISTIAN DORPH

Forbemærkning

De to interviews, der er mixet sammen her, er blevet til uafhængigt af hinanden. I efteråret 1999 interviewede Lars Bukdahl og Christian Dorph Per Højholt i hans hus i Hørbylunde, i første omgang med det formål at producere en videofilm til forårets litteraturkursus på Testrup Højskole. Engang i 1976, må det have været, måske 1977, interviewede Jens Smærup Sørensen Per Højholt i tårnværelset på Hald Hovedgård. Denne samtale blev optaget på en snurrende spolebåndoptager, og da Katrine Marie Guldager og Naja Marie Aidt på vegne af det nye Arena for nylig lyttede et udvalg af de legendariske tårnsamtaler igennem, sendte de fluks båndet til transkription. Begge samtaler udmærker sig ved at være særdeles tekst-, ja bognære, uden at sky den fede biografiske sump og den høje, luftige snak. De supplerer og taler i munden på hinanden, så det er en lyst og ligner en tanke, som så er forsøgt ført ud i livet nedenfor. Hvor Smærup følger kronologien, men ikke lader sig besvære af den, er Bukdahls og Dorphs samtale omstændeligt bygget op på den måde, at der for hver digtbog mellem 1963 og 1977 oplæses et tekststykke, som så bliver det konkrete udgangspunkt for snakken om bogen og dens tid. Så meget om besværet, nu overlader vi ordet til den 48-årige og 71-årige Per Højholt og hans ivrigt udspørgende ca. 30-årige fans:

Hesten og solen, Skrift på vind og vand

Jens Smærup Sørensen: Du debuterede for næsten 30 år siden i tidsskriftet *Heretica* og udgav i samme år, 1949, en digtsamling, som hed *Hesten og Solen*.

Kunne du sige noget om den, i forbindelse med *Heretica* og den tid, den udkom i?

Per Højholt: Ja, jeg ved ikke, hvor meget jeg vidste om *Heretica*, da den kom. Jeg var egentlig alt for forskræmt til at sende ind til *Heretica*, men jeg fik det råd af Jens Kruuse, som jeg sendte nogle digte til, at jeg skulle prøve at sende ind der. Jeg ved ikke, om jeg på noget tidspunkt rigtigt, rent kunstnerisk, sympatiserede med *Heretica*. Det tror jeg ikke, jeg gjorde, men jeg var meget ung og ville gerne have digte trykt sådan et sted, og så gik man mere eller mindre ind på betingelserne. De var jo stærkt orienterede mod Grønbech, og Rilke. Jeg havde ikke læst ret meget Rilke på det tidspunkt og brød mig ikke ret meget om ham; og Grønbech vidste jeg ikke en kæft om, så jeg følte mig meget ukvalificeret til at optræde der egentlig.

JSS: Blev de første digte du sendte derind optaget omgående?

PH: Nej, det gjorde de ikke. Jeg tror nok, at det var tredje eller fjerde sending. De havde det bestemte princip, at hvis man blev accepteret derinde, og det kunne man godt blive uden at få digte i tidsskriftet, så fik man sin særlige mappe, hvori de lagde alle de digte, man sendte ind, og alle de breve, man sendte ind, sådan at de havde tykke mapper liggende med hver enkelt af os, altså Gustava, Lund Andersen, Jæger og sådan nogen. Da der så var gået nogen tid, lavede jeg en sonet-række – at det var sonetter, det var der sgutte mange, der opdagede, men det var det faktisk – som hed "Brev efter krigen", og det var så

dem de valgte at lade mig debutere med i 49. Titlen blev bare ændret, fordi på det tidspunkt havde Karen Blixen en brevserie kørende, som handlede om noget med efter krigen og derfor var det uheldigt, at de to titler kom for tæt på hinanden.

JSS: Men det vil sige, at du havde en korrespondance med redaktionen, inden du debuterede?

PH: Ja, de gjorde et mægtigt arbejde, som jeg tror mange savner i dag. Hvis jeg sendte en lunte digte derop, sådan en 10-15 digte, så fik jeg fra Bjørn Poulsen, ganske vist lang tid efter, et meget langt brev med omhyggelig gennemgang af hvert enkelt af digtene. Et brev fra ham kunne være på 15 sider, hvor alt blev meget nøje gennemgået. Man lærte jo utroligt meget af det, men blev jo selvfølgelig også i et vist omfang forført af det. Fordi jeg stemte ikke overens, mine forudsætninger var nogle andre.

JSS: Det vil sige, at kontakten med dem førte til, at du satte dig ind i deres tankebaner?

PH: Ja, og de blev podet ind i mig. Det er helt ubestrideligt. Der er en række bibelske motiver i bogen. Det er typisk, at jeg havde skrevet nogle Johannes-fragmenter, og jeg syntes selv, at de var meget gode. Det syntes de også derovre. Da jeg så skulle have dem i bogen, spurgte de, hvad for en af Johannes'erne det var, og der måtte jeg jo så gå til bekendelse og sige, at jeg ikke vidste, at der var mere end én Johannes, og at jeg havde meget uklare fornemmelser af, hvem det egentlig var. Jeg tror nok, at det bedrøvede dem en lille smule, men det var der jo ikke noget at gøre ved. Der er tre Franciscus-digte i. Jeg kendte ikke noget særligt til den hellige Frans. Jeg havde bare taget det fra Fabricius' Kirkehistorie, og der stod sådan nogenlunde hvad det var, og det satte jeg så om i digte.

I den periode kan man jo fandeme lave digte af næsten hvad som helst, bare man får et stof imellem hænderne. Det, man er ude på, det er jo ikke at få sagt noget bestemt, det er at få lavet nogen gode digte eller at få prøvet digte-evnen, det er jo

lige meget hvad for noget kød, du kommer i maskinen, så hakker den det bare igennem.

JSS: Hvilke danske og udenlandske forfattere havde du læst, før du fik kontakt med *Heretica*?

PH: Nu må man lige huske på, at jeg var hæmmet af krigen, som betød, at vi havde nogle dårlige kontakter udadtil, men jeg var nok overvejende svensk og engelsk eller angelsaksisk orienteret. Der var i Sverige kommet en stor antologi med moderne engelske lyrikere. Ikke bare Eliot, men der stod for eksempel også de første digte af Dylan Thomas og Stephen Spender. De er ikke alle særligt kendte i dag, Cecil Day Lewis og William Empson stod også deri. Plus de svenske modernister, Ekelöf som den helt afgørende, og derefter fyrptotalisterne, først og fremmest Erik Lindegren, Karl Venneberg og så den bedste af dem alle sammen, en der hed Ragnar Thoursie. Han er ikke særlig kendt længere, for han har ikke skrevet siden da, men han lavede en digtsamling, der hedder *Emaljögat*, og den kunne jeg forfra og bagfra. Det er der, de kommer fra. Du kan se, det var udenlandske steder. De engelske digtere kendte man noget til i *Heretica*, men de svenske, hvis man kendte dem, havde man kun foragt tilovers for. Det var en vild modernisme i deres øjne.

JSS: Nu var der jo også en dansk modernisme, lige inden...

PH: Det har været et kors, at jeg aldrig har brudt mig om Gustaf Munch-Petersen, som jo står for den danske modernisme. Jeg havde læst ham, men syntes ikke, det var særlig godt, og det var næsten, hvad der var. Jeg tror, at af danske forfattere var der ikke andre end Ole Sarvig på det tidspunkt, som jeg virkelig satte pris på. Og så Morten Nielsen, men det har altid været lidt halvhjertet, fordi jeg syntes, at der var sådan noget tungt patetisk ved ham, som jeg ikke brød mig om, som jeg stadig ikke bryder mig om. Men Sarvig var håbet for en dansk lyriker dengang. Det kunne lade sig gøre at lave modernisme på dansk.

JSS: Nu har du jo senere sat dine digte i forbindelse med andre kunstarter, først og fremmest malerkunst. Var det noget, der betød noget på det tidspunkt?

PH: Ja, det gjorde det. Det var faktisk der, det hele startede, fordi jeg er flasket op med moderne kunst fortrinsvis. Jeg kan huske, at jeg før krigen havde set billeder af Max Ernst, og jeg har set en skulptur af Arp ved en udstilling i Esbjerg. Min far var i kunstforeningen i Esbjerg på det tidspunkt, og den skulptur af Arp glemmer jeg aldrig. Den kan jeg huske stadigvæk, både i hænderne og sådan. Jeg var ikke ret gammel dengang. Jeg kan huske, jeg har set dem, og det var derfra det kom. Som dreng snakkede jeg ikke med dem, men jeg hørte dem snakke. De lavede det tidsskrift, der hed *Helhesten*, og både Carl-Henning Pedersen og Ejler Bille skrev digte, og de digte var jeg influeret af. Endvidere blev Ekelöf introduceret i *Helhesten* af Ole Sarvig, og Rimbaud blev introduceret med nogle få oversættelser af en, der hed Knud Lundbæk, og de oversættelser betød meget, det var de eneste, der fandtes på det tidspunkt.

JSS: Nu kan man se på digtene i *Hesten og solen*, at du havde en viden om håndværket. Du havde studeret det, eller i hvert tilfælde sporet dig frem til det. Men man kan også mærke en vilje til at lave kunst. Og det er måske lidt mere personligt, men spørgsmålet er altså, hvor gammel er den vilje?

PH: Jeg kan godt huske den allerførste gang, jeg prøvede det. Det havde ikke noget med kunst at gøre. Det havde noget med det elementære at gøre, at hvis man ville have noget til at ske, så kunne man jo bare skrive det. Det var en meget barnlig historie, jeg skrev den under krigen. Jeg kan kun huske, at det var nogle flyvere på et bombetogt, og jeg kunne få hvad som helst til at ske, bare ved at skrive, at det skete og det var noget elendigt bavl, men den oplevelse kan jeg godt huske. Og så senere, men ikke ret meget senere, gik jeg over til at skrive digte, og jeg skrev digte i massevis. Jeg skrev flere digte hver dag. Jeg havde sådan nogle spiral-

kollegiehefter, og de havde den fordel, at vi også brugte dem i skolen, så ingen kunne se, at jeg gjorde det. Når jeg sad i en skoletime – jeg skrev meget i engelsktimerne – så troede folk, jeg sad og skrev gloser, i virkeligheden sad jeg bare og skrev digte. Bare jeg lukkede bogen, så var der ingen der kunne se forskel på den og et almindeligt glosehefte, og på den måde så kørte det. Og det er nok det, der gør det. Min intention var ikke så meget at finde udtryk for noget, det var en kunstvilje. Du har fuldstændig ret. Jeg ville lave kunst.

JSS: Du begyndte nogenlunde samtidig en uddannelse som bibliotekar. Digteriet var ikke noget, du tog alvorligt som livsvarigt, eller hvad?

PH: Nej, egentlig ikke, for jeg beskæftigede mig ikke ret meget med, om jeg havde talent eller ej. Det kom først senere. Men jeg skrev i gymnasiet og kan huske, at jeg fik en lærestreg, da jeg i skolebladet fik trykt et digt af Elmar Diktonius. Det satte skolen på den anden ende, i en uges tid i hvert fald. Og da blev jeg klar over, at jeg var afviger, fordi der var flere af ens skolekammerater, der skrev, men det var jo Nis Petersens store periode, så det var jo derefter. De havde også sådan nogle dekorative selvmordsforsøg og den slags. Det foragtede jeg dybt, kan jeg huske. Jeg var DKP'er dengang og var indstillet på, at det skulle gå den vej, altså ikke arbejderlitteraturen, men altså en bevidst modernistisk vej.

JSS: Så flyttede du fra din hjemby Esbjerg til København?

PH: Ja, da jeg kom på biblioteksskolen. På biblioteket havde jeg lettere adgang, og så var krigen også forbi, og det betød, at nu startede jeg med de store læsninger af den moderne litteratur. Nu kunne man virkelig komme i gang, og jeg husker nogle desperate indkøbstogter til København. Jeg tog til ind til byen med en kuffert og kom hjem med den fyldt med bøger, jeg havde sparet sammen. Jeg så ikke ret meget af byen, men jeg så noget af byens boghandlere...

JSS: Hvad var situationen efter debuten?

PH: Der var jo sket det, at før den første bog udkom, havde jeg allerede en ny bog antaget på forlaget. Men den blev forkastet igen, fordi det gik op for dem, at jeg havde fået kontakt med Paul la Cour. Det fik jeg allerede, mens jeg gik på biblioteksskolen, jeg var ude hos ham en par gange, og han havde jo haft fragmenterne i *Heretica*, og der-ved blev jeg sporet væk fra *Heretica*-linjen og tilbage til mit oprindelige udgangspunkt. Der var kommet en anden side til mit forfatterskab, som kom til udtryk i mit andet manuskript, med en meget stærk franskorienteret linje, Eluard, René Char og sådan nogen, den slog kraftigt igennem, og la Cour sørgede for, at jeg to gange fik digte trykt i svenske tidsskrifter af den slags der, og samtidig var tidsskriftet *Dialog* startet, og allerede i det første nummer havde jeg et digt i, som vakte nogen opsigt, fordi det efter folks mening var totalt uforståeligt, og marxisterne mente også, at det var meget umarxistisk. *Dialog* var jo et kommunistisk tidsskrift.

JSS: Den anden bog, *Skrift på vind og vand* fra 1956, er jo nok sådan formelt dygtigere end den første. Men den er også lidt anderledes indholdsmæssigt, det slår én meget stærkt, at der er en kredsen om meget dystre...

PH: (afbryder) Ja, det er en kredsen om død. Og det har to grunde, dels det, at jeg som forfatter sloges for mit liv og dels det, at – det skulle man måske ikke sige – men at død er et godt ord. Det er et enstavesord, og dem har vi ikke for mange af på dansk, og det slår hårdt. Og så tror jeg også, at der var tale om en meget stærk indflydelse fra Dylan Thomas på det tidspunkt, hans *Death and Entrances* var kommet, og den havde en kolossal effekt på mig. Man kan se i bogen, og i nogle digte, der aldrig er kommet i bogform, at jeg rent rytmisk prøvede at lægge mig op af ham og Claes Gill, norsk lyriker, som også bekendte sig til den angelsaksiske tradition. Der er nogen digte i *Skrift på vind*

og *vand*, som er meget meget hårdt lagt op på deres rytmiske skabeloner.

JSS: Men ved siden af dødstemaet er der nogen oplevelser af en omgivende virkelighed, som måske er strukturløs også, og i den forbindelse kan man stadigvæk pege på denne vilje til at lave digte. Den fungerer nogen steder i bogen som forsøg på overvindelse af virkelighed. Eksistentiel overvindelse af virkelighed.

PH: Ja. Og det hænger ganske givet sammen med, at jeg var ramt ligesom de fleste andre var ramt af en frustration. Det her sker i halvtredserne, og man havde store problemer med at komme over *Heretica*-perioden og med at komme over krigen på en eller anden led. Jeg var i hvert tilfælde handlingsfrustreret. Det havde til følge, at jeg forsøgte et politisk engagement, men det gik helt i fisk, fordi det viste sig, at nok var vi enige om, hvad der skulle gøres, men vi var ikke enige om, hvorfor det skulle gøres. Man havde ligesom hele tiden de forkerte forudsætninger for at gøre det, som andre også ville gøre, man kom til det helt andre steder fra. Parallelt med, at i hvert fald jeg havde meget store kunstneriske problemer. På den ene side ville man jo selvfølgelig gerne accepteres som digter, men der var grænser for hvor høj en pris, man kunne betale for det, især når man havde en fornemmelse af, at den pris var foreløbig. Tiden måtte da for fanden komme, hvor nogen forstod noget af det.

JSS: Nu gik der jo så syv år mellem den første og den anden digtsamling, og syv år igen til din næste digtsamling, *Poetens hoved*, og nu har du brugt ordet frustration og det hænger jo nok også sammen med det. Men hvad tog du dig ellers til i de dér fjorten år ud over at lave de to digtsamlinger?

PH: Jamen, jeg lavede sgu mange andre digtsamlinger, de blev bare ikke antaget, og jeg havde mange problemer med det. Nu har jeg aldrig været god til at blive færdig, men jeg havde den tommelfingerregel, at jeg hvert år ville have nogle digte i *Heretica* eller et andet sted, men bare en gang om året, for lige at få næsen oven vande. Men jeg skrev,

det var mit forsøg. Husk på, at jeg havde jo ikke rigtig nogen uddannelse, og dermed ikke noget begrebsapparat, så jeg af mere intellektuel vej kunne sætte mig ind i kunstnerisk teori. Jeg prøvede det igennem, så der var en kolossal spildprocent på digte i de år. Jeg ved ikke hvor mange, men der var da pakker med manuskripter, som ikke blev antaget. Nogen af dem kan jeg godt beklage ikke kom ud, men stort set tror jeg ikke, at dansk litteratur har lidt noget større tab. Men det der indtryk af meget stor eksklusivitet i den første periode er egentlig forkert. Der er returneret manuskripter i dynger, og samling nummer to, *Skrift på vind og vand*, er en slags personlig antologi, hvor jeg har taget, måske ikke de bedste fra de kasserede manuskripter, men dem, som jeg mente havde størst chance. Det er også derfor, at den er delt i tre led og hver treled igen er delt i tre led. Det er tre forskellige manuskripter, jeg har taget fra, og så sat dem i, delt dem op i tre afsnit.

Poetens hoved

JSS: Så kommer *Poetens hoved* i '63 og man kan se den vending, der ligger i den ud fra forskellige synsvinkler. Noget af det første må vel være opgøret, for eksempel med den der tanke om kunst som en forsoningsmodel. Hvornår er sådan nogle tanker begyndt?

PH: Det er nok begyndt omkring 1960 og da skal du tænke på at i 1960, da var der sket noget herhjemme, Rifbjerg, Ørnsbo, Benny Andersen var kommet til, Malinowski ikke mindst. Og det betød to ting for mig, dels kunne en modernisme realiseres, det kunne man se på de folk, dels så var den ikke realiseret, sådan som jeg havde tænkt mig, at jeg ville gøre det. Og det gjorde altså, at samtidig med, at baggrunden blev rigere, og mulighederne blev større, så strammede det også til. Fordi så måtte jeg jo frem til, hvad er det egentlig du er i stand til at komme med. Hvorved er det, du adskiller dig? For jeg havde hele tiden den der fremmedhedsfølelse over for det, de lavede. Og det var så som sædvanlig en bog. Det var Hugo Friedrichs *Struktur der Moderne Lyrik* – den var ikke

oversat på det tidspunkt – som jeg faldt over, dens kapitel om Mallarmé vendte billedet fuldstændigt. Det er meget sjældent, man er ude for det, men da jeg havde forstået noget af, hvad der stod, så havde jeg forstået noget af, hvad der kunne gøres. Og deromkring opdagede jeg så, hvordan det var at skrive et godt digt. Hvordan det var, når formvilje og udtryksdrift løb sammen og lavede én ting.

JSS: Du nævnte tidligere Rimbaud. Kendte du Mallarmé før Hugo Friedrich?

PH: Nej. Ja, altså, jeg vidste han var der, og jeg havde også læst Johannes Jørgensens oversættelser og vidste, at Sophus Claussen havde haft med ham at gøre, men havde den traditionelle indstilling til ham, som man stadigvæk har, som en eller anden formel fis, der sidder og slikker på et adjektiv. Jeg delte ikke den foragt, men jeg troede faktisk, at han var en dekadent formalist, som der ikke var nogen særlig grund til at beskæftige sig med. Jeg regnede med, at Baudelaire var den store mand, og jeg var idiot, at jeg ikke forstod Baudelaire. Også derfor var det fantastisk at opdage, hvad Mallarmé stod for. Det er muligt, at jeg havde disponeret mig, på en eller anden led, for at være parat, men...

JSS: Du nævnte et begreb, som du kaldte stammens sprog, som Hugo Friederich benytter i forbindelse med Mallarmé. Hvad ligger der i det?

PH: Det er et udtryk fra Mallarmé. Jeg kan kun sige, hvad *jeg* forbinder med det. Jeg blev først opmærksom på det, da Brostrøm brugte det i en anmeldelse af den bog, jeg kom med året efter, den lille bog, der hed *Provinser*. Da sagde han, at jeg var ved at lære mig stammens sprog, og jeg tænkte, det dér, det er sgu Mallarmé. Jeg kunne jo huske, at han havde brugt det, og så prøvede jeg at undersøge, hvor Mallarmé havde brugt det. Det handler om det fuldkomne kunstværk, det fabelagtige broderskab, eller det familieslægtskab, som findes mellem dem, der er indviede, dem der virkelig har prøvet at gøre det helt fantastiske, at det lykkes totalt, sådan et kunstværk. Og har man først snuset til det

spørge dig, om det har noget på sig? For hvis det var et svar på den her i øvrigt meget berømte koan, synes jeg, det er et genialt svar.

PH: Ja, det er det også. Men det er et i bedste fald ubevidst svar. Det, jeg husker bedst, er, at jeg opgav det, fordi jeg tænkte, at sådan kan det ikke laves, sådan kan man ikke gøre. Men så tænkte jeg, som jeg tit gør, hvad med at gøre det? Og så kom det til at se sådan ud. Jeg var selv tvivlende i lang tid. Jeg tænkte, hvad fanden er det for noget, der sker der? Jeg kunne ikke forstå det. Men jeg var fascineret hele tiden, og den der overfladiske fascination er afgørende. Hvis den holder sig, så holder den sig, og så er den overfladisk hver gang. Hvad der fascinerede mig, var, at digtet fungerer kun læst, eller kun kendt, det kan ikke refereres, fordi så bliver det noget underligt skudderudder. Det stod ligesom et tegn, nå, det ser sådan ud! Og det digt ser sådan ud, midterskilning og det hele, der er ikke noget dér! Det var det helt overfladiske. Samtidig var det fra en periode, hvor Mallarmé var meget vigtig for mig. Han har haft sådan en krank skæbne her i Danmark. Alle mine forbilleder herhjemme var imod Mallarmé, og jeg var draget til ham, der var ikke noget at gøre. Så jeg tænkte, nu må jeg få det bedste ud af det, og det gjorde jeg så!

CD: Men har du haft et forhold til zen?

PH: Ja, jeg har haft et forhold til zen. Den dér serie, der findes, *Verdensreligionernes Hovedværker*, dem havde jeg læst alle sammen, og jeg havde en særlig udgave af Dao De-Jing stående, som ganske vist var på tysk, men det hindrede mig ikke. Jeg hældede nærmest den vej, men lidt frygtsoomt, fordi jeg tænkte, det er jo ikke sådan en vej, man bruger mere. Men jeg var vildt optaget af det, meget tidligt, men til helt andre formål, nærmest sådan religiøse anfægtelser. Jeg kendte de sager, og jeg var fortrolig med både Zen og alt muligt andet. Den dér kendte jeg ikke. Jeg hører den her første gang.

Lars Bukdahl: Men det er jo sjovt, 10 år før Niels Frank skriver Dan Turéll sit fine essay om *Poetens*

Hoved i Natur retur, hvor han kører det der zen-spor indover.

PH: Ja, det gjorde han. Han havde jo boet her i 14 dage og kendte derfor min meget rituelle adfærd: En kop te, og ikke andet. Og han var selv af samme slags. Han var meget rituel. Han var noget af et sjuskehoved, men manuskripterne var fandme i orden, frimærkerne sad lige, der var ikke noget dér. Disciplinen var tårnhøj. Når den endelig var der, så var den dér. Det så jeg.

CD: Grunden til, at jeg også spørger til det, er, at du ikke i nogen sammenhæng har nævnt zen som noget vigtigt. Dan Turéll taler åbent om sit meget intime forhold til det.

PH: For mig var det noget gammeldags. Noget, jeg havde hørt om for længe siden, og som tilhørte en helt anden periode, jeg overhovedet ikke ænsede mere. Jeg var forbi det. Jeg læste det ikke, jeg var færdig med det. Det var jeg allerede, da jeg gik på biblioteksskolen, kan jeg huske. Der var en tysker, som var helt vildt optaget af sådan noget. Og da opdagede jeg netop, at det var slidt op for mig.

CD: Noget af det, som altid har irriteret mig, er, at du altid bliver fremstillet som ateist. Der er det her med intethed, som man snakker frem og tilbage om. Mange opfatter det som en slags nihilisme, og andre opfatter det som retorik osv. Men det er det vel ikke? Du er vel ikke ateist i dén forstand?

PH: Ikke i dén forstand. Det har jeg været. Men jeg har aldrig været det rigtigt, forstod jeg. Jeg har en bog, der hedder *Ateismens ABC*, skrevet af en eller anden forstokket nordmand. Du ved, når nordmænd bliver ateister, så bliver de fandme ateister! Så er Gud to gange nede! Det slog mig, at samtidig med, at jeg meldte mig ud af folkekirken, så troede jeg på Gud, fordi jeg kunne se, at han brændte i træet udenfor. Det var rønnebærtræerne, der blomstrede. Men når jeg er sammen med religiøse mennesker, fx på Løgstrup-seminaret, forestiller jeg mig dem bede, ned på knæ, og så tænker jeg, nej, fandme nej, det

gør de sgu da ikke! Hvad fanden gør de egentlig? De siger, de tror på Gud, men beder de til ham? Det er mig, der er naiv, det er rigtig nok, men det er også dem. De er ikke klar over, at alting stopper dér. I samme øjeblik de siger Gud, har de et tredje ben til trekanten, og så er alt lukket. Så er det en form. Så kan de ikke tænke længere, og jeg nægter ikke at tænke længere, jeg vil tænke det længere. Derfor så siger jeg, det ben findes ikke; det er noget, vi kan forestille os. Gud eksisterer kun, fordi vi er i stand til at forestille os ham med vores begrænsede kunnen. Vi er i stand til at forestille os ham, og så gør vi det. Og så er det, at det går galt. Så lukker vi os selv inde. Så kan vi ikke tænke, tanken er spærret dén vej. Men sproget har jo et ord, der hedder OG, og det gør, at alting forlænges og bliver ved og bliver ved og fortsætter uden at gentage sig, fortsætter. Gentagelsen trækker betydning til sig, og deri ligger den eneste skabte – nej, skabte, det er også så religiøst – den eneste skabte virkelighed. Og den kan gentages og gentages og gentages uden at svækkes, uden at styrkes, uden at ændre sig – eller den ændrer sig kun ganske svagt. Men det er de svingninger, der hedder liv, mener jeg, og det er det, jeg kalder intetheden, for det lader sig ikke karakterisere af noget. Jeg kunne lige så godt kalde det nogetheden.

CD: Men når man går tæt på de digte, så virker de som om de er meget benede, eller grå som Dan Turèll også skriver. Men så taler han om ekstasen, som jeg godt kan følge ham i. Som om du virkelig har gjort dig nogle voldsomme erfaringer med den her intethed. Og nu taler du om det, som om det er noget, man kan tænke sig til. Men det virker også som om, at det er nogle erfaringer, der er gået ind. Som for eksempel i "Sommerfuglen" og i "Følelsens landskab" som er sådan nogle satori-lignende oplevelser, af bang, der var den sgu da. Er det sandt?

PH: Det er sandt i den forstand, at netop de digte er resultatet af langt arbejde i den der skole, jeg gik i selv, hvor der ikke var nogen lærer, hvor jeg læste Mallarmé og især ting om Mallarmé, og samtidig gjorde nogle erfaringer med verset. En overgang tænkte jeg, skal det være så svært, så gider jeg

fandme ikke, så koster det sgu for meget. Det var svært, men samtidig var jeg jo tiltrukket af arbejdet, af det, der kunne gøres. Jeg opdagede, at det arbejde jeg havde for med mig selv, også var et arbejde med strofen og verset. Og den vekselgang imellem de to, var afgørende for mig. Med næsten hvert eneste digt gjorde jeg nogle erfaringer, som var nye for mig, og som jeg samtidig vidste, jeg kunne bruge, og som sidder så hårdt i mig, så de ikke kan slettes. Det er på de erfaringer, *Cézannes metode* er lavet. Jeg havde skrevet *Cézannes metode*, og så sad jeg og læste den igennem, mange gange selvfølgelig, for jeg tænkte, hvad fanden er det for en underlig én, du har lavet her, en underlig abort, et kvart digt, et digt som er spildt på gulvet. Så fandt jeg ud af, gud ved, hvordan et menneske der har det sådan eller ser sådan ud eller ser sådan på tingene egentlig føler, egentlig har som livsopfattelse, det naive spørgsmål stillede jeg mig selv. Så skrev jeg første kapitel, og der gjorde jeg rede for, hvad jeg følte ved det, og jeg følte et underligt skævt forhold, fordi jeg er vokset op med min far, den intellektuelle lærer, som syntes, at Lundstrøm og Asger Jorn var noget særligt, og der var et eller andet, der faldt på plads dér, der var en eller anden følge, der flugtede og som gik uden om al overtro eller vantro, der var en eller anden selvfølgelig ved det, efterhånden som jeg arbejdede mig frem i de år, det blev mere og mere familiært. Og nu er det faktisk sådan, at jeg næsten ikke kan komme uden for det felt, som hele tiden udvider sig, også nu, hvor jeg har nået støvets år, så udvider det sig stadigvæk, for der er ingen grænser, man kan bare gøre det. Spørgsmålet er, hvad skal man gøre, og det er dét, der gør mange mennesker usikre, de ved ikke hvad de skal stille op med intet, de ved ikke hvad de skal gøre, de nægter at træde i deres egen karakter. De prøver alt muligt, at træde i andres, selv Kristus og Gud og sådan noget, der er mange der søger tilflugt til den side, og det er udflugter, de flygter fra det, der er det egentlige. Nemlig at intet er alts mulighed, den mulighed alt har til at antage betydning.

LB: Hvis vi falder ned på jorden igen...

PH: Ja tak.

LB: ... som du jo så også gjorde, da du kom ud med den bog. I det litterære landskab, der pludselig var der, så var det jo en helt anden vej at have gået end de andre, også dine jævnaldrende, Benny Andersen er også debuteret i *Heretica*. Der var kommet hele den brusende modernistgeneration med alle deres voldsomme metaforsalater og slåen for brystet, og du kommer ud der med den her bog, der er så anderledes end de andre, og som er skelet, hvor de andre er de her store bodybuilder-maskiner. Hvordan var den ankomst?

PH: Det var til dels strengt. Jeg kan huske, dengang det der modernistiske boom begyndte, at jeg var rystet over, at det ikke blev gennemført, jeg var rystet over, at de kunne nøjes med så lidt, og det undrede mig, at den der Johs. V. Jensen-skole var der stadigvæk, ganske vist i forklædt form, men den var der, og det betød, at de havde idealer, som jeg ikke kunne identificere mig med. Og frem for alt, mine idealer var udsat for deres fjendskab – undtagen Ørnsbo, det må dog siges – og de fattede ikke, hvad der skete. Eller rettere sagt, de styrede, hvad der skete i lang tid, og det blev accepteret, og det er accepteret endnu den dag i dag. Nu er de klassikere, mange af dem. Og det hænger jo sammen med, at de ligger i en eller anden fast dansk tradition, et eller andet vildmandsbillede, som har besat en del danske litterære personer. De skal have sådan nogle jakker med mange lommer i og helst et par cigaretter, der stikker halvt op. Alt sådan noget vildmands-Hemingway-noget, det sidder der stadigvæk, en eller anden ungdomsdyrkelse eller manglende modenhedsdyrkelse. Det er som om, de ikke er gået videre.

LB: Det er sjovt med de mange forsøg på samtidighed, som så måske først lykkes 65-66. Der er først Hereticanerne, og så bliver du også meldt ind i den første modernistgeneration og Brostrøm og det hele. Du får lov til at stå på det underlige særlingeagtige sted på gaden de år. De kan godt se, hvad har han gang i derovre?

PH: Ja, hvad er det for noget? Og er der overhovedet noget? Jeg kan huske, jeg havde et andet forhold til epigoner, end de havde, jeg var ikke bleg for noget, selv Mallarmé, den højeste af alle, har jeg epigoneret. Op igennem årene har jeg prøvet at oversætte ham, og det mislykkedes hver gang, fordi jeg fandt ud af, at oversættelsen indskød et ekstra led mellem mig og Mallarmé, som ikke var nødvendigt, vi forstod hinanden umiddelbart. En afgørende forskel i forhold til de andre modernister, var den særlige forfinelse, som dels Mallarmé og Valéry stod for, og sådan set en halv Sophus Claussen. Jeg havde i lang tid et tvetydigt forhold til Sophus Claussen, og jeg ved, at Søren Ulrik Thomsen havde det samme. Han sagde, hvad fanden er den mands hemmelighed? Hvad er det, han gør? Jeg sagde, du skal holde dig til bestemte digte, andre digte er sgu bare skrevet for danskhedens skyld og for miljøets fordærvelse. Men nogle af digtene er altså helt fremragende, og dem skal du holde dig til. Jeg havde en fornemmelse af, at Sophus Claussen var en sær forgænger. Han havde set for meget og vidste for meget til det danske miljø, Stuckenberg, Velkommen Hjertelil og sådan noget. Da fattede jeg et eller andet, der er noget galt, og det skal tages op. Eller det tænkte jeg selvfølgelig ikke, jeg tog det bare op. Og så fandt jeg ud af, at der hvor den er gal, der hvor selv Mallarmé kører gal, det er i forhold til metaforen. Han har stadigvæk den opfattelse, at metaforen tegner noget bestemt, at metaforen ikke står i lyset af fx en anden metafor og derved får sin belysning. Det var afgørende for mig, at man på den måde kunne skabe en eller anden form for non-sigeri i et digt, fordi den ene kunstige metafor – kunstige i gåseøjne – modsagde, supplerede den anden, så der kom en dialog i gang, men ingen af dem havde baggrund i noget, de var ikke entydige tegn for noget andet, og det betød, at digtet fik en eller anden autonomi, som var absolut, men ikke afvisende over for noget som helst, hvem som helst kunne læse det. Jeg har endda været ude for, at en pige ringede fra Køge og sagde, hun blev så liderlig af at læse mine digte! Så sagde jeg til hende, bliv da ved med det, og det gjorde hun så! Af og til kom hun og besøgte mig og smed agurker ind på vejen!

-----KLIP til 1976-----

JSS: Du snakkede lidt om de modernister som brød igennem omkring 1960 og sagde at det åbnede nogle muligheder. Det ændrede jo også, i hvert fald, miljøet omkring litteraturen. Der kom en ny kritikergeneration, men du fandt dig ikke tilpas med dem i alle måder. Kan du sige noget om, hvad i det, du kunne se flest muligheder i, og var der ting ved det, som du var i stand til at forkaste på det tidspunkt.

PH: Det tror jeg nok. For det første havde jeg problemer med deres krisebevidsthed. Den havde jeg ikke, og det var lidt af et kors for mig. Jeg tænkte, at det måtte være min provinsielle afsondrethed, der havde gjort det. På det tidspunkt var jeg ganske vist i København, men jeg var bibliotekar og havde sgu ikke tid til alle de der kontakter, og var også nok lidt for tilbageholdende til det. Men det første, det var krisebevidstheden, den havde jeg ingen fornemmelse af, den mente jeg, vi havde haft i 50'erne, og det måtte de også have oplevet, men da havde min krisebevidsthed været orienteret i politisk retning, DKP og sådan noget, og det var for mig et overstået stadium. Jeg havde opgivet rent kunstnerisk at beskæftige mig med det. Deres krisebevidsthed, tænkte jeg, det er et eller andet personligt fis, som de blæser op. Det er muligt, det ikke var rigtigt. Det andet problem, det var deres forhold til naturen, som var helt skævt og konventionelt. De havde den modstilling, natur og by, storbylivet og det andet, og samtidig behandlede de kunstværket – og det var for mig det helt afgørende – som et stykke natur. Jeg opdagede det især, når det var mine ting, de snakkede om eller anmeldte, fordi da var indvendingen hele tiden, det var stivnet, det var størknet, og en gang imellem så brød der lidt glød frem af den størknede lava, og det sagde noget om, at de folk sgu ikke vidste, hvad stammens sprog var. De var ikke klar over, at kunst, det er begribeligvis et kunstprodukt. De opfattede det som om det var, hvad Olaf Bull kalder naturherlighed. Det er det fandeme ikke. Og så tænkte jeg, jamen så er der

ikke noget at gøre, så må jeg affinde mig med de sager.

JSS: Du fremhævede Malinowski før. Var det ham, du følte dig mest knyttet til?

PH: Ja, på en måde var det, men der var et eller andet ved Malinowskis digte, som jeg havde problemer med. Malinowski og jeg har næsten de samme forudsætninger, Malinowski kommer i meget høj grad fra den svenske modernisme, den kunne jeg se igennem hans digte, og den generede mig. For eksempel "Disjecta membra" og de digte der, de kommer derfra. Det er ikke nogen indvending. De er sgu originale og fremragende digte. Det kan jeg godt se, men jeg kunne ikke rigtigt gå personligt ind for dem. Jeg tror den lyriker, som sagde mig mest på det tidspunkt, det var Ørnsbo.

JSS: Kan du sige noget om hvorfor?

PH: Jeg kan sige det meget naive og simple, at han var den største. Jeg kunne se, at dér var det bedre end hos nogen andre. Jeg oplevede for første gang, at, hvad skal vi sige, det personlige kun kom frem i fuldstændig omstøbt form. Det kom kun frem i kunstnerisk form.

JSS: En anden forskel mellem dig og de andre modernister ligger i forholdet til individet, til jeget og til individualismen. Den måde du altså gav afkald på en individualisme på. Var det bevidst eller var det en direkte følge af den formalistiske orientering?

PH: I første omgang tror jeg, at det var en følge af den formalistiske orientering. Bevidstheden kom først der omkring 65-66, da vi fik elementer af den konkrete lyrik, og først og fremmest, da vi fik en teori omkring den konkrete lyrik. Jeg kan huske, at første gang det dukkede op var i forbindelse med Sarvigs *Jeghuset*, naturligvis. Da kom jeg svagt på sporet af, at der måske var noget dér, men jeg har altid anset mig selv for at være en meget dårlig tænker og har ikke tillagt mine refleksioner nogen særlig betydning undtagen i den form, de kom frem

igennem i digtene. Men det slog først virkelig igennem efter *Poetens hoved*, da var jeg klar over, hvad jeg havde gjort. Det gav et udslag, og det hænger nok sammen med, at vi samtidig flyttede herover, for det betød, at på det helt private plan blev min rolle en anden. Når man bor her blandt lutter ikke-forfattere og i en næsten fuldstændig mangel på kunstnerisk miljø, så bliver det at være kunstner for det første ikke noget særligt, men for det andet bliver det også meget nemmere at være her netop for den, der har svært ved at opfatte sig selv som kunstner. Så derved fik jeg på det private plan, hvad skal vi sige, meget nemt spil.

JSS: Vi har været lidt inde på det i forbindelsen med individualismen, og du nævnte selv natursyn, som noget du selv udviklede anderledes. Vi kunne jo bede dig som et eksempel læse digtet, der hedder "Kirsebærskrånningen" fra *Poetens hoved*.

PH: Ja, det er et af de digte, hvor jeg prøvede at putte selve teoridannelsen ind i selve teksten, altså fordi jeg ikke kunne ellers.

KIRSEBÆRSKRÅNINGEN

Træt som når hen imod sengetid et barn
synker sammen på gulvet blandt sit legetøj
digteren på kirsebærskrånningen.

Grå og smuk i gamacher og støvfrakke
ligner han en stor
fra himlen nedfalden hånd i det tynde græs.

"Naturens variationer henrykker os.
Skønheden hos det uforudsete smigrer den findende.
Men prøvet imod det tabte er den klangløs

uden dyd. Den som vil skabe i sådanne tider
må befri sig for fremtid og vaner. Hans liv
ikke tage retning men forblive vertikal

hårnakked: en stift mod det strømmende ...
uænsed: må være uden gestus, en brønd
et tårn som findes og er tilfreds, ufundet."

Det er faktisk et forsøg på et opgør med den slags lyrikere, og det der slog mig mest lige nu, da jeg læste, det var, at der står, "Skønheden hos det uforudsete smigrer den findende". Det er den holdning, jeg havde indvendinger imod. Picasso, der sagde: Jeg søger ikke, jeg finder. Det er en grundholdning, som jeg i hvert tilfælde ikke sympatiserer med. Det er den grundholdning, som mange digtere med det, jeg vil kalde et skævt forhold til naturen, har. De benytter sig ikke af tilfældet, de bruger tilfældet på den måde, at når der sker noget uforudset, så er det en kvalitet i sig selv, underforstået så er det naturen, underforstået så er det Vor Herre selv, der har grebet ind og har lavet det, som de kun har været medie for. Derved bliver digterrollen at være et rør, eller en sonde, ned i noget, som røret i øvrigt ikke forarbejder, og det mener jeg er galt.

JSS: I et andet digt, som hedder "Følelsens landskab" kommer noget lignende til udtryk på en anden måde, men der sker samtidig det, at man sporer et ændret forhold til tiden som sådan. Den nærværende tid spiller en anden rolle end man har set i dine første digtsamlinger. Er der en sammenhæng mellem de ting?

PH: Ja, der er en sammenhæng. På det ydre plan er der den sammenhæng, at jeg kom til København og så hovedvejsbyggeri og sådan noget, og altså den gamle historie. Jeg vil ikke sige, jeg var bondestudent, men altså man kommer alligevel et andet sted fra. Man går jo hele tiden og oversætter og omsætter og prøver at producere på grundlag af det foreliggende, og da kommer det problem, at man som sprogbehandler eller sprogarbejder kan komme bagud ud for rent faktisk foreliggende kendsgerninger. Det, der generede mig, i det her tilfælde, det var en viadukt, der lå midt ude i det hele, og som der ikke førte nogen veje til eller fra. Den blev billede på, at her er på en eller anden måde i virkeligheden tænkt eller handlet forud. Man har smidt noget forud og regner så med at nå det eller ramme det. Det opfattede jeg som et brud med enhver måde at tænke på. Ellers så tænker man jo frem i led og springer ikke ustraffet nogle led over, men

her var gjort noget, og det havde følelseskarakter. Det er det følelsen gør, den springer frem. På grund af det kom konflikten, den konflikt, som jeg prøvede at gøre noget ved i det digt, men det var meget vanskeligt at håndtere. Blandt andet af den grund, at der var modvind omkring den form for argumentation, eller den form for ræsonnementer. Men jeg syntes nok, måske jeg har indvendinger imod det i dag, men på den anden side så var der visse rigtige ting i det alligevel, tror jeg nok.

JSS: Det havde været et problem, som ligger i den traditionelle poesi, at man lissom hægter sig fast på en tabt virkelighed, og der er så en modtradition i en formalistisk inspireret kunst, man kan tænke på futuristerne og deres forbindelse gennem Apollinaire tilbage til Mallarmé, med et forsøg på at komme overens med en moderne virkelighed på en måde, som ikke bare er dikteret af afvisning.

PH: Ja, men samtidig også et forsøg på at få den ind selvfølgelig. Jeg kan huske, at tidligere havde jeg det problem, at syd for Esbjerg er der vadehav, og når tidevandet trækker sig tilbage ved ebбетid, så ligger der ude i havbunden nogle store egerødder, meget store og lige noget for en digter at tage fat på. Det kunne jeg godt klare. Jeg ved ikke, hvor mange gange, jeg har forsøgt at snuppe dem i sprog. Jeg tror aldrig nogen sinde, det er blevet trykt nogen steder, fordi det lykkedes ikke. Men jeg havde ikke noget problem med at nærme mig dem. Men når jeg sad og kiggede ud over dem, så havde jeg tobaksfabrikken lige bagved mig, og den kunne jeg fandemig ikke få ind. Det var umuligt. Bare et ord som tobaksfabrik, det hylede langt væk. Det var for mig noget, der sagde, at der er noget galt med skrivemåden, når jeg ikke bare kan skrive tobaksfabrik. Det kan man jo i dag. Dengang var det næsten ikke til. Jeg havde problemet i forvejen, idet jeg havde trukket nogle ord ind, som efter manges mening ikke var poetiske nok. Det hang sammen med, at Esbjerg jo var et meget lidt poetisk sted, sådan traditionelt, trivielt poetisk, og det var jeg fascineret af. Men samtidig skal man passe på. Du nævner selv futuristerne, efter min mening gør både futuristerne og surrealistene det

gale. De tager ordene ind, men benytter sig af deres fremmedhed i den natur, som hedder digtet. Og der har du to fejltagelser lige oven i hinanden, digtet er ikke natur og de er ikke fremmede. Hvis de er fremmede i en tekst eller i et sprog, så er der noget galt med det sprog, så er det sprog ikke arbejdet op til virkelighedens, hvad skal vi sige, ikke niveau, men tid måske. Det som skulle være det rigtige, det var, at man ikke fortrinsvis helligede sig industrielt frembragte naturherligheder, men heller ikke de andre, at man ligesom kunne nivellere. Altså noget kameraagtigt, kameraets mangel på udvælgelsesevne, hvis du altså forestiller dig, at det ikke er holdt af nogen. Men det lader sig ikke gøre. Jeg har problemet stadigvæk. Det er meget vanskeligt at få det ind. Det er nemmere, men prøv at tænke på et ord som plastic. Det er meget svært at tage ind i et digt, uden at det får en negativ ladning, det vil altid sige industrielt samfund, serieproduktion, unika kontra massefabrikation og alt det der. Det vil der altid ligge, bare man bruger det ord. Det er fantastisk svært at gøre sådan noget.

JSS: I "Le Tombeau D'Orphée" og "M/S Nelly i modlyd" fra *Poetens Hoved* finder man de første spor af noget, man kunne kalde konkretisme.

PH: Ja, og det var de første, og det var det, der egentlig var kontakten mellem mig og så de konkrete lyrikere. Jeg brugte nogle af deres metoder, men samtidig forkastede jeg kun den nødvendige del af den sen-symbolistiske måde at nærme sig tingene på. Det gav en mellemform, som i hvert fald for mig var mægtig frugtbar i de år. Inger Christensen og Nordbrandt og jeg kom fra tressermodernismens side, selv om vi jo nok var mere symbolistiske end de var, men var sådan set i mine øjne de mest praktiske. Fordi vi kun accepterede det af den konkrete lyrik, som vi havde brug for. Vi forholdt os eksperimenterende også til den. Derved kom vi i en vis modsætning til de mere dogmatiske konkretister, som jo bare ville efterprøve det på dansk. Nå ja, bare og bare, det havde skam sin betydning.

JSS: I "M/S Nelly i modlyd" foregår der jo en meget håndfast nedbrydning af sproget i midterpartiet dér: "Skabet stinker af mine følelsers dåd/ og hverdagens trivialetater: Teak. Teak./ Matema. Tema-tema. Matetak. Teametik.// Anatematak. Anagrik. Atomatak. Ik/ hverdagens ubønhyrlige *avancement*/ hus og hjem forfølt og underelsket."

PH: Ja. "M/S Nelly i modlyd" er et af de ældste digte i bogen her, og jeg var ikke rigtig klar over, at det var konkrete metoder, jeg var inde på. Jeg ved ikke, hvordan det kom. Jeg kan huske, at da jeg skrev digtet, var jeg klar over, at her skulle lissom digtets hud og kød glide til side, og så skulle den indre mekanik i digtet frem, helt konkret. Jeg satte kun rytmetegnene for det, og så tænkte jeg, det kan du senere ordne, det kører på matematik og sådan noget. Så arbejdede jeg på det, dels med hvad jeg kendte af ord og dels ved hjælp af ordbøger, så det kom til at sige mest muligt, men samtidig kom der også en fortolkningsmæssig vanskelighed. Det ryger til alle sider med associationsmuligheder, og det kan være svært at få en sammenhæng i det, en tematisk sammenhæng, men så må man bare udelade det som altså ikke passer, og den tematiske sammenhæng er der sådan set, man skal bare vænne sig til at skræve over de der ting. Men det er rigtigt, det var en af de første gange, jeg forsøgte det.

-----KLIP til 1999-----

Show og *Min hånd 66*

CD: I 1966 udgiver du to ikke ligefrem omfangsrige bøger på én gang, *Min hånd 66* og *Show*. Hvorfor det?

PH: *Min hånd 66* arbejdede jeg på i lang tid. *Show* var en raptus. Men den kom hurtigt, og den varede flere måneder, fordi der var ingen grænser, og jeg tænkte, hvad er kriterierne, hvad fa'en skal vi stille op? Med *Min hånd 66* vidste jeg det godt, der havde jeg selv kriterierne præsent. Men den dér, den kunne jeg sate me ikke klare, og så tænkte jeg, at den skulle være for sig. Den blev et mindre format, for folk skulle gå med den i lommen. Når de sad i bussen, så kunne de

læse i den og tænke: hvad fanden? Sådan en kan jeg da også lave. Og det kan de da også.

1. *Perioden er i haven hr. i færd med at tilse sine sukkerærter*
Denne periode er sværmerisk anlagt. Trods sit handicap færdes den meget ude. Den kan stå i timevis og betragte månen støttet til et viskelæder.
2. *Proprietæren i haven er i færd med at tilse sine sukkerærter*
Denne periode går ærinder for folk. Den sidder og ser fjernsyn. Den taber langsomt i vægt. Den venter sig ikke meget af alderdommen.
3. *Proprietæren er i haven frue i færd med at tilse sine sukkerærter*
Denne periode hedder Hans og står op hele vejen. Ekspeditionsssekretær. Ses på den sydlige himmel sept.-okt. Mg-.

(fra *Show*, 1966)

LB: Du sagde, at *Show*-teksterne kom som en raptus nærmest. Men hvor kom de fra? For det er svært at finde fædre og mødre til de ting, der sker dér. Det er svært at sige andet end at det er dit.

PH: Ja, sådan er det. Det var også den fornemmelse, jeg selv havde. Det slog mig, at det var en af de få, mine børn kunne næsten udenad, og de yndede at gå og sige til sig selv "Proprietæren er i haven", og jeg syntes, at det var mere eller mindre åndssvagt. Men på den anden side, jeg kunne ikke holde min kæft.

CD: Men er det ikke meget sjovt med alle de kloge universitetsfolk, som graver sig ned med den bog og prøver at få noget ud af det?

PH: Jo! Det er jo meget meget svært at gøre. Folk der stod med opgaver i den, ringede til mig fortlivlede og spurgte, hva' fa'en stiller vi op med det? Det er jo bare skægt. Så sagde jeg, neej, det er nu ikke bare skægt, der er nok noget. Det er sjovt, det slår mig først nu, men der er en eller anden forbindelse med surrealismen i malerkunsten. Jeg er vokset op med de to bind af *Helhesten* og Ejler Billes bog, *Surrealisme og abstrakt kunst*. Den havde min far, og jeg

kendte den forfra og bagfra, og derfor virkede mange af dens skulpturer, også dens surrealistiske ting, helt selvfølgeligt på mig. Sådan var der noget, der var. Det gav en vis løssluppenhed i tankemåden. Samtidig var jeg trænet, meget trænet, i automatskrift, for jeg skrev digte i samme øjeblik, jeg satte mig ned. Jeg kan huske i timerne i skolen, jeg havde blokke af forskellig bredde, og der var nogle særlig smalle nogen, der blev brugt til bare at skrive vers. Det var en fornøjelse at skrive trelinjede vers i lange baner. Det var ikke noget, der kunne trykkes eller noget, jeg skrev dem bare. Jeg ville være digter, og det skulle gøres sådan. Jeg skrev og skrev og skrev, uafbrudt, og jeg skrev aldrig et nyt digt, jeg gad ikke skrive et nyt digt; jeg skrev et andet digt, hele tiden. Jeg tror godt, mine forældre var klar over, hvad der foregik, men de sagde ikke noget. Al den løsagtige skriven gjorde, at digtets meget tætte forbindelse til betydning var veget, og i det mellemrum, hvor én ting ikke kunne være, der opstod der en anden betydning, som jeg ikke kunne opnå ved ikke at skabe den afstand. Det er blandt andet det, som de tekster hjælper til. Det kan jo ikke findes i ren form, for der skal stå noget, og det, der skal stå, kan så enten pege på en kerne eller pege væk fra en kerne og derved trods alt vise, hvor den er – eller i hvert fald hvor den ikke er. Det der særlige fravær fristede mig. Dels af løsagtige grunde, fordi det havde en humoristisk effekt, og én af de ting, der betød meget var, at jeg ikke var bange for humor. Når man taler om andre af de der systemdigtere, så ser man hvor alvorlige de er. Jeg tænkte, at det der kan holde sammen på det, det er humoren, eller tonefaldet. I mine velmagtsdage læste jeg med et tonefald for hver ny periode. Det muliggjorde en fortsættelse som var kunstig, og som ikke var betydningsbelastet, men som ikke var væk, som uden videre fragtede betydning med sig, og den betydning havde den – jeg tror, jeg vil bruge ordet ran – taget et sted fra, den var stjålet fra gudernes alter. Al den fortabthed i betydning gav en tomhed, en slags luft inde i udsagnet, som gjorde, at alt var forbeholdent, alt var relativt, og alt forholdt sig til hinanden. Ordene parrede sig på kryds og tværs, og man afstak bare området, herindenfor skal det ske, så

og så mange sætninger, og så og så meget af udsagnet skal ligge fast.

LB: Ét af de umulige projekter i avantgarden er at lave det abstrakte digt. Eller at lave nonfigurativ poesi, og det lykkes jo her på en helt ny måde. Det er det tætteste, man er kommet på det projekt, synes jeg.

PH: Ja, det lykkes. Det er jo løse situationer hele tiden, der er jo ikke andet. Men kunsten er – og det er kunst – at få det til at virke. Det skal have en eller anden – i al sin abstraktion og sager – skal det have et eller andet selvfølgeligt ved sig, som gør, at man har en fornemmelse af, at det her kunne jeg have læst senere, ikke nu, men senere. Det er som om, man sidder og griber sig selv og bærer sig ind i en anden fremtid, ind i en – tilsyneladende – meningsløs fremtid. Den fornemmelse havde jeg også. Altså, mange af dem, der ringede, de syntes at det var godt, i den forstand at de var grebet af den, men de kunne kraftedme ikke sætte ord på.

CD: Men der er vel også en ny strategi over for in-tetheden i den her show-æstetik, at det skal være rigtig varighed, at det skal være en serie...

PH: Jo, den fornemmelse havde jeg også. De er jo belært af erfaringer fra *Poetens Hoved*, de her bøger. Det er erfaringer, der er skrevet videre, ikke helt til ende, men videre. Men samtidig var der også en vis glæde, fordi engang imellem så kunne jeg selv se, at eksperimentets modvind, det var som om, jeg kunne gøre det som en naturlig gestus, det er helt usædvanligt, den uventede gestus, som bare er at gå eller sådan noget, helt almindelige ting, men som man af vane bare ikke kunne gøre før. Jeg havde en fornemmelse af en absurd naturlighed, som omsider nåede frem. Eksperimenterne skulle være mere og mere kunstige, men de blev samtidig del af ens muskulatur. Og det gjorde, at for det første var der ingen vej tilbage, og for det andet så var det en naturlighed, som man ikke kendte, og som man skulle lære at kende, og som jeg ganske vist kendte fortilfælde for. Hos surrealisterne først og fremmest. Men jeg var

skeptisk over for surrealismen. Jeg vidste fra møder med Hans-Jørgen Nielsen, at det var en mulighed, men jeg vidste også, hvor unaturligt det virkede, når man bare gjorde det. Der skulle være en vanemæssig baggrund til, man skulle have et eller andet selvfølgeligt forhold til det, og det gjorde altså, at det var længe undervejs.

LB: Men da det skete, så skete det hurtigt, så var det en adgang til en åre...

PH: Ja, netop, og så havde det en eller anden karakter af ubønhørighed, nå ja, selvfølgelig! Det kan bare ikke gøres. Det var en periode, hvor man havde fornemmelsen af at være ude på de syv have, de syv vande, samtidig med at det kunne ikke være anderledes, sådan var det. Derfor forestillede jeg mig, at de havde den i lommen, sådan en bette én, det kunne de godt have. Mange lyrikere spurgte, hvordan fa'en jeg havde fået lavet den blanke der. Det er nemlig skidesvært at lave den blank og mat samtidig, fordi blank, det kan man sagtens, men mat, det kan man ikke.

-----KLIP til 1976-----

JSS: I forbindelse med pauserne i dine første forfatterår, sagde du, at du skrev masser af digte. Jeg har haft den forestilling på forhånd, at du måske ikke gjorde det, at alle de ting vi har snakket om i forbindelse med *Poetens hoved*, at de på en æstetisk måde gav basis for en større produktivitet. I hvert fald kommer der jo flere bøger...

PH: Ja, det gør der. Men jeg tror, at det er det der med stammens sprog, det at man prøver det, man får prøvet, hvordan det er. Jeg vil ikke sige, at man får lært det, for det gør man aldrig, men man får prøvet nogle gange at skrive et godt digt, og så bliver det en besættelse, og så er man først rigtig forfatter. Man får fandeme lige slikket på en blok med spidsen af tungen og får fat i, hvordan det er. Så bider man fast. Så er man hængt op. Og det gør, især i den første fase, opdagerfasen, at så skriver man meget. Nu er det ikke nogen enorm produktivitet, men det er rig-

tigt nok, og jeg ved ikke rigtigt, hvad det betyder, men det var samtidig med, at jeg flyttede til Jylland, at produktiviteten kom.

JSS: Kan det have været nogle praktiske omstændigheder?

PH: Det kan godt tænkes. Altså en langt større tid til rådighed, fordi jeg jo ikke blev bibliotekar herovre, jeg kunne sådan lige slå mig igennem som en slags forfatter, eller hvad man nu skal kalde det. Det kan godt hænge sammen med det. Men jeg tror faktisk, at det i overvejende grad hænger sammen med, at praktiske ting går meget hårdt ind på en. Det at man bor meget udsat og i høj grad bliver alene om det, man foretager sig, og samtidig har fået fat. Og så det at jeg jo hele tiden har skrevet i overensstemmelse med en praksis. Man skal passe på med ikke at lave nogen mytedannelser. Men mange af de teorier som jeg har haft i f.eks. *Cézannes metode* og meget af det, der kommer frem i de digte her, er jo inspireret af helt praktiske ting, som jeg var nødt til at lave. Huset skulle isoleres og sådan noget. Jeg ved ikke, hvordan den omstilling sker, men det hænger sammen. Jeg følte ikke noget knæk i sjælen, når jeg havde isoleret et loft og så gik ind for at skrive. Det var ikke det samme, jeg foretog mig, men det var heller ikke så forskelligt.

JSS: Det blev en anden sammenhæng. Den frustration fra halvtredserne, den forsvinder tydeligvis. Og det kan selvfølgelig skyldes mange ting. For eksempel også at der jo sker ændringer i tiden omkring dig.

PH: Jo, men det hænger jo nok sammen med, at de uoverensstemmelser som man tidligere havde måttet finde i udlandet, finder man pludselig herhjemme. De havde eksisteret i nogen tid, jeg havde bare ikke været opmærksom på dem. Det sker jo netop dér fra '65 til '70. Det er den eneste periode, hvor jeg har prøvet at være medlem af sådan en forfattergruppe, som arbejdede i forlængelse af hinanden. Det var fantastisk. Og det giver naturligvis en meget større produktivitet. Der ligger en kolossal styrke i, at man er mange på holdet, og at man skriver, måske ikke i

forlængelse af hinanden, men der er så mange parallelle ting, så man rent uvilkårligt forstår hinanden, ikke behøver at komme med alle de der teorier og sager. Samtidig var det også for mig en bekræftelse på, at der herhjemme godt kan trives en litteratur, der har forudsætninger, som jeg kunne acceptere. At man så er naiv og tror, at nu har man altså tippet litteraturen over, det er en anden sag. Det troede vi faktisk på det tidspunkt. Jeg troede det i hvert tilfælde. At nu var der grænser for, hvad man kunne vende tilbage til. Det var der ikke.

JSS: Men også i forbindelse med det her kommer der jo sådan en ny tone. Eller holdning er nok mere præcist. En som var utænkkelig i de to første bøger, nemlig humor. Meget udpræget i *Min hånd 66*, og den bog, der fulgte med, som hed *Show*. Hvordan fandt du ud af det? Opdagede du pludselig, at det var morsomt, eller havde du set nogen...

PH: Nej du, jeg har tænkt meget over, hvad det egentlig kan hænge sammen med. Min egen private forklaring er den, at hvis man siger, at man er humorist af holdning, så betyder det, at man er egentlig tragiker. Jeg tror nok, at jeg egentlig er tragiker af konstitution, men jeg får bedst udløsning for min tragik i den komiske form. Det gør jo også, at man som humorist står meget stærkt, fordi man har den rette baggrund. Det helt traditionelle dér med klovnen, der græder, så snart forestillingen er forbi. Men det har også den meget gode betydning, at i humoren kommer jeg pludselig over på en mark, som er mindre fin og som er mindre etableret ren litterært. Og som derfor er mindre ødelagt af falske teoridannelser. Der har jeg meget mere frit slag, og det er det jeg bruger den til. Derfor bliver jeg altid sur, når man kalder mig humorist, men jeg kan acceptere det på den måde. Man skal passe på med at tro, at man i et af mine digte kan tage humoren væk, uden at der sker noget. Det kan man fandeme ikke, for hvis man tager den væk og lissom læser igennem den, så går man fejl. Humoren har den fantastiske fordel, at den får de mest sindssyge ting til at hænge sammen. Den laver en sammenhæng, som er ægte, mens den finder sted. Men det hænger også sammen med en an-

den ting, som er mere let forklarlig, måske. Før i tiden sagde man, at man finder sig selv, men altså, jeg får prøvet at lave gode digte og opnår en lidt større sikkerhed, som også gør mig personligt mere sikker, og derfor tør jeg spille nogle flere af mine personlige egenskaber ud i digtene, især humoren. Som efterhånden er ved at vende sig imod mig. Jeg kan forholde mig frivolt, også når jeg er angst. Mine digte bliver aldrig domineret af, hvad skal man kalde det, seriøse følelser, uden at der er sat en nål i et eller andet sted.

JSS: I *Min hånd 66* er der jo stadigvæk jævnsides med humoren, alvorlige digte, digte præget af refleksioner. Og disse refleksioner dukker så op i de teoretiske bøger, efterhånden som din egentlige digteriske produktion i stigende grad bliver præget af humoren.

PH: Ja, det er rigtigt. Jeg ved ikke rigtigt, hvad det hænger sammen med. Det med den teoretiske side af sagen, det var egentlig et tilfælde. Det var Gustava og Radioen, der sagde, at jeg skulle snakke et kvarter om et teoretisk problem. Det var ikke, hvordan et digt bliver til, men det var noget i den retning. Hvad sker der mellem linjerne! Og det prøvede jeg så at skrive. Jeg syntes selv, det blev vanvittigt godt, det er jeg ikke helt sikker på, at radioen syntes. Det var jo meget svært, men det var faktisk starten på det hele. Jeg opdagede, at det lod sig gøre at lave sådan noget. Jeg havde været udsat for det før, når jeg skulle skrive manuskript til et foredrag. Jeg var en enormt klodset foredragsholder, jeg kunne overhovedet ikke få hold på teoridannelser. Men nu jeg havde skrevet op til det i praksis, lod det sig gøre. Fordi jeg kunne forholde mig til mine egne erfaringer og ligesom bare fotografere dem. Jeg vidste, hvordan det skulle føles i fingrene, men det er også det, der har gjort, at man altid kvier sig senere ved at komme med noget teori. Fordi folk tror, man er satans klog og fandens belæst. Det man kan gøre, det er i virkeligheden bare, at man omsætter det, der sker i en, når man laver det, man ligesom flytter digtene over og sætter dem i en anden sammenhæng. Og det betyder ikke, at teoridannelsen flytter sig ret meget fra digtene, men noget gør den. Jeg har aldrig

tænkt over det, men du har da ret i, at i det øjeblik jeg begynder at skrive teoribøger, da bliver digtene også nogle andre, så kommer *Show* og så *Punkter*. Ja, det er sgu rigtigt.

JSS: Systemdigtene og deres kritikere talte om noget, de kaldte eksistensmodeller. Disse digte, som var lukkede i et system, kunne man se som modeller af eksistentielle vilkår.

PH: Det tror jeg nok stadigvæk på er rigtigt. Og jeg mener, at jeg i et vist omfang skriver op til det. Jeg tror ikke rigtig på ideen om en åben digtning, en digtning, som tilsyneladende er helt naturlig, altså det lange, rablende, selvbeskrivende eller selvbiografiske digt. Det er i hvert fald ikke en form, som jeg sætter meget pris på. Fordi det rummer en kolossal fare for en idylliseringen, dels af kunstens forhold, men fandeme også af eksisterende samfundsforhold. Selv om sådan et rablende digt kan forholde sig meget kritisk. de består jo tit af "Op i røven" med en hel masse ting. Men det kalder jeg ikke kritik, det er bare en attitude, som måske også har en kunstnerisk baggrund. Et eksempel på den slags formet som samfundskritik er Ørnsbos digte, da er det indarbejdet i, men...

JSS: Man kan vel sige, at systemdigtene har en baggrund, også for dig, i en strengt modernistisk formel opfattelse af litteratur. Også forstået på den måde at det drejer sig om at skabe de perfekte helheder over for verden. Hvis de har en måde at afspejle verden på, og det er vel egentlig det man tænker på med eksistensmodeller, så er de jo også tænkt som noget der står over for verden, som ting.

PH: Ja, det er de. Og det afgørende er, at i de tekster, der indser forfatterne forskellen. Det, de skal arbejde op til, og det er i mine øjne det afgørende nye: Det, de skal arbejde op til, er, at de ikke skal lave noget, der er ligesom naturen, der er ligesom samfundet, der er ligesom menneskelivet, men noget, der er forskelligt fra det. Først da bliver det til kunst, og først da bliver det opleveligt. Og det er der, det står i dag, og det er det, der gør, at litteraturens stilling,

eller i hvert fald min, i dag er vanskelig. Fordi jeg arbejder med den forskel, mens de fleste andre arbejder med ligheder, med at skabe ting der ligner så meget som muligt, for at folk kan identificere sig. Men når så folk har identificeret sig, hvad så? Så har man ikke noget at komme med. Ja, man har nogle opfattelser, nogle holdninger og sådan noget, men man har ikke noget virkeligt at komme med. Og da tror jeg altså, at man kører galt. En digtning uden et meget intimt forhold til virkelighed, samfund og sager er utænkeligt! Men digtning og samfund over for hinanden må altid blive modsætninger i mine øjne.

JSS: Du har altså opfattet det sådan, at virkeligheden blev oplevelig igennem noget andet?

PH: Ja! Der skal noget andet til. Og det andet skal være noget, som ikke forandrer sig. Og det er ikke et fast guddommeligt punkt. Digteren er sgu ingen Vor Herre, men er han en god digter, så kan han lave noget, der i kraft af indre struktur, oplevelsesstyrke og formel kunnen og femhundrede andre ting, talent og sager ... står fast.

JSS: Det er jo så det, der gør forskellen fra halvtredserne og tidligere tiders digtnings forsoningsforsøg, i *Show*, hvor tilknytningen til virkeligheden blev afbrudt så meget som muligt, kan man godt sige.

PH: Ja, det er rigtigt. Og samtidig er tilknytningerne meget tætte i de enkelte perioder. Det er sammenstillingen, der gør forskellen. En gang imellem møder jeg den opfattelse, at *Show* nok er det bedste jeg har lavet. Det ved jeg ikke, men det er det mest konsekvente.

-----KLIP til 1999-----

CD: Men nu har vi så valgt den lille suite hér. Vi skal også lige spørge om en ting: Snow Flake, er det cigaretter?

PH: Ja, det er mentholcigaretter. De findes ikke mere.

CD: Vi har begge to talt om morgenmad, flake.

PH: Jo, det er noget ... Det var pinligt for mig, de gik over til et andet mærke, for nu havde jeg skrevet Snow Flake så mange gange...

FORHOLDSREGLER

1

der må begyndes sådan for at sætningen ikke skal løbe (her fra) op i øjnene eller tilbage hen over sig selv og slette sig ud eller gå igennem (her fx) og fortsætte på bagsiden eller om 8 år. Der er to sole, en på den anden side men kun ryggen knæhaserne og huden på overarmene nærer tilliden. Den som bygger hus mærker det ikke før maden står på bordet. Ørerne? Nej. Hælene? Til en vis grad. Håret? Nej det vokser ned i æsker. Udsigten ville kunne nydes hvis her var nogen og det var lidt lysere. Denne sætning den sidste.

2

enhver begyndelse er halvt fuldent
første råd til fotografen: det er kun på papiret verden ser ud
som den gør
blad glider ud af blad: blaffer: en årring
andet råd til fotografen: et stykke papir kan blive meget
gammelt
tredje råd til fotografen: længe undervejs er halvt fremme
hvis det ikke var for sent ville jeg begynde på halvvejen
eller her

3

du krydsede bækken til hest fortæl mig DET
du købte 20 Snow Flake og en dåse bønner sig DET
du kom forbi et tårn et vandtårn en busk og en dyngede våde
sten jeg vil høre om DET
du sagde ikke noget du sang du var alene hold mund
med DET
du gik to skridt frem og 15 skridt frem og stod så her i solen
det er DET jeg vil vide
du brugte dine sidste kræfter på at nå frem hertil du er meget
træt ikke min sag DAV

(“Forholdsregler”, fra *Min hånd 66*)

PH: Det var der nogen, som var meget forarget over, fordi jeg pludselig kom ud i almindeligt samvær og sådan noget. At jeg skulle nægte at høre på nogens lidelser, det synes de var lidt meget. Jeg kan huske, at Niels Barfoed var meget forarget, de havde ikke forstået en skid!

CD: Jeg synes den sidste del også kommer til at fremstå som et smukt kærlighedsdigt...

PH: Det er det ment som, og det må det så prøve at overbevise folk om. Det er et meget smukt kærlighedsdigt. Men du kender dem, der elsker at fortælle om, hvor dårligt, de havde det i går, og så siger jeg, hold op! Det er i dag, det drejer sig om. Jeg vil høre, hvordan du har det nu, så kan jeg acceptere det. Det er ud fra den holdning.

CD: Samtidig med, at digteren i første del taler til sig selv, det er om at komme i gang, nu skal vi i gang med at skrive, hvad skal vi...

PH: Hvad skal vi i gang med, ja. Forholdsreglerne er jo tidsstudier, altså tiden går jo. Vi lavede noget, mig og Jørgen Johansen, der hed “Tidsfordriv”, og da brugte vi det første kvarter på at snakke om, hvad vi skulle lave til at begynde med! Indtil han sagde, vi er jo sådan set allerede begyndt. Nå ja, sagde jeg – og så kørte vi det en time, bare rundt, uden at lave en skid. Og det var der folk, der syntes var fuldstændigt vanvittigt. Jeg blev ringet op af en trommeslager, ham der hedder Jørgen Ellniff, og han lå syg, eller han var permanent syg dengang af druk og piller og alt muligt, han ringede og sagde, hold da kæft! Den vil jeg sgu godt tromme til. Det gjorde han så, han var skæg nok. Så kom han op i kørestol, den var elektrisk, og det havde han ikke opdaget, så han kørte helt ud i haven og holdt derude og kunne ikke komme tilbage! Men han havde mobiltelefon, han ringede. De her tre, jeg skrev dem faktisk som dét, Hans Jørgen kaldte eksempler, eller som forsøg. Jeg tænkte, hvor langt kan man egentlig gå, hvor langt bærer det, og det bærer uendeligt langt. Man kan bare skrive det, så står det der. Og netop det gør, at det sætter et

uhyre næsten etisk pålæg til een, fordi så bliver spørgsmålet, hvad skal der stå? Hvad tillader jeg, at der står? Dvs. JEG kommer ind i billedet på et eller andet tidspunkt, og det er det, der mangler. Den tekst kan siges at mangle et jeg, eller at påkalde sig et jeg hele tiden, men det kommer ikke, fordi der er ikke noget, der slutter, og det vil sige, at konturerne er uperfekte. Det gælder, ja det gælder alle tre dele, men det bliver først særlig slemt og meget etisk, når vi kommer til det sidste, hvor det drejer sig om forholdet mellem to mennesker; eller der er i hvert fald en, der taler og en, der ikke taler, en der hører. Så kommer det etiske meget frem, men det etiske er der andre steder også. Det etiske er omgivet af kød så at sige. Det er mere kropsligt, end man forestiller sig. Jeg mener, at moderne menneskers refleksion skulle være moden nok, eller nuanceret nok, til, at de tænker kroppen med, selvom den ikke nævnes. Det var Jørgen Gustava Brandt, der sagde, at jeg skriver usanseligt. Så sagde jeg; det gør jeg aldeles ikke! Jeg skriver bare liderligt. Det kan du ikke lide. Du vil have, at jeg skal skrive "sanseligt" i hveranden linje, så tror du, det er sanseligt. Det er ikke sagen. Det skal være liderligt, det skal være skumliderligt, det lægger jeg vægt på. Det er derfor, at nogle kvinder forstår det; fx hende der fra Køge, hold kæft mand! Det er meget skægt, at dér brænder det igennem, det fatter de, det modsatte køn, der siger noget, som kan misforstås, det er lige noget. Jeg går ikke af vejen for nogen brandere. Det hænger sammen med en lovløshed, som gør, at der ingen grænser er.

-----KLIP til 1976-----

Cézannes metode og Intethedens grimasser

JSS: Du har udgivet to teoretiske bøger, *Cézannes Metode* fra 1967 og *Intethedens grimasser* fra 1972, som er skrevet i et meget koncentreret sprog. Dog ikke sådan at de ikke kan forstås, fordi det kan de godt, man kan godt læse sig til at få fat i meningen med eller tankerne i dem. Men jeg tænkte du måske her kunne kommentere nogle af de centrale begreber, som findes i dem. Et hovedbegreb er jo intetheden.

PH: Ja. Ja, det er rigtigt og det er altså blevet misforstået, kan jeg forstå. Fagfilosoffer og velmenende marxister er ude efter skalpen, de har jo fundet ud af, at der er tale om en eller anden form for ontologi eller en metafysik, at intetheden ligesom skulle være det yderste begreb. Og det tror jeg er en misforståelse. Når jeg siger tror, så er det fordi, jeg sgu ikke er filosof. Jeg ved ikke nøjagtigt, hvad andre forstår, og hvad der rent filosofisk forstås ved intetheden. For mig er intethed intethed. Intethed er ikke det modsatte af noget. Det er bare det sted, hvor man hele tiden kan komme et stykke videre, men hvor der ikke er nogen ende på det... Derfor er intetheden jo ikke noget, man kan operere med, hverken som noget konkret eller som noget endeligt. Det er bare det ord, man bruger, når det ikke kan betale sig at bruge flere ord, når der ikke findes flere ord, eller når der ikke er mere at gøre. Så er det det sidste ord, fordi det karakteriserer det, at der ikke er flere ord. Det betyder intetheden for mig og ikke noget som helst andet. Intetheden er ikke noget, der har selvstændig eksistens. Selvstændig eksistens kan det få i sproget, fordi ordet "intet" findes.

JSS: Efter at du har prøvet på at præcisere det begreb, intetheden, på forskellig måde, så handler *Cézannes metode* jo meget om arbejdsmetoder, eller rettere sagt om betingelser for skaben. Du bruger nogle begreber som "studium af natur" og "retningssløshed" og "betjening af tilfældet" og "appel til materialet".

PH: Ja, og det er en slags forsøg. Dels er de udtryk jo polemisk vendt mod den litteratur om arbejdsmetoder, der eksisterede i forvejen. Jeg har prøvet at bruge et pseudovidenskabeligt eller pseudoteknisk sprog om det i stedet for at risikere, at det blev mytologiseret op. Det er muligt, at jeg så kommer for meget til den anden side, men det er så den historiske betingelse, det må man acceptere. Det afgørende begreb, set derfra hvor jeg er nu, er betjening af tilfældet. Tilfældighedsbegrebet har jeg rent ordmæssigt fra Mallarmé, den der med, at et

terningekast omstøder ikke tilfældet. Det er ikke bare det, at det kunstneriske arbejde er funderet på at skabe betingelser for, at det tilfældige kan ske. Det er ethvert kunstværk afhængigt af. Faren er, at det, jeg vil kalde den dårlige digter, han tror på tilfældet i den forstand, at han tror tilfældet er en indgivelse, enten fra oven eller fra nedenunder eller hvor fanden nu hans sympatier ligger, mens jeg mener, at den gode digter gør sådan, som jeg i al beskedenhed prædiker, at han tager tilfældet og betjener sig af det. Det afgørende er ikke tilfældet, men hvad man gør med det. Og der kommer arbejds-metoderne frem som det helt afgørende. Det man må sætte før politiske holdninger, menneskelige holdninger, grundholdninger, etiske holdninger og alt muligt, dér må det bare køre. Fordi det, arbejdet drejer sig om for en kunstner, det kan ikke være at få fremlagt en etisk holdning eller en holdning, som han har i forvejen, men enten at få undersøgt den holdning, han har i forvejen eller at få givet ord eller eksistensmulighed for nye holdninger. Det er det, jeg mener med, at man betjener tilfældet. Man betjener, deri ligger både, at man tjener det, og at man benytter sig af det eller bearbejder det. Appellen til materialet, det er sværere at bruge. Det hænger nok lidt sammen med et andet grundbegreb, det improvisatoriske kunstværk. Og det er altså nogle udtryk, jeg har strikket sammen selv, fordi det var svært at få styr på det. Materialet, forestiller man sig uvilkårligt, må være sproget. Det er det ikke. Materialet er også det fond af sansninger og sansemuligheder, som digteren er i besiddelse af. Det er også hans private liv. Det er hans liv med samfundet og i samfundet. Det er samfundets liv uden om ham. Materialet er ALT, hvad han er i stand til at anvende. Og den appel skal være ren og tilfældig, som et ekkolod eller hvad fanden man nu skal sammenligne det med, for at du kan få spillet et rent – rent hele tiden i gåseøjne – tilfælde i hænderne, som du kan betjene dig af.

JSS: Det er måske tydeligere, hvis vi går til *Intethedens grimasser*, hvor du bruger show-fænomenet som en illustration.

PH: Ja, det er meget tydeligere. For der havde jeg det held, at jeg i de der to-tre første kapitler, hvor jeg prøver at beskrive showets betingelser, før jeg begynder at sammenligne med kunsten, kunne henvise til noget konkret. Det kan godt være, at sammenligningen halter på enkelte punkter. Men jeg er jo heller ikke filosof. Dér bliver det tydeligere, men det er også muligt, at der er sket nogle forskydninger. Jeg havde en fornemmelse af, at mens *Cézannes metode* i næsten fuldstændig grad er baseret på erfaringer, jeg selv havde gjort – det er ikke introduktioner til det jeg selv har skrevet, men det er kunstneriske erfaringer, jeg selv har gjort – så har jeg forsøgt at skrive *Intethedens grimasser* længere frem, end jeg selv var. *Intethedens grimasser* beskæftiger sig, i et vist omfang skjult, med Peter Laugesens forfatterskab. Jeg skriver ikke spor om det. Men det er en del af de teoridannelser, der ligger i hans forfatterskab, som jeg forsøger at tage stilling til. Det var på det tidspunkt et enormt problem for mig at finde ud af, hvorfor Peter Laugesens ting virkede. Det er det problem, som møder enhver kunstner, der har den skæbne at blive ved med at skrive ud over de fyrrer år, at der kommer nogen, som skriver anderledes end ham, men som han må acceptere som gode og kvalificerede kunstnere. Og da valgte jeg altså Peter Laugesen, fordi han var det mest ekstreme tilfælde, og den der lå nærmest en teoridannelse.

Turbo

JSS: I *Turbo* fra 1968 er det tydeligere end tidligere i forfatterskabet, at poesien her er oplevet som en arbejdsproces, som et håndværksmæssigt arbejde. Det er noget, som skinner igennem til læseren også, et meget resolut opgør med alt, hvad der hedder inspiration, som ligger fremme på overfladen. Det er et arbejde med sprog, som består af forskellige manipulationer, forskellige måder at sætte det i bevægelse på, men det man først og fremmest selvfølgelig studser over, er det man kunne kalde destruktionen af sprog materialet på forskellig måde, som ødelæggelse af syntakser og beskadigelse af ord, og forskellige former for for-

vrængninger. Vi har heller ikke snakket så meget om, hvordan du arbejder i praksis og man kunne sige, at *Turbo* måske er den mest nærliggende bog at komme ind på i den forbindelse?

PH: Ja, det er det nok. Det er nok også den første bog, hvor man kan gøre det med nogen form for repræsentativ værdi. For det var først med *Turbo*, at arbejdsmetoden lå klar og samtidig var en fuldstændig forudsætning for arbejdet. Den er skrevet på en bestemt måde, både i den forstand, at den er blevet til på en bestemt måde, men den er altså også skrevet på den måde. Det hænger sammen med en betjening af tilfældet. Først var der den forestilling, at jeg fra at skrive digte, som havde en vis karakter af udsøgthed eller specialitet, ville smide læseren ud på en lidt større bane. Digtene skulle være store blokke i stedet for at være sådan et lille punkt, hvor der slog en gnist, eller flere gnister over. Og det gjorde at linjerne skulle være længere, men samtidig var jeg også begyndt at blive bevidst om det, jeg i de teoretiske bøger kalder digtenes inferiøre egenskaber, sådan noget som vitalitet – mimisk er der en svensker, der har kaldt det en gang – det at digtet har en gestikulation, som står i et spændt forhold til hvad det siger eller udtrykker eller hvad det har som stof i øjeblikket. Og der er *Turbo* det første forsøg på at bruge det for fuldt orkester. Samtidig er der også en slags forsøg på at blande tingene sammen. Jeg kan godt have sådan en vis satanisk glæde ved at lade en bestemt pointe ligge et helt andet sted end læseren skulle forvente. Den kan ligge i en forvrængning af et ord, mens oplægget til den måske ligger i en argumentatorisk følge af sætninger. Vitaliteten i sig selv skulle gøre, at det kunne lade sig gøre. Teksterne kører smadder effektivt, men uden at der er nogen særlig basis hverken for vitaliteten eller effektiviteten. Det gav mulighed for at trække en række billeder eller indtryk fra virkeligheden ind.

JSS: Rent praktisk, hvordan er den skrevet? Og de forskellige tricks, hvordan er de kommet til?

PH: Jah, det er underligt. Digtene står i næsten kronologisk orden i bogen. Jeg plejer altid at arbejde i en raptus, ligesom Holberg du ved, og i den periode kan jeg godt køre en halv snes digte samtidig. Men her kørte jeg tekst for tekst fremad, eller afsted. Der er vist rokeret lidt med digtene bagefter, men det er ikke de store sager. Jeg arbejdede med én tekst ad gangen og kørte dem igennem. Almindeligvis så plejer jeg jo at gøre teksten færdig med det samme. Det er jo ulidsommeligt med så store tekster og jeg er sgu bange for, at jeg må indrømme, at jeg lyttede mig meget frem. Den er altså ikke lavet på den måde, som det virker, også når man snakker om den, at den er strikket eller nørklet sammen. Det er god gammeldags inspirationslyrik. Skrevet frem, men dog på den måde at jeg brugte oceaner af papir på det, fordi jeg skrev så langt, jeg kunne komme, og så – Gud bevares, der var rettelser, men alligevel – når jeg så skulle tage fat i det digt igen, så gik jeg ikke videre derfra, jeg begyndte forfra hver gang og fik det så presset nogle linjer længere og længere og længere hele tiden. Så optrådte der, når man var kommet stykket ned, et eller andet strukturprincip. Det kunne man så se an. Det er ligeegyldigt hvem der arbejder på den måde, så vil der ske en strukturering. Og den strukturering, var altså det tilfælde, som uvilkårligt fremtrådte af det, jeg havde lavet. Det var så problemet at få det indarbejdet, sådan at teksten overholdt de tilfældige regler og derved ligesom lagde en falsk basis. Digtene hænger i luften rent strukturmæssigt, men når man ser dem, så virker de meget funderede. Det er de ikke. De er bare funderede på deres egne forudsætninger, så virker alting.

JSS: Noget som også leder tanker hen på sådan et nørklarbejde med sproget, er de destruktive ting. Der er forløb i teksterne, som bygger på nogle spilleregler, men andre steder er der associationsbaner, som er meget frie.

PH: Associationsbanerne er frie, og det er farligt. Man skal altid være forsigtig med associationer, for dér har man nemlig ingen kontrolinstans. Du asso-

cierer for det meste ud fra personlige forudsætninger og dem kan du ikke selv kontrollere, for du har dem også, når du kontrollerer. Og jeg mener nok, at det er en svaghed i nogle af teksterne, at det finder sted. Selve deformationerne er faktisk lavet samtidig. Jeg kan have haft nogle problemer undervejs, som jeg først har løst bagefter, men normalt har teksten været færdig, når den var færdig. Jeg har prøvet at kigge i kladderne til et par af dem, og der er ikke foretaget eftertænkninger eller intellektualiseringer af teksterne bagefter. Det ville være imod mine principper. Derfor kunne man godt have gjort det alligevel, men det er ikke sket. Og det var det der gjorde vanskeligheden. Man skulle næsten i trancetilstand for at skrive de der ting, for man skulle kunne være parat når som helst, noget begyndte at fungere, når som helst et system trådte i kraft og alle tand- og svinghjul var begyndt at dreje, for så skulle det brækkes ned. Og det er fantastisk svært, når man sidder og er konstruktiv og destruktiv næsten samtidig. For i og med at du brækker ned, så er du ved at konstruere det næste.

JSS: De problemer du har med associationer, det samme gælder vel metaforen, som der er et bevidst opgør med i bogen.

PH: Jeg blev på det tidspunkt klar over, at metaforen var en fantastisk hindring. Jeg må sige med det samme, at metaforen ikke kan afskaffes. Men man kan bestræbe sig på enten at afskaffe den eller at gøre den så klar som mulig, sådan at dens funktion kan gennemskues af læseren, og at den kun bruges, hvad skal vi sige, rent lokalt. At metaforen brydes ned er dels en følge af, at teksterne er metaforiske, de er spækkede med metaforer, og det fulgte så automatisk af det destruktive arbejde, at når jeg brækker syntaksen ned, kommer jeg også uvilkaarligt til at brække metaforerne ned, fordi det er vævet sammen, og derved bliver man bevidst om, at her sidder man faktisk og destruerer sig frem. Og en destruktion af metaforen havde meget afgørende virkninger på det samfundsbillede, som teksten også kommer ind på. Meget af det, der står

imellem digteren og samfundet, er netop metafordannelserne. Man kan sige sig selv, at i det øjeblik man arbejder på en tekst, der ikke bare skal være et udsagn, men også en ting i sig selv eller have tingslig karakter, så vil man forsøge at dæmpe eller brække metaforerne ned, for at skabelsen af den ting skal ske så let som muligt. En metafor vil jo næsten altid være en henvisning ud af digtet på falske forudsætninger. Jeg ville have, at digtene lukkede strukturer, cirkelprincippet er jo meget gennemgående i teksten.

JSS: Når du siger, at metaforen kan være en hindring, så sigter du vel også polemisk til den tungeste metafor-avl-periode i tressernes litteratur.

PH: Ja, den var ved at være overstået. Den var under nedkæmpning, lige mens jeg lavede *Turbo*, og det har ganske givet også spillet ind. Det afgørende er jo, at man opdager at ens egen metafordannelse forkrampes og bliver tung. Men den bliver samtidig også pervers. Man opdager, hvor tit man kan redde et digt, eller pseudo-redde et digt, bare ved at lave en metafordannelse. Metafordannelse vil altid være uklar. Grundlaget for brug af metafor må være, at metaforen dækker noget ved hjælp af et andet ord. Der er jo ingen overensstemmelse imellem billedet og det, som billedet dækker. Problemet er, at når man overhovedet bruger metafor, så er det, fordi ikke alting kan siges lige ud, eller faktisk meget lidt kan siges lige ud, og i det øjeblik, du anvender billeder, så kan du få langt mere følelsesladning, langt mere sansespræget oplevelse af tingene ind. Men det har altså også den fare, at metaforer medfører en bestemt last af kultur og politik. En metafordannelse vil altid ske, og metafordannelsen er et borgerligt fænomen.

JSS: *Turbo* har haft så mange ting, som har gjort den vanskelig at læse. Det har været en bog, som ville forhindre mange mennesker i at læse ret langt i den. Men du har jo brugt den meget som oplæser, og der har den vist sig anvendelig i bestemte iscenesættelser, måske i højere grad end som en bog, man sidder og læser.

PH: Det skægge er – det glemte jeg at sige, da du spurgte, hvordan man lavede den – at den faktisk er skrevet med lyd som baggrund. En af de meget væsentlige tilskyndelser bag den bog er Jimi Hendrix' *Electric Ladyland*. Visse af stykkerne er, man kan ikke sige skrevet over den, fordi det giver ingen mening, men der er altså en enkelt fan, der har opdaget det, han sagde, det er *Electric Ladyland*, der ligger bagved dér. Hvordan fanden han har fundet ud af det. Det står ikke nævnt nogen steder. Det er beatmusikken, der kommer ind dér. Nu har den eksisteret længe nok til, at jeg kan bruge den. Hvis du for eksempel tager Beatles' måde at gøre et nummer færdigt på. De begyndte at fade numrene ud i stedet for at lave konklusion eller lave hård afslutning, og også deres afslappede brug af pladeformatet. Det spiller også ind. Men det er rigtigt, at den bruges, og det er af den grund, at den kan bruges, fantastisk meget. Den er god at læse op af. Hvis man altså bruger den meget. For det meste er det mig selv, der gør det, fordi der skal en falsk autoritet til at begynde og vælge på læserens vegne. Og det, at der er lavet en plade med den, det hænger også sammen med det faktum, at den er skrevet op til lydleder i meget høj grad.

JSS: Man kan måske ane en slags parallel til underholdningsindustrien på et, andet grundlag i det at lave ting, der kan bruges som en slags tilbud. En bog som *Punkter*, der fulgte efter *Turbo* er jo sådan en bog, som er beregnet til en bestemt brug. Altså læseren gør en bestemt, direkte brug af den, mindre end at læse den.

PH: Det startede i *Turbo*. Det er et tidsinterval, som jeg har læseren inden for, og det er inden for det tidsinterval, han eller hun skal bearbejdes. Samtidig har tid den fordel, at det har en masse filosofiske over- og undertoner. Det er muligt at lave nogle overbygninger på det af vidt forskellig art, både forfatterholdningsmæssige og publikumsmæssige. Og der er *Turbo* den første virkelig publikumsvenlige bog, jeg har lavet. Venlig i den forstand, at den giver publikum mange chancer. Den er sgutte åben i den forstand. Det har også en anden betydning, som man almindeligvis overser. Nogle folk hævder, at *Turbo* er politisk mistænkelig, fordi den er en cirkelstruktur. Lige præcis på det punkt tager de fejl, fordi de ikke regner tiden ind. Det er rigtigt nok, at den er en cirkelstruktur, og hvis man ophæver tiden, vil det sige, at du starter et sted, kører rundt, og så havner du det samme sted. Men hvis du beholder tiden, hvad bogen i høj grad indbyder til, så må du havne et andet sted, højere eller lavere, end det sted hvor du startede. Og det har de analytikere ikke taget med, fordi man simpelthen ikke opererer med det tidsbegreb i den traditionelle tekstanalyse. Selvfølgelig ved man, at der går en vis tid fra digtet begynder til det slutter. Men man opererer ikke med det som en primær-kalkule fra forfatterens side, at den tid er gået. Og derfor kommer de til at gå skævt. Det er ikke nogen cirkel, men, jeg ved ikke hvad det hedder, det er ligesom en stålfjeder.

JSS: En spiral.

PH: Ja, en spiral.

-----KLIP til 1999-----

der ses op i luften fra en døds øjne og den 18de marts 1968 overalt der skiftes fra venstre til højre fra gaffel og kniv til ske fra øje til blik og loftets puds falder ned og bliver hængende deroppe og nede og vinduet bulner ud og springer jo ikke og bulner altså ikke ud men springer og vi vippes over i den 19de og hænger dær og glør ind i den 18de hvor der er tomt nu og ses op i loftet og vi vi ser hvordan den 18de langsomt fjerner sig som m en enorm fart da vi glider ned i denne den 19de som vi ikke kan se men vi er i færd med at være i for vi veed ikke hvilken gang den første måske den nittende eller det er den 19de nr 6512 vi er i gang med og det er nu og denne gang og aldrig aldrig aldrig mer mind mig ikke om det jeg så mælken gyngte i hans øjne jeg så den 18de rykke tæt sammen og fylde ham præcis (o alle disse svømmere i deres datoer og vores ja undskyld hr men siden metha for til himmels har jeg kunnet nyde mine spejlæg og hvidtøllet holder sig muntert i dagevis trist nok) og han blev hvid i hvidt og færgen væk gennem sluser af dage af hvidt hvid færge over et hav af mælk solen i en hvid ring som bulner og svinder og mælken mælken og mælken fryser i sin karton og solen se dens vældige horn (der ses op

(fra *Turbo*, 1968)

PH: Det er skægt, når man kommer til “aldrig aldrig aldrig mere”, så bliver folk så tragiske, og det er også rigtigt. Digtet er skrevet på min fars død. Det var et chok for mig at se ham sådan med døde øjne.

CD: Men der sniger sig også noget andet ind, en patos. Og *Turbo* er jo både en vild og ekspressiv og hurtig bog – og samtidig er den meget maskinel. Jeg har haft det sådan, også når jeg hører den dér plade, hvor du læser op, at den pludselig blev meget uhyggelig, også på grund af alt det dér I klipper ind, hvor I laver telefonsjov med telefondamer.

PH: Det var et bånd, vi lavede til radioen. *Turbo* skulle læses i radioen, og det kunne ikke gøres, fordi den var så polyfonisk. Og så foreslog Clemens Johansen, der var tekniker i Horsens, og jeg, at vi lavede et bånd med den. Det gjorde vi så, og det varede en helvedes tid. Jeg ringede op fra Domkirkepladsen i Århus og havde foden i klemme i døren, så byens larm trængte ind, og så skulle vi lade den løbe ud med et dutteri, og lige før duttet var færdigt, skulle vi lægge en mønt i, og det glippede hveranden gang, og der

stod en flok omkring, og jeg stod dér i en bus midt på... Åh, hold kæft mand! Og Clemens, han lå ud af vinduet i Køge – Køge er ikke... det er helt tilfældigt... – og skulle optage dueslag, nogle duer der fløj op, det skulle vi lige bruge et enkelt sekund, og det varede flere dage at optage, og ting og sager... neej ... det var noget værre noget. Men vi klarede det. Og vi gik rundt på alle lokummer i Radiohuset for at høre, hvilket der skyllede bedst ud! Det var skægt nok. Og så kørte det bare, og folk var simpelthen rasende, og nogle var begejstrede. Omslaget på bogen var en tilfældighed, det var nærmest for at vise, at det kunne lade sig gøre, og det blev sgu godt. Han prøvede næsten tredive gange at lave det om, det blev aldrig bedre, det blev sådan her. Allright, sagde jeg, så tager vi den første. Der er mange typografer, der siger, hvor fanden lærer de det? Det er kun det første bogstav, der stritter, de andre stritter ikke. Jeg havde hørt, at de bedste bogfarver, er rød, gul og sort, og så tænkte jeg, dem må jeg have, og så tog jeg dem. Jo, og så havde jeg et hyr med, at der ikke skulle være sidetal i, det skulle nummereres, og hvordan faen undgår man det, og det gjorde jeg så ved, at teksten

begynder på side 1, dvs der er ingen sidetal, men i studiekredsen kan de altid henvide til nr. 3, eller hvad vi nu har. Jeg ville egentlig have nogle store tal, men det syntes typografen ikke, det skulle være nogle små, nette tal, så sagde jeg, det er da i orden, så kan de skrive noter heroppe. Det var der også nogle, der gjorde...

CD: Men hvis vi kigger tilbage på *Poetens Hoved*, så er det her en helt anden strategi, det her med at sabotere sig frem, skrive sig ind og ud af intetheden og bruge fravær positivt...

PH: Det har sin baggrund i rockmusikken, den kom jo netop i de år her. Jeg fik stereoanlæg og en plade med Jimi Hendrix. Jeg havde aldrig hørt ham før, og jeg tænkte, det var som at komme hjem, sådan skal det være! Han gør ikke noget som helst forkert, det er altsammen nøjagtigt, som jeg kan vente det. Nøjagtigt, som jeg er i stand til med mine yderste evner at forvente. Jeg kan ikke komme uden om ham, det irriterer mig...

CD: Men jeg synes også, at det er en uhyggelig bog, for pludselig går det op for én, der er ikke nogen forfatter her. Han er gået!

PH: Ja, han er gået. Det kører bare, der står en maskine et eller andet sted. Det sidste digt her, da er der næsten ikke mere stof tilbage, og da kommer det inderste, mest intime frem, og det er nok det, der gør det... aj, uhyggeligt ved jeg ikke... men altså, jo uhyggeligt måske. Henry ind i landskabet-sekvensen, det har de prøvet at opføre på scenen engang – det gik overhovedet ikke! De havde seks lokummer og seks personer siddende på hver sit lokum, rejste sig op og sagde goddag og farvel.

CD: Men havde du en eller anden anarkistisk idé om, at nu skal den sparke røv, den her bog?

PH: Jeg vidste, hvor traditionsløs, jeg var. Jeg voksede op med meget modernistisk tænkning. Mit problem var, at når et billede forestillede noget, så måtte det være noget lort. Der gik lang tid, før jeg opdagede,

at Cézanne og den slags også var noget. Det var ikke bare Jorn altsammen. Den dér ting havde jeg fået ind med modernismen, og den var så selvfølgelig for mig. Men alt det andet måtte jeg kæmpe mig til. Ikke at min far var imod det, men han var forbi det. Al den anerkendelse af klassiken veg jeg tilbage for. Det ændrede sig først, da jeg kom i gymnasiet. Jeg lærte latin af en meget stiv latinere, Thure Hastrup, som har oversat Herodots historier. Men det gjorde altså, at meget af det, som andre måtte vokse op med som en selvfølge, hele den klassiske tradition, det havde jeg ikke. Jeg havde en moderne tradition, som var lige så stærk. Men den kendte de ikke, og da kom jeg i nød. Og senere kom jeg i nød på den anden led, fordi jeg skulle jo også bruge traditionen, det var også min tradition. På samme måde, som folk havde erobret det nye, måtte jeg erobre det gamle. Det gjorde, at forsinkelsen sådan set ophævedes. At jeg var ældre gjorde ikke så meget, fordi jeg på den anden led var yngre, var baby simpelthen. Jeg måtte indse, at jeg var dobbelt forsinket. Jeg var for sent i forhold til min egen alder, men jeg var tidlig nok i forhold til andres alder. Og det gik op for mig, at jeg kunne profitere på det, hvis jeg ville. Det gav et eller andet blandingsforhold, som var gavnlige, da *Turbo* skulle laves, fordi jeg havde stof nok at tage af, jeg kunne tage alle steder fra, og jeg spændte over – ikke over alt – men over nok i hvert fald. Jeg kan huske, at jeg engang imellem tænkte, det holder kraftene ikke til det ustandseligt. Jeg skulle være lysvågen og samtidig instinktiv, og det var hundesvært. Det var som om, jeg gik imod mine egne muskler, næsten korporligt. *Turbo* er også skrevet på et eller andet musikalsk vildt ridt uden at bekymre sig om, hvor det kommer hen eller noget som helst. Jeg havde en eller anden lyst – grænsende til liderlighed – til at skrive et digt med lange linjer...

-----KLIP til 1976-----

6512

JSS: Romanen, *6512*, fra 1969, handler om en mand, som sidder på et bibliotek og skriver og har en eller anden form for liv. Kompositionsprincippet bliver, at disse løse ark blandes sammen på en tilfældig

måde, alfabetisk efter det første bogstav på hvert ark, og titlen er fremkommet ved, at du har lagt arkene sammen og lagt et vist tal til. Har du selv behov for at give en kommentar til det tal som lægges til. De andre er jo indlysende.

PH: Ja, de er indlysende. Jeg lægger sidetallene sammen og rammer ikke titlen. Nej, det kan fortolkes på forskellige måder og jeg har også hørt mange fortolkninger efterhånden. Jeg har ikke nogen særlig kommentar til det. Det skal opleves sammen med de andre ting i bogen. Men hvis man endelig isolerer det, så kan man sige at de 407, som jeg lægger til for at nå op på titlens antal, det hænger sammen med bogen som faktisk forekommende ting. En læser har altid to bøger, den bog, han køber eller låner, og så den bog han, når den er læst, sætter på plads eller afleverer. Der er forskel på en læst og en ikke-læst bog. En læst bog kan aldrig blive ulæst igen. Og de 407, det er altså hvad jeg takserer en almindelig læsning til. Derfor kan man sige, at når man køber bogen, så hedder den 6107 og når man har læst den, først når man har læst den, så hedder den 6512. Først da er man oppe på de fulde omdrejninger og det maksimale antal. Der kan også ligge noget andet i det, for faktisk behøver man ikke læse bogen første gang. Man kan nøjes med at læse den anden gang, hvis det ellers kunne lade sig gøre. Det er genlæsningen, der giver det fulde udbytte, for da ved man, hvordan bogen er lavet. Man læser den fra første side med viden om det tilfældighedsprincip, som er brugt...

JSS: Men det vil sige tallet, titlens tal, havde du på forhånd?

PH: Det havde jeg på forhånd, ja.

JSS: Det optræder jo i *Turbo* også.

PH: Ja, jeg havde, og har faktisk, det princip, at der ikke kommer en bog, hvor det ikke forekommer et eller andet sted. Det er også med i den nye bog [*Revolver*]. 6512 optræder altid et eller andet sted. Fordi man har brug for et helt præcist tal, og så er det godt

at have det ved hånden. I stedet for at skulle sidde og lave et eller andet tilfældigt tal.

JSS: Hvordan har du fundet frem til det?

PH: Det er helt tilfældigt. Men der ligger dog lidt element af kalkule i det. Når 12 er brugt, så hænger det sammen med det gamle ordspil med dusinet fuldt. Hvis jeg havde taget et ulige tal, så ville tilfældigheden have været understreget på en for mig at se forkert måde. 12, det lyder som om, det er rigtigt. Det vil sige, at det skal opdages, at det er forkert. 6512, du tænker, det tal finder man kun fordi det er rigtigt, og det er altså ikke rigtigt. Men jeg kan legalisere det på en række måder. I den nye bog sker der et indbrud i en meta-butik, og det samlede udbyttet bliver 6512 kroner. På den måde kan det hele tiden bruges. Det er sådan en lille systemisk metaforik, der kører undervejs for underholdningens skyld.

JSS: Nu har man jo også diskuteret bogens utraditionelle komposition, det der tilfældighedsprincip, om den i virkeligheden ikke rummede et traditionelt livsbillede. I den forstand at den angav en udvikling. Bogen behandler jo barndom, pubertet og mere eller mindre mislykket voksenhed hos en hovedperson.

PH: Det er der ikke noget at sige til, at man gør. Jeg mener ikke, den gør det. Jeg vil først sige, hvad jeg benægtede dengang, men er blevet opmærksom på siden, nemlig at bogen har forholdsvis stærke selvbiografiske træk. Det er jeg blevet opmærksom på senere, jeg har jo ikke tænkt over, at det der digt kunne lige så godt have været mig, det er en holdning jeg også kunne finde på at indtage. Men det er klart, at i det øjeblik man får brug for biografisk stof, selvbiografisk stof, så tager man det sgu fra sit eget liv. Det er meget naturligt, fordi man er den nærmeste til det. Men at den skulle være en kamoufleret udviklingsroman, nej, det er måske også så meget igen. Jeg ved ikke en gang, om den er et portræt. Jeg passede meget på, da jeg lavede den. Ikke at den ikke skulle blive det, for det faldt mig fak-

tisk ikke ind, men med at overholde de spilleregler, jeg havde opstillet, rent, altså virkelig overholde dem. Ikke noget med at snyde for at opnå billige effekter eller snyde for at få en god anekdote med, som jeg faktisk havde skrevet ned, men som bare ikke kunne være på siden. Jeg kan huske, at jeg anvendte barndommen, fordi det var et stof, som han hele tiden kunne vende tilbage til, når han ikke vidste, hvad han skulle skrive. Det er også mange forskellige barndomme, han har haft. De har nogle lighedspunkter, men der er alligevel variationer.

JSS: Det er selvfølgelig nærliggende, at der har indsneget sig nogle sammenhænge, nogle mulige sammenhænge, fordi hans nutidstilværelse ikke er en hvilken som helst, hele det pjalteproletariske. Det er en speciel tilværelse, som er præget af specielle problemer. Han er omgivet af meget specielle mennesker. Så dér kunne man se en sammenhæng mellem det og hans forudsætninger. Men hvad er baggrunden for det miljø?

PH: Valget af miljø er meget instinktivt. Det var det, jeg havde lyst til. Miljøet har altid haft en me-

get stærk tiltrækningskraft. Jeg ved egentlig ikke på basis af hvad. Jeg kunne godt remse en række personlige oplevelser op med bestemte mennesker, jeg har kendt, som var af den slags og levede det liv. Det er ikke skrevet på nogen af dem, det er heller ikke ligefrem personligt bekendte, men jeg har ligget på sygehus nogle gange, og på biblioteket har jeg haft faste lånere, der kom. Så er der en ting, som vi ikke må overse, og det er, at bogen betaler sin gæld til Beckett, ved at citere ham flere gange og ved skjult at lave parallelbegivenheder til hans bøger. Der er ingen tvivl om, at uden Beckett var den bog ikke lavet. En af anmelderne sagde, at jeg havde lavet sådan en slags jysk Beckett-bog, og det er fuldstændigt korrekt. Det er måske også en af grundene til, at jeg ikke rigtig føler mig fristet så meget af prosaen. Beckett har jo lavet, hvad jeg godt kunne tænke mig at lave.

-----KLIP til 1999-----

+ 1

“På jeres pladser!”

“Færdige!”

snaps fars kapers ribs laks asters sovs gips labskovs østers slips turnips
fars kapers ribs laks asters sovs gips labskovs østers slips turnips snaps
kapers ribs laks asters sovs gips labskovs østers slips turnips snaps fars
ribs laks asters sovs gips labskovs østers slips turnips snaps fars kapers
laks asters sovs gips labskovs østers slips turnips snaps fars kapers ribs
asters sovs gips labskovs østers slips turnips snaps fars kapers ribs laks
sovs gips labskovs østers slips turnips snaps fars kapers ribs laks asters
gips labskovs østers slips turnips snaps fars kapers ribs laks asters sovs
labskovs østers slips turnips snaps fars kapers ribs laks asters sovs gips
østers slips turnips snaps fars kapers ribs laks asters sovs gips labskovs
slips turnips snaps fars kapers ribs laks asters sovs gips labskovs østers
turnips snaps fars kapers ribs laks asters sovs gips labskovs østers slips

(fra +1, 1969)

PH: Kan I ikke se det som hørespil?

LB: Jo.

PH: Men det var der ingen der gjorde. Det er et af dem, hvor man ligesom læner sig ud over kanten, hvor det lige til nøds bliver sprog, men hvor jeg samtidig opnår at lægge den almindelige syntaks ned og lægge et eller andet ind og få mere og mere bevidsthed ind i billedet som en del af den proces, som digtet selv beskriver. Men det er sgu meget skægt at lave, for nogle er det frigørende, for andre er det bindende. Nogle synes simpelthen, at jeg skulle prøve at finde flere ord der slutter på s, det kan de selvfølgelig godt, hvis de vil, men det var ikke meningen. Det er som sædvanlig et forsøg på at trække tiden ind i det, altså forløbet og varigheden, som jeg mener også fragter en vis betydning, og den betydning lader sig ikke indfinde på anden måde end i form af skrift eller tid. Tid forløber, og skrift forløber også, og den der parallel skal man da ned og tage alvorligt. Der er mange, der tror at det er en dimension som skal overstås. Gud forløber sgu også, men det mener teologerne ikke, at han gør, han er statisk. Jeg siger, hov hov, står han stille? Det gør han. Er han ikke afhængig af vore begreber. Jo, det er han. Men alligevel, han står stille. Så kan man jo ikke tage det alvorligt. Så de går fejl. Det er noget, man skal have med hele tiden, noget, der skal virke ind hele tiden. Jeg plejer at bruge den sammenligning, det må I undskylde, altså under et samleje er der sgu nogle af ens tanker, der ryger et andet sted hen, og det har man indtryk af ikke er så alvorligt, det er det måske ikke i øjeblikket, men det er det sgu da senere måske. I hvert fald skal man ikke negligere det, fordi man ikke er koncentreret, det betyder bare at sanserne og legemeerne har ferie, altså hengiver sig til hinanden og til sig selv. Men så er der noget ved siden af, en kæmpe rutine, der kører uden om ens opmærksomhed, som man derfor ikke regner med, og det skal man. Det er en nødvendig del af oplevelsen af alt, at man fatter, at det tager tid. Også et samleje har sit cyklamen, nej ikke cyklamen... hvad er det det hedder...?

CD: Klimaks.

PH: Ja, du er ikke så dum, klimaks, ja, det holder op på et eller andet tidspunkt. Og de der forsøg folk gør sig i deres sportsomgivelser, det er håbløst. Man kan ikke løbe tiden op, den løber, mens man løber, det går ikke.

CD: Man kan sige, at det bliver en skabelon for, hvordan en bog ser ud. At man har et antal elementer som man først sætter i nogle systemer, og så dekomponerer man bagefter? Det er jo det, der foregår.

PH: Lige pludselig tager man betydningen alvorligt og retter sig efter den, nogle steder, nogle steder gør man det ikke, og det er med tilfældet som regel. Man sidder hele tiden på spring, for meningen indfinder sig lige pludselig brat, uformodet, og så griber man den og kører den igennem. Det ligner en sidevej, men er en hovedvej. Det vil sige, at hvad som helst kan blive vigtigt, det kommer an på tidspunktet og på de tilfældige omstændigheder, også ens befindende. Jeg kan huske, da jeg skulle skrive 6512, så havde jeg den regel, at jeg kun måtte skrive i den, når jeg skulle pisse. Når jeg så ikke kunne holde mig længere, så måtte jeg holde og gå ned og pisse. Min kone så mig komme krybende ned af trappen og sagde, ved du hvad, det koster dig livet. Skide være med det, sagde jeg, det er en roman, jeg laver. Alle de der strategier, der skal til, er jo latterlige i sig selv, de er kun gældende i deres udslag. At jeg skulle pisse eller ikke skulle pisse, det rager jo ikke nogen, men det sætter sit præg i kommatering og tegnsætning og alt muligt, og det skal læses, om jeg så må sige, med hjertet. Forestil jer en pige, der skriver hjem og siger, jeg har det godt, det regner i dag og ting og sager. Så læser faren brevet og siger, nå, hun har det udmærket. Men moren begynder at græde, nej, hun har det ikke godt, det kan jeg se på kommaerne. For hun læste med hjertet, og hun læste kommaerne med, hun tog dem ikke som andre kommunalarbejdere, hun læste med sit blødende moderhjerter og læste bare noget ud af det, som ikke stod der, men

som var der. På den måde mener jeg også, at folk skal læse. Altså folk kan ikke læse. Enten er det intellekt eller også er det fysik. At det skal blandes, det går ikke, så knækker det. Og de kan selv høre knækket, de tror bare, det er begavelse, det er det ikke, det er fordi, det ikke hænger sammen.

LB: Det er bemærkelsesværdigt, at i modsætning til systemdigtningen og de store kanoner som Inger Christensen og Klaus Høeck især, så behandler du dine systemer efter forgodtbefindende, de skal ikke overholdes i den forstand, hvis tilfældet tager dig, så...

PH: Ja, det kan gå galt. Reglerne i sig selv indeholder jo også en eller anden antiregel eller opfyldelsesregel. Det gentager sig, og så bliver man røvrendt af betydningen i sig selv, betydningen kommer i dobbelt forstand. Det må man jo så lære, og det er svært, det er en helt anden holdning. Jeg har også sagt til Klaus Høeck, det går sgu da ikke, du kan da ikke overholde dine egne regler, du har jo selv lavet dem, og det hjælper dig ikke, at du holder dig til nogle gamle grækere også, for hvad med tilfældet?

Punkter

nåja hvad så? skulle man gå med en and efter sig
lige ud i søen bare fordi man ikke ser and udvej
skulle man indånde de 6512 flamingokugler dær og
så se sjælen komme op som popcorn du, skulle man
eller hyle som et spædbarn for enden af et strå osv

her forsvinder Solveig og hendes amme
Eigils kørestol og Peters kufferter og
her Peters kasket m fjederstål og hans
saks og billeder af Erna i bikini

ligesom det ikke før nu var muligt
med begge fødder at klappe mine kinder
og sådan med hovedet mellem fødderne
på hænder at gå ud på fortovet se op
og møde den førstes blik smilende: Hej Iversen!

(fra *Punkter*, 1971)

PH: Jeg har haft alle de åndssvage i Skanderborg Amt til at ordne bogen [der er trykt med hvidt på gennemsigtigt plastic, og hægtet sammen med metalringe uden omslag]. Jeg spurgte mig selv, hvad for en rækkefølge skal digtene komme i? Så tænkte jeg, hvor har vi tilfældet. Sådan et værksted, hvor de laver ting, hvad med at de sætter sådan nogle ringe i, så sagde jeg, kan I ikke ordne det samtidig? Det gjorde de så. Problemet blev så, at side 1 skulle være 32 steder. Der skulle være forkert opslag hele tiden, der findes ikke nogen rigtige opslag. Alle de der latterlige, pedantiske strategier skulle gennemføres, og det blev de også. Vi lavede 1000, 900 til 1000 stykker. For vi vidste godt, at de ringe, som har en særlig historie, de kunne slet ikke fås her i landet. Men jeg vidste, at de fandtes, så jeg ringede til et ringfirma i København, og der traf jeg en gammel medarbejder, og han vidste godt, hvor de lå, på en hylde nede i Italien, og hvem jeg skulle ringe til. Ham ringede jeg til, og han sagde, jooooou, det var vist rigtig nok, og så kom der en sending af dem. Men vi fik besked om, at der ikke var flere, det var dem, der var, så bogen kunne ikke laves igen. Det er den eneste bog, jeg har fået udsolgt, fordi alle bogsamlere tænkte, sådan en kommer ikke til at eksistere mere. Der var nogle, der tog ringene af og satte dem op på et af de store udsigtsvinduer. De kunne ikke undgå at se et digt, når de kiggede ud, det var godt. Og så er det den eneste, der kan læses i bad, det fik jeg at vide af en af mine læsere, han læste den i brusebad, det kunne man godt.

CD: Det er et problem med bøger...

PH: Det er en fejl, bøger har, det er ikke til, det bliver vådt før eller siden.

CD: Der skulle være nogle flere.

PH: Ja, det skulle der netop. Men der er pudsig nok ikke nogen, der har gidet at lave nummer to.

jeg gentager: laser-læseren med det tyktflydende stopur og

de smalle næsebor, ham der fra månen læser Hiawatha uden at åbne bogen på bordet i Library of Congress så alle verdens skaldepander pakkes som æg om den brændende bog: I en text som denne får hans blik den lille korrektion som sender det direkte ud i rummet og han vil omkomme ved dette nakkeskud

Sylvia Sylvia Sylvia Sylvia Sylvia Sylvia
hun sidder på hug og hyler under bruseren
hun krydser armene foran brystet og bøjer
sig ned & krummer sig langsomt ind mellem
benene o vanskeligt så glider hun ind våd
og glat og forsvinder holllllllld da op

(fra *Punkter*, 1971)

PH: Det er sjovt, da jeg læser det, så er der en pige der siger nede i salen, uh, det kender jeg godt. Det var på Bårning Højskole...

CD: Men det sidste digt der, det handler jo også om, hvad alle de der digte gør, de laver den der hup...

PH: Det er den der slubrelyd...

CD: Den er også sjov at sammenligne med *Turbo*, som har det der pooow!

LB: Det lange drøn...

CD: Og så kommer den der implosion...

PH: Noget af den er jo fra *Turbo*, der står nogen til sidst, og det er jo også et eller andet sådan spildprodukt, der er ved at ryge ud over kanten. Man får andre lyster.

LB: Og det er historien om, hvordan den bliver til?

PH: Jaa, allerede da jeg havde lavet *Turbo* og lavede de der punkter bagefter, bestemte jeg, at dem kunne jeg lave flere af, og det kom så hurtigt efter. Forlaget var chokeret. Jeg sagde, allright jeg ordner alt det praktiske. Det blev trykt ude i Lystrup hos dem, der ellers trykker Lego-reklamer. Det var også noget

med formatet af plastic, hvor meget kunne man skære plastic ud, og hvordan ville det være billigt. Så fandt vi frem til et passende checkformat, Leonardos krop skulle være der, og det kunne han lige, alt passede til sidst. Når der var telefon til Lego-manden, så sagde han, ved du hvad, vi har altså ikke tid, vi sidder og laver kunst! De var meget stolte og bærede, fordi det var kreativt det her, og det var enestående. Han fik også lov at få en.

LB: Teksterne som projekt, som de her små tekster og gennemsigtigheden, hang det sammen fra starten af?

PH: Nej, det var ikke samtidig. Gennemsigtigheden kom senere. Jeg havde drømt om det siden *Min hånd 66*, at arbejde på gennemsigtigt plastic eller cellofan, som det sikkert hed dengang. Men det kunne ikke lade sig gøre, mente man. Det kunne det heller ikke, det blev for dyrt og for meget spild, men nu kunne det lade sig gøre. Jeg tog ud og sagde til bogtrykkeren, det må du meget undskylde, det er ikke dig denne her gang, det er Lystrup trykkeri. Nej, de er også gode, sagde han, hvad skal de lave, som jeg ikke kan? Trykke på gennemsigtigt plastic. Neej, det tør vi ikke, det er bedre at lade dem gøre det, der har forstand på det. Af bogtrykkeren fik jeg noget særligt gennemsigtigt papir, som jeg kunne skrive digtene på for at prøve, hvordan det så ud. Man kan jo se det ene digt igennem det andet, og det giver mening i nogle tilfælde og det giver ingen mening i andre. Nogle steder kan man se det hele, og nogle steder kan man ikke, det er man nødt til at tage højde for, så jeg måtte tage nogle forholdsregler. Det så åndssvagt ud. Hvis folk spurgte, hvad er det du laver? Jeg arbejder ude i Lystrup, sagde jeg. Jeg sagde aldrig mere. Jeg sagde ikke, hvad jeg lavede. Jo, det var skægt.

LB: Der er netop med *Turbo* en meget fin dobbeltfigur, *Turbo* kører hele tiden længere end det er rimeligt, mens de her digte, de er fra starten af ikke optaget af andet end at holde op. De holder op, allerede før de begynder.

PH: Ja, hønserøv! Kaj og Andrea [laver sur Kajmund!]

CD: Jeg synes også, det kunne være spændende at høre dig sige noget om, hvad der egentlig foregår i de her tekster, for vi sad den anden dag og snakkede om f.eks. det første, vi bad dig om at læse op, nå ja, hvad så skulle man gå med en and efter sig lige ud i søen bare fordi man ikke ser and udvej. Altså først kommer der en brander...

PH: Ja, en ordentlig en!

CD: En ordentlig en, som larmer. Og så kommer der noget, der pludselig bliver meget smukt.

LB: Vi skal lige have flamingokuglerne... rummet skal lige fyldes.

CD: Det er jo det her mantra i forfatterskabet, 6512 flamingokugler. Og så pludselig kommer det poetiske, som er flot, hyle som et spædbarn for enden af et strå, wow. Har du været meget bevidst om en poetik her?

PH: Nej.

CD: Du har bare skrevet dem? Der er nogle reminiscenser fra *Show*...

PH: Jeg har sluppet noget af. Der var en psykolog fra Århus, Bent Rosenbaum, ham der har skrevet *Det er et bånd der taler*, sammen med Harly Sonne, han sagde, hvordan fanden har du skrevet dem? Det er udpræget skizofrene digte, hvordan fanden laver du det? Jeg slapper bare af. Man lukker alle sluser op, eller hvad fanden det hedder, man lader alle mulige indfald komme op, og man er hele tiden på spring til at tage dem alvorligt. Der er ikke langt fra en udvej til selvmord også et eller andet sted. Men det er ikke selvmord, det er en brandert, men det er også selvmord, men det er også en brandert. Det svinger der imellem hele tiden. Man prøver at forvandle sig til ingen. Det kan man ikke. Det eneste man kan, det er at forvandle sig til nogen, nogen i betydningen flere. Det kan man godt, fordi man altid kan agere,

at man er i en anden rolle, end man er. På den måde kan man næsten nå hele spektret rundt. Det eneste man ikke vil og ikke kan, det er at sige, hvad er der egentlig på færde her? Det kan man ikke sige. Det, der er på færde, er et samspil mellem alvor og humor og alle mulige modsætninger. Det er det, der gør, at det er vanskeligt.

CD: Når jeg har læst den der bog, så tænker jeg, nu forstår jeg det! Eller nu forstår jeg det ikke. Altså aha. Ikke at jeg har forstået noget, men en god fornemmelse. Andre gange tænker jeg, nej det her, der er jeg stået af. Selv om du siger, at du har skrevet dem sådan meget let, haft en fornemmelse af, hvor meget der skulle til for at forvirre læseren.

PH: Det vil jeg. Men det går også ud på at forvirre mig selv. Jeg skal jo være mange. Jeg skal kunne det der. Og jeg skal jo slå til. De skal kraftedeme ikke komme og sige, at jeg ikke kan. Men samtidig så er det også en eller anden henrykkelse ved det, man har opnået, som næsten lynhurtigt peger på det, man ikke har nået, og på den måde drives man af sted. Det skægge er, at jeg har prøvet at undersøge, hvordan jeg skulle have det, når jeg skrev. Det havde jeg ingen fornemmelse af. Lige sådan var et andet kriterium, hvordan jeg kunne se, at noget var forkert, og noget var rigtigt. Jeg kunne stryge en tekst, og det var sgu egentlig meget godt, måske endda det bedste, men der er ikke noget at gøre ved det, det hører ikke til her, der er noget fremmed ved det. Og det tyder på, at der bag om mig er lavet en sammensværgelse, som jeg kun kan adlyde, og som jeg ikke kan fortolke. Men den laves konkret, så at sige for læserens øjne, og det er derfor den virker mystisk, fordi folk er vant til, at når vi er i det plan, så er vi ovre i det metafysiske, og jeg bliver i det konkrete. Det giver en forandring, en forskel, som dirrer og gør ondt og fryder. Det må være et forsøg på en forklaring i hvert fald. Jeg taler i øjeblikket mest om de digte, jeg ikke har skrevet. Jeg synes stadigvæk digte er den egentlige kunststart, og det andet er inferiørt. Og det er lidt pokkers, når man laver sådan en stor roman, som den jeg sidder med, man holder det fast og ser for sig, hvor lyrisk den er bygget op, i episoder. Men

så må man bare stable op i håb om, at de hænger sammen. Og det gør de også. Ham, der hedder Egon i et sådant digt, han kan hedde Erik Satie i romanen. Det er den samme person, det er den samme fiktive person. Her hedder han bare noget, så man kan læse om ham i andre bøger også.

LB: Det spændende ved den der særlige navngivning i digtene er, at dens illusionseffekt virker, endda når det bare er Solveig og hendes amme, og det skaber sådan et helt eget spor, som kører helt op til din prosa, den tydelighed, som du taler om, de skal have et navn og et sted.

PH: Men samtidig skal man bevare fornemmelsen af, at det er tilfældigt, at de har de navne, og det er svært.

LB: Jo, og det er jo dér, at det virkelig bliver foruro-ligende, at de pletter op, Iversen er her lige nu, men han er ikke mere. Han kom ikke andre steder. Han var her.

PH: Iversen var her.

CD: Pimpernel Nielsen optræder fire gange.

PH: Jeg tror ikke, at det er Hans-Jørgen Nielsen, det tror jeg ikke, det er. Det er bare en, der hedder Nielsen. Det er der jo så mange, der hedder.

LB: Man kunne tale om digtets gang eller lidelsesvej gennem dit forfatterskab, fra det centrallyriske digt og digtformat i starten, så i *Turbo* strækkes det ud, så meget det kan, og her krøller det sig sammen, så meget det kan. Der er figurdigtene i +1, du laver dine show-ting, hvor du selv taler om, at når du improviserer og det virkelig går fantastisk, så er det som at stå og skrive på publikum, der er pladen, og der er den stammen på et nyt alfabet, som du taler om med *Volumen*. Du kommer ud i alle mulige yderligheder.

PH: Nå, men ved du hvad, der er så mange, der har været de andre steder, og det frister mig egentlig ikke. Så tænker jeg, nej, jeg tænker det ikke, jeg gør

det bare. Jeg synes, det er så eventyrligt, hvad der kan ske, at man ikke kan give afkald på det. Samtidig sker der det mest usædvanlige i mødet mellem det velkendte, altså det traditionelt velkendte og det andet, det nye, det anderledes og det uventede. Som Christian sagde, det ene øjeblik synes man, at det hænger sammen, at det er godt, at man kan godt være der, det næste øjeblik, da er det som om det splintres eller går i stykker. Det forvirrer mange, også fortolkere faktisk, fordi de føler sig usikre. De er ikke klar over, at de skal investere sig selv, altså risikere deres egen tilværelse samtidig, men de føler sig alene, at de er overladt til noget fremmed, og de er ikke klar over, at det er sig selv, de er overladt til. De tror, at det er mig. Det er det ikke. Det er dem selv. Det fatter de ikke.

-----KLIP til 1976-----

Volumen

JSS: Noget, som du forsøgte i en anden bog, *Provinser* fra 1964, det var at sammenstille, ja og ikke egentlig krydse, tekst og billede...

PH: Ja. Jeg lærte meget af at lave bogen. Det kan man ikke rigtigt se af den. Jeg lærte fantastisk meget, fordi den er jo lidt ujævn. Nogen steder går det meget godt sammen, andre steder går det ikke sammen. Der går nemlig nogen tid, før man finder sit alfabet, når man fotograferer. Man opdager først efter nogen tid, at der er visse temaer, visse ting man foretrækker frem for nogle andre. Der er visse fotograferingsmåder og vinkler, som siger en mere end andre. Og det skal man lige lære, før man kan begynde at skrive op til dem. Det er et problem som næsten ikke kan løses. Jeg har også givet mig af med det senere, men det er meget vanskeligt at få billeder og tekst til at gå sammen.

JSS: Du har jo siden lavet det i mere collageagtige former eller hybride former. Hvordan var det i forhold til det tidligere?

PH: Det var fordømmende. Jeg havde set især mange svenske forsøg på at gøre det, og jeg mente, det var

umuligt at gøre. Men så skete der jo nogle tekniske fremskridt i tresserne. Vi fik en helt anden reprotetik og dermed helt andre muligheder for selv at arbejde. Problemet var jo, at vi, digterne, skulle ind til maskinerne og kunne dem, og i kraft af offset og alt sådan noget, så har vi fået langt nemmere arbejdsvilkår. Og så ville jeg prøve at gøre det, fordi det kommer også lidt an på det dér med forholdet til virkeligheden. Det er muligt, at sproget skal flytte sig meget langt. I stedet for at bruge ordet, skal man muligvis bruge et billede af tingen. Det er ordet ganske vist også, men der er fanden til forskel på at have ordet og så have et fotografi af tingen for at tage det meget firkantet. Det giver en forskel, som også er af sproglig art, og også er af samfundsrationerende art.

JSS: Måske det har været svært at styre mediernes, specielt når de var sammen, altså sprog og billede samtidig, sådan at det ikke bare faldt fra hinanden.

PH: Det er faktisk vanskeligt. Jeg kan huske da vi skulle lave den der prosabog, den lillebitte bibliofile, *Det ubestemte*, da havde det bedste egentlig været at arbejde sammen på den grafiske plade, sådan at jeg skrev på den grafiske plade, mens Jørgen Brynjolf lavede raderingerne, så det gik sammen på den led. Men det kunne altså ikke lade sig gøre. Ikke bare rent teknisk, men også fordi jeg simpelthen ikke kunne arbejde. Han havde stillet for mange betingelser op i en radering, når jeg skulle til at skrive på den, og omvendt stillede jeg uantagelige betingelser op for ham. Det kunne ikke lade sig gøre. Problemet er, at skal du få tekst og billede til at gå helt sammen, så kræver det næsten to helt overensstemmende gemytter. Fordi det er nødvendigt med så stor faglig viden og følsomhed med mediernes, at du skal have fingrene helt ud i det yderste af en repromaskine, det er fandeme ikke nemt. Det kræver en fagmand, som desuden også er forfatter. Det er vanskeligt at gøre. Men jeg tror på, at det kan gøres. I *Volumen* kom jeg på sporet af, at der er nogen muligheder der.

JSS: *Volumen* er en stor bog, et par hundrede sider som alle sammen består af billeder med tekst på eller tekst i, og det er sådan set umuligt at beskrive

den. Der findes nogle billedsystemer eller -forløb, som inddeler bogen som en slags sideangivelser, der er billeder med dig og æg i din mund, manden på vej ind og ud af en glaskasse og rugbrødsterningen. De andre billeder betegner jo ikke noget forløb, i hvert tilfælde ikke et som er umiddelbart tydeligt, men er snarere en slags variationer over nogle temaer, hvoraf et angives særligt tydeligt i en tekst som kommer igen og igen, og som handler om hvordan tingene bliver til, bl.a. illustreret af en pingvin og en pingvinunge [optrykt i renform i *Groteskens område*, 1978, under titlen, "Var Resten", teksten begynder sådan her: "til resten voksede ud og bulede og sprang op og foldede sig/ til alle sider og grenede sig opad og udad uden at standse/ voksede den og faldt ud og hen og kæntrede og groede hen-/ ad og ned og gik voksende i stå"]. Kan du opridsse indholdet i den tekst og dens rolle i bogen?

PH: Ja, det er den fundamentale tekst i bogen. Typisk for bogen er, at teksten ikke på noget tidspunkt bliver fuldt læselig, der ligger billeder under den hele tiden. Den handler om sproget, her kaldet skriften, det var man gået over til at kalde det. Det er meget vanskeligt at arbejde med sådan en tekst. For teksten er faktisk skrevet direkte ned, den er ikke, den er ikke tænkt igennem og rettet igennem. Det er ikke et stykke reflektorisk prosa. Det er et stykke rablet prosa, som kører på skrift og rift og forskellige andre ting. Jeg havde teksten trykt på en cellofanplade, som jeg kunne lægge ned over en hvilken som helst side i bogen og så bare lige tage et billede, og så havde man teksten på den side. Den er kun brugt i helt bestemte sammenhænge. I forbindelse med pingvinen og ungen, i forbindelse med nogle æg og et par andre steder også, men hver gang i forbindelse med et eller andet som ikke var færdigt. Det går igennem bogen hele vejen, at tekster er enten i færd med at blive synlige eller i færd med at blive usynlige eller i færd med at blive overflødige eller i færd med at blive til eller i færd med at blive billede. Nogle er skrevet meget omhyggeligt ind på et fotografi, sådan at det, fotografiet forestiller, lissom brækker igennem teksten eller ødelægger teksten eller teksten ødelægger det. Grundteksten skulle

handle om det princip, at skriften bliver til en rift. Altså fra at skriften dækker over, hvad den siger, så bliver den en åbning ind til noget, som den ikke siger. Og det skulle fremgå af den rablende tekst dér. Det fremgår nogenlunde af den.

JSS: Men samtidig med det, så handler de fleste af billederne jo om noget, og på en langt mere massiv måde end tidligere handler de om en moderne virkelighed og en moderne international virkelighed, hvor begreber som vold og teknologiske amokløb og perversitet spiller en rolle...

PH: Det var et forsøg på at undersøge hvad der skete, hvis man tog billeder af virkeligheden ind eller billeder af noget af virkeligheden. Der er en hel del praktiske ting, som man ikke tænker over. Når det er udenlandske billeder, så er det simpelthen af, hvad skal vi sige, fremstillingsmæssige grunde. Der er ingen danske billedblade, der fremstiller billeder i så høj kvalitet, på så godt papir, at de kan gengives tilfredsstillende. Derfor var jeg nødt til at tage udenlandske billeder. Også andre ting spiller ind, f.eks. det at ingen personer måtte være genkendelige. Hvis man gik til Billed Bladet, så kom Poul Reichardt sgu altid med på et eller andet tidspunkt, og det kunne ikke nytte noget. Det er en side af sagen. Men brugen af de billeder voldte meget store problemer og gjorde, at jeg var meget meget lang tid om at lave bogen, den var i gang i tre år i alt. Det var jo ikke bare gjort med at skove en masse billeder rundt omkring i nogen tidsskrifter. Jeg skulle også lære de billeder udenad. Jeg skulle fandeme vide, hvordan de billeder så ud, i detaljer, hvordan de så ud vendt og drejet, og hvis man skar et hjørne af og alt sådan noget. Følgen var, at jeg havde masser af billeder stående i kasser, klistret op på pap, og dem sad jeg så bare og kiggede igennem, og indprentede mig hele tiden, og så hev jeg nogen op, som der var overensstemmelse imellem, tog dem fra, prøvede at lægge dem op i serier og se hvad der skete i mig, pakkede dem sammen og lagde dem væk igen. Til sidst kunne jeg de billeder, sådan at jeg vidste, det billede dér har den detalje, du skal bruge her, det billede dér, har den detalje, som måske kan fungere her. Samtidig

havde jeg dynger af blade liggende, som jeg kunne tage fra. Man kan godt sige, at det var en form for at digte i billeder, eller i udklip, i stedet for at bruge ord.

JSS: Men jeg tænkte også på billedernes indhold. For man kan vel sige, at, at der stadigvæk er mange humoristiske ting i bogen, men der er også ting, der mere er udtryk for en bekymring, en rystelse over forskellige fænomener i omverden.

PH: Jo, og der viser det sig jo, at humoren har en meget fin funktion, der er jo ikke lang fra humor til satire vel, Røde Mor er et meget godt eksempel. Men mit hovedproblem var, at det var i den periode, politiseringen fandt sted, og den politisering kunne jeg generelt ikke acceptere. Men på den anden side kan man ikke som eksisterende forfatter afvise den. Det lader sig simpelthen ikke gøre, uden at man kommer til at arbejde på en helt uacceptabel måde. Problemet var så, hvordan får man den optaget i sit arbejde på en eller anden led. Og så tænkte jeg, jeg vil fandeme ikke over i de dér agitatoriske digte, som ingen som helst effekt har. På den anden side, så var det meget fristende for mig som projekt at gribe tilbage dels til den gamle fotobog, *Provinser*, men dels også til film, som jeg tidligere har brugt, "Le Tombeau d'Orphée" er baseret på film. Og så var der et princip til, der var begyndt at interessere mig, nemlig serieprincippet. Altså ikke bare ud fra tegneserier, men serier som et forløb. Det er en mulighed for at omgå udviklingsromanprincippet, naturprincippet, at man er barn og vokser op, som der ligger noget ubehagelig organisk i. Man kunne bruge serien i stedet for, måske. Og serien har helt oplagte samfundsparalleller. En industriarbejders liv er en afbrudt serie, eller flere afbrudte serier, som skyder sig ind over hinanden, adskillelsen af hjem og fritid, adskillelsen af hjem og arbejdssted, og fremmedhed over for børnene, fordi de er på institution. Der er masser af muligheder for, at serier løber på kryds og tværs af hinanden i en lønarbejders bevidsthed. Alle de muligheder kunne det være meget sjovt at prøve at udnytte. Det kunne gøres ved at undgå de agitatoriske billeder. Jeg havde mange fremragende bille-

der fra krigen i Vietnam. Der er bare ikke en skid at stille op med dem. Fordi de var helt entydige. Jeg kunne få sagt meget mere om Vietnamkrigen, hvis jeg tog en tandpastareklame, end hvis jeg tog et billede af en amerikansk soldat, der skyder en vietnameser, meget mere. Fordi der var mere fri bane. En holdning kunne langt bedre komme ind, og der kunne komme flere dimensioner ind i billedet, som gjorde at man ikke udelukkende så krigen gennem krigen i Vietnam. Jeg var fra starten indstillet på, at *Volumen* kun halvvejs ville kunne lykkes. Fordi det er et helvedes stykke arbejde. Især for én person. Det er første gang, jeg har været stillet over for det, men jeg tror sgu faktisk, at et forfatterkollektiv er muligt. Jeg tror, det er muligt for flere forfattere at arbejde sammen om et værk. På bestemte betingelser som for eksempel *Volumen* opstiller nogen af. Det kræver nogle overensstemmelser, men når man kan lave en film, kan man vel for fanden også lave en bog.

JSS: Fordi arbejdsprocessen er...

PH: Arbejdsprocessen er så vanskelig. Jeg skulle fandeme være både kemigraf og typografisk tilrettelægger og måtte anskaffe mig en masse knive og lupper og jeg ved ikke hvad, for at sidde og skære de bogstaver op. Processen har forskellige faser, og den er domineret af ventetider. Man skal vente på, at bestemte sider er blevet kopieret, sådan at man kan arbejde videre med dem og man skal holde hus med det hele. Det er meget usædvanligt for en digter at komme ud for, her kan du altså ikke komme længere, du skal lige have fat i en kopimaskine, eller du skal ud på trykkeriet og have det her trykt. Og det kan godt være en kompliceret affære at trykke, mange ting skal lægges oven på hinanden og så tilbage, og så kan man digte lidt videre. Det er også mægtigt skægt, men det var sandelig også lidt af et job. Og mange af de ideer, jeg havde, mislykkedes, fordi det lod sig ikke gøre rent praktisk.

-----KLIP til 1999-----

PH: Spørgsmålet var også, hvad for rækkefølge billederne skulle komme i. Bogen er tilrettelagt i en

gymnastiksal i Gellerup uden for Herning, hvor jeg stod på toppen af en trappestige, og bogtrykkeren og to lærlinge løb omkring med billederne, og så dirigerede jeg dem med en lang pind. Om natten, lærlingene måtte have ekstra betaling for det. Det var sgu svært. Også de billeder, der går over to sider. De skulle falde bestemte steder, det skulle passe sammen med trådene, at de ikke kom i vejen. Der var meget, årh ha! Jeg skulle have billeder nok, og det vil sige, jeg skulle have for mange billeder, og hvad så med dem der blev tilovers? Dem smed jeg væk. Helt væk..

CD: Nu har jeg været på venstrefløjen og arbejdet med letrasetter og repro-arbejde, og det er jo sådan den er lavet, den er jo lavet med letrasetter.

PH: Simpelthen.

CD: De dér overføringsbogstaver, ligesom vi lavede jo sådan nogle aviser, og så står vi der med...

PH: Ork!

CD: ... med en eller anden, jeg ved ikke, om man havde sådan en pen, eller var det en negl?

PH: Man kunne bruge hvad som helst. Jeg brugte sådan en, som billedhuggerne bruger til at glatte ler med. Det kunne man bruge...

CD: Jeg tænker på i dag, der ville man have lavet den på en computer.

PH: Ja, det ville man da, og det var blevet halvt så godt. Jeg optrådte med det på Typografisk Højskole. De skulle have at vide, hvordan fanden jeg fik sådan et bogstav til at flække. Det kunne man da ikke. Så sagde jeg, det kan man da godt. Man skal bare lægge det på en elektrisk pære og gøre det varmt, og så kan man skære det. Det var de meget interesseret i, og de bruger det stadigvæk inde på højskolen. Fotografen, Poul Ib Henriksen, ville have en side for sig selv. Det fik han også, en hel side, hvor bogstaverne går i bølgegang. Det er en side, der er lagt på gulvet og

foldet og rettet ud, og så er der tretten projektører på, så der er ingen skygger. Den er gennemkunstig. [PH får renskrevet side fra *Volumen*]. Gud, det har jeg ikke set før, det her, det er skrevet direkte på, det kan jeg se, jeg har aldrig set det, det læser vi.

Hver eneste morgen venter den på mig her på kanten af bassinet stor og grå og tung på baggrund af det lysblå blinkende vand bag ved den. Selvom den ikke har øjne er det som den luder forover for at kunne se mig tydeligt. Jeg bader ved bassinets modsatte side, men den vender sig ikke efter mig, den hager sig bare fast i kanten med sine smukke hænder og luder tungt i det haglende blinkende lys. Jeg lader mig glide ned i det klorblå kolde vand og tager mig et par svømmeture om bag den, før jeg igen kravler op og tager badekåben om skuldrene. Jeg plejer at sidde lidt før jeg går ind til juicen og de blødkogte æg, og det ristede brød. Jeg sidder så og betragter det store grå hoved, hvis det er et hoved, den svulmende brede nakke. Krampagtigt hager den sig fast i kanten, man kan næsten se at den befinder sig langt bedre under vand. Hvad der oppe i luften virker klodset og hjælpeløst og formløst, bliver elegant og smidigt og hensigtsmæssigt under vand. Jeg har prøvet at tale til den, men den svarer ikke, alligevel tror jeg der skjuler sig en mund et sted mellem hudfolderne. Aldrig en lyd, ikke en stønnen eller noget, og dog må den jo trække vejret. Jeg kalder den Marilyn, for de smukke hænder og de slanke lemmer. Bare jeg dog anede hvad den vil mig, om den vil mig noget og hvorfor lige netop mig. Inderst inde ved jeg det godt, den er svar på noget jeg aldrig har spurgt om, den er en formulering jeg ikke har bedt om eller ønsket, den er en betingelse for noget jeg ikke kan udføre, noget jeg ikke kan tænke eller vide eller gøre. Jeg ved det faktisk godt. Når jeg ser den virker den på en eller anden måde naturlig, men det nok bare mig der savner forestillinger om, hvad der er naturligt og ikke. Den er i live(t) i hvert fald, den har smukke hænder, den har slanke lemmer, den kommer hver morgen og er her når jeg kommer ud for at tage mit bad, den flytter sig ikke (ud) af stedet, mens jeg er her, men lidt efter er den alligevel væk. Jeg tror ikke andre har set den, men tør ikke spørge dem om det. Der er noget ufarligt og hjælpeløst ved den, som om den leder efter noget eller er offer for en eller anden misforståelse, den er sårbar, den kan let beskadiges. Jeg er glad for den er borte når børnene bader her, de ville ganske givet drille og plage den. Og den ville være værgeløs, i deres magt. Den virker venlig på mig, tung og venlig, og den er sikkert yndefuld under vand, i

sit element mener jeg. Det nytter ikke noget at jeg siger til mig selv at den ikke findes, for det gør den, jeg kan se den. Jeg ville frygte gerne røre ved (den), klappe den, men jeg tør ikke. Er den varm eller kold, glat eller ru, fast eller blød, en pose vand eller en muskel. Den forandrer sig lidt hele tiden, dens form er aldrig den samme to dage i træk, men det er små forandringer, og den er altid så smuk og tavs, hagende sig fast i cementkanten, venlig, altid venlig at se på, men jeg tror aldrig jeg vænner mig til d(en) og jeg tror også at den ik(ke) bliver her ret længe endnu, jeg tror den snart er væk, pludselig en morge(n) inden ret længe er de(n) væk, den slipper sit tag i bassinkanten og synker tilbage ige(n)

(fra *Volumen*, 1974, tekst skrevet inden for konturerne af et sært væsen i foto-collage (?), gentagelser og stammen er umarkeret rettet ind, afsnupninger og evt. udeladelser er rettet til i parentes)

LB: Det er en genuin improvisation, som du har skrevet direkte på?

PH: Den er skrevet direkte på, ja, jeg har lige sat teksten i maskinen og så skrevet, drejet på den, så den kunne være der. IBM gjorde alle gevind lettere at skubbe til, ligesom en mus, men meget lindere, og så gjorde de det muligt for mig at skrive helt til bunds i teksten. Jeg havde det problem, at de nederste to linjer blev tomme, fordi de sprang op af maskinen. IBM satte en ekstra holder op, så var det i orden. Jeg skrev også en afhandling til IBM om at skrive sådan på maskine. De ville gerne vide, hvordan man gjorde. Den har de, jeg ved ikke, hvor den er. Da Gyldendal senere lavede deres serie med maskinskrevne bøger, gik det galt, fordi de havde skrevet på noget dårligt papir, det var ikke så godt. Mange forfattere er ikke håndværkere, de er helt hjælpeløse med sådan noget.

LB: Er det en okay udgave af teksten, den her? Den er vel kun dér i bogen, på billedet.

PH: Ja, den er kun dér. Mange af de overspring, jeg gjorde, er ting, hvor jeg er nået helt ud til kanten, og uanset hvilket bogstav, der fortsætter, så fortsætter det bare. Det er helt optisk, man skal læse det, fordi

alle kan jo se fornen, hvad for en form, jeg skriver i, og er bundet af, og derfor kan jeg roligt respektere den.

CD: Men hvad var dine tanker med at lave de her næsten ulæselige tekster, at det skulle være sådan et pulterkammer, man kunne rode rundt i som læser, ligesom Lars, der har kigget længe og pludselig finder han den her og siger, ih, hvor er den god?

PH: Så er der de steder, hvor det er helt sort.

CD: Men her f.eks., der er det næsten ikke...

PH: Men hvis du tilføjede farven rød, så ville der være noget. Så ville der være mere. Jeg var nødt til at lave det sort/hvidt, ellers var den blevet alt for dyr.

LB: Du ville gerne have lavet den i farver?

PH: Ja, det ville jeg gerne. Det kunne jeg også fordi mange af billederne var i farver. Men ikke alle.

LB: Vi venter altså stadigvæk på den endelige udgave.

PH: Jaaa, jeg håber på at lave den, men jeg får det aldrig gjort.

LB: Okay. Findes de, siderne?

PH: Hele manuskriptet findes. Det er solgt til Køge skitsesamling. Det ligger der, fordi mange af dem er jo i flere stykker, et stykke cellofan og noget rødt og sådan noget. Jeg havde altid underlige konvolutter med ud til bogtrykkeren, når jeg skulle trykke. Så sagde jeg, det skal ligge dér, og det skal ligge dér. Hvorfor skal det ligger dér? Det falder bare af. Det skal ikke falde af, det skal blive siddende. Sæt det fast med noget tape. De havde noget sindrigt tape, som ikke kunne ses. Jeg benyttede mig af al deres viden. Der var en maskine, der kunne trykke to eller tre farver samtidig. Otto, han var genial, han var uddannet i England.

CD: Så det var meget praktisk arbejde, der lå i det. Du var sådan en slags billedkunstner.

PH: Jeg har hele tiden haft den her streg. Jeg har haft lyst til at lave billeder. Jeg malede egentlig. Men det kunne jeg ikke, det duede jeg ikke til. Mine akvareller, de lignede en mudderpøl.

CD: Du har selv fundet de her billeder?

PH: Jeg har selv fundet billederne og selv klippet dem til i format. Letrassetterne importerede jeg fra et firma i København, der hed Brostrøm, mærkeligt nok. Jeg skulle bruge alle mulige, trafiklys og faldende mænd og flyvemaskiner og alt muligt, og det havde de jo ikke her i landet. Det skægte af det var så, at når man har brugt f.eks. af et alfabet, har man jo bogstaver tilbage. Så sagde jeg til mig selv, de dansker også et sprog, hvad mon der står her? Så prøvede jeg på en side, og nogle af siderne gik godt. Jeg prøvede at lave et sprog, der ikke var et sprog. Der er ingen af ordene, der er rigtige, men kommaerne er korrekte, sådan da. Jeg havde et helt kartotek, og mange konvolutter, en konvolut med læbestift og en konvolut med vækkeure og en konvolut med armbåndsure, hvis jeg fik brug for noget.

CD: Men ville du slet ikke kunne lave sådan noget i dag, fordi så ville det være på en computer, man lavede det, man kan hive alt sådan noget ned fra internettet.

PH: Det kan alt sammen gøres, men det, der fristede mig, var, at for en gangs skyld var der noget mere manuelt i at skrive end der plejede at være. Stempeler f.eks. Jeg havde et stempel, hvor der stod '-KASSERET'. Det stjal min søn og gennemgik alle bygninger i Silkeborg, de blev stemplet... de var 'kasseret' allesammen. Jeg sagde, det var sgu da i orden.

CD: Hvad med det her med at lave bøger, som både har det perfekte og det beskidte. Nu sidder jeg her med midtersiderne. Og det er sjovt, for den er jo altså håndværksmæssigt meget flot, selve bogen, for en grafiker også, godt trykt og alting, og så laver du

sådan et nummer her, skrevet på fem sekunder, med en sort tusch, skævt ned igennem, DET DREJER SIG OM SKORSTENSFEJEREN HANS VINTER ER FOR LANG SYNES HANS K... Altså...

PH: Jeg ved ikke, hvad det er...

CD: Måske er det et behov for lige pludselig at pisse ud over det hele.

PH: Lige pludselig så ja, så sprøjter det af. Jeg kan huske, at da jeg skrev det, så tænkte jeg, det drejer sig om skorstensfejeren, hvad fanden med ham? Jeg havde ikke engang det næste parat, men sådan skal det være. Det syntes jeg med det samme. Det ville bogtrykkeren ikke mene, men den lidt kunstneriske eller æstetiske smag kan kun være sekundær. Det øjeblik, der ikke er noget, der regulerer, så er alt muligt eller meget muligt, og så gør man det selvfølgelig, og så bliver man bedre og bedre til at gøre det. Det sætter sig jo adskillige steder. Der er nogle af billederne, f.eks. det der til venstre, det havde jeg et helvedes hyr med. Det rumsterede i stablen af sider længe, og jeg var utilfreds med det, meget utilfreds. Det varede længe, før jeg fik det accepteret endeligt af bogen. For der var visse ting, bogen simpelthen ikke ville vide af. Man forfalder til så mange smarte indfald, og det skal man passe meget på med, fordi det må godt være smart, men der skal kraftedeme være et et lokum, der brænder et eller andet sted. Jeg havde nogle protosider, en side med hvid tekst over hele fladen og en med sort tekst over hele fladen, og dem havde jeg på gennemsigtigt plastic. Dem brugte jeg, når der var en billede, så kunne jeg se, hvordan det så ud med tekst. Men teksten, den var improviseret, det var ikke den tekst, jeg brugte, jeg brugte en tekst, jeg skrev på selve billedet. Det var skægt at skrive i det sorte, for jeg aner ikke engang selv, hvad der står. Jeg overholdt bare at skrive ind i det sorte, det skulle ikke være nogen hindring, men det var en underlig måde at skrive noget, der ikke kunne læses, jeg kunne selv kun læse det lige bagefter. Jeg lavede den også som en slags reaktion, en nødvendig reaktion, på alle de der manuskripter i Kunstfonden. Jeg så for meget, og det var som om,

de drak af mig hver gang. Så tænkte jeg, det må være godt, nu turde jeg godt lave det. Nu havde jeg endelig magten, magten og maskinen, og Otto var manden, der skulle lave det. Det hele var parat, og jeg kunne få de penge, jeg skulle bruge, altså efter beskedne rammer. Det hele lagde sig til rette. Og så arbejdede jeg uden at sige noget til nogen, jeg arbejdede bare på det.

LB: Men du var jo i fyrrerne, og det er jo helt forkert i forhold til, hvad der er reglen. Alle de andre, de bliver jo klassicister, når de er 32, og det var jo først dér showet begyndte for dig.

PH: Ja, men altså, man kan kun gøre det rigtigt ved at gøre det, og så bare gøre det, og så stole på, hvad andre tvivler på, kvaliteten af det, man gør. Det kan godt være, at der ikke er nogen, der opdager det, men det er der, for dem der vil, eller dem der kan.

LB: Og så synes jeg også, det er vigtigt at indvende over for alle smalhjerne, der omfavner dig nu for de sidste digtsamlinger, at det jo for helvede ikke er en udvikling på den måde, mod stadig større visdom.

PH: De forestiller sig, man bliver klogere og klogere og mere og mere indsigtfuld. Det gør man jo ikke. Men man får øjnene op for flere og flere muligheder.

-----KLIP til 1976-----

JSS: Siden har du offentliggjort et par digte og tekster som du har skrevet senere og som lyder anderledes, end det du har skrevet i de senere år. Spørgsmålet er så, forsøger du at genoptage nogle tidligere ting?

PH: Jeg har jo haft det problem, at jeg ikke havde regnet med at blive en forfatter af den slags, som jeg er blevet. Jeg havde det princip i sin tid, at hvert digt skulle have sin æstetik. Det var et slagord, men alligevel. Digtet skulle diktere sin egen fremgangsmåde og sådan set være sin egen årsag. Det gik også meget godt, indtil antallet af digte blev så stort, så også jeg blev opmærksom på, at de digte som sådan set

teoretisk var af forskellig oprindelse, de havde på tværs af sig selv nogle vandrette linjer igennem, som sagde, jamen man kan alligevel godt se, at de digte har samme ophavsmand. Det vil sige, at hvert digt havde egenskaber, som jeg ikke havde kalkuleret med. Jeg havde sagt eller gjort noget i de digte, som var typisk for mig, men som ikke indgik i min kalkule. Det burde jeg have sagt mig selv fra starten, men det havde jeg altså ikke, eller jeg havde ikke regnet med det i hvert fald. På et tidspunkt, det er nogle år siden, sad jeg fandeme spiddet på en nål, som jeg selv havde lavet. Jeg havde en stil, og jeg havde også et forfatterskab, og jeg havde ikke tænkt mig, at jeg ville have nogen af delene. Men det har jeg fået og det har jeg faktisk måtte drage konsekvensen af.

JSS: Det vil sige, du accepterer det?

PH: Ja, jeg accepterer det, for så vidt som at jeg også accepterer, at der findes metaforer. Men jeg fortsætter da det nedbrydende arbejde. Den digtsamling, som kommer nu, og som skal hedde *Praksis*, er ikke særligt udpræget, altså destruktionen fortsætter jo, men du har ret i, at der er tale om en del genoptagelser. Det er nærmest et forsøg på at undersøge, holder den mulighed, hvordan ser den ud i dag. Men samtidig så er digtsamlingen også lukket op. Der er to digte til sidst, som for mig er afgørende og jeg vil nok tro, at folk som kender det, jeg har lavet tidligere GODT, vil kunne se forskellene. Blandt andet er der lige så meget sprogkrise, som der er sproglit, og det er er i hvert fald noget nyt. De er krisedigte, de nye her, på deres egen humoristiske måde selvfølgelig, men de er der, og det kan man se.

-----KLIP til 1999-----

Praksis 1: Revolver

SUPERMULES COUNTRY SONG

Jeg gider ikke flyve omkring i det her orgel de kalder New York
 hvor klavererne svæver 10 cm over gulvet og kun de rige har noget
 at dø fra! Der er ikke noget slip mellem Chase Manhattan & Gud
 men nede ved soklen kan man få en hel hånd ind uden at blive klemt!
 Samfundet mangler 10 cm fomeden, simpelthen! Og nu vil jeg
 fandme se græs! giv mig en grøn grøn bjergside i West Virginia
 hvor jeg kan stå og æde i fred og høre når min lort rammer jorden!

SUPERMULE KL. 16.05, MODVIND

Når jeg ser ned og ser hvor mange briller der rider rundt i den indre by
 tænker jeg: alle disse intelligente cowboys højt overskrævs på næser
 hvor rider de hen, mon, hvorhen? eller findes der her, midt inde i byen
 natlige prærier hvor de tumler deres underlige hingste i månelys?

(fra *Praksis 1: Revolver*, 1977)

LB: Vi talte før om perioderne fra *Show*, og man kan jo godt se og høre, at det er samme ophavsmand. Men så er der den dér svinagtighed på en eller anden måde, både i stoffet og i effekterne. Vitsagtigheden er meget mere skamløs, og stoffet er meget mere samfund og sex og tegneserie, det er hårdt kulørte sager, og så får vi pludselig også et smukt Hereticansk billede med "hingste i månelys"!

PH: Når man er så svær at forstå, som jeg rygtevis eller tilsyneladende er, så får man også kvalificerede læsere, og man får en større tillid til, hvad de læsere kan spænde over, hvad de kan klare. Man drister sig så til at gøre mere og mere og mere og mere og mere, og de følger med. Det er godt. Det kan godt være, de er få, men de er gode. Som I ved. Og det har jeg holdt mig til. Men nu er det nok. Jeg føler mig undertiden lidt stødt, fordi det er som om, de vil give mig et monument på falske forudsætninger. Undertiden bliver jeg lidt sur, men jeg siger det ikke, man labber det også i sig. Jeg har en underlig fornemmelse af, at mange af dem ikke forstår, hvad det drejer sig om, men bare løber med, fordi nu kan det ikke være andet.

CD: Men har du ikke savnet så at lave de her vilde eksperimenter i de mange år, hvor praksis-serien har kørt?

PH: Nej. Det har jeg faktisk ikke savnet, fordi jeg har haft svært nok ved at skrive de andre digte. Det er skægt nok, mange af dem er faktisk bedre, end jeg troede, de var. Det kommer lidt bag på mig. Det er fordi, når man har været igennem så meget, som jeg i skrivende eller talende stund synes, jeg har, så har man også lært så meget, at man pludselig har nogle felter fri, som man ikke havde før, og så reagerer jeg modsat. Jeg siger, jeg vil fandeme også skrive et ganske almindeligt digt. Jeg kan godt, hvis det skal være. Samtidig er mange af de eksperimenter, som tidligere var tydelige og manifesterede, de er pakket ned nu i de nye digte på en anden og mere intrikat måde end før, skjult i kombinationer af metaforer f.eks. Men det gør, at jeg til min egen desperation er begyndt at få en talemåde, som ikke kan

være anderledes. Det er det andre folk kalder, at nu har de fundet sig selv eller fundet deres stil. Jeg kan af gode grunde ikke finde min stil, for jeg har ikke nogen. Men det kan tydeligst udtrykkes ved, at der er forfattere, som skriver, som jeg ville bifalde, uden at jeg kunne gøre det, Søren Ulrik Thomsen, Peter Laugesen og sådan nogen. Hvordan fanden de gør det, det forstår jeg ikke, men de gør det, og det synes jeg er godt, for det er en bekræftelse på, at så kan jeg godt være der også, det gør ikke noget. De dér fejltrin, hvor jeg har været ude på kanten, de gør sig gældende nu som ganske simpelthen metoder eller måder. Og derfor hader jeg også, at de tre nye digtsamlinger skal danne en eller anden klassisk fase.

-----KLIP til 1976-----

Poetens afsluttende bemærkninger

JSS: Nogle af de ting, som du har skrevet og sagt har haft noget vist både tiltrækkende og charmerende, men også tvingende over sig, fordi de de havde den konsekvens. Hvordan du har oplevet det, at grupper af unge mennesker er blevet påvirket af dig?

PH: Bortset fra at det jo er meget rart at erfare, at noget af det man gør, har nogen konsekvenser for nogen. Så vil jeg nok sige, at jeg har haft meget svært ved at bruge det helt rigtigt. Og det er forklarligt nok, jeg havde nær sagt, fordi jeg lever. Jeg har altid haft den fornemmelse, at når nogen var påvirkede eller tog teorierne alvorligt, at de ligesom gik fejl af dem. De tog ikke sig selv med. De lod sig diktere. Du nævnte det tvingende, de har over sig. Det er klart, at for ikke helt funderede eller ikke helt frembrudte talenter kan det være rart at få en slags forskrifter om, hvordan det skal være. Da der ikke findes så mange, har mine været brugt, og i en årrække blev de brugt meget. Det er en funktion, som jeg accepterer. Det kan være meget godt. Men min egen erfaring med de dér identifikationer er, at det er afgørende, at man gør sig af med dem i det øjeblik, de viser sig. Den vejledning, der ligger i dem, bliver en spændetrøje, og så skal man ud af dem. Og derfor har jeg syntes, at jeg har været ud-

sat for for få fadermord. Det er det, som er det afgørende: De skal gøre sig fri af påvirkningen og så ikke bare køre deres eget løb, men opsummere det i sig og gå over til andre identifikationer. For det med at det store talent skriver op i den blå luft ud af egen tilskyndelse, det er en ordentlig bøhmand, som man prøver at bilde folk ind. Man skriver på andre hele tiden. Det er et fælles arbejde med sproget. Det giver sig forskellige udslag, også dybt personlige udslag, men lighederne er sgu mere påfaldende end forskellene. Det har undertiden tvunget mig ind i en guruposition, som er meget utilfredsstillende for en selv, fordi den cementerer, hvad man har sagt. For fanden mand, det er fem år siden, jeg sagde det der, det er jo ikke sikkert, jeg mener det i dag. Den relativisme, jeg har over for mine egne udsagn, det er ikke altid, andre har den.

JSS: Du har nogen gange undersøgt, at kunst er kommunikation, og det har selvfølgelig for nogle mennesker lydt mærkeligt i betragtning af de digte, du lavede.

PH: Ja, det er også rigtigt. Men altså, jeg syntes nu ikke min eksklusivitet eller vanskelige tilgængelighed rigtig er min skyld. Det hænger sammen med, at man tager kunst for tungt på en forkert måde. Det er da rigtig nok, at det er en meget alvorlig affære og hjerteblod og sved og sager, men det kræver en

eller anden form for lethed eller letsind. I den sidste fase her har jeg læst meget Sophus Claussen, og han har jo erotiseret næsten alle kunstneriske og samfundsmæssige og menneskelige problemer. Og det slår mig, at det også er en udvej. Jeg har brugt showformen, han har brugt den form. Men det er den særlige lethed. For hvad er karakteristisk for de to ting? De består hele tiden af forbindelser. I sig selv er Eros jo ingenting. Eros er forbindelser mellem ting, som ikke nødvendigvis behøver at forbindes. Eros er forskellen mellem to ting. Show er forskellen mellem to ting. Og det er dér, det afgørende kommer ind. Som forfatter er du for så vidt klasseløs, du kan gå ind hvor som helst, men netop derved bliver du den, der kan gennemskue forskellene. Netop derved, at du er uden for dem. Økonomisk er du sandsynligvis en proletar, men ellers er vi klasseløse. Vi er dem, der skal, ikke påvise forskellene, for dem kan enhver påvise, men vi skal gøre de der forskelle, ja hvad fanden skal man sige, eksistentielle eller levende. Vi skal gøre det muligt at opleve de forskelle. Og de forskelle er dels klasseforskelle, men også mange andre slags. Og det er det arbejde, der forestår.

Transkriberet af Thomas Overby (1976) og Mette Bentholm og Christian Dorph (1999) med økonomisk støtte fra Litteraturrådet. Redigeret af Lars Bukdahl.

