



# *Universitetet i Bergen*

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

ALLV350

Mastergradsoppgave i litteraturvitenskap

[vårsemester]2020

## **Er det så viktig det jeg har å si?**

*En nærlesning av diktsamlingen **Jeg sier hele tiden ting som:  
Kjærlighet**, med vekt på relasjonen mellom det lyriske jeget og  
språket*

Maria Dahl

## Takk til

Erik Bjerck Hagen, for uvurderlig veiledning og oppmuntrende tilbakemelding gjennom hele arbeidet med oppgaven, fra tidlig skisse på grunnkurset, til ferdig oppgave.

Også takk til min mor Kjersti Dahl for korrekturlesning og hjelp, og min far Geir Rege for tilbakemeldinger og språkvask underveis i arbeidet.

Stor takk til Fredrik Hagen for introduksjonen til Bergans forfatterskap på Lyrikksalong. Uten den hadde dette vært en helt annen oppgave.

Til sist, tusen takk til Hege Susanne Bergan selv, for en utrolig flott diktsamling, veldig hyggelig e-post utveksling i begynnelsen av arbeidet med oppgaven, og for interessante svar på mine spørsmål angående boken *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet*.

# Innhold

Innledning.....	5
Kapittel 1.....	16
1.1. Bergans forfatterskap og kort resepsjonshistorie.....	16
1.2. Tvilen, det er det som er å skrive. Tvil og tro i <i>Jeg sier</i> .....	18
1.3 De fem første setningene.....	22
Kapittel 2.....	45
2.1. Om form, og skrift som kan redde en.....	45
2.2. Parentes, og rommet for det underliggende i skriften.....	47
2.3. Kolon, mistenkeliggjøring og virkeliggjøring.....	51
Kapittel 3.....	58
3.1. Er skriften en gift eller en motgift?.....	58
3.2. Skriften og snakket som opprør og identitetshevdelse.....	63
Konklusjon.....	79
Litteraturliste.....	84



## Innledning

Hege Susanne Bergan (1981) utga diktsamlingen *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet* i 2008. Denne diktsamlingen står nå som Bergans andre bok, ettersom den ble utgitt året etter debutboken *Ikke noe av dette står om livet*, men manuset til *Jeg sier* ble skrevet først. I et intervju på Litteraturhuset i Bergen, utgitt som podcast, forteller Bergan at manuset til *Jeg sier* ble refusert, og hun ble tvunget til å gi opp prosjektet midlertidig. Først etter hennes debut vekket manuset interesse hos forlagene (Litteraturhuset i Bergen, 2018).

De to første bøkene kan ved gjennomlesning klart defineres som to sider av samme prosjekt. Debuten er imidlertid betydelig kortere, mer luftig, en opptakt til den mer voldsomme og lange *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet* som er på 213 sider med mange dikt på hver side.

I intervjuet forteller Bergan videre at hun opplever de to første diktsamlingene sine som to deler av et isfjell. *Ikke noe av dette står om livet* er den lille delen av fjellet som du ser, som ligger over vannoverflaten, mens *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet* er det store isfjellet som ligger og ruver på undersiden (Litteraturhuset i Bergen, 2018, 44.30).

Også når det kommer til bøkens resepsjon, har *Ikke noe av dette står om livet* vært mest synlig. Debutboken mottok et knippe mer eller mindre dårlige anmeldelser, med uttalelser som «Kraftløs lyrikk» og «som å lese en litt kjedelig dagbok» i Bergens Tidende (Norevik, 2007) og noen litt mer formildende uttalelser i Aftenposten: «Det er kanskje ikke slik at det å skrive kort er mer krevende enn å skrive langt, men krevende er det, det krever at det lille som står der, er sterkt nok (...)» (Enge, 2007). At debutboken ikke vakte stor begeistring i anmeldelsene, kan ha påvirket resepsjonen til *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet*. Ut ifra det jeg kan finne, har den kun fått tre anmeldelser, hvorav en er i en studentavis.

Anmeldelsene er hverken veldig positive eller veldig negative og preges av beskrivelser som «Uforløst potensiale» (Loden, 2008, Stavanger Aftenblad).

Med unntak av de tre anmeldelsene, har boken altså forblitt et skjult isfjell under vann. Likevel har den satt sine spor hos enkelte lesere, og fikk en oppreisning under Bergans besøk på *Lyrisksalong* i 2018. Forfatter Fredrik Hagen, som intervjuet Bergan, beskrev da boken som «en klassiker i samtidslitteraturen», og hevder i sin introduksjon at boken er en forløper til den litteraturen vi ofte i dag ser utgitt på Flamme forlag. Hagen fremhevet at han selv hadde latt seg inspirere av boken og fremhevet som en viktig kvalitet ved den at «[...] den prøve ikkje å vær vanskelig, det den prøve på e å vær ærlig.» (Litteraturhuset i Bergen, 2018, 01.50).

Ulikt Hagen vil jeg ikke gå så langt som å hevde at *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet* er en «klassiker i samtidslitteraturen». Likefullt vil jeg hevde at boken har rett på mer oppmerksomhet enn den har fått, og et av målene med denne oppgaven er å vekke større interesse for diktsamlingen. Hovedmålet med oppgaven er imidlertid å drøfte hvordan det å skrive skildres i diktene. Det er i tematiseringen av erfaringen av å skrive at boken etter min mening utmerker seg og skiller seg ut.

Diktsamlingen tar utgangspunkt i et lyrisk jeg, en ung kvinne som gjennomgår en vond og vanskelig tid i livet, hvor hun tar et oppgjør med mange aspekter ved seg selv, sin fortid og sin relasjon til kjærlighet. Skriften er et avgjørende redskap for å realisere dette oppgjøret, men samtidig kan måten hun skriver på også karakteriseres som en dekonstruksjon av egen skrift og tale. Hun har tilsynelatende ingen illusjoner om at språket kan bringe henne nærmere sannheten, og hun leker seg med løgner og selvmotsigelser i teksten. Diktene preges av avstandstagen, ironi, skepsis og tvil. Samtidig holder jeget fast ved skrivingen, og etter hvert også ved talen. Hun returnerer hele tiden til språket for å reflektere over minner og hendelser, men reflekterer samtidig hele tiden over sin bruk av språket og sitt behov for det:

24.

Eller kanskje han bare ikke hadde lyst på meg.

Jeg innser at jeg fremdeles lurert på om jeg ble våt eller ikke.

Hva er det med setninger som gjør at de krever luft både over og under seg.

Er det så viktig det jeg har å si.

Når jeg ofte ikke tør sette spørsmålstegn etter spørsmålene engang.

Som om jeg ikke spurte.

Som om jeg henvendte meg bare til meg selv. (Hvem ellers?)

(Spørsmålstegn funker fint i parenteser.)

(?)

(Kapittel *Hjemmeboer*, side 57)

### **Problemstilling og tese:**

Spørsmålet jeg ønsker å finne svar på i denne oppgaven, er om språket, og spesielt skriften, hjelper det lyriske jeget i *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet* gjennom det vonde oppgjøret hun gjennomgår, eller om den selvbevisste språkliggjøringen tvert om driver henne lengre inn i det vonde? Skaper språket bare selvforakt og en destruktiv avstand mellom jeget og omverdenen, eller bidrar det også til å trenge gjennom, gi henne innsikter og forme noe i

livet hennes til det bedre? Jeg er hovedsakelig opptatt av det lyriske jegets forhold til sin egen skrift, men drøfter også talen eller «snakket», som utgjør et viktig motiv i samlingen, og som flere steder inngår i kompliserte relasjoner til skriften.

Min tese er at både skriften og talen er viktige i jegets oppgjør med seg selv og sitt liv. Skriften er en kilde til innsikt. Innsikter som inntreffer i glimt, oppstår i skriften før det er tenkt, og overrasker jeget selv. Disse glimtene av innsikt gir en følelse av å forsere den avstanden som ellers er påfallende i diktene, et kort øyeblikk befinner vi oss i nærvær av noe som ikke blir benektet, betvilt eller motsagt, noe som virker sant og autentisk. Jeg vil argumentere for at disse øyeblikkene er viktige, fordi jegets smertefulle og ambivalente søken etter noe sant blir *besvart* her, i skriften, og gir henne noe å tro på.

Videre vil jeg argumentere for at skriften i denne diktsamlingen tjener som et redskap til å gjøre opprør mot roller og definisjoner. Definisjoner knyttet til kjønn, kropp, familie og kjærlighet. Opprøret skjer i form av en skrift som det lyriske jeget utforsker, som kan minne om det den franske forfatteren og teoretikeren Hélène Cixous (1937), i sitt essay *Medusas latter* (*Le Rire de la Méduse*, 1975), beskriver som *kvinneskraft*, en anti-logosentrisk, bekjennende og ambivalent skrift som har som formål å sprengte det mannsdominerte språket og bane vei for kvinnen (Cixous, 1975, side 268). Opprøret består i at jeget forsøker å gi seg selv en plass i språket som er hennes egen. En egenkjærlighet som hun har trengt, men ofte ikke fått, fra andre, kjærlighet i form av et språk som *rommer* henne, fremfor å stenge henne inne. En skrift som på samme tid er et kjærlighetsarbeid og en opprørshandling, og som jeg vil drøfte i relasjon til feminisme og definisjonsmakt. Jeget tar også etterhvert i bruk talen, og gjennomgår en utvikling fra å ville være stum og usynlig, til å trassig hevde sin rett til å snakke for seg.

Gjennom oppgaven drøfter jeg dermed min problemstilling opp mot tre viktige aspekter ved jegets relasjon til språk: *språkskepsis og avstand, innsikt og nærvær* og til sist, *opprør*. I utgangspunktet er språkskepsis og innsikt to motstridende aspekter ved tematiseringen av skrift i denne diktsamlingen, ettersom det, på den ene side, gir inntrykk av at språket er uten evne til å trenge inn til det som er virkelig og sant, mens det, på den annen side, virker som om jegets skrivning blir en kilde innsikt: Skriften ser ut til å trenge gjennom til noe som tanken ikke makter å gripe.

Jeg vil argumentere for at jegets språkskepsis kan være grunnet i en redsel for hva språket *kan* gjøre, fremfor en følelse av at det er ubrukelig. Den kritiske holdningen til språket, som beskrives gjennom mange dikt i denne samlingen, viser en respekt for den virkningen språket kan ha, når det fanger oss inn i diskurser eller definisjoner vi ikke ønsker å

være i. Dette er en virkning som først beskrives som skremmende for jeget, men som hun etterhvert velger å stå i og ta i bruk i sitt opprør.

Slik sett er de tre aspektene av språket som jeg skal ta for meg, både motstridende og sammenfallende, noe jeg skal forsøke å vise når jeg i kapittel tre går inn i en mer spisset drøfting og dialog med teori.

Det første aspektet jeg vil fokusere på i min dialog med teorien, er *språkskepsisen*, tvilen og den ironiske distansen i jegets skriving. En teoretiker som det blir naturlig å trekke inn i denne sammenheng, er Jacques Derrida (1930-2004). Derrida motsatte seg sterkt enhver metafysisk teori der man var ute etter å finne det «egentlige» eller «mest virkelige» innenfor et begrep eller fenomen (Tjønneland, 2019). Ifølge Derrida er motsetninger som sant og usant, virkelig og uvirkelig, skrift og tale, kun motsetningspar konstruert i språket. Går vi motsetningene etter sømmene og forsøker å finne ut hvilket av elementene i motsetningen som er det mest essensielle, sanne eller gode, vil vi som oftest oppdage at de to ikke er så adskilt som vi tror og at det er umulig å nå inn til deres essens. Alle ting blir ifølge Derrida synlige og meningsfulle for oss gjennom språklige motsetninger og gjennom en bevegelse mellom tegn og det betegnede, noe han beskriver med begrepet *différance*. *Différance* innebærer enkelt sagt at språket skaper mening gjennom en frem og tilbake-bevegelse mellom motsetninger som forandrer seg i det uendelige (Tjønneland, 2018). Når man leser *Jeg sier*, er det lett å begynne å tolke det hele som et slags litterært dekonstruksjonsprosjekt. Også det lyriske jeget i denne diktsamlingen opplever at når hun forsøker å nå frem til en form for essens, så glipper den for henne eller blir vendt til det motsatte. I sine refleksjoner pendler hun mellom ulike motsetninger og ytterpunkter, er bevisst selvmotsigende, ironisk, og dekonstruerer dermed også sine egne påstander. Det er mange ting her som peker i retning av at hun har innfunnet seg med eller akseptert dekonstruksjonens språksyn.

I min drøfting av de motsetningene og selvmotsigelsene som oppstår gjennom diktsamlingen har jeg valgt å ta utgangspunkt i Derridas essay *Plato's Pharmacy* (1981). Essayet tar utgangspunkt i det greske begrepet *pharmakon*, slik det opptrer i Platons tekster. *Pharmakon*, kan bety både gift og legemiddel og rommer derfor en motsetning, Derridas *différance*, i ett og samme ord. Begrepet brukes i begge betydninger om både skrift og tale hos Platon. Derrida anvender det derfor som utgangspunkt til å rive ned de hierarkiene man finner i Platons tekster, og peker på at også hos ham spiser motsetningene i språket seg inn i hverandre - giften inn i motgiften, skriften inn i talen, og så videre. Jeg spør meg hvorvidt språket er et *pharmakon* også i *Jeg sier*? Er det hverken nyttig eller unyttig, giftig og



helbredende? Har det ingen evne til å trenge inn til en essens? I så fall, betyr det at språket for det lyriske jeget ikke kan bringe henne sikre (ikke-dekonstruerte) innsikter?

Jeg argumenterer for at en slik tolkning vil være relevant, men noe *forenklet*. Hvis hele *Jeg sier* kun skulle leses som et dekonstruksjonsprosjekt i litterær form, der jeg-personen ikke kunne ha noe håp om at skriften, talen og språket i sin helhet kunne gi innsikt, ville boken vært mer spenningsløs enn jeg opplever at den er. Da ville jeg opplevd boken utelukkende som et ironisk prosjekt. Det ligger noe bakenfor det avstandstagende, ironiske i denne diktsamlingen, ja, noe nærmest anti-ironisk, gjennomborende og smertefullt:

7.

Noen ganger føler jeg at jeg har klart det allerede.

Sirklet inn sorgen, jeg står og peker, helt over meg av lykke.

Der.

Derfor.

Andre ganger slipper den unna.

Andre ganger sier den: Hva så?

Da vet jeg ikke hva jeg skal si.

Jeg åpner munnen.

Jeg er min egen smerte.

(Kapittel *En ny tanke*, side 31)

Jeget beskriver her et forsøk på å sirkle inn sorgen, avbrutt av uttalelser som «Hva så?» som liksom tar brodden av de foregående setningene og gjør det hele litt likegyldig. Når hun til slutt åpner munnen kommer det bare smerte, og det kan virke som at det ikke er så «[h]va så?» som hun skal ha det til. Jeg tror diktet forsøker seg på en avstandstagen nettopp fordi de følelsene som beskrives, er høyst reelle for jeget, om enn ambivalente og vanskelig å få grep om. Det er det underliggende og smertefulle håpet jeget kjemper med i språket sitt som gjør denne diktsamlingen så interessant. Håpet om at det *skal* være mulig å for eksempel å peke på sorgen, om at det *skal* være mulig å oppnå innsikter i språket. Jeget balanserer på en knivsegg mellom håp og håpløshet, men velger å gjøre stadig nye fremstøt, nye forsøk på å trenge gjennom med språket til et «der» eller et «derfor».

Det at jeget ikke ser ut til å gi opp sine forsøk på å trenge gjennom med språket legger grunnlaget for den tolkningen som knytter seg til skriveingen som en vei til innsikter hinsides tanken. Her ser jeg på hvorfor jeget søker seg til skriften, og argumenterer for at hun i glimt opplever å komme til innsikter i sin skriveing, som gjør at hun ikke kan slippe håpet helt.

I forbindelse med det håpet jeg opplever at finnes i diktene, trekker jeg inn den russiske formalisten Viktor B. Sjklovskij (1893-1984) og hans artikkel *Kunsten som grep* (*Iskusstvo kak primo*, 1906). Sjklovskij hevder at kunsten skaper en forlenget persepsjonsprosess hos oss og bidrar til å trekke oss ut av en automatisert eksistens. Kunsten har evnen til å underliggjøre det som før har vært kjent for oss. Vi kan gå forbi den samme steinen hver dag uten å legge merke til den, men ser vi denne steinen malt på et lerret, kan vi plutselig oppdage den og få nye innsikter om den. Da opplever vi steinen i det Sjklovskij beskriver som « (...) et *syn* og ikke bare en gjenkjennelse» (Sjklovskij, s.18). Ifølge Sjklovskij er vi helt avhengige av å oppleve disse synene for at vi ikke skal gå gjennom livet ubevisst. I min drøfting av skriften og dens rolle i *Jeg sier* vil jeg trekke inn Sjklovskijs underliggjøringsbegrep. Begrepet gir noen interessante perspektiver på hva som skjer når jeget opplever å nå inn til noe sant og autentisk gjennom skriveingen. Den russiske formalismens syn på forholdet mellom skrift, tanke og innsikt er relevant fordi det fremhever kunsten og diktningen som høyst nødvendige for at vi skal være virkeligheten bevisst. En slik tankegang bryter med et mer tradisjonelt syn på tanke og skrift som vi kan spore tilbake til Platons tekster, hvor *tanken* er det som bringer oss nærmest sannhet og virkelighet, mens talen følger i tankens kjølvann, og skriften følger til sist, som et tomt speilbilde av talen. En treleddet stige hvor skriften befinner seg nederst, lengst vekk fra sannheten og det reelle. I *Jeg sier*, kan det virke som at denne stigen ofte blir snudd om på. Her er tanken til tider en form for selvskading fremfor en kilde til innsikt. Det kan virke som at skriften kan åpne opp for noe sant hos jeget, kun i det øyeblikket den lurer seg *forbi* tanken. Sannheten blir en sjokkopplevelse nærmest, der jeg-personen har skrevet noe hun selv ikke forventer, noe autentisk og ikke-konstruert som har noen interessante paralleller til Sjklovskijs underliggjøringsbegrep.

Det ligger et håp her, om at språket kan lede en til innsikt og ha en reell virkning på ens liv. Jeg setter dette i sammenheng med diktsamlingens mer kjønnsrelaterede og feministiske sider. Et tredje aspekt av jegets skrift, som rommer både håp og skepsis: et **opprør**. Her kommer jeg til å argumentere for at jegets språkskepsis er grunnet i en følelse av å ikke ha *plass* i språket og en redsel for språkets evne til å definere og forme livet. Gjennom diktsamlingen skjer det en utvikling hvor jeget går fra å bringe seg selv til taushet i frykt for

hvordan språket kan virke, til at hun søker å ta i bruk denne virkningen til nytte for seg selv.

To dikt som jeg anser som nøkkelttekster i samlingen, lyder slik:

4.

Alt er allerede følt og sagt.

5.

Men jeg vil også si det:

(Nå glemte jeg hva jeg skulle si.)

(Kapittel *Flokkdyr*, side 75)

Her tror jeg det har begynt å skje en endring hos henne, som raskt bagatelliseres og liksom ufarliggjøres gjennom den innskutte parentes. Jeg tolker dette diktet litt på samme måte som diktet over, hvor jeget spør seg selv «hva så?» for liksom å dekke over tyngden i det som faktisk uttrykkes i teksten. Jeget gjennomgår en forandring her, fra et ønske om å være stum, som kommer frem i enkelte dikt tidlig i diktsamlingen, til å hevde at på tross av at alt er sagt, vil hun også «si det». Jeg argumenterer for at denne endringen er viktig, på tross av at den ufarliggjøres med innskutte parenteser og ironi, og knytter denne utviklingen gjennom diktene opp mot feminismen, da spesielt til Cixous og kvinneskriften.

Cixous oppfordrer i *Medusas latter* kvinner til å gjøre et språklig opprør. Hun var i likhet med Derrida opptatt av at språket fanger oss inn i diskurser og konstruerte motsetningsforhold. I motsetningsparene vi skaper blir ofte den ene parten mer negativt ladet enn den andre, eksempelvis: mørk/lys, full/tom, mann/kvinne. Cixous tar imidlertid til orde for at kvinnen må bryte ut av hele diskursen, alt for lenge har hun vært fange i et mannskapt og mannsdominert språk hvor også det kvinnelige har vært vektlagt negativt, på samme måte som mørk i forhold til lys. «Kvinnen må skrive seg selv: Kvinnen må skrive kvinne og få kvinnene til å komme til skriften som de har vært fjernet fra like voldelig som fra kroppene sine (...)» (Cixous, 1975, side 268). Cixous tar til orde for at kvinnen må *skrive*, og *skrive kvinne*. Hun kaller denne skriften for *Écriture féminine*, på norsk *kvinneskrift*, en opprørsk og transformerende skrift som skal sprengte logosentrismen og det mannsdominerte språkhierarkiet som kvinnen har blitt fanget inn i (Cixous, 1975, side 271). Selv om *Jeg sier* ikke eksplisitt er et forsøk på å skrive kvinneskrift, er det noen tydelige paralleller til begrepet her som jeg vil drøfte. I denne delen av min drøfting henter jeg også noen innspill fra noen andre relevante forfattere som gjennom sine essays og skjønnlitterære verk har drøftet relasjonen mellom kvinner og språk. Blant annet Eldrid Lunden og hennes diktsamling *Gjenkjennelsen* (1982), Virginia Woolf og *A room of ones own*, og Ingrid Z.Aanestad i boken

*Kva hender i romanen?* Videre ser jeg paralleller fra kvinneskrift til den litt mer bortgjemte dagbokskrivningen, som også har hatt betydning for feminismen. Her vil jeg trekke noen paralleller mellom jegets selvransakende skrift og dagbøkene til forfatteren Anais Nin. Sammenligningen tjener i hovedsak til å peke på noen viktige aspekter ved det å blande selvportrett og personlig skrift med løgn og fantasi. Må et selvportrett være sannferdig for å være virkningsfullt for den som skriver det? Og hva slags sannheter er det egentlig det søkes etter i denne diktsamlingen?

## **Motivasjon**

Jeg skriver selv, og har i likhet med Bergan gått forfatterstudiet i Bø. For meg setter *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet* ord på noe ved skriveprosessen som jeg synes er både frustrerende og spennende: en uforutsigbar og tilbakevendende dialog, hvor det du ønsket å si, forsvinner, eller noe du ikke trodde du ønsket å si, kommer ut. Mange forfattere har beskrevet fenomener som at «teksten får egen vilje» eller at det de har skrevet er noe fremmed for dem selv. Denne dialogen mellom tekst og forfatter synes jeg kan ha likheter med den dialogen man fører i lesning; når man for eksempel leser en roman som vekker noe som man ikke visste man kunne kjenne på, eller man med ett kjenner seg igjen i en karakter som man i utgangspunktet anså som svært forskjellig fra en selv. Man opplever noe man ikke har forutsett.

Når denne opplevelsen oppstår i skriveprosessen, skiller den seg fra lesningen ved å *springe ut fra* en selv. Språket har vrenget noe ut som du ikke klarte å tenke før det sto der. Det du trodde du kjente best av alt, din egen person, er også med ett ubegripelig, og alt du har i deg forvandles av det språket du prøver å gripe deg selv med. Resultatet blir en stadig dialog med det man skriver, som noe utenfor en selv, og stedet du tror det kommer fra.

Jeg mener også at det er viktig og interessant å drøfte skriveprosessen og hvordan den virker på oss. Dette gjelder både for en litteraturviter og for en som skriver skjønnlitterært, ettersom det i begge tilfeller dreier seg om vår relasjon til tekst og tekstarbeid.

## **Metode og oppbygning av oppgaven**

Min metode er i hovedsak å foreta en nærlesning av diktsamlingen med fokus på tematikk og form, hvor jeg vektlegger skrivningen og jegets relasjon til språket. Selv om *Jeg sier* er definert som en diktsamling, vil jeg innledningsvis peke på at den også har mange likhetstrekk med en *punkroman*. Uten å skulle omdefinere bokens sjanger, mener jeg at slektskapet med

punktromanen viser hvordan samlingen utbrer *en fortelling* gjennom diktene. At diktsamlingen har en form for narrativ struktur er et viktig premiss for måten jeg nærleser teksten på i oppgavens første kapittel.

Denne diktsamlingen har som nevnt ikke en særlig lang resepsjonshistorie og heller ikke så mange lesere. Å forholde seg til boken som noe kjent, som ikke behøver å redegjøres for, ville ikke vært fruktbart i forbindelse med en såpass ukjent diktsamling. Derfor vektlegger jeg hovedsakelig å nærlese teksten og greie ut om bokens motiver i oppgavens første kapittel. Jeg skriver også kort om Bergans forfatterskap innledningsvis. Min nærlesning starter med en kort drøfting av tvilen, troen og skriften i *Jeg sier*. Her henter jeg innspill fra Marguerite Duras bok *Å skrive (Écrire, 1993)*. I boken beskriver Duras en periode i livet, preget av tvil, ensomhet og skrift, som ligner den jeg i Bergans diktsamling går gjennom, og som derfor åpner for noen interessante refleksjoner rundt tvil og skrift i boken.

Deretter drøfter jeg diktsamlingens første fem dikt, med vekt på hva slags motiver som presenteres i disse, og hvordan de følges opp gjennom diktsamlingen.

I kapittel to diskuterer jeg noen viktige formmessige grep i diktsamlingen: den utstrakte bruk av kolon og parentes.

I kapittel tre har vi fått et større innblikk i diktsamlingen og jeg går inn i en mer spisset drøfting av min problemstilling i lys av teori. Her anvender jeg det jeg har kommet frem til i min nærlesning av boken til å gå i dialog med de tre standpunktene jeg har beskrevet innledningsvis, og forsøker å samle trådene for til slutt å komme frem til min konklusjon.





# Kapittel 1

## 1.1. Bergans forfatterskap og kort resepsjonshistorie

Hege Susanne Bergan har til nå hatt et lite og konsentrert forfatterskap, og som vi har sett har ikke hennes tre diktsamlinger fått noen stor mottakelse. Som oversetter av russisk litteratur har hun derimot utmerket seg, og blant annet blitt tildelt Kritikerprisen i 2014 for sin oversettelse av *Bønn for Tsjernobyl* av Svetlana Aleksijevitsj.

Etter de to første diktsamlingene gikk det ti år før hennes neste diktsamling kom i 2018, *Levepistolen*. Både i *Levepistolen*, *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet* og *Ikke noe av dette står om livet* er det noen gjennomgående motiver som er like: kjærlighet, nærhetsrelasjoner, og et lyrisk jeg som har et undrende forhold til verden. Det er også verdt å nevne at i 2019 publiserte Bergan dikt i en antologi med tittelen *Ekte Kjærlighet* utgitt på Vigmostad og Bjørke. Kjærlighet, til partner, foreldre, barn og lignende, er med andre ord viktig i Bergans forfatterskap, men bøkene bør likevel ikke leses som bøker om romantikk. I hennes dikt er nærhet også skremmende, vanskelig og angstfylt. En nagende følelse av ensomhet i kjærligheten, av at noe ikke stemmer helt, forfølger oss gjennom disse diktene. I *Levepistolen* finnes en større optimisme og samhørighet med omverdenen som følger med barnets blikk. I denne vinkles også kjærligheten mot et barn. Verden får nye farger og perspektiver når den oppleves fra dette ståstedet. Barnet stiller spørsmål ved ting som forelderen har sluttet å spørre om.

Det spørrende og granskende blikket kan man kjenne igjen hos det lyriske jeget i de to første bøkene til Bergan. Her stilles det også spørsmål ved ting som tidligere har vært selvfølgelige. Blikket i disse diktsamlingene, og formen på diktene, er likevel mer kritisk, mer preget av sarkasme, ensomhet og ambivalens. På tross av likheter i alle tre diktsamlingene, er det tydelig at Bergans to første diktsamlinger tilhører samme prosjekt i større grad enn *Levepistolen*.

Jeg sier meg litt enig med de nevnte anmeldelsene av debutboken, hvor det fremheves at boken rører litt vel forsiktig ved de temaene som tas opp. Diktene blir på grensen til for knappe, om temaer som egentlig trenger at man går skikkelig inn. I andreboken opplever jeg det som at Bergan lykkes med det hun har forsøkt på i første bok (som jo egentlig er hennes andre, ettersom *Jeg sier* ble skrevet først). Den er lang og insisterende på en måte som gjør at man kommer skikkelig inn i materien. På sett og vis er den tøffere, kanskje også mer utmattende. Der Bergans første diktsamling påpeker med sin tittel at «Ikke noe av dette står



om livet», kan man nå si at i hennes andre diktsamling så *gjør det det*. Bergan opererer med den samme nesten lette tonen, gjør korte nedslag i scener og følelser for raskt å bevege seg videre, men det er likevel en tyngde her. Situasjonene som beskrives i glimt, og som vi først ikke får helt tak på, *returnerer* igjen og igjen i en nærmest kvernende bevegelse gjennom boken. For hver gang de igjen dukker opp får de mer kompleksitet. Den har mange lag av refleksjon, både i jegets indre spill og på det mer metatekstuelle nivået.

Da jeg bestemte meg for å ta fatt på denne diktsamlingen i min oppgave, følte det riktig å forholde seg til den alene, ettersom den var ganske lang, tettskrevet og omfattende. Det vil likevel være på sin plass å innvende at også den første diktsamlingen til Bergan kunne vært med i oppgaven hvis mitt prosjekt var å drøfte Bergans forfatterskap som sådan. Hovedtemaet for min oppgave er imidlertid ikke dette *forfatterskapet*, men forholdet mellom jeget og språket slik det presenteres i Bergans andre diktsamling. Dette temaet presenteres i større grad i *Jeg sier* enn i de andre diktsamlingene til Bergan, gjennom jegets refleksjoner rundt snakk, skrift og begreper. Vi kommer godt inn i både den ambivalente skriveprosessen, og den ambivalente selvfølelsen som jeget strever med gjennom bokens omfattende lengde, og dens kvernende og repeterende struktur.

## 1.2. Tvilen, det er det som er å skrive. Tvil og tro i *Jeg sier*.

I ethvert menneskes liv kommer det en periode som jeg tror er skjebnesvanger, og som man ikke kan unnsnippe, hvor man tviler på alt: ekteskapet, vennene, særlig parets venner. Ikke barnet. Man tviler aldri på barnet. Men denne tvilen vokser rundt en. Den står ensom, det er ensomhetens tvil. Den er født av den, av ensomheten. Det er nok bare å nevne ordet. Jeg tror det er mange som ikke hadde kunnet utstå det jeg snakker om her, de ville ha flyktet. Det er kanskje derfor ikke alle og enhver er forfattere. Ja, det er det som er forskjellen. Det er det som er sannheten. Ingenting annet. Tvilen, det er dét som er å skrive.

(Duras, 1993, 14)

Slik beskriver Marguerite Duras (1914-1996) det å skrive i sin bok *Écrire* som på norsk er oversatt til *Å skrive*. Avsnittet er en treffende beskrivelse av tilstanden vi blir dradd inn i når vi leser *Jeg sier*.

Det lyriske jeget i denne samlingen gjennomgår en krise som i stor grad kan karakteriseres slik Duras gjør det «en periode som jeg tror er skjebnesvanger, og som man ikke kan unnsnippe, hvor man tviler på alt (...)». Hun setter alt i tvil, kjærlighet, seg selv, alt hun sier, skriver og gjør:

24.

Eller kanskje han bare ikke hadde lyst på meg.

Jeg innser at jeg fremdeles lurert på om jeg ble våt eller ikke.

Hva er det med setninger som gjør at de krever luft både over og under seg.

Er det så viktig det jeg har å si.

Når jeg ofte ikke tør sette spørsmålstegn etter spørsmålene engang.

Som om jeg ikke spurte.

Som om jeg henvendte meg bare til meg selv. (Hvem ellers?)

(Spørsmålstegn funker fint i parenteser.)

(?)

(Kapittel *Hjemmeboer*, side 57)

I diktet over, som jeg har vist til tidligere, har vi et jeg som grubler på egne formuleringer, til et så ekstremt nivå som at hun grubler på egen tegnsetting når hun skriver. Vi ser også at hun

er i tvil på om det hun sier har noen verdi eller tyngde «[...] Er det så viktig det jeg har å si». Det selvbevisste i dette diktet, og mange andre dikt i samlingen, grenser mot noe absurd og nesten humoristisk. Samtidig er det noe motløst og sårt ved hennes spørsmål. Et alvor, under det som først kan oppleves som komisk. Tvilen henger også mye sammen med avstand i denne diktsamlingen. Når jeget blir i tvil, begynner hun å granske, se ting litt på avstand, ofte etterfulgt av ironi og en sær humor slik som i diktet over. Når jeget beskriver ting fra denne avstandstagende posisjonen blir hun stående som betrakter av livet sitt og folkene rundt seg uten å være helt til stede i det, og «tvilen vokser rundt en» slik Duras beskriver det. Hun gjennomgår samtidig smertefulle oppgjør med forholdet sitt, barndommen sin og seg selv, noe som ser ut til å låse henne inne i en destruktiv tankevern:

Jeg beundrer folk som bruker tankene sine til å gjøre noe for verden.  
Jeg antar at jeg med tankerekkene mine prøver å gjøre noe for meg selv, og jeg  
kommer ikke unna at jeg er en del av verden.  
Men jeg gjør ikke stort annet enn å prøve å bøte på den skaden jeg har påført meg selv  
gjennom tanken.  
Det virker ikke like edelt, en bevegelse frem og tilbake, men likevel: Så mange  
menneskers lykke har sammenheng med min.  
(Bergan, 2008, Kapittel *Hjemmeboer*, side 58.)

Hele tiden er skrivingen nærliggende, et verktøy hun tyr til for å sortere de forvirrende tankene, men også for å ta avstand, separere seg fra det som skjer. Skrivingen blir også en «bevegelse frem og tilbake» mellom avstandstagen og nærvær. Det «verktøyet» hun har valgt seg, for å forsøke å reflektere seg frem til noe sant, kan vise seg å være lunefullt. Det bidrar kanskje til jegets selvbevissthet og selvkritikk, ettersom hun hele tiden beskriver seg selv og sine refleksjoner i det hun skriver og ofte feller en streng dom over det hun ser der.

Tvilen ser ut til å være isolerende for jeg-personen i Bergans dikt. Stenger henne inne i sine egne tanker, bygger vegger av avstand mellom henne og verden. Ensomheten og tvilen henger sammen, slik Duras beskriver det, «(...). Den står ensom, det er ensomhetens tvil. Den er født av den, av ensomheten.»

Hennes forsøk på å reflektere seg frem til sannheten grenser mot *metodisk tvil*, et begrep vi i hovedsak kjenner fra René Descartes. Etter hans mening måtte alt betviles, helt til man kunne bevise med sikkerhet at det var sant. Selv mente han at kun en ting var sikkert, og det var at han tvilte. Han mente at denne tvilen, hans tenkning, også var et bevis på at han eksisterte, *cogito ergo sum* (Jeg tenker altså er jeg). Descartes stilte i *Discours de la méthode* opp fire regler for tenkning som skulle bringe en nærmere sannhet;

1. Ikke å holde noe for sant som man ikke klart erkjente var det.
  2. Å løse opp ethvert problem så langt som mulig i enklere deler.
  3. Å gå systematisk frem fra det enkle til det sammensatte.
  4. Ved stadig oppregning og kontroll å forsikre seg om at ingenting var utelatt.
- (Tranøy, 2018)

Jeg-personen i Bergans diktsamling kan sies å følge disse reglene, men hun anvender i tillegg skriften til dette. Skriften blir i denne diktsamlingen en annen form for tenkning, en språklig form for metodisk tvil. I skriften systematiserer hun og trekker i tvil, den gir rom til det enkle og det sammensatte, side om side. Der er det også rom for paradokser, selvmotsigelser, og selvkritiske betraktninger.

For å leve i en tilstand av konstant tvil, uten helt å miste fotfestet er det kanskje likevel nødvendig med en eller annen form for tro. Descartes fant sikkerhet i sin tro på gud og på sin eksistens, mens jeg-personen i *Jeg sier* vakler i sin tvil og faller lett ned i en tilstand av meningsløshet og selvforakt. Dette er ikke et ukjent motiv i litteratur og vi kjenner det kanskje spesielt godt gjennom Shakespeares *Hamlet*. Man har ofte tolket det som at tvilen blir Hamlets undergang, gjør ham usikker, handlingslammet og på grensen til gal. I *Jeg sier* er det også en slik fallgrube i jegets tilværelse.

«Tvilen, det er det som er å skrive» hevder Duras. Og dette kan også sies om skrivingen slik den blir presentert i *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet*. Jeg-personens skriving er tvil. Den er produkt av tvilen hun føler, som driver henne til å ville sette ord på noe, få ordnet det inn under egne formuleringer. Samtidig er tvilen bosatt i selve skriften, kommer til syne ved at hun hele tiden må trekke tilbake utsagn hun har skrevet, og stille spørsmålet ved språket i seg selv. Tvilen er et redskap for å nå erkjennelse, som hele tiden er i stand til å destruere de svarene den kommer frem til og til slutt etterlate jeget rådløs og handlingslammet. Som kontrast til tvilen drøftes også tro i mange dikt:

4.  
 Jeg tror ikke på gud.  
 Jeg taper alle diskusjoner om religion.  
 Ingen kan tro på ingenting.  
 Å ikke tro er også å tro.  
 Jeg er helt innforstått med det.  
 Jeg vil ikke noe annet enn å tro.  
 (side 30)

Her utrykker jeget at hun ønsker å tro. Hele diktet er imidlertid selvmotsigende, og det kan virke som ambivalensen er innarbeidet også i disse setningene. Hva jeg likevel velger å hente ut av det er at jeget siste vers utrykker et ønske om å tro. Om det så er å tro på «[å] ikke tro», så er det kanskje bedre enn altomfattende tvil?

### 1.3 De fem første setningene.

Som nevnt har *Jeg sier* et fragmentert handlingsforløp som gjør at den kan minne om en punktroman. Det er ikke et lineært forløp, og man beveger seg hele tiden frem og tilbake i tid. Man har likevel ganske god oversikt over hvor på tidslinjen i jeg-personens liv man befinner seg på grunn av en gjentakende konstatering av alder. Setninger som «jeg er bare atten år» eller «Da jeg var 17» gir oss en knagg å henge diktene på, som etter hvert fletter seg sammen med tidligere hendelser fra samme periode. I likhet med punktromanen balanserer diktsamlingen et sted mellom ren prosalyrikk og roman. Den har det lyriske nærværet mellom det talte og det omtalte (Refsum, et.al. Side 22), i og med at diktsamlingen tar utgangspunkt i en førstepersonsforteller og stort sett er skrevet i presens, uten noen situasjonsbeskrivelse utenfra. Samtidig preges også mange dikt av en distanse, som jeg har vært inne på. Diktene henger sammen i en større helhet, og mange scener blir synlige i glimt, for så å forsvinne og komme tilbake senere i historien. Bruk av ord som for eksempel «sånt» og «funker» gir også en antydning til østlandsdialekt og et muntlig preg. I visse seksjoner oppleves diktene som står under hverandre som del av samme strofe, bare delt opp av linjeskiftene og nummereringen.

De fem første diktene/setningene i boken, som faller innunder kapittelet *Setninger*, er viktige glimt, eller punktnedslag, inn i den historien diktene forteller. De gir oss innblikk rett inn i samlingens hovedmotiver som vi kommer til å følge gjennom hele diktsamlingen. Setningene gir dermed et godt utgangspunkt for dette kapittelet, hvor jeg kommer til å presentere viktige motiver, og nærlese disse i relasjon til min problemstilling.

De første diktene i Bergans diktsamling ligger under kapiteltittelen «Setninger»:

1  
Jeg må ha en som det også er noe i veien med.

2  
Jeg fotograferer tingene mine og stedene jeg er på, som for å forsikre meg om at jeg har ting og er på steder.

3  
Mamma sier: Du har aldri visst noe om hvordan det er å være dum.

4  
Hele natta ligger jeg under dyna og gleder meg til frokost.

På en måte er jeg livsbejaende.

5

Jeg er en som sier morsomme ting.  
Hva skal jeg gjøre.  
(Bergan, 2008, s9)

### «Jeg må ha en som det også er noe i veien med»

Den første setningen legger seg inn mot tittelen på samlingen, besvarer leserens interesse for ordet «Kjærlighet» i tittelen. Som om den sier «Ja, helt riktig, denne boken skal handle om kjærlighetsforhold». Men fra denne inngangen til ordet kjærlighet ser man også at det er ikke nødvendigvis er en idyllisk kjærlighet vi skal få presentert. Det er noe veldig rett frem med setningen, det føles som en konstatering av harde fakta. Setningen gir oss et hint om et forhold til kjærligheten som er nølende, avstandstagende. Det gir også et slags frempek til et kjærlighetsforhold vi senere skal lese om i mange dikt.

2.

Kjæresten min.  
Vi peker på hverandre tvers gjennom rommet på fester, smiler  
og sier: Vi er ikke som skapt for hverandre.  
Vi hopper i takt i sofaen til enkelte former for musikk, men vi  
er veldig forskjellige.  
Men vi kan dele mat og seng, det er nesten uproblematisk.  
Og se filmer og gå tur i skogen og drikke øl.  
Vi synes mange av de samme tingene er pene.  
(Fra kapittelet *Sjekking*, side 100)

Dette diktet viser trolig til en mann som beskrives flere steder i boken, som jeg-personen møter på et kurs i aktegning. En maler som etter hvert blir jegets kjæreste. Forholdet beskrives som både fint og opprivende, med mye avstand og usikkerhet. Et forhold mellom to mennesker som «er veldig forskjellige», eller i alle fall oppfatter seg selv som ulike, noe som stadig bemerkes, slik som i diktet over. Det kan virke som at første setning i samlingen er startpunktet for dette forholdet, hvor jeget deretter gjør nettopp det hun har sagt her, finner seg noen det også er noe i veien med. Selv om det aldri nevnes i diktene helt konkret hva som er galt med han hun er sammen med.

Jeg-personen reflekterer tilbake til tidligere forhold også, og disse blander seg med det forholdet som ser ut til å være det mest nåtidige i samlingen. Det hele når et dramatisk punkt i en scene som vi bare får bruddstykker av gjennom boken, men til slutt kan pusle sammen. Det første bruddstykket vi får er dette:

Jeg kommer tilbake med frokosten og åpner vinduet.  
Du ligger urørlig i det hvite sengetøyet.  
Jeg tenker at det må trekke på skuldrene dine, likevel  
lukker jeg ikke vinduet.  
Jeg sier at klokka er over elleve.  
Jeg sier at vi sikkert bør fjerne glasskårene selv.  
Ute er det vår.  
Jeg er tjuetre år.  
(Kapittel *Et ekstra døgn*, side 15)

Vi får inntrykk av at noe dramatisk har skjedd på grunn av glasskårene. Jeg opplever det som at jeget her forteller om situasjonen med en avstandstagen, hun er der, i presens, og samtidig ser hun det utenfra i retrospekt. Dette er blant annet på grunn av setningen «Jeg er tjuetre år» som virker som en litt rar konstatering i selve øyeblikket og derfor antyder at hendelsen fortelles om som et tilbakeblikk.

Senere i boken dukker det opp nye bruddstykker fra situasjonen, opphold på et hotellrom som ender med krangling, en kjæreste som knuser en flaske mot veggen. Denne scenen, som repeteres og repeteres gjennom samlingen, opplever jeg som et av smertepunktene i boken. Kjærlighet, som ofte blir diskutert med en distanse og avholdenhet i diktene, knyttes her til noe utagerende og smertefullt. Det ender med et brudd, og vi får i kapitlet *Prosa*, nærmere slutten av boken en beskrivelse av jeg-personen etter bruddet, hvor hun går rundt en tom leilighet og til slutt bestemmer seg for å skrive.

«Hvorfor akkurat ham, når alt føltes kunstig mellom oss, bortsett fra når vi var nakne i mørket eller fulle? Hver gang jeg klarte å få ham til å le eller vi snakket uanstrengt sammen i et kvarter ble jeg lettet (...)» (Kapittel *Prosa*, side 177). Frem til dette kapitlet, hvor det blir tydelig at jeget sitter i leiligheten sin og skriver og ser seg tilbake, er det ikke helt tydelig hvor jeg-personen snakker *fra* i de tilbakeblikkene hun gir oss, og vi beveger oss inn og ut av det turbulente forholdet i glimt, gjennom et blikk som veksler mellom avstand og nærhet. Scenen med den knuste flasken nærmest forfølger oss, repeteres, antakelig på samme måte som den repeteres i jeg-personens tanker. Hva som leder opp til den krangelen er ikke klart uttalt i teksten, men vi får etter hvert dette diktet å knytte det til:

Kjæresten min maler et bilde.  
Jeg kan ikke noe for at jeg ser vekk.  
  
Kjæresten min vil at jeg skal si noe.  
Jeg kan ikke noe for at jeg blir stille.



Kjæresten min knuser en flaske mot veggen.  
(Kapittel *En ny tanke*, side 29)

Det ligger en selvanklagelse i dette diktet, en følelse av å ikke strekke til og være maktesløs. Hun «kan ikke noe for» at hun må se vekk, bli stille, og forbli ordløs i en situasjon hvor hun blir bedt om å snakke.

Usikkerhet i forhold til det å si de rette tingene, tvil og selvbevissthet går igjen i mange av beskrivelsene knyttet til forholdet. Kjæresten gjør jeg-personen usikker, og i mange dikt formidles hun en følelse av å ikke være helt trygg på om hun er bra nok, elsket nok. Det kan virke som hun speiler seg i ham og ikke liker den hun ser. Den ambivalente selvfølelsen og den ambivalente kjærligheten henger sammen her. Samtidig er han ikke helt perfekt i hennes øyne heller. Det er noe uforløst i diktene som omhandler dette forholdet, som om de aldri helt er sikre på at forholdet deres er riktig, eller at de egentlig kjenner hverandre. I dette diktet sier jeg-personen for eksempel også at hun har vurdert å gjøre det slutt lenge:

9.  
Jeg sier hele tiden at jeg elsker deg.  
Hele tiden tenker jeg på å gjøre det slutt.

Lenge tenkte jeg: Det er aldri for seint å snu.  
Men så var det for seint.

Jeg elsker deg. Jeg sier det hele tiden.

Du sier at du elsker meg.  
Men du kan ikke si det hele tiden.

Jeg må ikke plage deg.  
(Kapittel *En ny tanke*, side 32)

Motsetningen mellom å føle seg i veien for kjæresten – «Jeg må ikke plage deg» – og å hele tiden vurdere å slå opp – «Hele tiden tenker jeg på å gjøre det slutt» – kommer tydelig frem i disse diktene. De peker på motstridende følelser til kjæresten, og kjærligheten generelt. Det virker på meg som at det som her beskrives også er en redsel hos jeget for å knytte seg til et menneske hun føler seg usikker rundt. Når hun sier «Men så var det for seint. - Jeg elsker deg», tolker jeg det som at hun forsøkte å ta avstand fra følelsene, usikker på om han følte det samme, men nå elsker hun ham, nå har hun kommet for nært og det er for sent å snu. Hun står igjen med noen hun elsker, men som hun ikke ønsker å plage. Opplever seg selv som masete og i veien med den kjærligheten hun føler for ham. Hun får ikke den samme konstante

kjærlighetserklæringen fra ham og vender skuffelsen mot seg selv i kritikk: «Jeg må ikke plage deg.»

Hvis vi går tilbake til den aller første setningen i boken ser vi at denne selvkritikken er her også: «Jeg må ha noen som det også er noe i veien med.» Her er det en refleksjon som jeget har gjort over seg selv. «[N]oen som det **også** er noe i veien med» sier oss umiddelbart at hun har konkludert med at det er noe i veien med henne. Kjærlighet i denne setningen blir dermed både noe hun har behov for, «Jeg må ha [...]», men også noe hun bruker til å rette kritikk mot seg selv «[...] noen som det også er noe i veien med». Det er noe i veien med henne, og det kan virke som at hun oppfatter seg selv som ute av stand til å være sammen med en normal person. I sitt forsøk på å finne noen det er noe i veien med, går jeget kanskje inn i et forhold det er noe i veien med. Det kan virke som at noe i henne er lettere etter at forholdet har tatt slutt, selv om hun også beskriver en sorg:

8.

Jeg likte at vi aldri gikk i gallerier, men konsekvent drakk øl isteden.  
Men jeg ble nervøs av at vi ikke hadde noe å snakke om mens vi drakk.

Nå er jeg ikke nervøs lenger.

Det jeg sitter igjen med er:

Den traurige gleden ved å sette fingeren på hva som gikk galt.

(Fra kapittelet *Utsjekking*, s 121.)

Det er en nervøsitet i alle beskrivelsene av dette forholdet, et behov for å bli elsket og for å elske hos jeget, kontrastert mot en slags likegyldighet, en følelse av at kjærligheten er noe man «sier hele tiden». Igjen denne ambivalensen, vaklingen mellom en skeptisk likegyldighet og en mer overgitt og intens kjærlighet.

Jeg har egentlig aldri vært likegyldig.

Selv om jeg har sagt tusen ganger at jeg er likegyldig.

Det er som med «Jeg elsker deg.»

(Kapittel *Utsjekking*, side 120)

Her sier hun at det er som med «jeg elsker deg» slik som det er med likegyldigheten, den er noe hun bare har sagt at hun føler. Et selvmotsigende dik, hvor det på en side hevdes at jegerpersonen ikke er likegyldig, men i samme nå hevdes at hun egentlig ikke elsker. Det skapes også en avstand til de ordene hun selv har sagt. I «Jeg elsker deg» satt i anførselstegn, ligger en markering av at ordene er *ord*, og kanskje ikke når frem til kjæresten med hennes egentlige og autentiske følelser.

6.

Det er så mye jeg skulle ha sagt som jeg ikke klarte å si mens vi var sammen. Fordi jeg ble nervøs når du malte, fordi jeg ikke forsto noe av bildene dine, og kanskje var det ikke noe å forstå, men jeg klarte ikke å si noe om dem heller, og jeg følte at jeg om ikke annet burde klare det.

Ordene var mine, men jeg veide dem, og slapp bare de aller letteste frem til deg, de som sa absolutt ingenting. Og du svarte ingenting, og sånn holdt vi på og kalte hverandre pus og lå inntil hverandre om nettene.

(Kapittel *En gang hadde alle ord farger*, side 160)

Her ser vi at også at jeget er bevisst at ordene som slippes frem mellom henne og den andre er lette og fylt av «absolutt ingenting». De blir gående rundt i hverandres liv uten helt å komme hverandre nær med språket de bruker.

17.

Elskling.

Setninger i hodet som jeg ikke sier.

Jeg sier ingenting mens vi er sammen.

Når toget har gått, snakker jeg.

(Kapittel *Noe generelt og ikke pinlig*, side 150)

Avstanden mellom henne og kjæresten oppleves i mange dikt som som sår, og beskrives ofte som en usikkerhet hos dem begge, en følelse av å ikke kjenne den andre og ikke vite helt sikkert hva den andre føler.

4.

Du elsker ikke meg sånn som jeg elsker deg.

Jeg fatter umiddelbart tillit til forklaringen.

Kan noen elske meg «sånn».

(Kapittel *Utsjekking*, side 120)

15.

Du sier at du ikke kjenner meg.

(Kapittel *En gang hadde alle ord farger*, side 163)

Behovet jeget for å gi og motta kjærlighet beskrives også som sterk, men ser ikke alltid ut til å bli møtt.

4.

Det er fordi jeg vil så mye.

Det er fordi jeg vil være så mye.

Det er fordi jeg trenger så mye kjærlighet.

Det er fordi jeg har så mye kjærlighet å gi.

(Kapittel *Bill. mrk: Rik*, side 26)

I det nevnte kapittelet *Prosa* (et kapittel i diktsamlingen som forøvrig er skrevet som ren prosa) etter at forholdet har tatt slutt, beskrives sorgen som en slags godartet tomhetsfølelse, en ensomhet som gir grobunn for noe som kan fylle den. En ensomhet som til slutt driver henne til å sette seg ned med PC'n på fanget og skrive «Et blankt Word-dokument, og jeg kjenner hvordan alt er annerledes nå som du ikke er her, nå som ikke lerretene står stablet med ansiktet mot veggen for ikke å distrahere deg mens du gjør noe annet.» (Side 180). Jeg ser på denne scenen som en nøkkel til å forstå hvor jeget snakker fra, når hun beskriver ting i retrospekt og ser tilbake. I denne scenen igangsettes deler av prosessen med å ta et oppgjør med seg selv og det som har vært.

Mot slutten av boken, etter *Prosa* – kapittelet, kan vi også lese dette diktet:

3.

Da jeg var liten: Telle flisene på gulvet, antall bilder på hver vegg, i hver etasje.

Så: Stirre ørkesløst på bilde etter bilde mens øynene søkte seg mot tittel og navn, etter noe jeg kunne ta med meg videre.

Så, nå: Tom av sorg.

Hva som helst får fylle meg.

Noe er nødt til å fylle meg

Så, nå: Endelig ikke så mange tanker mer.

Bilder.

Hvile eller drukne i.

Tenke på noe annet i.

Det er ikke hva jeg kan si.

(Kapittel *Bilder*, Side 198)

Kanskje har scenene med henne som liten, som hun beskriver her, en sammenheng med hva slags prosess hun går gjennom nå. At hun har «stirret ørkesløst på bilde etter bilde», søkt etter noe hun kunne ta med seg videre. Nå stirrer hun på livet sitt, på kjærligheten og sitt eget speilbilde, forsøker å finne ut hva hun skal ta med seg, og hva hun skal legge igjen. Bildene kan også knyttes til forholdet hun har hatt på et metaforisk plan, ettersom hennes kjæreste i mange dikt maler bilder.

## «Mamma sier: Du har aldri visst noe om hvordan det er å være dum.»

Denne setningen introduserer for oss en skikkelse som er viktig og mye omtalt i denne diktsamlingen: mamma. Setningen gjentas også mot slutten av boken i kapittelet *En gang hadde alle ord farger* (s162). Setningen er i tillegg viktig fordi den handler om definisjonsmakt. «Du har aldri visst noe om hvordan det er å være dum.» følges opp på neste side med jegets egen refleksjon over seg selv «Men jeg er jo ikke dum heller» og mange refleksjoner rundt det å være dum gjennom hele diktsamlingen. Jegets mor har tilsynelatende fått definere noe som jeget selv har tatt til seg i hvordan hun beskriver seg selv. Det kan virke som at moren har formet deler av jegets selvbylde gjennom blant annet utsagn som dette første. Utsagn som vi blir bevisste om når de gjentas i diktene, og som jeget ser ut til å ville ta et oppgjør med. Moren er også knyttet til «bilder», i et av bokens siste kapitler, med tittelen *Mamma*:

1.  
Henden hennes dekker snart til den ene, snart den andre  
fjerdeparten av bildet:

Ser du hvordan dette, hvis det andre ikke hadde vært med, er  
nydelig, og hvordan denne fjerdeparten på en måte ødelegger  
alt?  
(side 204)

Også jegets relasjon til moren kan være implisitt i diktet jeg refererte til tidligere hvor jeget betrakter et bilde for å se hva hun vil «ta med [s]jeg videre» ettersom moren fremstilles i sammenheng med et maleri i diktet over her. Hvordan man skal tolke diktet over her er imidlertid ikke klart. På en side er det en beskrivelse av et øyeblikk, på en annen side kan det også tolkes mer symbolsk. Er det jeg-personen som er den stygge fjerdeparten i bildet? Eller moren? Noe ved behovet for å fysisk dekke over en stygg fjerdepart oppleves for meg som vagt urovekkende, og det kan man også si om relasjonen mellom jeget og moren. Det er tydelig gjennom diktsamlingen at moren er en ambivalent skikkelse i jegets liv. Det begynner med at moren beskrives som en som har gitt for mye uforbeholden kjærlighet:

27.  
Mamma elsker meg uforbeholdent.  
Noen ganger kan jeg tenke at mange elsker meg uforbeholdent,  
men hvis jeg tenker lenge nok, kommer jeg til at det nok kanskje  
bare er mamma.

Det er vanskelig å forholde seg til.  
Jeg stiller enorme krav til meg selv.  
Mamma stiller ingen.  
Som om kjærligheten hennes skulle bli verdiløs for meg da.  
Fordi den ikke er fortjent.  
Mens det burde vært omvendt.  
Jeg tror jeg kan klare å bare sette pris på det.  
(Kapittel *Nå*, side 42-44.)

I dette diktet fremkommer det at fordi morens kjærlighet er så *betingelsesløs*, så blir det som om jeget ikke har fortjent den. *Mamma* forbindes her med en tafatt og litt kvelende kjærlighet, og en følelse hos jeget av å ikke strekke til, ikke være kjærligheten verdig. En annen mulig vinkling på dette er at denne kjærligheten er verdiløs fordi den er uforpliktende, både for jeget og for moren. Setningene «Fordi den ikke er fortjent. – Mens det burde vært omvendt.» peker blant annet tilbake på moren. Hvis den uforpliktende kjærligheten går begge veier tillater den kanskje heller ikke jeget å kreve noe *fra* moren? Utover i boken kommer det frem i enkelte dikt at moren har båret på noe tungt som også hennes familie har måttet leve med:

Jeg er liten og sitter på sofaen og leser. Inne på kjøkkenet snakker mamma i telefonen. Hun legger på og kommer ut i stua. Hun sier at jeg ikke har ryddet bort tegnesakene etter meg. Jeg sier at jeg skal gjøre det etterpå. Hun begynner å si noe, stemmen forandrer seg, jeg legger ned boka. Og jeg kan høre hvordan hun begynner å grine trinn for trinn mens hun sier: Noen ganger blir jeg bare så deprimert. Jeg løper bort og presser ansiktet mot magen hennes. Jeg holder rundt mamma som gråter. Hun sier unnskyld. Jeg sier at det ikke gjør noe. Hun sier at det gjør noe, jeg er så liten. Hun sier: Du må ikke være redd selv om mamma er lei seg. Jeg sier at jeg ikke er redd. Vi holder rundt hverandre til pappa kommer hjem fra jobben.  
(Kapittel *Overlevering*, side 84)

I påfølgende dikt korrigerer jeg-personen seg selv igjen «Nei, det gjør vi ikke. Det kunne vært flere timer, skulle vi stått og holdt rundt hverandre i flere timer?». Igjen opprettes det en avstand, og vi får følelsen av at det som står i diktet er et tilbakeblikk. Det skjer en destabilisering i teksten som gjør oss usikre på hva som er sant og hva som er alvor og ikke. På tross av korrigeringen opplever jeg scenen som viktig og klar. Her beskrives noe konkret i forholdet mellom mor og datter som gjør det vanskelig: en datter som har måttet ta imot for mye av morens sorg. Jeget beskriver scenen uten helt å reflektere over den, annet enn den enkle korrigeringen av timeantallet i påfølgende dikt. Beskrivelsen er uten nag eller noe tydelig sinne. Andre følelser knyttet til moren dukker likevel opp etter hvert. Og påfallende nok, bryter det seg først frem i jegets *skrift*:

17.

Jeg skriver de styggeste ordene jeg vet om på norsk, og plutselig, med små bokstaver: mamma.

(Kapittel *Hjemmeboer*, side 55)

Her ser vi det første eksempelet på at jeget opplever at skriften gir henne en innsikt som hun ikke på forhånd har grepet med tanken. Den kommer plutselig, uventet og vender på situasjonen. Det som skrives formidler en følelse jeget selv ikke var seg bevisst. Etter hvert reflekterer hun også over hvordan moren har delt sine sorger med henne, og hvorvidt det er riktig:

7.

Jeg tror mamma var glad i faren sin, i hvertfall så det sånn ut i begravelsen. Men ingenting var enkelt, og jeg hadde ikke som mål å få vite noe. Hvis jeg tilfeldigvis fikk høre eller se noe, betraktet jeg det som en ulykke og tenkte ikke videre på egen hånd. Når mamma en sjelden gang satte seg fore at hun skulle «fortelle» meg noe, tenkte jeg: Skylder jeg henne å overta dette?

(Kapittel *Overlevering*, side 86).

Morens bøl, morens bekjennelser eller fortellinger, har her blitt overlevert til datteren gjennom tale. Jeget beskriver det som noe hun overtar. Her ser vi et eksempel på en av gangene jeget har opplevd talens negative aspekter, hvordan den kan bli en tyngde på den som lytter til den. Et eksempel på det å «si for mye» som jeg-personen er generelt kritisk til gjennom diktene.

Morens sorg har noen uavklarte koblinger til hennes egne foreldre igjen, som antydes i diktet over, og i mange dikt i samme kapittel (*Overlevering*). I dette kapittelet spør jeg-personen seg også hva slags forbindelser hun selv har til morfar og mormor, og hva hun selv har fått av overleveringer. Blant annet skriver hun:

21.

Det var første gang jeg skrev «mormor».

Det betyr noe.

Det blir for vanskelig å benekte forbindelsen nå.

(side 89)

Igen oppstår noe i skriften som jeg-personen ikke var forberedt på. Det at hun sier «det var første gang jeg skrev (...)» gir oss som lesere også følelsen av at hun ikke oppdaget forbindelsen før hun selv *skrev den ned*. Og som hun selv sier «det blir vanskelig å benekte forbindelsen nå.», for nå har det kommet frem, også for oss som leser. Her ligger det også en

metatekstuell refleksjon. Teksten reflekterer over seg selv, over det faktum at hvert ord skaper forbindelser til ordene før og etter, både hos oss som leser, og hos den som skriver. Det ligger med andre ord flere lag av «Overlevering» her. Ordet «mormor» overleverer betydning nedover i teksten, skaper forbindelser det blir «vanskelig å benekte», på samme måte som *personen* mormor har overlevert sorg nedover i generasjoner. Skriften blir her en kilde til erkjennelse hos jeget. Hun har oppdaget en forbindelse, en overlevering som hun ikke lenger kan benekte.

At man kan oppnå denne typen innsikter gjennom skriving ville ifølge Platons tekster vært usannsynlig. Tanken var det som lå ideene nærmest, og derfor det stedet hvor vi best kunne oppnå innsikter. Dette kommer, ifølge Platons tekster, av at vi opprinnelig har kjennskap til ideene, men at vi har glemt dem (Fossheim, 2020). I tanken kan vi systematisk og konsentrert erindre oss tilbake til den kunnskapen som allerede ligger latent i oss, og slik oppnå en dypere innsikt i tingenes egentlighet. Skriften, er kun en død etterligning av tale, som igjen er annenrangs i forhold til tanken og erindringen. En etterligning som ikke en gang mestrer å avbilde talen, slik et maleri avbilder et tre, men som kun river talen ut av sitt talerør og forvrenger det til en stemmeløs nedtegnelse på papir. I diktet ovenfor ser vi imidlertid at skriften gir jeg-personen en innsikt forut for tanken, fremfor å etterligne den. Det oppstår en forbindelse som hun ikke har tenkt på før hun ser det nedtegnet i skrift. «Det var første gang jeg skrev «mormor» – Det blir for sent å benekte forbindelsen nå». Innsikten oppstår i jegets dialog med egen skriving, og ikke nødvendigvis i dialogen med egne tanker.

Det finnes overlevering her også, fra mormoren, til morens sorger, til datteren, inn i datterens skrift, og deretter tilbake til henne i form av en ny og overraskende erkjennelse.

Går vi tilbake til det første diktet som inneholder ordet Mamma, ser vi også her en overlevering: «Mamma sier: Du har aldri visst noe om hvordan det er å være dum.». Her overleverer moren sin oppfattelse til datteren, som tar den opp i seg. Overleveringen er her en skremmende følge av talen, som jeg-personen er bevisst om. Talens påvirkningskraft er også beskrevet i Platons tekster, blant annet er Platons protagonist Sokrates en som viderefører sin kunnskap gjennom å tale til andre. I *Platos Pharmacy* vektlegger Derrida også talens mørkere bakside, og hevder at talen er et *Pharmakon* på lik linje med skriften. Han viser her også til tekster av den greske filosofen og sofisten Gorgias, som Platon var sterkt kritisk til. «The effects of speech (tou logou dunamis) upon the condition of the soul (pros ten tes psuches taxin) is comparable (ton auton de logon) to the power of drugs (ton pharmakon taxis) (...)» (Gorgias i Derrida, 1981, side 118). Vi ser her at ordet *pharmakon* blir brukt også om talen. Den kan virke inn på den som lytter, som både gift og motgift. Den kan overtale, overbevise,



beruse og *fortrolle* (Derrida, 1981, side 118). Videre peker Derrida på at Sokrates i Platons tekster, ikke kan være annet enn en *pharmakeus*, en trollmann som fortroller sine tilhørere med ord, når han forkynner sitt budskap gjennom tale (Derrida, 1981, side 119).

Fremstillingen av talen i *Jeg sier* tangerer denne beskrivelsen fra *Platos Pharmacy*. Jeget er bevisst om at hun har tatt opp i seg ting som har blitt sagt til henne, og blitt både forgiftet og helbredet av dette. Hun beskriver også talens tomhet, følelsen av ikke å bli hørt, og følelsen av å bli misforstått, som negative aspekter ved den. Jeg opplever imidlertid at hennes ambivalente forhold til talen ikke er direkte knyttet til et dekonstruert språksyn, men heller til opplevelser hun selv har hatt med talen i oppveksten. Spesielt et dikt fra *Overlevering* beskriver en opplevelse med talen, som knytter seg til moren og fremstår som avgjørende:

37.

Jeg er for eksempel sytten (eller seks) og holder rundt mammas ristende kropp.  
Jeg har grenseløs tro på min kropps beroligende virkning. Hvis jeg bare klemmer hardt nok, hvis jeg bare snakker rolig. Så hjelper det ikke, og man begynner å forakte seg selv for den rolige stemmen.

Når hun slutter å gråte er det av jernvilje.

Det gjør det antakelig bare verre at jeg er der.

Hvem drømmer om å gråte i armene til barna sine.

Jeg drømmer ikke om å gråte i armene hennes heller.

(Side 92)

I dette diktet oppstår det en forakt for egen stemme hos jeget, når hun innser at det ikke har noen effekt for å trøste moren. I tillegg til hennes selvforakt, som vi her finner en nøkkel til, begynner kanskje hennes ambivalente forhold til snakket. Ordene hun sier til sin mor er ubrukelige - snakk er ubrukelig. I en situasjon hvor hun ønsker at det hun sier skal være *helbredende* faller ordene for døve ører. Lignende situasjoner, hvor snakket blir tomt og virkningsløst, eller vipper over og blir til en giftig overlevering av noe vondt, går igjen i mange dikt.

På samme side som det ovennevnte diktet hvor jeget opplever å ikke kunne trøste sin mor, finner vi også dette diktet som jeg har bitt meg merke i:

35.

Når verden raser sammen, tar den mindre plass.

Jeg sorterer bitene og erstatter dem med hvite ark.

På arkene: Enkle ord.

(side 92)

På samme side som hun beskriver sin forakt for egen stemme, skriver hun med andre ord også at hun begynte å *skrive* for å sortere bitene av en sammenrast verden. Vekslingen mellom å bedømme språket som tomt og ubetydelig, og trangen til å bruke det når «verden raser», er påfallende. Denne vekslingen går igjen gjennom diktsamlingen. Når verden raser sammen har jeget ofte ikke noe å *si* som kan stoppe det, og hun «kan ikke noe for at hun blir stille», slik vi så i det tidligere diktet med kjæresten, men hun *skriver* likevel. Skriften blir en samtale hun fører med seg selv, hvor hun kan utrykke seg uten tanke på andres reaksjoner. Samtalene med *andre* derimot gir henne en følelse av tomhet og utilstrekkelighet. Kanskje er det derfor hun tier, i scenen med kjæresten, i visshet om at hun ikke kan si noe av betydning. Hun har en respekt for talens virkning, som hun har kjent den på kroppen gjennom sin familie, og ønsker derfor ikke å misbruke den til å si noe ubetydelig.

**«Jeg er en som sier morsomme ting.**

**Hva skal jeg gjøre.**

**Jeg er jo egentlig ikke morsom.»**

I dette diktet åpnes det igjen opp en refleksjon rundt det anstrengte, kritiske forholdet jeg-personen har til snakk. Dette «jeg er **en som**», viser selvbevisstheten hun kjenner på når hun snakker. Handlingen «å si morsomme ting» blir her et stempel jeget setter på seg selv, en egen *personlighetstype*. Det står ikke «jeg **sier** morsomme ting», som ville vært mer en beskrivelse av en handling, «men jeg **er en som**», det viser til en oppfattelse av henne som person. Det er noe klaustrofobisk med denne refleksjonen over egne uttalelser. Her har hun funnet ut noe om seg selv, at hun ikke er morsom, men hun oppdager med fortvilelse at andre ikke oppfatter det sånn. Hun beskriver seg selv som «en som sier morsomme ting» og ser at hun har gitt andre et bilde av henne, som *ikke er sant*. Snakket viser seg i dette diktet som noe som kan fortelle usannheter og skape forvrengte bilder av det som er. Igjen blir det tradisjonelle hierarkiet fra Platons tekster, hvor talen er nærmere sannheten enn skriften, rokket ved.

Å snakke er forbundet med risiko. Man står i fare for å bli misforstått, forvrengt, eller bli noen man ikke er. Jeget er her bevisst over at det hun sier til andre former henne i deres øyne.

I diktsamlingen *Gjenkjennelsen* (1982) skriver den norske lyrikeren Eldrid Lunden<sup>1</sup> mye om relasjonen mellom språk og kjønnsroller. Hun tematiserer spesielt kvinner og språk, og vektlegger individets, og spesielt kvinnens, ansvar for å ta språket i bruk for seg selv. En

---

<sup>1</sup> Også kjent som grunnleggeren av Forfatterstudiet i Bø. Lunden var lærer der i den tiden Bergan var student.

vinkling som er interessant å se i relasjon til språkproblematikken i *Jeg sier*. Et dikt i denne samlingen vektlegger spesielt det performative ved språket, det som kan forvandle og endre, og som derfor også innebærer en risiko:

Viss du seier at ting er så og så ille  
har du ikkje sagt noe anna enn  
at ting er så og så ille

Viss du seier at du også er så og så undertrykt  
så vil du sannsynligvis lykkast  
med akkurat det

Vil du bli ei undertrykt jente  
skal du seie at du er ei undertrykt jente  
du vil ganske enkelt bli tatt  
på ordet  
(Lunden, side 28)

Det Lunden i essens formidler i dette diktet er at ordene man sier om seg selv har makt til å forandre andres syn på en, og faktisk også forandre hvem man blir. Hun retter diktet spesielt mot kvinner, og gir kvinnen et ansvar i sin egen historie som det undertrykte kjønn. Det ligger en oppfordring her, og en mulighet. Velg ordene dine med omhu, vær dem bevisst, så kanskje de også kan forandre ting til det bedre. Skal kvinnen slutte å være undertrykt må hun ikke bare se på hvordan omverdenen former henne, men også på hvordan hun former seg selv. *Gjenkjennelsen* tar opp mange aspekter ved kvinners taushet, deres historie som tause, og de mange beskrivelser av kvinnene som tause i litteratur og kunst. Lunden er opplest på teori, og støtter seg tydelig på Simone de Beauvoir og nyere feministiske bevegelser som var opptatt av at kvinnene måtte ta ordet, bryte med den romantiserte tausheten og opparbeide seg definisjonsmakt (Laangas, 2007). Hele diktsamlingen kretser likevel ikke om disse spørsmålene fra et overordnet perspektiv, men fra et mer individuelt og erfaringsbasert perspektiv. Lunden gir hvert *enkeltindivid* et ansvar for språket, og det lyriske jeget i *Jeg sier*, er et godt eksempel på et individ som er seg bevisst dette ansvaret. Et ansvar som skremmer henne, og ofte får henne til å føle seg maktesløs, slik vi ser med setningen «Hva skal jeg gjøre, jeg er jo egentlig ikke morsom». I seg har hun en ambivalens rundt det å få oppmerksomhet som bidrar til hennes ubehag ved å snakke og ta ordet. Hun «ønsker ikke oppmerksomhet» hevder hun flere steder i diktsamlingen, samtidig beskrives også situasjoner hvor hun snakker mer enn hun selv er komfortabel med og blir veldig selvkritisk som følge av dette.

2.

Det er en misforståelse hvis jeg virker oppmerksomhets-  
søkende.

Oppmerksomhet er det siste jeg vil ha.

Hvorfor skulle jeg ellers drømme om å bli usynlig og miste  
stemmen.

(Kapittel *Oppmerksomhet*, side 21)

Her ser vi at jeget ønsker hun ikke en gang hadde stemme. Er ansvaret og fallgruvene i det å snakke så omfattende at hun heller vil slippe det? Ellers i diktsamlingen opplever jeg henne ikke som en overdrevent sjenert person. Jeg tolker det derfor som at dette ikke handler om sjenanse, men heller en redsel for å stå til ansvar for hvem hun er og skape et falskt bilde. Snakket gjør henne synlig, på en måte som hun er redd for. Følelsen av ikke helt å finne ordene er sterk, og angsten tvinger henne til å tie:

20.

Jeg har ord i halsen.

Det er ikke de ordene som kommer ut av munnen.

I friminuttet et jeg ikke hvor jeg skal gjøre av meg.

Jeg finner en dør der ingen andre går inn, det er kostymelager.

Jeg blir sittende på gulvet i mørket til det ringer inn.

(Kapittel *Hjemmeboer*, side 56)

I dette diktet er det en sterk resignasjon. Jeget klarer ikke si det hun ønsker, og frykten for å si noe feil driver henne til slutt til å isolere seg. Ensomhet preger på mange måter hennes relasjon til språket. Både i skriveingen, hvor ensomheten er forutsetningen for at hun kan skrive, og i talen, hvor hun opplever å ikke bli hørt, eller kveles av sine egne usagte ord og sitt ubetydelige snakk. Cixous beskriver i *Medusas Latter*, en lignende opplevelse, og kaller den «fallet ned i språkløshet»:

Alle kvinner har kjent på kvalen ved å si noe, hjertet som slår så det sprenge, noen ganger fallet ned i språkløshet, uten bakken under beina, tungen vil ikke, for i den grad er det å snakke for kvinnen – jeg kunne til og med sagt: åpne munnen offentlig – et vågestykke, en overskridelse. Dobbelt nød, for selv om hun overskrider, ender hennes tale nesten alltid i det maskuline døve øret, som bare hører språket som snakker i hankjønn. (Cixous, 1975, side 273).

Jeg kan gjennom diktsamlingen se en utvikling på dette punktet, fra det tidlige behovet hos jeget for å være stemmeløs og usynlig, til det motsatte, behov for å *finne sin stemme* og velge ordene som definerer henne. Hun beskriver da et nytt problem, en lignende begrensning som

den Cixous hevder at kvinnene har vært bundet av: det hun forsøker å uttrykke med språket får ikke noen virkning, slik som i scenen med den gråtende moren, eller hvor det hun sier ikke føles autentisk. Ser vi diktene i lys av Cixous teori, vil denne ambivalensen ha sammenheng med at språket ikke er hennes eget. I likhet med Lunden oppfordrer Cixous kvinnen til å tale for seg, men hun problematiserer denne talehandlingen, peker på at kvinnen da må snakke i et språk som er skapt av menn, og ofte ikke blir lyttet til. Cixous løsning på problemet er som jeg har nevnt tidligere å oppfordre kvinnen til å forsøke å *skrive kvinne*. Dette vil jeg drøfte mer inngående i kapittel 3.

**«Hele natta ligger jeg under dyna og gleder meg til frokost.**

**På en måte er jeg livsbejaende.»**

Denne setningen legger seg i bunken med setninger fra denne diktsamlingen som omhandler et anstrengt forhold til mat og utseende. Også kroppslig er jeget styrt av en angst for hvordan andre oppfatter henne, og spør ofte andre eller seg selv om dette:

6

Jeg kommer aldri til å finne ut hvordan jeg ser ut.  
Jeg er ett hundre prosent i villrede om jeg er stygg eller pen.  
(Kapittel *Oppmerksomhet*, side 22)

*Pus?*  
*Hva er det?*  
*Pus?*  
*Hva er det?*  
*Pus?*  
*Hva er det?*

*Er jeg pen?»*  
(Kapittel *Poesi*, side 140)

Mange dikt omhandler følelsen av å gå sulten over lengre tid, dele maten i to, kun spise den ene delen av den og fryse hele tiden. Blå hender og en stor boblejakke, som jeget hadde på seg når hun frøs, går også igjen.

Ordet *spiseforstyrrelse* står først svart på hvitt mot slutten av samlingen, «jeg er familiær med spiseforstyrrelser» (Kapittel *Kjønn*, dikt 15, side 114). Men det blir antydning allerede i denne første setningen på første side «Hele natta ligger jeg under dyna og gleder meg til frokost. [...]», at jeg-personen har et anstrengt forhold til mat og utseende. Det er

dermed et alvor i spørsmålet «er jeg pen?» som hun stiller kjæresten i diktet over. Et behov for validering fra omverdenen, fra noe ytre.

29.  
Kroppen vider seg ut og trekker seg sammen.  
Så banalt.

30.  
En bevegelse frem og tilbake.  
Et liv.  
Og så dør jeg.

Men før det kommer jeg til å skravle om den bevegelsen.  
Alle problemstillingene mine er banale.  
Alle problemene mine er selvforskyldte.  
Jeg sier det hele tiden.  
Men jeg får meg ikke til å holde kjeft.  
(Kapittel *Hjemmeboer*, side 59)

Selvbevissthet og selvforakt innfiltrerer hennes oppfattelse av egen kropp, og preger også hennes oppfattelse av egne problemer. Det kan virke som at jeget føler seg styrt av en frem og tilbake-bevegelse, både i kropp og tanke<sup>2</sup>. Bevegelsen sammenlignes med et åndedrett, som hun selv definerer som banalt. Selv om mye tyder på at spiseforstyrrelsen knytter seg til tenårene hennes, mens hun i det som jeg oppfatter som bokens «nå» ikke sliter like mye med det, kan det virke som at selvkontrollen og selvforakten henger igjen. Hun er i villrede om hvordan hun ser ut, har vanskelig for å glemme seg selv i de fleste situasjoner. Ofte føler hun seg hemmet av andres blikk, og lever i redsel for andres dom. Hun beskriver en fascinasjon for folk som er i stand til å glemme seg selv. Mennesker som ikke lar seg påvirke av at andre kan se dem. Slik som i dette diktet:

7  
Jeg har alltid likt å se på folk som ser konsentrert på noe. Jeg venner meg aldri til følelsen av et menneske som glemmer seg selv.  
(Kapittel *Utstilling*, side 107)

Setningen er selvoppfyllende, for mens hun konstaterer at andre mennesker kan glemme seg selv, ligger det også implisitt at hun ikke gjør det. Og heller ikke her i selve *setningen* har hun glemt seg selv. «**Jeg** har alltid likt (...). **Jeg** venner meg aldri». En av mange formuleringer hvor jeg-personen sier noe om andre, men samtidig benytter sjansen til å konstatere noe om

---

<sup>2</sup> Se diktet jeg viser til på side 17

seg selv. I likhet med «Jeg må ha noen det er noe i veien med.» og «Hvem drømmer om å gråte i armene til barna sine. Jeg drømmer ikke om å gråte i armene hennes heller.»

Bruken av *alltid* og *aldri* har noe konstruert ved seg. Konstruerer setninger rundt jegets identitet. Ordene hun velger å bruke er, som vi har drøftet i forbindelse med Lundens dikt, med på å gi henne en form for kontroll over bildet som skapes. Å konstruere setninger rundt egen identitet kan være virkningsfullt, på en måte som jeget både er redd for og ser ut til å ha behov for som en motvekt til andres bedømmelser av henne.

Flere setninger i diktsamlingen peker mot at hun også har hatt en opplevelse av å bli definert av andre i en *kjønnsammenheng*, på måter hun ikke har vært komfortabel med eller hatt kontroll over. Dette fremheves spesielt i kapittelet med tittelen *Kjønn*:

3.

Da jeg var femten.

Mamma: Du nedvurderer ditt eget kjønn.

Jeg ville ha guttesykkel.

(Fikk det ikke.)

4.

Da jeg var et halvt år yngre enn jeg er nå: Du er mannsjåvinist.

(side 112)

22.

Jeg lærte å lese tidlig.

Det har ikke noe med kjønn å gjøre.

24.

Bestekameraten min da vi var ti:

Du *er* en gutt.

(side 116)

Hun spør seg selv innledningsvis i denne diktsamlingen «Hva skal jeg gjøre? Jeg er jo ikke morsom.». I denne situasjonen, og i setningene over, opplever hun, eller forsøker å motsi, andre menneskers definisjoner av henne. Disse diktene er gode eksempler på hvordan denne diktsamlingen på en subtil måte tematiserer definisjonsmakt.

Jeget i diktene får definisjoner stemplet på seg, beskrivelser som kommer fra andre, om at hun er smart, morsom, gutt og mannsjåvinist. Ikke alle er negativt ladet, men det ligger implisitt her at dette er noe jeg-personen ikke selv har kunnet styre. Ord og definisjoner hun ikke selv har valgt.

I skrivningen konstruerer hun setninger og formuleringer rundt egen identitet som hun selv har valgt, kanskje som et slags motsvar. Tvilen og ironien sniker seg imidlertid inn her

også. Hun må legge inn parenteser og motsigelser for å forhindre at det hun skriver blir *så sikkert at det blir løgn*. For eksempel:

8

Det slitsomme er å forholde seg til begge kjønn på likt.

9

Først skrev jeg «Det er slitsomt å forstå alt» istedenfor «Det slitsomme er å forholde seg til begge kjønn på likt.»

(side 113)

Vi får her se to sider av samme nedskrevne refleksjon. Først en påstand om at hun opplever det som slitsomt å forholde seg til to kjønn på likt, deretter en tilbaketrekning av denne påstanden, til fordel for det hun egentlig skrev først. Teksten viser en (selv)redigeringsprosess som jeg synes er interessant. Igjen skapes det en avstand mellom jeget og det omtalte, hvor det blir tydeliggjort at det jeget skriver ikke trenger å være sant. Hun går også fra en mer kjønnsrettet påstand, til å innrømme at hun egentlig bare føler seg maktesløs når hun forsøker å forstå ting. Man kan på en side si at det hun her gjør er forvirrende, og argumentere for at det bildet hun skriver av seg selv ikke fører noe sted hen. På hvilken måte er det nyttig for henne å ta ordet, hvis hun ikke føler seg sikker på hverken språket, eller påstandene hun kommer med?

Jeg tror at jeg-personen forsøker å åpne plass til seg selv i det hun skriver, på tross av at det hun kanskje da måtte komme med er ambivalent og usikkert. Hun gjør dette litt på samme måte som Cixous mente at kvinner måtte gjøre plass for kvinner i språket. Noe som ikke ser ut til å være bare enkelt. I mange av diktene vi har sett på til nå har jeget gjort det motsatte av å ta plass. Vi har sett at hun har ønsket å miste stemmen og bli usynlig, forsvunnet i skyggen av morens sorg, og forsøkt å innskrenke seg selv rent fysisk, ved å bli tynnere, mindre. Basert på hvordan hun ellers beskriver seg selv, med et sterkt behov for kjærlighet og bekreftelse, tolker jeg det som at behovet for å gjøre seg liten og uviktig ikke er et personlighetstrekk, men en begrensning. Blant annet står det sterkt i kontrast til det hun her beskriver med en humoristisk undertone:

15

Jeg eier ikke blygsel.

Jeg forteller hva som helst til hvem som helst.

Etterpå angrer jeg.

Det er kanskje blygsel.

(Kapittel *Nå*, side 40)



De begrensningene hun har lagt på seg selv er ikke grunnet i blygsel hos henne, men snarere noe hun har påført seg selv. Fordi hun ikke er sikker på om hun fortjener å være synlig? Fortjener å bli elsket? I et kjønnsperspektiv kan vi også påpeke at dette har vært kvinners fengsel i lange tider, en påført innskrenkning av både kropp og tale og en framelsket usynlighet. Gjennom å skrive, forsøke å formulere egne påstander og definisjoner, uansett hvor selvmotsigende de måtte være, tar hun noen vaklende steg mot å gjøre det motsatte.

### **«Jeg fotograferer tingene mine og stedene jeg er på, som for å forsikre meg om at jeg har ting og er på steder.»**

Dette diktet kobler seg også til den gjennomgående problematikken i diktsamlingen: Hva er sant og ekte? Kan jeg-personen stole på sin egen erfaring av virkelighet? Fotoapparatet beskrives i denne setningen som et verktøy for validering. Bevismateriale rett og slett. Fotografier som beviser for jeg-personen at livet hennes fant sted på den måten hun trodde.

Hun uttrykker her et ønske om å dokumentere livet sitt, bekrefte dets autenticitet, «jeg lever, jeg var der, bare se på dette bildet, det skjedde på ekte». Det at jeget har dette behovet forutsetter også at hun i utgangspunktet tviler på at hun faktisk gjør ting og er på steder.

I læreboken *Lyrikkens Liv* skriver Christian Janss og Christian Refsum om nærheten mellom det lyriske jeget og det som omtales. De fremhever en tradisjonell definisjon av lyrikk som tar utgangspunkt i at det lyriske jeget kan si: *Jeg er her nå* (side 21). Det er interessant at *Jeg sier*, har sitt utgangspunkt i et lyrisk jeg som er i villrede på nettopp hvorvidt hun er «her nå». Diktsamlingen destabiliserer nærhetsrelasjonen allerede i et av de første diktene. Et fotoapparat kommer inn i et forsøk på å bekrefte tingenes egentlighet, og gjør paradoksalt nok at jeget blir en kikker i eget liv, og ikke oppnår den autenticiteten hun forsøker å nå frem til.

Forsøket på å gripe virkeligheten med fotografiet, ville antakelig også blitt kritisert hos Platon, ut ifra de samme prinsippene som ligger til grunn for kritikken av maleriet og skriften. En mimetisk etterligning av den sansbare virkeligheten, som jeget tyr til for å forsøke å holde virkeligheten fast, men som bare gjør at den glipper for henne i det hun trykker på utløserknappen. Ved å ta et steg bakover og fotografere blir hun en som ser alt fra utsiden, ikke en som er til stede i øyeblikket og bare tar inn. Litt på samme måte kan det bli når hun griper etter skrivingen for å sortere, og her ligger nok et av diktsamlingens paradokser. Skrivingen er et forsøk på å nå frem til noe autentisk for jeget, noe hun selv har formulert. Samtidig som den i likhet med fotoapparatet er med på å skape en avstand fra det som er virkelig. Jeg-personen er vekselvis i livet, men også ute av det, ser det gjennom et fotoapparat, gjennom

tekst, i en nærmest febrilsk refleksjonsprosess. En «frem og tilbake – bevegelse» mellom avstand og nærvær.

Fotoapparatet som motiv går igjen i et annet dikt i begynnelsen av boken:

Du la ikke merke til at jeg fotograferte deg mens du malte.  
Jeg så ikke hva du malte, var bare opptatt av:  
Ansiktet ditt.  
Jeg lette etter noe i ansiktet ditt. Et spor av  
Oppmerksomhet på avveie.  
Jeg satte meg i stolen et stykke bak deg og prøvde  
Å skrive isteden.  
Men jeg klarte ikke å glemme at du var der.  
Jeg lurte hele tiden på: Hvordan jeg så ut.  
Jeg hadde hele tiden i tankene: At du kunne snu deg.  
(Kapittel *Et ekstra døgn*, side 16)

Her veves fotograferingen sammen med kjærlighetstematikken og jegets selvbevissthet. I lys av det tidligere diktet, hvor fotoapparatet nevnes som et middel for å vise at man faktisk er på steder, kan man tolke fotografiet her som et forsøk på å dokumentere at *forholdet* er ekte: jeg er sammen med ham, han er her, kjærligheten er ekte, *der* er den.

Dette diktet påpeker også forskjell mellom henne og han hun er sammen med. Der hun er selvbevisst ovenfor hans blick, og ikke klarer å legge fra seg følelsen av at han er i rommet og kan snu seg mot henne, er han fullstendig uanfektet av hennes tilstedeværelse. Hun observerer seg selv i forhold til ham og tenker på hvordan hun ser ut. Hennes selvbevissthet er sterkere enn hans i denne situasjonen, mer begrensende. Samtidig ligger det kanskje sårhet her, over at han ikke opplever henne som distraherende på samme måte som hun opplever ham. Hun er i denne scenen usynlig.

Det ligger en følelse av stille før stormen i diktet med fotoapparatet og den malende kjæresten. Bare noen sider senere følges det opp med dette diktet, som jeg har nevnt tidligere:

Kjæresten min maler et bilde.  
Jeg kan ikke noe for at jeg ser vekk.

Kjæresten min vil at jeg skal si noe.  
Jeg kan ikke noe for at jeg blir stille.

Kjæresten min knuser en flaske mot veggen.  
(Kapittel *En ny tanke*, side 29)

Her møter vi igjen den malende kjæresten, men hvor jeget ikke ser på ham lenger, ikke forsøker å fotografere ham, dokumentere at han er ekte, men ser vekk. En form for

resignasjon kanskje, og samtidig en scene hvor hun er tilstedeværende uten den avstandstagende fotograferingen eller språket. Noe burde i denne situasjonen sies, men jeget forblir stum. I forholdet har de bare sluppet «de letteste» ordene frem til hverandre. Når det først blir alvor kan det virke som at språket derfor ikke helt kommer dem til hjelp.

15

Jeg slutter aldri å måtte forsikre meg om ting.  
Når jeg ser tilbake, lager jeg en annen historie.  
I to år sier jeg: Jeg elsker deg.  
Så sier jeg: Jeg er en som sier sånt.  
Jeg bare snakker.  
Det behøver ikke være sant.  
Men jeg ville det skulle være det.  
(Kapittel *En ny tanke*, side 15)

Her også ser vi at hun ønsker å forsikre seg om ting, slik hun gjorde med fotoapparatet. I tillegg beskriver jeget det hun sier som noe som ikke alltid er sant. Når hun ser tilbake kan historien hun lager endre seg. Ettersom mange av diktene i denne diktsamlingen er tilbakeblikk og minner, viser denne setningen også, på et mer metatekstuellet plan, at det som fortelles der ikke behøver å være sant. Dette diktet skaper en bevissthet rundt det å fortelle historier fra eget liv, på en måte som innebærer en form for fantasi og stilisering, en kontroll over fremstillingen som bare den som skriver eller forteller besitter.

I tredje og fjerde vers skjer det en overgang: «I to år sier jeg: jeg elsker deg. – Så sier jeg: Jeg er en som sier sånt». Det ligger en vending her fra å si at hun elsker, til å reflektere over seg selv som «en som sier sånt». Litt som med fotoapparatet går jeget her fra å være *i* uttalelsen, til å se den *utenfra*. Det kan virke som at hun blir bevisst seg selv som sier disse ordene og bevisst ordene som ord. En konstruksjon i språket som hun har tydd til, men som ikke behøver å være sann. En innlevelse, som har blitt til en distanse. Ord hun har tiltrodd en betydning, som har blitt til bare ord, «sånt» som man sier. Kanskje har forholdet endret seg også, og fått et snev av likegyldighet. Den siste linjen i dette diktet avslører likevel noe viktig; et ønske om å overkomme denne avstanden «Men jeg ville det skulle være det». Jeg setter denne siste setningen i sammenheng med «Jeg vil ikke annet enn å tro.». Et ønske om at noe skal trenge gjennom og føles sant, slik at hun kan forsere distansen som har oppstått og igjen kjenne på nærhet og autenticitet, både i forholdet og i tilværelsen generelt.

Frem og tilbake – bevegelsen, mellom å forsøke å holde fast ved noe virkelig og autentisk, forsøke å trenge inn til noe for så å bli stående på utsiden og ironisere over det som først virket sant, går igjen. Enten jeget skriver noe - for så å trekke det tilbake, sier noe - for så

å kritisere det, eller reflekterer over noe - for så å nøle ved det. Denne bevegelsen gjennom diktene og i jegets bruk av språket skaper tvil og usikkerhet. Likevel fortsetter diktene å arbeide seg innover i språket og alle lagene jegets egen refleksjon. I neste kapittel vil jeg fortsette min drøfting av dette, og hvorfor det er viktig.

## Kapittel 2

### 2.1. Om form, og skrift som kan redde en.

I *Å skrive* forteller Marguerite Duras om da hun kjøpte et hus i Neauphle og stengte seg inne der for å skrive. I huset levde hun i en tilstand hvor hun var besatt av skrivingen, samtidig som alkoholen alltid var nærliggende i livet. Her beskriver hun også at hun gjennomgår denne perioden i livet hvor man tviler på alt, som jeg har vært inne på i begynnelsen av denne oppgaven.

Å være alene med den boken som ennå ikke er skrevet, det er igjen å befinne seg i menneskehetens første søvntilstand. Slik er det. Det er også å være alene med en skrift som ligger brakk. Det er å forsøke å ikke dø av det.

(side 23-24)

Å gå til skrivingen ser ut til å være både en redning og en livsfare for Duras. «Å forsøke å ikke dø av det», skriver hun her, om det å befinne seg foran en skrift som enda ikke har blitt til noe, en skrift som ligger brakk og tom. Og hun er alene, alltid er ensomheten forutsetning for skriften. Et annet sted skriver hun også om det å befinne seg foran en uskrevet bok:

Å befinne seg i et hull, på bunnen av et hull, i en nesten total ensomhet, og oppdage at det kun er skrivingen som kan redde en. Å ikke ha noe som helst tema for en bok, ingen ide til en bok, det er å befinne seg, nok en gang, foran en bok.

(side 12)

Det er noe tomt med det som ikke er skrevet, noe ubehagelig i det å stå fremfor noe som skal skrives, som man ikke vet hva er. Samtidig er det kun skrivingen som kan redde en ut av det Duras beskriver som et hull. Og kanskje derfor er man likevel nødt til å ta seg gjennom det. Her er det ikke skrivingen som er det hun holder på å dø av, men skrivingen som kan redde henne. Paradoksalt nok er skrivingen både avhengig av total ensomhet, og samtidig det som kan redde henne ut av den. Slik er det også i Bergans diktsamling.

I dette kapittelet vil jeg gå mer inn på hvordan jegets skrivning hjelper henne å granske seg selv, romme seg selv og komme frem til noe som føles sant for henne. Noe jeg opplever at kommer tydelig til uttrykk i *formen* på teksten. Spesielt i bruken av parenteser og kolon.

Tegnsettingen viser oss her aspekter av jegets refleksjoner som ikke ville kommet frem om dette hadde blitt fortalt til oss muntlig. De gir meg som leser en følelse av å være vitne til en person som befinner seg midt oppi en prosess med det skriftlige språket, selv om det som fortelles ikke nødvendigvis dreier seg om skriving. De innskutte parentesene viser for eksempel underliggende og til tider motstridende setninger som supplerer det som ellers beskrives i diktene.

Kolonet er også vanskelig å fremheve når man snakker og gir meg en følelse av at jeget gransker ordene hun bruker inngående *mens* hun bruker dem. Det tvinger også meg til å stoppe opp i setningen og granske det som følger etter kolonet. Mange steder i denne diktsamlingen skytes det imidlertid inn i forbindelse med jeg-personens *muntlige* gjentakelser, slik som den vi ser i tittelen. Her tematiseres med andre ord også det muntlige aspektet av språket, gjennom et skriftlig nesten etterpåklokt blikk. En hybrid mellom noe talt og skrevet. Jeg kommer her til å fortsette min drøfting av relasjonen til skrift og tale hos jeget.

## 2.2. Parentes, og rommet for det underliggende i skriften

Har man først begynt å supplere sine utsagn med parenteser, klarer man aldri å slutte med det. (det vet jeg ingenting om (jeg har nettopp begynt)).  
(Kapittel *Flokkdyr*, side 78)

Jeg-personen påpeker her på en humoristisk måte sin egen bruk av parenteser i det hun skriver. Som hun selv sier er det noe som er vanskelig å slutte med når man først har begynt, og det stemmer nok for denne diktsamlingen. Parentesen er en formmessig gjenganger. Den har mange roller, og jeg skal forsøke å vise noen av dem her. En av dem er at den bidrar til en humoristisk tone i noen dikt. Hvor den blir så påfallende at den nesten er litt absurd, slik vi ser i diktet over.

En annen rolle er at den gir jeg-personen en mulighet til å kontrollsjekke sine utsagn. Det sås tvil gjennom parentesen, ettersom den ofte kan påstå det motsatte av hva utsagnet sier. Vi blir da i tvil om hva som er sant, på samme måte som jeg-personen er det. I tillegg bidrar parentesen til at vi opplever diktet som skrevet *for* en leser. Når parentesen som skriftlig virkemiddel bemerkes i diktet over blir vi også gjort oppmerksom på at det vi her forholder oss til er skreven tekst, og en forteller som er upålitelig. Tegnsettingen bemerkes flere steder eksplisitt, slik som i diktet over hvor jeget opplever det som at parentesene er umulige å bli kvitt. En lignende bevisstgjøring ser vi også her:

23.

Jeg tørker meg rundt munnen og bøyer meg mot ansiktet ditt.  
Vann pipler ut av øyekroken din når jeg sier:  
(jeg orker ikke si hva jeg sa)  
(Kapittel *Utsjekking*, side 125)

Vi er først inne i en scene, men parentesen tar oss ut av den, gir oss følelsen av at dette er et tilbakeblikk, og det blir fortalt *til* oss gjennom tekst. Som leser blir jeg nok en gang gjort oppmerksom på jeget som forteller, at det er hun som sitter og forteller alt dette til meg, at hun kan velge å utelate noe, velge å forandre på noe, ikke «orke» å fortelle alt. Hun er veldig ærlig om sin egen upålitelighet, og gjør denne synlig.

Jeg opplever også at parentesen tar meg ut av den tiden som først er satt for hendelsen, reverserer situasjonen fra å være her og nå, til at det skjedde for lenge siden. På den måten skapes en følelse av at også tid er upålitelig i denne boken. At jeg-personen hopper inn og ut av fortid og nåtid i samme hendelse er heller ikke så merkelig sett ut ifra de tingene vi tidligere har diskutert. Jeg-personen gjennomgår både nåtid og fortid på en gang i det

oppgjøret hun tar med seg selv, og dette skiftet fra å være *i* hendelsen til å se den utenfra kan også tolkes som et skifte som foregår inni henne til enhver tid. Hun lever i en nåtid som hele tiden blir invadert av minner fra fortiden og vonde følelser som veller opp. På en side er hun fanget i minnene, opplever dem, på en annen side ser hun dem i retrospekt og reflekterer over dem. Parentesen viser oss dette. Den tillater diktet å være i begge situasjonene på samme tid. Et annet eksempel på dette er her:

15.  
Kjæresten min sier (sa, sa, sa)  
Det gleder meg at du ser opp.  
Så mange mennesker ser aldri opp.

Han sier at jeg ser innover.  
Jeg vil knuse han for at han ikke tiltror meg utoverblikket også.  
(Kapittel *Poesi*, 140)

Igjen skytes parentesen inn og gir oss en følelse av at dette ikke skjer nå, men har skjedd før. «[S]a, sa, sa» skytes inn etter «sier» som om jeg-personen må ta seg i det, dette skjer ikke nå, det har skjedd. Gjentakelsen av ordet tolker jeg som en insistering, et slags klyp i armen, som om jeg-personen, og vi, må minnes på at dette er fortid nå, skape en avstand til det som har skjedd.

I drøftingen av fotoapparatet som motiv i diktene, påpekte jeg at jeget ofte står i en utenfra-kikker-posisjon, som skaper avstand mellom henne og det hun opplever. Jeg betonet dette som litt negativt, ettersom hun i disse diktene ender opp med å fjerne seg fra det autentiske og virkelige som hun samtidig forsøker å nå inn til. I parentesene jeg har vist ovenfor kommer det frem et litt annet aspekt ved denne avstanden. Her er det som om jeget virkelig *forsøker* å holde avstand. Det er ikke noe som skjer ufrivillig, men noe hun minner seg selv på i setninger som «sa, sa, sa». Med andre ord er hennes utenfra-posisjon her ikke en ufrivillig separasjon, men heller et forsøk på holde hendelsen som beskrives litt ut fra seg.

20.  
Som om alt jeg kan sette ord på med sikkerhet bare er et ekko  
av det som ikke lenger overvelder meg.  
(Kapittel *Poesi*, side 141)

Her påpekes avstand til følelsene som en forutsetning for å si noe sikkert. Jeg ser dette i sammenheng med insisteringen på avstand i parentesene over. Bare det «som ikke lenger overvelder» er mulig å se klart. Det som er fortalt i presens, slik som diktet med «sa, sa, sa»



oppleves derimot som overveldende, i den forstand at det er mer nært når det er beskrevet som nåtidig. I skriften, og da spesielt i parentes som markerer hendelsen som fortid, antyder en prosess med å distansere seg litt fra det som har vært, for å se det klarere, og kanskje på sikt kunne si noe «med sikkerhet».

En litt annerledes markering av tid i parentes ser vi imidlertid her:

1

Da jeg var sytten. (det er lenge siden)

Jeg kommer aldri til å bo sammen med noen andre enn mamma og pappa.

Jeg orker ikke bo sammen med mamma og pappa heller, men jeg har ingen verdighet å miste og ikke noe annet sted å bo.

Og jeg orker ikke bo alene.

Hvordan skal jeg noen gang kunne bo alene (Jeg vet at jeg må).

5

Da jeg var sytten (det er ikke så lenge siden.)

Jeg kommer til å måtte kutte alle bånd.

Jeg kommer alltid til å måtte være alene.

(Kapittel «Utsjekking», s 24)

Her ser vi at det først hevdes at «det er lenge siden» jeget var 17, og i så det motsatte.

Parentesen innprenter her noe i oss som lesere, vi skal ikke tro vi har funnet ut av alt bare av å ha lest det ene utsagnet. Generelt er dette en diktsamling som ikke vil at vi skal trekke konklusjonene våre for tidlig basert på ett enkelt utsagn. Ser vi på innholdet i diktene ser vi også at en motsetning er skrevet inn rundt parentesene: 1. Jeg orker ikke bo alene, mot 5. Jeg kommer alltid til å måtte være alene.

Kanskje viser diktene også til at jegets tanker er omskiftelige. I det ene øyeblikket klarer hun å holde på avstanden til minnene, og i det neste føles de påfallende nære.

Parentesen fungerer også som nyanserende kommentarer til hennes utsagn i mange tilfeller. Slik som her:

4

Lyden av tankene mine. (Jeg prøver å være stille.)

Mamma klemmer meg. (Jeg prøver å være barn.)

De kalde føttene mine. (Jeg prøver å være varm.)

(Kapittel *Hjemmeboer*, side 52)

Parentesen gir innsikt i ting som ikke er synlige i situasjonen hun beskriver, men som er viktige nok til å få en plass i skriften. Usagte ting, som kanskje nå må sies, om enn i en litt nølende parentes. Kan hende er det ting som burde vært uttrykt, og som nå kommer til

overflaten delvis beskyttet innenfor parentesene, forsiktige fremstøt. Forsøk, som har noe hjelpeløst over seg gjennom ordet «prøver». Jeg får inntrykk av at jeget kanskje ikke fikk til det hun prøvde på: å være stille, barn, varm. Igjen har jeg inntrykk av at hun har pålagt seg selv en form for innskrenkning. Å være stille, fremfor å snakke og tenke, å være barn, hengiven i sin mors armer, å være varm, ikke fryse. Mer innbydende og mindre kompleks?

Parentesen i diktet over viser noe underliggende i situasjonen, og kanskje dermed noe som ellers ville vært skjult. Jeg-personen benytter seg av parentesene her til å få frem noe som er mer sant enn selve situasjonen. Det kan virke som at parentesene ofte har den funksjonen for henne, supplerer hennes utsagn med en flik av noe hun oppfatter som en underliggende sannhet. Hun gjør små rykk ut av innskrenkningene som setningene ellers viser, åpner opp for andre sider ved seg selv og situasjonen gjennom forsiktige parenteser. Gjennom parentesene kan hun dermed også gi seg selv dermed mer utrykksrom enn hun kanskje hadde i situasjonen hun beskriver.

Et dikt i samlingen peker spesielt mot at parentesene er underliggende sannheter i jegets liv:

23.

Jo, her er noen ting som er sagt før fordi de er sanne:

«Mennesket er et flokkdyr.» (Ukjent.)

«Men legg dine egg åpent i lyset.» (Eller noe sånt, det er Kafka.)

«Jeg har blitt friskere (i dag er jeg ikke så bra), jeg har vært ute og snakket med mennesker.» (Mer Kafka, det er så lenge siden jeg leste det, men også nå får jeg tårer i øynene bare av å tenke på den innskutte parentesene.)  
(Fra kapittelet *Flokkdyr*, s79)

Her tillater jeget seg å *tro* på noen utsagn, som hun selv har bitt seg merke med. Hun hevder at akkurat disse utsagnene er *sanne*. Det er påfallende i den siste setningen, at hun påpeker nettopp *parentesen* hos Kafka, og skriver at hun får tårer i øynene av den. Det er parentesene som virkelig treffer henne. Den sier noe underliggende, at Kafka ikke er så frisk som han sier han er. Hun opplever parentesene som det mest «sanne» i den siste Kafka-setningen, og her ligger kanskje også en ledetråd, til hvordan hun ønsker at hennes egne parenteser skal bli oppfattet. En supplerende sannhet, som hun later til å tro på, litt mer enn hun tror på alt annet.

Noe hun har holdt skjult, som hun nå slipper til, veldig forsiktig, ved å skrive det usynlige inn i teksten.

### 2.3. Kolon, mistenkeliggjøring og virkeliggjøring

Kolonet er påfallende ofte brukt i *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet*. Insisteringen på å anvende kolonet i ulike sammenhenger og med ulike funksjoner har fått meg til å undersøke det nærmere i min lesning av diktene. Mange steder har det en vanlig funksjon. Hvor det for eksempel kommer før en uttalelse:

24.

Bestekameraten min da vi var ti:

Du *er* en gutt.

(Kapittel *Kjøn*n, side 116)

4.

Da jeg var et halvt år yngre enn jeg er nå: Du er mannssjåvinist.

(Kapittel *Kjøn*n, side 112)

1.

Jeg trodde du lo.

Jeg hadde aldri hørt deg gråte.

Da lyset kom, så jeg tårene også.

En stemme i øret mitt: Det er ikke så farlig.

(Kapittel *Utsjekking*, side 119)

Eller det viser en kort pause i setningen, og en overgang fra en stadfesting til en utdypning.

Slik som her:

12.

To har skilte foreldre: Hun med spiseforstyrrelser og han som er kristen.

13.

To av dem røyker: Hun med spiseforstyrrelser og han som har sex.

(Kapittel *Kjøn*n, side 114)

Kolonet bidrar her til å dele setningen i to, og formidle to ting i samme setning.

Mange steder har kolonet imidlertid en betydning ut over den vanlige. Noe som er synlig allerede i bokens tittel *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet*.

Første del av tittelen «jeg sier hele tiden (...)» får det som sies til å fremstå som noe gjentakende, noe man sier «hele tiden», en form for snakk. Å legge inn «ting som» her gjør også at ordet «kjærlighet», som blir sagt «hele tiden» oppfattes som mindre ladet og blir et ord

man undrer seg litt over. Og denne undringen videreføres til dette «jeg» i begynnelsen av setningen. Hvorfor sier jeget «kjærlighet» hele tiden? Setningen kan både tolkes som en konstatering av at man sier noe ofte, og som et spørsmål: *hvorfor* sier jeg hele tiden dette? I tillegg kan man oppfatte det som presserende å spørre seg «hva betyr dette ordet: kjærlighet?». Dette er blant annet en følge av kolonet før ordet. Denne bruken av kolon foran et ord går igjen i mange av diktene i Bergans samling, og gir en følelse av å dvele ved ordene i seg selv. Når det blir satt opp slik «som: kjærlighet» stopper jeg opp ved ordet, får en følelse av at jeget i teksten dveler ved det i tanken, undrer seg over om det betyr noe overhodet. Uttrykker det hva jeget ønsker å si, eller er det bare et «tomt ord», et forsøk på å fange inn noe som i utgangspunktet er ordløst?

Et annet eksempel, hvor dette spørsmålet blir tydelig gjennom kolon, er i diktet jeg har nevnt i et tidligere hvor disse linjene forekommer «I to år sier jeg: Jeg elsker deg. - Så sier jeg: Jeg er en som sier sånt. - Jeg bare snakker.», blir «jeg elsker deg» tømt for mye av betydningen sin når det blir plassert etter kolon. «jeg elsker deg» hevdes videre å være kun en setning, sånt som jeg-personen sier. Når dette, slik jeg påpekte i foregående kapittel, i tillegg følges opp av «**Jeg** er en som sier sånt» er det også blitt vendt tilbake mot henne. I stedet for at uttalelsen sier noe om hennes følelser for en annen, har hun nå vendt det til å handle om henne. Uttalelsen har ingen henvendelse lenger. Den sier mer om hennes person, enn om hennes følelser for den andre. Her har det antakelig også startet med et håpefullt utsagn om at hun elsker noen, som hun har gjentatt for å holde fast ved det, litt på samme måte som hun har forsøkt å fotografere livet sitt for å vise at hun «har ting og er på steder». Noe har kanskje skjedd på disse to årene som har fått henne til å se setningen i nytt lys, med mindre håp. Nå opplever hun setningen som betydningsløs.

Kolonets relasjon til kjærligheten og andre «store» begrep går igjen i mange dikt, blant annet dette:

26.  
Jeg sier hele tiden ting som:  
Kjærlighet.  
Lengsel.

For ikke lenge siden var jeg ironisk.

Jeg blir stadig overrasket over hvor enkelt det er for meg å si:  
Kjærlighet.  
Lengsel.  
Sorg.

Trøst.  
Tilgivelse.

Det er som om jeg har kjøpt meg inn i alle begrepene.  
Nå bruker jeg dem så mye jeg vil.  
(Kapittel *Nå*, side 43).

Også her bidrar kolonet foran ordene, i tillegg til linjeskiftene som etterlater hvert ord nakent og alene på papiret, til å skape et mistroisk forhold til dem. Dette blir forsterket av den siste setningen, hvor jeget mener å ha «(...) kjøpt meg inn i begrepene». Å kjøpe seg inn i noe kan her oppfattes som noe litt falskt. Man har ikke tilegnet seg noe på ærlig vis, bare kjøpt seg inn i det. Er man i så fall ikke verdig å bruke disse begrepene? Med den siste setningen «Nå bruker jeg dem så mye jeg vil» får jeg her følelsen av at jeget ikke oppfatter det som helt riktig at man bare kan bruke dem så mye man vil. Dette er ord som har en stor plass i hennes liv, og det er nesten for lett å si dem. Når de blir sagt hele tiden blir de vektløse, og mister fort sin tyngde og mening. Kanskje viser setningen også at det er vanskelig å finne seg til rette i disse begrepene i utgangspunktet, ettersom jeget kjenner seg ambivalent til det å snakke og uttrykke seg i det hele tatt.

Kolonet i *Jeg sier* tvinger nærmest det arbitrære forholdet mellom signifikant og signifikat frem i lyset her. «Nå bruker jeg dem så mye jeg vil» sier Bergans jeg, nesten en lettsindig uttalelse. I «ting som: Kjærlighet» dytter kolonet «kjærlighet» ut bak en vegg. Det virker ikke lenger autentisk og refererer ikke direkte til en følelse. I stedet opplever vi det som et tegn vi må granske, ettersom kolonet har satt det i søkelyset. Her er kolonet dermed også en vegg som hindrer oss og jeg-personen fra å gå inn i ordet kjærlighet med full tillit.

Ambivalensen her handler etter min mening ikke hovedsakelig om at hun oppfatter språket som meningsløst og essensløst, men om at hun ikke alltid vet hvordan hun skal navigere i språket, eller hva hun vil si. Når hun sier noe høyt, eller skriver det ned blir hun også forvirret over seg selv, og tidvis skamfull. Gjennom boken utvikler hun etter hvert en større lettsindighet, og begynner å leke seg med begrepene, smake på dem uten å ha en bestemt plan for hva hun vil med dem.

3.  
Jeg sier et ord igjen og igjen.  
Jeg legger merke til det og fortsetter med et annet.  
Jeg legger merke til det og fortsetter med et tredje.  
(Kapittel *Hjemmeboer*, side 51)

Et annet veldig viktig poeng i refleksjonen rundt kolonet, er at det bidrar til å vise en før - og etter ny erkjennelse. Noe jeget burde forstått fra før, som hun nå uttrykker for seg selv og kanskje for første gang får en innsikt i, ser tydelig.

Jeg har alltid fått slå så hardt jeg vil.  
Jeg har aldri trodd at jeg rammer særlig hardt.  
Kanskje er det fordi du er: Høyere.  
Min trang til å være: Lavere.  
Du lærer meg å være: Snill.  
Det føles som noe jeg burde ha forstått før: Du kan også få vondt.  
(Kapittel *En ny tanke*, side 32)

Her er det ikke like mye av den språkskepsisen som vi har sett tidligere. Ikke like mye av en vakling frem og tilbake. Jeget har forstått noe, og hun stadfester dette uten omsvøp. Dette har kanskje sammenheng med noe som har skjedd, som har gitt jeget en innsikt. Ser vi på første setningen «Jeg har alltid fått slå så hardt jeg vil.» kan vi tolke oss frem til at jeg-personen har slått motparten og nå oppdaget «Du kan også få vondt». Som om slaget var hennes måte å finne ut at motparten var et ekte menneske, at motparten kunne kjenne reell smerte. Mange steder opptrer kolonet som vegger jeg-personen forserer. Vegger i det vi kan kalle hennes «bevissthet», som i det øyeblikket vi går fra bak-til foran kolonet, krysses. Dette ser vi i ovennevnte «noe jeg burde ha forstått før: du kan også få vondt», og i «alle de stygge ordene jeg kan komme på. Og så plutselig med små bokstaver: Mamma.». I begge tilfeller har jeget her kommet frem til en ny innsikt etter kolon, som hun ikke hadde før kolonet. Veggen er brutt ned. Kolonet er dermed også et uttrykk for forståelse, i tekstform. I noen tilfeller et *forsøk* på forståelse. Slik vi ser i tittelen, hvor kolonet får oss til å granske ordet «Kjærlighet» og *prøve å forstå det*.

At det står nettopp «kjærlighet» med kolon foran i boktittelen er en todelt innramming av bokens tematikk. Denne diktsamlingen handler ikke bare om ambivalensen til ordet kjærlighet, men om det jeg tidligere har beskrevet som ambivalens til kjærligheten som autentisk opplevelse. Jeg-personen har et komplisert forhold til kjærlighet. I enkelte dikt uttrykkes en lengsel etter en kjærlighet som skal føles ekte og forpliktende, både for henne og den hun elsker. Samtidig fremheves også en følelse av at hun igjennom barndommen har fått for mye ubetinget kjærlighet. Det skapes motsetninger i teksten, mellom å trenge kjærlighet og samtidig ikke føle seg fortjent til den. Det oppstår også en motsetning mot å gå inn i kjærlighet med hele seg, og å rygge ut av den, holde avstand, være skeptisk. En motsetning vi også ser tydelig i jegets måte å forholde seg til verden på. Hun ser ut til å ha et behov for

kontroll og avstand, forsøker å sortere alt hun opplever og føler ved å skrive, samtidig som hun da også føler at hun må sortere *skriften*. Hennes behov for å holde ting på avstand og ha kontroll har etter min mening rot i en følelse av å *ikke* ha det. Kolonet som vi hittil har beskrevet som skepsis og et forsøk på å vise ordene som ord, holde dem litt på avstand så vi kan granske dem kritisk, kan egentlig tolkes som en *redsel*. For eksempel i tittelen: En redsel for å slippe kjærligheten for nært innpå seg. Nettopp fordi hun opplever den som opprivende og utenfor hennes kontroll. Hennes skepsis til ordene er dermed ikke grunnet i en generell skepsis til deres etterlignende falskhet, slik som den var hos Platon, og heller ikke en dekonstruert språkoppfattelse hvor språket er uten essens, men i en redsel for hva det *kan* gjøre. Et behov for å holde ordene på avstand så hun ikke knekker sammen under vekten av dem. Hun er redd, for at ordene faktisk skal bety noe. Dette sier oss kanskje også noe om hvorfor hun tyr til nettopp skriften for å få bukt med livet sitt, under skepsisen og likegyldigheten ligger en følelse av at ordene nettopp *kan* ha en virkning. Det er denne virkningen hun er redd for, men også forsøker å hente hjelp fra.

Kolonet opptrer altså både som sperre og et forstørrelsesglass. På ene siden separerer kolonet begrepet kjærlighet fra jeg-personen. Vi blir, i likhet med jeget, stående og stirre på kjærligheten, i stedet for å oppleve den. Et slags forsvar ligger i denne avstanden, for jeget er også redd for ordenes virkning, og på en annen side viser kolonet oss at ordet kjærlighet er *viktig* for henne. Det er som at hun gjennom å uttale ordet, igjen og igjen, nesten som en kommando, skal få kjærligheten til å manifestere seg. Et ord som jeg-personen febrilsk og urolig holder fast ved og gjentar. Et ord som hun innerst inne håper skal bety noe i det det blir uttalt.

Kolonet er med andre ord på en og samme tid et forsøk på å holde avstand til, forstå, mistenkeliggjøre og *virkeliggjøre* ordene som følger etter det. At dette er veldig motsetningsfylte funksjoner i ett og samme tegn harmonerer godt med jeg-personens motsetningsfylte tankeprosesser. Hennes behov for kontroll og avstand tjener også som forsvar mot de motstridende følelsene og minnene i henne. Kanskje er det nødvendig med avstand, for at det som beskrives ikke skal bli overveldende nært:

20.

Som om alt jeg kan sette ord på med sikkerhet bare er et ekko  
av det som ikke lenger overvelder meg.  
(Kapittel *Poesi*, side 141)

Under skepsisen og tvilen ligger en sårhet, en lengsel etter noe ekte, som kommer til uttrykk gjennom gjentakelse. For eksempel når hun sier: Jeg elsker deg, - jeg sier det hele tiden. Denne sårheten får sitt motsvar igjen i en gi faen-mentalitet, en råhet og ærlighet. Det rå og sårbare er etter min mening med på å drive jeget til skriften, hvor hun kan ta det hele inn over seg og få utløp, med akkurat nok avstand, den avstanden som skriftspråket, ordene, parentesene og kolonet kan gi, til at det går an å sortere, og sakte men sikkert ta noen steg i retning av å stå opp for seg selv, fremfor å skjule seg. I skrivingen finnes denne frem - og tilbake-bevegelsen, som kan minne om Derridas difference, men som likevel forutsetter at det finnes noe autentisk i det hun skriver som hun til slutt kan nå inn til.

Mistenkeligjøringen og virkeligjøringen av ordene etter kolonet har etter min mening sterke paralleller til Sjklovskijs underliggjøringsbegrep. Jeg-personen tar i bruk underliggjøringen som grep og gransker sin egen bruk av ordene, spesielt gjennom sin bruk av kolonet. Hovedsakelig i forbindelse med det skrevne ordet, hvor kolonet underliggjør det som følger etter det. Når hun snakker, og gjentar de samme ordene, drives hun mer av et behov for å få noe til å skje og manifester seg. Et behov som jeg vil knytte til det opprørske, og hennes behov for å ta ordet i sin makt.

Noen steder er også kolonet satt foran en «forklaring». Det kan virke som at jeget forsøker å forstå eller forklare et av de brede begrepene, som hun stiller seg så tvilende til, gjennom en beskrivelse av noe mer spesifikt og nært. Noe hun kan relatere til begrepet, noe som gjør språket nærmere henne. Hun trenger å definere hva et begrep er for *henne* ikke bare hva det er på et generelt og mer objektivt plan. På den måten ankrer hun også ordene hun bruker i sin egen virkelighet, sin egen virkelighetsforståelse og sin egen identitet.

17.

Sorg: bilder får meg til å gråte.

18.

Trøst: Jeg gråter av ord.

Blir våt i øynene eller hikster av ord.

Og musikk og kjæresten min får meg til å gråte.

(Kapittel *Trøst*, side 133)

Når vi til slutt kommer til det siste kapittelet i diktsamlingen, *Kjærlighet*, står kolonet fremdeles der i teksten, men nå hevder jeg-personen at hun har gjort seg ferdig med alt det som nevnes etter kolonet.



3.  
Ferdig med:  
Ansiktet mitt.  
Kjæresten min.  
Kroppen.

Mamma.  
Pappa.  
Broren min.

Livet.  
Døden.  
Kunsten.  
(Kapittel *Kjærlighet*, Side 211)

Hun påstår å ha gjort seg ferdig med fortiden, kan det se ut til. Hun har ristet det hele av seg, selv om vi grunnet diktsamlingens ambivalente karakter ikke kan være helt sikre på hva som skjer videre. Hun beskriver det som at det er stille i hodet. Det siste kolonet som er oppført i diktsamlingen har også en ny rolle, det peker mot fremtiden, og mot vilje.

6.  
Aldri føles mine materielle begjær mer aktverdige enn i  
bokhandler.  
Jeg vil ha:  
Leilighet med enorme vinduer.  
Superbra stereoanlegg.  
Bøker.  
(Kapittel *Kjærlighet*, Side 212)

## Kapittel 3.

### 3.1. Er skriften en gift eller en motgift?

Som jeg har vist i foregående kapittel, har vi i *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet* å gjøre med en kvinne som går livet sitt etter sømmene og forsøker å få bedre innsikt i hvem hun er og hva hun har opplevd. Vonde minner og et turbulent kjærlighetsforhold volder henne smerte i denne prosessen. Hun stiller mange spørsmål og trekker det meste i tvil. Det er viktig for henne å komme til en klarhet som føles rett for henne selv. Hun ser etter noe å tro på, noe autentisk som hun kan ankre seg til. Her tyr hun til skriveingen, et verktøy som hun har tydd til mange ganger i livet. Hun tyr til skriften fordi hun befinner seg på nok et sted i livet hvor verden raser sammen og hun må finne en måte å sortere bitene på. Kanskje for alvor denne gangen, selv om hun henter til å ha gjort lignende ting før. Det er et paradoks i mange av diktene, hvor skriften øker tvilen og er en vei ut av den på samme tid. Et annet paradoks er at skriften både skaper avstand mellom henne og det hun skriver om, og samtidig kan gi henne en nærhet, i det hun opplever å trenge gjennom til noe som føles sant. Generelt er det mange ting ved hennes skriveing som kan beskrives som en «frem og tilbake - bevegelse».

I dette kapittelet vil jeg gå mer i dialog med teori, for å nyansere de ulike aspektene av jegets relasjon til språket som vi har vært inne på. Jeg ønsker her å komme mer til bunns i hva skriften virkelig representerer i *Jeg sier*. Er den bare en vekslende bevegelse frem og tilbake mellom avstand og nærhet, eller er den et verktøy som bidrar til innsikter og har en godartet *virkning* på jegets liv.

Jeg har drøftet hvordan mange dikt i denne diktsamlingen stiller spørsmål ved skriften og ordene. Det kan virke som at det lyriske jeget har en skepsis til skriften, undrer seg over om skriften har evne til å gripe virkeligheten som den er. Et tema som jeg også har diskutert opp mot Platons *mimesis*-begrep. Når skrivehandlingen beskrives i *Jeg sier*, er det med en bevissthet om at skriften kan ha løgn i sitt vesen, og teksten leker seg med dette, spesielt i bruken av parenteser. I tillegg påpekes det ofte at skriften ikke kan fremstille virkeligheten helt som den er. For eksempel:

11.

Det har vært så mye mer enn det jeg skriver.

(Kapittel Noe generelt og ikke-pinlig, side 147)

Ofte ser vi også at jeget leker seg litt med rollen som forteller, viser tydelig at hun er upålitelig, og reflekterer over sine egne setninger. Slik som her:

10.

Jeg ser at en historie holder på å bryte fram.

11.

Jeg liker elementene: «Jeg ser», «historie», «holder på», «bryte fram».

(Fra *Overlevering*, side 86)

Skrivingen anvendes ofte av jeget til å hente opp minner, noe vi ser av hennes mange tilbakeblikk på hendelser fra barndom og tenår. Et problem med å skrive erindring som imidlertid tas opp er at hun som forteller kan *forvrenge* det som har skjedd «Når jeg ser tilbake, lager jeg en annen historie.» Erindringen er altså ikke heller korrekt, fordi den også innebærer historiefortelling for henne. Historiefortelling som forsterkes av hennes trang til å skrive og leke med sannheten.

Som jeg har påpekt, går veien til sannhet ifølge Platons tekster gjennom erindring. Å erindre i skrift ville derimot blitt ansett som umulig, ettersom skriften vil være en tredjegrads etterligning, gjennom tanken til stemmen og til slutt, skriften. På en måte kan det virke som at jeg-personen i *Jeg sier* er enig med dette, når hun sier at hun forteller en *ny historie* når hun forsøker å se tilbake. Samtidig ser vi også, som jeg har påpekt, at det ikke er så tydelig i denne diktsamlingen hva som befinner seg nærmest sannheten: Er det talen, skriften eller tanken? Jegets tanker surrer henne ofte inn i en nedadgående spiral. En spiral hvor det til slutt ikke finnes noen sannhet, bare meningsløshet. Talen er virkningsfull og derfor viktig for henne når hun skal heve stemmen sin og gjøre seg synlig. Men den har også negative aspekter, når hun for eksempel påvirkes av noe som andre har sagt om henne. Skriften kan både virke isolerende og oppklarende, og er ofte stedet jeget søker seg til når hun er forvirret over hva som er sant. Ser vi på dette spillet mellom tanken, talen og skriften i diktsamlingen blir det vanskelig å si at en platonisk lesning er riktig. I alle fall hvis vi skal lese Platon slik han tradisjonelt har blitt lest.

Leser vi Platon slik som Derrida gjør i *Platos Pharmacy* derimot, kommer vi kanskje litt nærmere. Ideen om skriften som et *Pharmakon*, en gift og en motgift i samme tegn, henter Derrida som nevnt fra Platons dialoger, og da spesielt *Faidros*. Derrida viser blant annet hvordan både tanken, skriften og talen har i seg en dobbelthet, og i virkeligheten henger

sammen. De eksisterer ikke som avgrensede enheter i språket, men beveger seg frem og tilbake mellom hverandre i det uendelige, snart en del av det samme, snart totale motsetninger. For å vise eksempler på dette trekker Derrida også noen interessante paralleller mellom skriften og den egyptiske guden Thot, som ifølge Derrida er representert i *Faiodros* med Theuth.

Thot er en gud med mange ulike roller, han beveger seg i skytteltrafikk mellom de døde og de levendes verden. Derrida argumenterer for at dette også er skriftens rolle, en konstant bevegelse mellom det som er levende, tale, pust, og det døde tegnet.

(...) in the underworld opposite Osiris, Thoth records the weight of the heart-souls of the dead. For it goes without saying that the god of writing must also be the god of death. We should not forget that in the *Phaedrus* the other thing held against the *Pharmakon* is that it substitutes the breathless sign for the living voice (...).

(Derrida, side 95)

Skriften er dødens speilbilde av livet, et tegn som forsøker å erstatte «the living voice». Men myten forteller også at Ra ber Thot om å «lyse i hans sted», og slik blir Thot til månen, bringer lys i stedet for mørke. Derrida skriver:

Such is the origin of the moon as supplement to the sun, of night light as supplement to daylight, and writing as the supplement of speech.

(Derrida, side 93).

Som månen er han en refleksjon av solen, men bidrar like fullt til å lyse opp natten. Skriften er i denne sammenligningen ikke bare en refleksjon av talen som forsøker å etterligne talen, slik Platons tekster beskriver, men en refleksjon som lyser der talen ikke gjør det. Skriften er med andre ord sammenhengende med talen, og er samtidig separert fra den, på samme måte som månen og solen. Slik forholder det seg ifølge Derrida, med skrift og tale, og alle andre motsetninger som vi har konstruert i språket. Han river her ned hele hierarkiet som Platon har opprettet ved hjelp av Platons egne tekster.

Basert på min lesning av *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet*, vil jeg si at en slik tolkning av skriften er mer fruktbar enn å se på skriften som underlegen i forhold til tanken og talen. At skriften, talen og tanken pendler mellom motsetninger og spiser seg inn i hverandre for jeg-personen her er det ingen tvil om. Det er også interessant å se på skriften som en

budbringer mellom det levende og det døde, i relasjon til Duras, som beskriver det å stå foran en skrift som ligger brakk som en følelse av å være nært døden, og samtidig peker på at skriften er det eneste som da kan redde en ut til de levende. Også hos henne ligger det motsetninger i skriften, og i sin tekst beveger hun seg mellom disse med selvfølgelighet.

Men hvis skriving i *Jeg sier* bare er en evig runddans som aldri leder henne noe sted, hvorfor er det da det hun søker seg når hun føler seg som aller mest forvirret? Hvorfor er det her hun vender seg for å «sortere bitene»?

Jeg vil argumentere for at jegets skriving bringer henne inn mot noe som kan kalles et sentrum, eller en sannhet/klarhet, noe som stopper pendelen og fryser jeget fast i et øyeblikk av nærvær. Det kommer først og fremst fram i setningene «Jeg skriver alle de styggeste ordene jeg vet om på norsk, så plutselig, med små bokstaver: Mamma» (side 55) , «Det føles som noe jeg burde forstått fra før: Du kan også få vondt» eller i «Det var første gang jeg skrev «mormor». Det betyr noe. Det blir for vanskelig å benekte forbindelsen nå.» (side 89)

Det *betyr* noe. Noe oppstår som jeg-personen ikke erindrer eller planlegger. Jeget skriver for første gang ordet «mormor» på papiret, og innser at det må finnes en forbindelse. Her får hun en innsikt, som beveger seg nærmest fra den ubevisste hånden, til skriften og ut til henne igjen.

Når hun skriver «Det blir for vanskelig å benekte forbindelsen nå.» påpeker hun at ordet «Mormor» har fått en vekt, en betydning som hun ikke lenger kan benekte. Ellers benekter hun jo det aller meste, men her stopper det opp for henne. Hvorfor?

Kanskje kan det å vende seg til Sjklovskijs underliggjøringsbegrep belyse dette spørsmålet fra en interessant vinkel. I kontrast til Derrida, som var opptatt av at alt i språket er bevegelse frem og tilbake, ikke inn mot et sentrum, mener Sjklovskij at kunsten bringer oss til en form for essens, et *syn*. Ifølge ham er vi helt avhengig av kunsten for å *se* virkeligheten.

Jeg har allerede vært inne på Sjklovskijs underliggjøringsbegrep, og hvordan det kan des-automatisere tingene for oss og få oss til å se dem. I *Kunsten som grep* beskriver Sjklovskij dette som noe som kan skje med den som *opplever* en kunsten, for eksempel når man leser en bok. Men må ikke også forfatteren tidvis oppleve det han eller hun skriver som et syn? Leseren av en tekst har kanskje større muligheter for å la seg *overrumple* av den, men dette overrumplende elementet kan være til stede i et skrivearbeide også. Vi ser det hos Duras «(...) Navnet Yann Andrea Steiner åpenbarte seg for meg, med en uforglemmelig klarhet.» (Side 6). Her har noe stått frem for henne i skrivearbeidet, som en åpenbaring. Duras bruker også ordet «klarhet» om noe som i Platons tekster blir beskrevet som det motsatte av klarhet. Overraskelsen, over å ha skrevet noe man ikke planla å skrive, tror jeg kan bli større enn den

man opplever i lesningen, fordi det uventede og underliggjørende har blitt ført i pennen av en selv. I det man opplever noe man selv har skrevet som et syn, kan det nesten regnes som en sjokkartet opplevelse. Det kan virke som det er noe lignende som skjer i *Jeg sier*, i det jeget skriver «mamma» på arket. Hun skal bare skrive stygge ord, og blant dem oppdager hun et ord hun ikke hadde planer om at skulle være der. Et ord som åpenbarte seg «[p]lutselig, med små bokstaver.» Her opplever jeget å se noe hun ikke har tenkt over før, og som sniker seg forsiktig inn i hennes skrift.

I *Å skrive* beskriver Duras også at hun ønsker å skrive på en måte som kunne overraske henne, en måte som hun ikke hadde skrevet på før «(...) skrive bøker som ennå var ukjente for meg, som ennå ikke var planlagt av meg eller av noen som helst.» (Duras, side 5). Hun har også hatt opplevelsen av at skriften åpenbarer noe for henne, og søker seg etter hvert spesifikt til denne typen skriving. Både hun, og jeg-personen i *Jeg sier* søker seg til dette i skriften, og det er kanskje da skriften virkelig blir viktig? Når vi ikke kjenner til det som utfolder seg på arket, men opplever det. Det er da skriften gir oss noe mer enn det vi klarer å gi oss selv i tanken, forvandler seg fra å være en gjengivelse, et minne, eller en gjenstand, og blir et språklig nærvær som fanger opp ting vi ikke selv har sett. Det er ikke en opplevelse man kan ha hele tiden mens man skriver. Men det ligger i skriften, som i lesningen, en mulighet til å være vitne til en form for «tilblivelse», slik Sjklovskij beskriver det (1906, side 18).

Jeg tolker det som at det er et nærvær og en tilblivelse jeg-personen i *Jeg sier* opplever i de ovennevnte setningene, og til dels i setninger med innskutte parenteser og kolon, som jeg har drøftet i foregående kapittel. Det er derfor hun fortsetter å skrive. Hun har sett at skriften noen ganger kan gi henne ny erkjennelse som hun ikke klarer å komme frem til i tanken eller i talen. Hun tar en posisjon som virker skeptisk, bruker språket som en avstandstagen, men har i virkeligheten stor respekt, og delvis redsel for dets virkning. Hun opplever at denne virkningen kan komme henne til hjelp og bringe henne nærmere noe som føles autentisk og sant. Dette er også hvorfor hun søker seg til skrivingen når alt virker kaotisk, og hvorfor hun ikke slutter å gjenta ord som hun anser som viktige for henne. Kan hende er det det som gjør det verdt det, å bevege seg innover i skriften og jobbe seg gjennom de lagene av tvil, selvforakt, strukturer og konstruksjoner i språket. Lenger og lenger vekk fra omverdenen og inn i ensomheten, alt sammen for å oppnå ett øyeblikk med intenst nærvær. Et nærvær som er sterkere enn ensomheten, og som derfor, slik Duras beskriver det, er «det eneste som kan redde en», bringe en innover i livet og vekk fra likegyldigheten.

Sjklovskij eksemplifiserer hvordan vi kan oppleve å se verden på nytt gjennom kunst, ved å vise til Tolstojs *Målestokken*, hvor en hest er fortelleren. Hesten beskriver menneskenes

begrep «å eie» som et særdeles merkelig fenomen. «Ordene «min hest» ble brukt om meg, en leende hest, og forekom meg like underlige som ordene «min jord», «min luft», «mitt vann».» (Tolstoj i Sjklovskij, 1906, s20). Jeg-personen i *Jeg sier*, formidler den samme undringen overfor språkbruk og folks handlinger når hun skriver. Hun er imidlertid ikke et dyr slik som hesten i Tolstojs tekst, hun er et menneske, som befinner seg i det språkssystemet som Tolstojs hest undrer seg over. Hennes undring må dermed falle tilbake på *sin egen* tilværelse. Hun tar likevel den samme utenfra-posisjonen som hesten, når hun studerer livet sitt. Hun uttrykker undring over hvordan hun snakker «Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet – Lengsel – Sorg [...] Jeg har kjøpt meg inn i begrepene», og hvordan hun skriver «Hvorfor tør jeg ikke sette spørsmålstegn etter spørsmålene en gang?».

Dette blikket som hun gransker språket og sine omgivelser med, kan sammenlignes med det underliggjørende blikket som Sjklovskij tilegner kunsten, og hesten i Tolstojs tekst. Når hun stiller spørsmål ved sin egen bruk av spørsmålstegn, begynner vi å undre oss over hvordan vi bruker spørsmålstegnet. På en side kan vi si at dette er en form for dekonstruksjon av egen språkbruk, slik jeg har vært inne på. Men jeg tolker det som at hennes spørsmål til språket og seg selv ikke kun er forsøk på å bevise språkets ubrukelighet, men en oppriktig undring, et forsøk på å finne sin egen inngang til språket, og komme inn til en klarhet og en følelse av autenticitet som hun vet at finnes der.

### **3.2. Skriften og snakket som opprør og identitetshevdelse**

13.  
Stillheten etterpå.  
Ingen som spiller piano.  
Bare jeg.  
Som prøver å skrive.  
Det lager nesten ingen lyd.  
(Kapittel Akt, side 172)

I foregående kapittel har jeg kommet frem til at jeg-personens skriving gir henne noen viktige eksistensielle innsikter, en slags erfaring av nærvær som hun trenger for tro på at det finnes noe autentisk og at hun er i stand til å nå inn til det.

Jeg har også tidligere gjentatt et poeng, som jeg kom frem til i min drøfting av kolonet, at det er mange grunner til at jeg-personen er skeptisk til språket, blant annet er hun også redd for hva slags *virkning* det kan ha. Denne redselen forutsetter at hun tror på at

språket kan trenge igjennom til omgivelsene og skape endringer, på godt og vondt. Det ser ut til at skriften og snakket har ulike roller i denne sammenhengen. Skriften er et forsøk på å bore dypere inn i det indre og eksistensielle hos jeget, mens snakket er et forsøk på å trenge inn til omgivelsene med noe hun opplever som *viktig*: «Alt er allerede følt og sagt, men jeg vil også si det». Det at språket kan ha en virkning på livet hennes, og må brukes bevisst, både når hun snakker, og når andre snakker til henne, er et viktig utgangspunkt for å drøfte *opprørsaspektet* i denne diktsamlingen. Et opprør som jeg her vil knytte til feminisme, kvinneskrift, og identitetshevdelse hos jeg-personen. Å skrive, har historisk sett vært en opprørshandling for en kvinne. Et opprør mot mannens definisjonsmakt og mot de samfunnsstrukturene som hindret henne fra å skrive eller ta på seg noe som helst yrke. Virginia Woolf diskuterer kvinnens relasjon til skriften og litteraturen i sitt essay «A room of ones own». Her bemerket hun blant annet at de utallige bøkene som skrives om kvinnen, kun er skrevet av menn: «Have you any notion how many books are written about women in the course of a year? Have you any notion how many are written by men? Are you aware that you are, perhaps the most discussed animal in the universe?» (Woolf, 1928, side 30). Dette er spesielt viktig når man snakker om språkets som definisjonsmakt, noe jeg har gjort mye i denne oppgaven. Når mannen er den som får skrive, den som får felle sin dom over kvinnen gjennom utallige bøker, studier og dikt, vil hans ord til slutt komme til å forme henne. Hun blir da en fange i hans språkliggjøring av henne. Et fengsel som kvinner har forsøkt å bryte ut av gjennom blant annet å skrive.

Å skrive for en kvinne var ifølge Woolf en av de få yrkene som kvinnen kunne begi seg ut i uten å forlate sine plikter i hjemmet. Men hun var avhengig av to ting, et eget rom og økonomisk uavhengighet. Når kvinnen ikke er avhengig av mannens forsørgelse kan han heller ikke bestemme over henne, definere henne, og hun trenger ikke lenger frykte ham. Slik frigjør hun seg også rent konkret fra det grepet han har over hennes skriving og hennes tanker. Selv fremhever Woolf at hun er så heldig å være i denne posisjonen: «I need not hate any man; he cannot hurt me. I need not flatter any man, he has nothing to give me» (side 44). Dette påpeker hun, er imidlertid ikke noe som er forbeholdt alle kvinner, ettersom de ikke kan jobbe og derfor ikke kan forsørge seg selv. Resultatet blir at mennene fortsetter å dominere litteraturen, og beholder sin definisjonsmakt over kvinnen.

Å skrive for en kvinne, i en slik kontekst, var et vågestykke og et opprør mot det som hadde vært, mot strukturene hun var kuet under, og den litteraturen som hadde fått definere henne og studere henne, som om hun skulle vært et dyr. Mange kvinner har også gitt ut



bøkene sine under mannlige pseudonym. Blant annet Karen Blixen, under pseudonymet Isac Dinesen, og Mary Anne Evans, under pseudonymet George Eliot.

Et spørsmål som likevel melder seg her er hvorvidt vi i Norge i dag, fremdeles kan si at det å skrive for en kvinne kan være en opprørshandling? Og på hvilken måte er det det for jeget i *Jeg sier*?

Jeget i denne diktsamlingen er, som jeg har vært inne på, ute etter å ta et oppgjør med seg selv og sin fortid. Det å bryte ned alle de tingene hun tidligere har tatt for gitt, om seg selv, om kjærligheten og sin fortid, og forsøke å beskrive det med egne ord, egne refleksjoner, er et feministisk prosjekt i seg selv. Et opprør mot andres blikk, andres definisjoner og en konstruering av egen identitet som kan gjøre henne sterkere i konturene som individ fremfor bare «morsom» «mannsjåvinist» «gutt» «kvinne» «datter» eller «kjæreste».

Kjønnsaspektet eksisterer også implisitt i hennes behov for å utrykke seg på en måte som føles sann for henne, en måte som ikke bare er noe noen andre har sagt til henne. På samme måte som kvinner har ønsket å tale for seg selv, fremfor å bli fremstilt av andre. Hun problematiserer også hvordan hun påvirkes av andres uttalelser, noe som kommer klart frem i dette diktet:

29.  
Jeg synger en del når jeg går tur.  
Jeg snakker nesten uavbrutt når jeg ikke synger.  
Jeg klarer ikke å slutte.  
Jeg snakker til forskjellige folk hele tiden.  
Jeg snakker veldig ofte til deg.  
Jeg snakker om deg.  
Jeg snakker til mamma.  
Helt alene.  
Men så mange mennesker blir værende i meg.  
Fortsetter å snakke i meg.  
Jeg er aldri alene.  
(Fra kapittel *Nå*, side 44)

Andres stemmer snakker i henne, også når hun er alene. Det kan også tolkes som at mye av det hun tenker er ting andre har sagt som hun har tatt opp i seg. Nesten som en intertekstualitet i tanken. Det betones heller ikke som noe positivt, skal man basere seg på siste setning «Jeg er aldri alene». Det er noe klaustrofobisk og angstfylt over dette at andre stemmer snakker i henne.

Gjennom diktsamlingen preges språket hennes av motsetninger, og selvmotsigelser, kanskje tjener disse til å vise at mye av det jeget tenker og sier ikke er hennes eget? En

febrilsk søken, etter noe som ikke bare er autentisk men *personlig*, og en søken etter et språk for dette.

Igjen vil jeg hente inn et dikt fra Lundens *Gjenkjennelsen* (1982) for å belyse problematikken med å ikke finne sitt eget språk:

Du må bestemme deg nå  
om du vil snakke  
eller om du vil overlate til språket  
å uttale kven du er

ditt hemmelege ord er  
ikkje noe hemmeleg ord, det tilhører  
oss alle  
(Lunden, side 33)

Lunden oppfordrer her kvinner til å ha et bevisst forhold til språket og til å ta kontroll over hvordan språket skal forme en. Å snakke for seg, fremfor å taust skygge banen. På mange måter er det det jeg-personen i Bergans diktsamling forsøker å gjøre. Diktsamlingen beskriver en ung kvinne som forsøker å ta et forpliktende standpunkt ovenfor seg selv gjennom språket. I et dikt påpeker hun selv at hun opplever taleevnen som forpliktende:

12.  
Kroppsfunksjoner forplikter.  
Bevegelse: Beveg.  
Fruktbarhet: Befrukt.  
Åndedrett: Beånd?

Man kan ikke velge noe bort.

13.  
Taleevne: Forklar.  
(Kapittel *Hjemmeboer*, side 54)

Det å heve stemmen og tale er med andre ord noe man er tvunget til, med mindre man vil forbli helt taus. Når hun først hever stemmen er hun derfor nødt til å stå i det, kanskje på en annen måte enn med skriften, hvor hun i større grad har et frirom til å spille seg ut i ulike retninger uten redsel for reaksjoner. Forpliktelse trenger imidlertid ikke å være en negativ ting i denne diktsamlingen. Vi har blant annet sett at jeget savner en mer forpliktende kjærlighet fra menneskene i livet sitt.

Når jeget nå befinner seg på det som kan karakteriseres som et nullpunkt, framhever hun samtidig et behov for å ta språket i bruk og snakke for seg. Her forplikter hun seg ovenfor seg selv. En form for egenkjærlighet ligger implisitt i det rommet hun nå skaper for seg selv i språket. Hun er også utforskende i sin anvendelse av språket, og er like opptatt av hva hun forsøker å uttrykke, som hun er opptatt av *hvordan* hun uttrykker dette. Dette er en tilnærming til språket som jeg ser i tydelig sammenheng med Cixous kvinneskrift. Ikke bare er jeget i *Jeg sier opptatt av å ta i bruk* språket, slik Woolf og til dels Lunden oppfordrer kvinnene til, men hun gjør seg også bevisst om nøyaktig hva slags språk det er hun anvender, og stiller spørsmål ved hvorvidt det er hennes eget.

Om hvorfor kvinnen skal skrive kvinneskrift skriver Cixous (forkortet utdrag):

Hun må skrive seg selv fordi det dreier seg om oppfinnelsen av en ny *opprørsk* skrift, som i frigjøringens øyeblikk tillater henne å virkeliggjøre bruddene og endringen som er nødvendige i hennes historie, først på to uadskillelige nivåer:

- a. Individuelt: Mens hun skriver seg selv, vil kvinnen vende tilbake til den kroppen som man har gjort mer enn å konfiskere; (...)
- b. En handling som også markerer at kvinnen *tar Ordet*, hvilket betyr en sensasjonell *entré i Historien (...)*»  
(Cixous, side 272-273)

Cixous tar til orde for at kvinnene må komme frem til en måte å skrive på som sprenger det mannlige språket og åpner opp for noe nytt: en kvinneskrift. Kvinner må utforske og oppdage seg selv på samme måte som de har oppdaget og utforsket sin egen seksualitet. Jeg-personen i Bergans diktsamling tar fatt på lignende prosjekt når hun forsøker å bryte ned hva som er hennes eget, og hva som er kun tomme begreper og andre mennesker som «snakker» i henne, preger henne. Hun forsøker å entre språket og anvende det til å sortere og skrive sin egen historie, men opplever at dette er ambivalent når språket på så mange måter ikke er hennes eget. I enkelte dikt i samlingen fremheves også hvordan det å skulle uttrykke seg litterært kan være ambivalent for en kvinne, blant annet her:

17.

Metrikken i O er svært avansert, 4-fotede jamber er typisk for oder, men den høye forekomsten av mannlig utgang og særlig bruken av mannlig parrim i de to siste verselinjene, er forfatterens nyskapning med på å gi diktet et fast, maskulint preg.

(Kapittel *Poesi*, side 140)

En underliggende sarkastisk og nesten latterliggjørende tone i dette diktet avslører en bevissthet om menneskes grep om språket, ikke minst om poesien og skriften. Det er også et godt eksempel på den litt sarkastiske og fandenivoldske tonen som er gjennomgående i denne diktsamlingen og som jeg også opplever som en del av det opprørske ved den. Det at jeget uttrykker seg på en måte som er tvilende og selvmotsigende er også et tydelig brudd med det Cixous definerer som den mannlige logosentrismen, hvor rasjonell tenkning og logikk er det som bringer en frem til sannhet og kunnskap om verden slik den er. Hos Bergans jeg-person er det ikke det rasjonelle og tydelige som gir sannhet og kunnskap til syvende og sist, men det reflekterende, usynlige og personlige, som hun forsøker å få frem i skriften. Cixous hevder i *Medusas latter* at det er umulig å definere hvordan den feminine skrift ser ut, fordi den også kommer fra et språk som enda ikke er oppfunnet (Cixous, 1975, side 275). Men hun gjør det likevel tydelig at kvinneskriften skal gå i en annen retning enn den retningen som hun mener hittil har dominert: logosentrismens rasjonelle, fornuftige og fallosentriske skrivestil (Cixous, 1975, side 272). Å bryte ned egen logikk, stille spørsmål ved rasjonaliseringer og påstander, slik Bergans diktsamling gjør, kan anses som en mulig tolkning av hva kvinneskrift kan være.

Med fare for å bli for detaljfokusert vil jeg også peke på noen metaforer som lett kan tolkes å være Cixous-inspirerte i denne diktsamlingen. I det kapittelet av diktsamlingen som er mest preget av erotikk, med tittelen *Elskov*, beskriver jeg-personen ulike opplevelser med sex, og reflekterer rundt sitt forhold til det. Her står dette diktet:

16.  
Biter meg fast i munnen din.  
Der kommer lyset  
(Kapittel *Elskov*, side 72)

Setningen beskriver noe rent erotisk, trolig ett klimaks. Når Cixous beskriver hvordan kvinner skal åpne opp for kvinneskriften, er hun tydelig på at dette har sammenheng med kropp og erotikk, spesielt kvinners masturbasjon og nytelse «Å skrive, en handling som ikke bare «virkeligghør» kvinnens av-sensurerte forhold til sin seksualitet, til sin væren som kvinne, men gi henne adgang til egen styrke (...)» (Cixous, 1975, side 273). Kvinnekroppen har også, på samme måte som kvinners uttrykksrom, vært satt i bur. Nå skal den åpnes opp, og gjennom kroppen og kroppslig utforskning skal kvinner finne kvinneskriften. Dette beskriver Cixous som at kvinner må slippe ut sine «lysende strømmer» (1975, side 269). Et annet sted skriver hun:

Om kvinnen alltid har fungert «i» mennenes diskurs, (...), er det tid for at hun skiller ut dette «i», at hun sprenger det, snur det og griper det, (...) - med sine tenner skal hun bite i språket, oppfinne seg et språk for å gå løs på det innenfra (Cixous, 1975, s280).

Når jeg-personen i Bergans bok biter seg fast i munnen på det jeg antar er hennes mannlige kjæreste, og opplever at lyset kommer, har dette noen påfallende metaforiske paralleller til det Cixous sier om å bite seg fast i det mannsdominerte språket, og åpner opp for sine egne lysende strømmer, både erotisk og språklig.

Det er nærliggende å si at *Jeg sier* beveger seg innenfor noe som kan minne om kvinneskrift, eller at det lyriske jeget i alle fall forsøker å åpne opp for en skrift som hun kan kjenne seg selv igjen i. Diktsamlingen forholder seg også til kjønnsproblematikk knyttet til definisjonsmakt, språk og kroppspress. Undertrykkelsen av kvinnekroppen, som Cixous også hevder er sammenhengende med fortrenningen av kvinneskriften «skriften som de har vært fjernet fra like voldelig som fra kroppene sine» (1975, side 268), er til stede i *Jeg sier* gjennom jegets redsel for å være stygg og hennes komplekse relasjon til egen kropp. Jeg vil ikke gå så langt som til å si at hennes språk-ambivalens er et forsøk på å sprengte logosentrismen og det mannsdominerte språket, ettersom det er mer sammensatt hva som skaper jeg-personens ambivalens. Hun er opptatt av og bevisst kjønnsaspektet i sin bruk av språket, men preges også av barndommen, relasjonen til moren og annet som jeg har drøftet tidligere. Jeg vil påstå at hun skriver i en *opprørs skrift*, gjør opprør mot både kjønnsforskjeller og stemmer fra egen fortid, forsøker å beskrive seg selv som individ, med alle nyansene og selvmotsigelsene det innebærer. Også talen, som vi har drøftet, er et viktig aspekt av dette språklige opprøret. I mange av diktene i samlingen brukes talen i jegets forsøk på å nå *gjennom* til andre, ofte uten hell. Cixous er også opptatt av talen i sitt essay og hun beskriver en tilstand av «å falle ned i språkløshet» som vi har vært inne på tidligere. Jeg vil hevde at jegets gjentakelser i mange dikt, «jeg sier hele tiden», er en insistering, opprør mot språkløsheten. Hun har kjent på hva det vil si å falle ned i det, men hun ønsker ikke lenger å forbli der. Faktisk klamrer hun seg nærmest til språket som en redning ut av det og gjentar setninger igjen og igjen fremfor å være stille.

Språket jeget velger å uttrykke seg gjennom, både i skrift og tale kjemper interne kamper med seg selv. Jeget forsøker, som jeg har påpekt tidligere, å slippe til det som er usynlig, det som er vanskelig og det som er selvmotsigende, slik hun ofte gjør med parenteser og kolon. Dette må til for å frembringe et språk hun kan bevege seg i uten å føle seg fastlåst.

Forfatter Ingrid. Z. Aanestad<sup>3</sup> skriver i boken *Kva hender i romanen?* (2018, Oktober Forlags serie *Lese, skrive*) om hva som driver henne til skriften. I boken er et avsnitt som jeg synes beskriver nettopp det språket som *Jeg sier* utforsker:

Det er en vilje til form som har motstand og lyst i seg. Eg kjenner et sug etter ei form som kan romma til dømes tvil, ambivalens, skrukker i lakenet, ei hand som legg seg over ei hand utan at det er begynninga på noke bestem. Motgang som ikkje gjer ein sterkare, eller grunnlaus glede.

Ei form som kan ta vare på noko som elles står i fare for å bli usynleg?  
Stillheit, visse ord og livsformer, intimitet.  
(Aanestad, 2018, side 12)

Aanestad fremhever blant annet at det er en *vilje til form* som driver henne til å skrive, men det kan virke som at denne viljen til form ikke er det samme som en vilje til helhet. Hun er også opptatt av å bryte med det logosentriske her, og skrive en skrift som kan romme det usynlige, det ulogiske og det ambivalente<sup>4</sup>. På mange måter treffende for Bergans diktsamling. Ettersom den er skrevet i en form som rommer tvil, i både skrift og handling, og som gir oss en intimitet med jeg-personens angst og selvforakt. Samtidig en form som rommer vilje og lyst, et behov for å gjøre det usynlige *synlig*, om så i små parenteser. Jeget i diktsamlingen viser sterk *vilje til form*, men det bildet av seg selv hun er ute etter å skape gjennom språket er ikke ment å være helhetlig. Helheten er ikke nødvendig, det er selve *handlingen* «å beskrive seg selv» som er nødvendig. Hun har behov for å si ting, selv om alt allerede har blitt sagt, og hun har behov for å si det med sitt eget språk.

### 3.2.1. Den skjulte men likevel identitetsskapende skriften.

Skrivehandlingen i *Jeg sier* skiller seg fra Cixous kvinneskrift på et viktig punkt: Det jeget skriver, skrives mest i det skjulte. Skrivehandlingen omtales ofte som noe som nesten ikke teller som hendelse.

2.

Jeg skriver (det teller ikke som hendelse), altså sitter jeg et sted og skriver.

3.

En nesten tom leilighet. (Ingen malerier stablet mot veggen.)

Et nesten tomt kjøleskap. (Roasbiff, ost, sennep.)

En nesten meningsløs kveld. (Jeg skriver.)

---

<sup>3</sup> Gikk i samme klasse som Bergan på forfatterstudiet i Bø.

<sup>4</sup> Man kan nesten undre seg over hvorvidt forfatterstudiet i Bø, i regi av Eldrid Lunden, hadde en underliggende tilknytning til kvinneskriftsbegrepet. Men jeg skal ikke gå inn i en slik debatt her.

(Kapittel *Nå*, side 37)

Kan hende er det at skriften er så lydløs, og nesten meningsløs nettopp det som gjør den frigjørende i denne diktsamlingen? Å skrive «teller ikke som hendelse» og er derfor noe som kan gjøre uten innblanding fra omverdenen? Cixous skriver dette om den skjulte skrivingen:

Du har forresten skrevet litt, og det var ikke godt, fordi det foregikk i skjul og du straffet deg selv fordi du skrev, fordi du ikke dro til veis ende, eller fordi du skrev uimotståelig slik vi masturberer i skjul, ikke for å komme videre, men for å lette på spenningen litt, akkurat nok til at det som var for mye ikke plaget deg lenger.  
(Cixous, side 269)

Hva Cixous her mener er ikke nødvendigvis at kvinnen må skrive med andre mennesker konkret til stede, men at hun må ta sin skriving på alvor, ikke skamme seg over den og tørre å være åpen for verden om at hun skriver. På samme måte som at hun må være åpen om at hun har en seksualitet. Når jeg-personen i *Jeg sier* omtaler skrivingen på den måten hun gjør «Jeg skriver, det lager nesten ingen lyd.» går denne beskrivelsen litt imot den fremadstormende oppfordringen til Cixous. Vi har også sett tidligere at jeget opplever en selvbevissthet når hun skriver i samme rom som kjæresten. I disse diktene kan det virke som at hennes opprør i skriften er noe hun gjør for seg selv, ikke for omverdenen. Det er noe hun har behov for ovenfor seg selv, og noe som hjelper henne videre, gir henne mulighet til å sortere og oppnå innsikter som de kaotiske tankene hennes ikke kan. En slik skjult, personlig skriving kjenner vi gjennom sjangeren dagbok. Det er interessant å trekke noen paralleller til denne sjangeren, ettersom den også har vært viktig for feminismen opp igjennom historien. Dagboken var noe kvinner kunne skrive bare for seg selv, og som derfor i større grad ble tillatt for kvinner som en syssel de kunne holde på med mellom husstellet. Å skrive dagbok har, ifølge Harriet Blodgett og hennes avhandling *Centuries of female days: Englishwomens private diaries* (1988), vært viktig for opprettholdelsen av identitetsfølelse hos kvinner (Blodgett i Podnieks, 2000, side 52). I åpningskapittelet for *Daily Modernism* henter Elisabeth Podnieks inn et sitat fra Blodgett som hun anser som treffende «A diary is an act of language that, by speaking of one's self, sustains ones sense of being a self, with an autonomous and significant identity.» (Blodgett i Podnieks, 2000, side 53). Gjennom sin avhandling viser Podnieks oss hvordan kvinners dagbokskrivning har bidratt til å hente kvinner ut av total taushet, og hjulpet dem med å opprettholde sin individualitet i møte med andres portrettering av dem. Vi har vært inne på at det å tie, er å tillate språket å forme en utenfor ens kontroll, og at Lunden spesielt oppfordrer kvinnen til å ikke la dette skje. Også Woolf påpeker i *A room of ones own*, farene

ved kvinners fravær i litteraturen, som en del av en større kvinneundertrykkende struktur som må endres på. Podnieks argumenterer for at mange kvinner fant stemme og identitet i dagboken sin, på tross av at denne ofte ble holdt skjult. Det var selve handlingen å skrive om seg selv og uttrykke seg, som bidro til å styrke identitetsfølelsen.

Jeget i Bergans diktsamling tar også et standpunkt ovenfor sin stemme, bestemmer seg for å skrive, og etter hvert også for å snakke. Diktsamlingen har aldri gitt seg ut for å etterligne en dagbok, og akkurat dette sjangerbegrepet er ikke så viktig, men sammenligningen er interessant ettersom jeget i denne diktsamlingen utfører nettopp den frigjørende *handlingen*, å skrive om seg selv, for seg selv. Hun stadfester for seg selv hvordan hun selv opplever verden, og tillater seg selv å være i tvil, redd, destruktiv, sint, likegyldig og alt imellom.

Det også mulig å trekke paralleller til den «bekjennende poesien» som utviklet seg på 1960 tallet. En poesibevegelse som forsøkte å være personlig og ærlig på en usminket måte, ofte med bruk av dialekt (*An Introduction to Confessional Poetry*, 2020). Innenfor denne stilen har vi forfattere som Sylvia Plath, Anne Sexton og Robert Lowell. *Jeg sier* har dette usminkede og ærlige som kjennetegnet bekjennelsespoesien. Også i likhet med Plath har den feministiske undertoner og maler ikke noe spesielt blomstrende bilde av det kvinnelige jeget i diktene. *Jeg sier* har kanskje som Hagen påpekte under lyrikksalong, sin styrke i at den forsøker å være ærlig, ikke avansert. Og den ærlige og usminkede måten jeget skriver på, representerer et rom som hun ikke gir seg selv i andre sammenhenger. Diktsamlingens tematisering av det jeg vil kalle en *personlig* skrift viser hvordan språket både kan sperre en inne og åpne opp. Diktsamlingen viser hvordan språk kan komme til å sperre en inne, definere en, men også at man har muligheten til å forsøke å åpne opp igjen, gjennom å ta i bruk språket for seg selv. Skal vi ta Lunden og Cixous på ordet, vil det også ligge et *ansvar* på en selv for å ta tilbake definisjonsmakten og benytte seg av språket til å åpne opp plass for seg selv som kvinne og individ:

Kvinnen må komme til skriften, som til verden og historien – på egne ben.  
(Cixous, 1975, side 268)

Du må bestemme deg nå  
kven du vil være, du veit storparten  
av det som blir sagt ligg tungt i sjøen  
som ein vilje til å dukke

språket som søker deg djupt ned



til kvelning

Du må bestemme om du vil bli noen  
uttalt nå, du må skifte språk  
for ditt bare liv  
(Lunden, 1982, side 34)

### 3.2.2. Hva slags sannhet?

Jeg har vært inne på at jeget søker etter en autentisitet og sannhet sin skriving, gjennom en metodisk etterprøving av påstander som jeg sammenlignet innledningsvis med Descartes metodiske tvil. Jeg har vist at hun strever med denne tvilen, ettersom hun ikke har noe å tro på som kan lede henne. Hun kommer i korte øyeblikk frem til noe i skriften som ikke kan benektes. I disse øyeblikkene har hun noe å tro på, noe som virker helt sant og autentisk. En viktig erkjennelse for jeget, et element av håp i denne diktsamlingen. Et håp om at det går an å ta seg ut av meningsløsheten og smerten til en tilstand av klarhet. Den sannheten hun finner, og forsøker å omforme seg selv med i språket, er imidlertid ikke noen vitenskapelig etterprøvbart sannhet. Likevel trenger den gjennom i alle selvmotsigelsene og får stå uberørt igjen i diktet. Jeg vil fremheve at det jeget opplever er sant og viktig fordi den er sant *for henne*, ikke nødvendigvis for andre. Det skjer en veksling her også for jeget, fra å søke en slags ytre objektiv sannhet, til å forsøke å finne frem til en mer *personlig* sannhet. Vi har sett i mange dikt at hun søker ytre bekræftelser, en slags objektiv sannhet, gjennom andres uttalelser (Pus? Er jeg pen?), eller gjennom bilder fra et fotoapparat. Disse sannhetene blir ikke spesielt overbevisende, og faller gjerne i død jord til slutt, slik som her:

5.  
Jeg stirrer tilbake i speilet på badet.  
Det burde ha ant meg at jeg var pen nok.  
Det er så lett å si i ettertid.  
Det fins alltid et fotografi der man er pen nok.  
Det finnes ingen objektiv sannhet for hvordan et  
menneske ser ut.  
Det fins ingen objektive sannheter.  
Eller det vet jeg ikke, det har jeg aldri tenkt på eller  
brydd meg om.  
Jeg bare snakker.  
(Kapittel *En ny tanke*, side 16)

I dette diktet beskrives en skepsis til objektive sannheter, og vi ser at selv om jeget ofte søker bekræftelse utenfra, så hevder hun her at hun egentlig ikke tror på det objektive. Det vil være

naturlig også ut ifra det vi har lest tidligere at det subjektive og personlige er mer viktig enn det ytre og «bekreftede» i denne diktsamlingen. Den subjektive sannheten, her brukt i betydningen det som er sant for *jeget selv*, er nettopp den sannheten som beskrives som aller mest ambivalent og vanskelig å tro på. Jeg-personen har mangel på tillit til seg selv og forsøker hele tiden å «forsikre [s]jeg om ting» til et punkt hvor hun nesten blir febrilsk og konstant tviler på egne observasjoner. Å forsøke å løsrive seg fra andres sannheter og begynne å ha tillit til sine egne blir derfor viktig. Det er også en del av det jeg har beskrevet som diktsamlingens opprørsaspekt. Jeget anvender etter hvert sin metodiske tvil hovedsakelig for å finne frem til noe som hun selv kan stå stødig i.

Å legge fokuset her på den subjektive sannheten anser jeg som viktig, ettersom det er det skriften gjerne kan gi oss. Også i forsøket på å gjøre opprør mot det som har definert en, eller forsøke å skrive rom til seg selv i språket, vil det subjektive og personlige være viktig. Som Woolf også påpeker i *A room of ones own*, finnes det ingen objektiv sannhet for hva for eksempel en kvinne er, selv om alle mennene som har skrevet om kvinnen later til å tro de har funnet den (Woolf, 1928, side 34). Cixous er også opptatt av å understreke dette i Medusas latter «(...) selv i dag finnes det ingen allmenn kvinne, ingen typisk kvinne.» (side 268). Dette er også viktig i *Jeg sier*, ettersom jeg-personen forsøker å finne frem til seg selv gjennom sine egne subjektive oppfatninger.

Det pekes også i *Jeg sier* på at skriften kan være løgnaktig i seg selv, som språklig konstruksjon, og derfor ikke kan formidle objektive sannheter. Jeget viser ofte til egne løgner, leker seg med teksten og hevder at det hun skriver er annerledes enn den virkeligheten hun forsøker å beskrive. Slik som i tidligere eksempler: «Når jeg ser tilbake skriver jeg en annen historie» og «Det har vært så mye mer enn jeg skriver».

Når hun så velger å beskrive seg selv og granske seg selv i skriften er det hennes personlige, omskiftelige og delvis oppdiktete opplevelse av seg selv hun beskriver. Objektive sannheter trenger ikke være en forutsetning for å konstruere seg en identitet og et språk som kan virke frigjørende, snarere tvert imot. Som det påpekes i diktet over finnes det kanskje ingen objektive sannheter om andre mennesker, hvordan de ser ut og hvem de er. Hva hindrer i så fall fantasien og det personlige fra å spille inn i det selvportrettet man skriver om seg selv?

Forfatteren Anais Nin (1903-1977) som er mest kjent for sine dagbokutgivelser, er en relevant sammenligning her. I dagbøkene er også Nin ustoppelig i sine granskninger av seg selv gjennom skrivingen. Podnieks skriver innledningsvis i sitt kapittel om Nin i *Daily modernism* «Her lifelong work is one of if not *the* major achievements in diary writing in the

history of English letters.» (2000, side 283). Nin gransket seg selv som kunstner, som løgnerske, som sannhetssøkende og som kvinne. Hun begynte å skrive dagbok da hun var 11, som et brev til faren som hadde forlatt familien. Hun skrev etter sigende dagbok hele livet, selv om de etter hvert sluttet å være brever til hennes far, og ble mer og mer rettet mot publikasjon. Til sammen skal Nin ha skrevet opp til 150 bind, hvorav flere er publisert mens hun levde (Stuhlmann i Nin, 1966, side 5). Etter Nins død ble det utgitt såkalt usensurerte versjoner av hennes dagbøker, som skapte debatt. Hennes tidligere utgitte bøker ble omdøpt til *Liaries* av de sinteste kritikerne. Kritikken gikk blant annet på at hun lekte seg med virkeligheten, fantaserte frem ting som ikke hadde skjedd og utelot viktige hendelser i de «sensurerte» bøkene. Mye tyder på at Nin var bevisst sin hang til fantasier, hun anså dette som en del av sin identitet, dermed også en del av hennes selvportrett i dagbøkene. Elisabeth Podnieks, dedikerer i den nevnte avhandlingen et helt kapittel til å drøfte Nin's selvportrett. Hun beskriver Nins dagbokskrivning som «an act of self invention» (2000, side 284). Å skape god litteratur ut av eget liv innebar også for henne å ty til det symbolske, til drømmerier. Podnieks bemerker også at Nin selv var klar over dette (2000, side 284). Nin beskrev i dagbøkene sine en hang etter å skape en verden i skriften, som farget hennes virkelighet med drøm og fantasi. Blant annet skriver hun dette om en av sine timer med psykoanalytiker Otto Rank «Jeg husker den dag da han oppdagede to viktige kjendsgjæringer: for det første min kærlighed til den eksakte sandhed, og for det andet mine løgne i livet, mine kunstneriske og fantasifulde forvrængninger» (Nin, 1966, side 319).

En slik ærlighet opplever jeg også at *Jeg sier* har, når jeget med nesten komisk tydelighet påpeker at hun er en upålitelig forteller og kan forandre på historien gjennom ordene hun velger å bruke. Podnieks skriver imidlertid noe interessant om Nins løgnaktige selvportrett som jeg vil fremheve: let us admit then, as Nin was wont to do, that her diaries are not factually genuine. But let us also admit that they are a genuine self portrait. Each diary is a version of self that Nin believed in (2000, 286). Nins selvportrett er Nin's egen måte fortelle om livet sitt på, hennes eget portrett slik hun ønsket at det skulle se ut og med et språk som hun følte at utrykte det hun ønsket. Et slikt portrett er kraftfullt, uavhengig av om det er grunnnet i «sannhet» eller «fantasi». Også Nin valgte å utsi hvem hun er med sine egne ord, og hun var klar over styrken dette ga henne. Blant annet så hun hvordan hennes venn, forfatteren Henry Miller, skrev om sin kone June, på en hensynsløs og ubarmhjertig måte (Nin, 1966, side 26). Etter å ha lest Henry's ubarmhjertige portrett, reflekterte Nin i sin dagbok over at hun var heldig som kunne skrive sitt eget selvportrett: «Stakkels June er ikke som jeg, hun kan ikke lave sitt eget portræt» (Nin, 1966, side 26). Denne refleksjonen kan sees i større

sammenheng i tråd med hva vi har vært inne på tidligere, mannens definisjonsmakt over kvinnen.

Jeg-personen i Bergans dikt skriver et selvportrett som føles både vinglete og motsetningsfylt. I likhet med Nin setter hun seg fore å granske seg selv og finne et språk for seg selv, men det er ikke nødvendigvis et logisk og sammenhengende et. I kapitlet *Prosa*, kommer hennes granskning av seg selv frem som et prosjekt hun begynner på etter forholdet hennes har tatt slutt. Et prosjekt som utløser mange prosesser, «det jeg ser utløser et skred av minner. Ut av minnene vokser det setninger.» (side 181). I det hun sitter foran PC'n for å skrive begynner hun å reflektere over ting som skjedde da hun var liten, og stopper plutselig «kan jeg virkelig ha vært så opptatt av dette da jeg var liten? Jeg husker ikke lenger, og hukommelsen er ikke til å stole på. Jeg ser meg tilbake og forteller en historie jeg forstår, det spiller ingen rolle om den er sann.» (side 180). Vi ser her at sannheten ikke legges til grunn for det jeget skriver, men at det som er viktig er at hun skaper en historie hun selv kan forstå. En historie som hun kan forholde seg til. I denne prosessen ligger det implisitt at hun må vende blikket mye innover, noe som fremheves i et dikt tidlig i diktsamlingen:

3.  
Er navlebeskuing en fase?  
Går det over?  
Når da?  
Når er den ferdig beskuet?  
Går det an?  
Når jeg har skuet nok sammenhenger til å si:  
Det var derfor.  
Selv om det kanskje ikke var derfor.  
Selv om det ikke finnes noe derfor.  
(Kapittel *En ny tanke*, side 30)

Jeget markerer at hun er i navlebeskuelse. Der leter hun etter et «derfor», men er som vanlig ikke er sikker på om dette «derfor» finnes. Jeg opplever jegets granskning av seg selv i denne diktsamlingen som svært ærlig, på samme måte som Nin til dels er ærlig, nettopp fordi hun ikke gir leseren en objektiv sannhet, men heller setter flere realiteter og tanker opp mot hverandre og selv *påpeker* at de sannhetene hun leter etter kan være lunefulle. *Jeg sier* formidler fremfor alt en viktig prosess, som vi har sett at blir drøftet i mange feministiske tekster og skjønnlitterære verk, fra jegets ønske om å bare forsvinne og være usynlig, til et ønske om å stå frem som individ, beskrive seg selv gjennom egne formuleringer, uansett hvor banalt, fantasiskapt og ambivalent dette selvet er.

Avslutningen på *Prosa*-kapittelet gir noe å tenke på, i det jeget igjen motsier sine egne utsagn «Jeg tar pc-en på fanget og åpner Word-dokumentet. Jeg finner ikke på noe. Jeg prøver ikke å fortelle en historie. Jeg skriver ned setningene.» (side 182). Det hun her skriver, motsier hennes tidligere påstand: «jeg forteller en historie jeg forstår». Hun viser på en side at det hun skriver ikke er et forsøk på å finne opp en historie «jeg finner ikke på noe», men heller ikke hevder hun at det hun skriver er sant «det spiller ingen rolle om den er sann». Setningene viser at jeget ikke er bundet av det strengt logiske og sannferdige, eller det rent fantasiskapte, når hun skal skrive. I denne diktsamlingen er det ikke i forsøket på å være sannferdig eller logisk at det virkelig sanne finnes. Det er ikke i forsøket på å nå inn til noe som er objektivt sant at jeget vil oppnå de innsiktene hun trenger for å komme seg videre, det er gjennom å skrive i opprør mot sannheter hun har blitt kuet av. Hun gjør dette gjennom å skrive med tvil, skrive kvinne og skrive de setningene som faller naturlig. I dette finnes også en *egenkjærlighet* som hun ellers mangler, en tillit til egne tanker, en løssluppenhet og en evne til å gi seg selv rom. Hun forsøker å skrive i et språk som rommer henne, nok til at hun kan puste litt lettere, og kanskje elske seg selv litt mer?

I siste kapittel av diktsamlingen får vi inntrykk av at jeget har oppnådd å løsrive seg litt fra det som har tynget henne. Ganske bastant hevder noen av de siste diktene at hun er ferdig med det meste. Det påpekes også at hun ikke skriver mer.

1.  
Nå skriver jeg ingenting lenger.

2.  
Stille.  
Det føles så rart.

3.  
Ferdig med:

Ansiktet mitt.  
Kjæresten min.  
Kroppen.

Mamma.  
Pappa.  
Broren min.

Livet.  
Døden.  
Kunsten.

(side 211)

9.  
Nå skriver jeg ingenting lenger.  
Tenker ingenting.

10.  
Går tur igjen.  
Tenker.  
(side 213)

Her ser vi at hun ikke lenger har behov for skrivingen, samtidig som hun sier seg ferdig med en rekke viktige begreper i livet sitt. Dette kan tolkes som nok et tegn på at skriften er et viktig motiv i jegets oppgjør med seg selv. Videre står det også «tenker ikke», før hun begynner å gå tur og igjen er tilbake ved «tenker». Det er ikke godt å si om jeget har kommet seg forbi det verste her, ettersom det er nettopp tankene som har vært beskrevet som skadelige i mange dikt. Det er likevel nærliggende å tro at hun har kommet til noen nye innsikter om situasjonen sin, og at tankene hennes nå er preget av disse på en måte som gjør det lettere for henne å gå videre. I tillegg har hun tatt et standpunkt ovenfor seg selv «Jeg vil også si det». Hun forbeholder seg retten til å være den hun beskriver seg selv som, si det hun ønsker å si, på den måten hun føler for å si det, uavhengig av om det er sant, sikkert eller logisk. På den måten har hun også gitt seg selv et større pusterom i språket, som jeg tror er viktig.

## Konklusjon.

I denne oppgaven har jeg nærlest diktsamlingen *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet* og forsøkt å finne svar på hvorvidt skrivingen er et nyttig redskap for jeg-personen, en kilde til innsikt og endring, eller kun en kilde til destruktivitet og avstand. Jeg har også sett litt på talen, i motsetning til og i sammenheng med skrivingen, ettersom den er mye drøftet gjennom diktene og flere steder opptrer i en slags hybrid mellom noe skrevet og noe sagt.

Diktsamlingen handler om en ung kvinne som gjennomgår en vanskelig eksistensiell krise. Hun tar et oppgjør med sitt turbulente forhold, sin relasjon til moren og sin relasjon til seg selv. Underliggende i dette oppgjøret er et forsøk på å forstå kjærligheten og hvordan den opptrer i hennes liv. Hun er i tvil på om kjærligheten finnes, hva slags uttrykk den har og om den kan gjenkjennes. Det kan virke som at hun i forholdet sitt, og i relasjonen til moren sin, ønsker seg en kjærlighet som også forplikter. En kjærlighet som ikke er tom og ansvarsløs, slik hun opplever at morens ubetingede kjærlighet er, men heller en kjærlighet som tvinger en til å konfrontere, bli værende. I forholdet til kjæresten sliter hun også med dette, og det kan virke som de går rundt i en følelse av sterk usikkerhet lenge, uten helt å klare å sette ord på det, helt til det hele krakelerer sammen med flasken som kjæresten knuser mot hotellveggen. Etter dette sitter jeg-personen igjen alene, med seg selv, og det er her hun begynner å se seg tilbake, skrive (selv om vi som lesere hele tiden blir kastet frem og tilbake i tid). Jeg tror at hun ønsker å gå inn i en forpliktende kjærlighetsrelasjon med seg selv. Hun begynner å skrive, noe som beskrives som en kjent reaksjon hos henne fra tidligere. I skriften skaper hun et stort rom for seg selv og all den usikkerheten som driver henne, i en skrift som er ironisk, åpen og ambivalent nok til å gi plass til henne. Hun er ikke opptatt av at alt skal være riktig, eller sant, men forsøker hele tiden å vurdere sine egne påstander og være åpen for løgnen i dem. Til sammen skaper hun et ganske komplekst og ustabil bilde av seg selv og sine opplevelser, og ambivalensen blir ofte til det hun selv beskriver som skadelige tankerekker, som hun etterpå må bøte på med nye tankerekker. Skriften blir en del av disse forvirrende og tidvis destruktive tankerekkene, en del av tvilen, og en kilde til avstand og ensomhet. Likevel fortsetter jeget å skrive. Dette har jeg nå kommet frem til at hun gjør fordi hun har opplevelsen av at i små glimt, i øyeblikk som overasker henne, skjærer skriften gjennom tankene med noe som ikke kan være noe annet enn sannhet, nærvær av noe virkelig og autentisk. Noe hun selv hevder at hun ikke kan benekte. Disse små øyeblikkene med nærvær og plutselig klarhet, som kan minne om det Sjklovskij beskriver som underliggjøring, er nok til å drive henne videre. Det er ikke en skrift som kommer som en refleksjon av tanken, slik Platons tekster ville beskrevet

det. I disse øyeblikkene er skriften i forkant, ett steg foran tanken. Og det er her man i denne diktsamlingen kan finne innsikter. I skriften, i et nærvær som jeget ikke ville ha nådd frem til gjennom tanken.

Jeg har gjennom oppgaven vist hvordan jeget nærmest dekonstruerer seg selv som forteller, etterlater leseren i tvil om hva som er sant og ikke, hva som er autentisk og hva som er løgn. Det er mye her som har paralleller til Derridas teorier om språket som et evig spill mellom to ytterpunkter. Men Derrida argumenterer for at språket ikke kan lede oss til noen essens, ettersom det stadig er i bevegelse mellom ytterpunkter, og her tror jeg at denne diktsamlingen vil noe annet, selv om man fremdeles ikke kan benekte at alt foregår i språk også her. Når jeg-personen skriver er det med en driv mot noe hun vet at finnes langt inne i skrivingen et sted, en form for essens og innsikt som skjærer gjennom flere av lagene hun har pakket rundt seg selv. Svaret på min problemstilling er, ja, språket bidrar til å trenge gjennom, gi innsikter og transformere jegets liv til noe som er lettere å bære. Innsiktene, eller nærmere bestemt følelsen av noe *sant og autentisk*, forserer den avstanden jeget har skapt mellom seg selv og omverdenen. Jeg tror at dette er et viktig poeng i diktsamlingen, noe som peker mot håp. For hvis jeget kan finne noe hun opplever som autentisk, noe som er sant for henne, så har hun noe å tro på, og da finnes kan hende kjærligheten også. Den er *mer* enn bare et ord, mer enn bare «sånt man sier» og hun kan tillate seg å tro på dens faktiske virkelige eksistens på tross av de negative følelsene hun har knyttet til den.

Svaret på problemstillingen har også et annet aspekt ved seg, nemlig hvordan skriften kan tjene som et opprør og en identitetsbekreftelse. Diktene i denne diktsamlingen formidler ikke bare et ønske om å finne frem til noe autentisk, de formidler et behov for noe autentisk som er *ens eget*. Paradokset i at en kvinne forsøker å finne frem til noe som hun kan kalle sitt eget, gjennom språket, er jo at språket så lenge har vært styrt av menn. *Jeg sier* er ikke nødvendigvis en eksplisitt kvinneskrifts-diktsamling, det ville vært en for bastant påstand ettersom dette ikke er nevnt noe sted. Som jeg har vist er det likevel mange aspekter av jegets liv som har vært knyttet til kjønn, definisjoner påført henne av andre, begrensninger i språket og ikke minst kroppslige stengsler, som hos henne har bidratt til hennes vanskelige relasjon til mat og eget utseende. Mange dikt beskriver også følelsen av ikke å kunne snakke, av å falle ned i det Cixous kaller «språkløsheten» og ende med å gjemme seg for folk. Når jeget skriver har skriften et anstrøk av opprør i seg, en slags fandenivolskhet som også kan merkes i tonen og humoren i mange av diktene. Det kan virke som at hun forsøker å skrive i et opprør mot alt som har holdt henne fra å snakke. I et opprør mot moren, mot seg selv og mot kjønnsroller. Formen hun skriver på er også tydelig ikke-logosentrisk i og med at den hele tiden motsier



seg selv og åpenlyst viser frem jeget som en upålitelig forteller. Her trakk jeg også noen paralleller til Ingrid Z. Aanestads bok *Kva hender i romanen?* for å bedre belyse den formen jeg opplever at er karakteristisk for *Jeg sier*. En form som er ambivalent, uten tydelig vilje til helhet, og som rommer det som ellers ville vært usynlig. Det siste vises spesielt godt i bruken av parenteser, som ofte er nettopp et forsøk på å gi rom til det «underliggende» eller «usynlige» i setningene. Også vilje, lyst og dragning mot form, er tydelig. I kombinasjonen mellom det ambivalente og denne viljen til form ligger opprøret «alt er allerede følt og sagt- **men jeg vil også si det**». Både det usynlige og det opprørske er viktige aspekter av Cixous kvinneskriftsbegrep, og gjør det lett å trekke noen paralleller. Samtidig påpekte jeg også at Cixous kvinneskrift helst skal være et opprør som kvinner gjør *synlig*, mens det hos jeget er viktig at skriften er en nærmest usynlig hendelse «det lager nesten ingen lyd». For det er i dette rommet hvor hun får være alene med seg selv, og ikke trenger å bli påvirket av andres blikk og andres tilstedeværelse, at hun kan nå frem til de innsiktene som er sanne *for henne*. Jeg fant her noen likhetstrekk til kvinners dagbokskrivning. En skrift som også har vært knyttet til feminisme og opprør, ettersom dagbokskrivningen var et sted en kvinne kunne validere sin egen stemme, sin egen eksistens som individ. Et opprør i lignende kategori som Cixous kvinneskrift, men et opprør som foregikk mer i det stille og det innadvendte. Jeget i *Jeg sier*, befinner seg ikke i en gammeldags undertrykkende kvinnerolle, men hun har det samme behovet for å være i sin egen ensomhet med skriften, ettersom hun er veldig redd for hva andre mener og tenker om henne. Jeg tror at her er skriften også nyttig for henne ettersom den lærer henne en større raushet med seg selv. Den rommer henne, på en måte som hun ikke tillater ellers, og den virker ikke direkte inn på andre slik som talen kan gjøre (på godt og vondt). I skriften kjemper hun helt klart også noen kamper med seg selv, hvor hun forsøker å kontrollere seg selv og møter på sin egen selvforakt. Det er hele tiden et spill her mellom kontroll og fandenivoldskhet. Som jeg har påpekt er kontrollen også en del av hennes opprør, skal hun bryte ut av tanker og definisjoner påført henne av andre, må hun også kontrollsjekke seg selv. Hva er hennes? Hva er andres? Spørsmål som er umulige å svare på, men som hun likevel trenger å stille, romme og tillate. I disse spørsmålene søker hun fremfor alt å finne ut hva hun selv opplever som rett og sant, ettersom dette er noe hun ser ut til å ha mistet oversikten over. Å finne sine egne sannheter er et opprør, mot de sannhetene hun har blitt påført av andre, også når det gjelder hvem hun er.

I begynnelsen av oppgaven min spurte jeg, i forbindelse med tvilsaspektet i diktene, hvorvidt skrivningen bidrar til jegets manglende kjærlighet til seg selv, ettersom hun bruker den til å stille spørsmål ved og kritisere alt hun gjør. Svaret er nok at den på sett og vis bidrar

til selvforakten, fordi den også skal *romme* den. Selvforakten er en del av jegets relasjon til seg selv og verden, og hennes skrift må derfor også ha denne i seg. Vi har sett at selvforakten og tvilen har vært med jeg-personen fra ung alder, i beskrivelsen av hvordan hun foraktet sitt eget snakk når hun ikke kunne trøste moren. Skal hun dermed skrive seg selv, må selvforakten og tvilen også være en del av skriften, i *form* så vel som i handling. Jeg vil derfor påstå at skrivingen ikke er en kilde til destruktivitet i denne diktsamlingen, men heller er et forsøk på å romme den, være ærlig om den. I slik forstand er den også nyttig for jeg-personen, og bidrar kanskje på sikt til at hun lærer seg selv: kjærlighet?

Ut ifra dette kan jeg konkludere med at skrift og tale bidrar til noe bra for jeget i *Jeg sier*, når hun velger å ta dem i bruk, fremfor å være redd for dem. I skriften oppnår hun innsikter i små glimt, som knytter seg til hennes relasjon til verden. Det ikke nødvendigvis en psykologisk innsikt, i en nærmest terapeutisk forstand (denne vil man kan hende heller kunne få i samtalen), men et nærvær og en følelse av å se forbindelser som man ikke har sett før. Et brudd med det automatiserte forholdet jeget har til sine egne tanker, og sin egen eksistens i verden, som gjør at hun med ett blir bevisst og til stede der hun er. Dette er viktig, ettersom hun søker etter noe autentisk som hun kan tro på, en følelse av å være sikker og nærværende i noe som er sant for henne.

Skriften er også viktig for henne ettersom den hjelper henne å gjøre opprør mot roller og definisjoner hun har følt seg presset inn i, knyttet til kjønn, men også til familie. Dette opprøret skjer i form av en skrift som kan minne om Cixous, kvinneskrift, en anti-logosentrisk, bekjennende og ambivalent skrift. Jegets opprør består i å finne sannheter hun selv ønsker å stå ved, og forsøke å gi seg selv en kjærlighet som hun har trengt fra andre, en kjærlighet gjennom et språk som rommer henne, fremfor å stenge henne inne. En kjærlighet som forplikter, tvinger henne til å stå i seg selv, fremfor å unngå å uttale seg.

Man kan velge å tolke denne diktsamlingen som en klassisk dannelsesreise i diktform, om en person som må lære seg selv å kjenne. Samtidig kretser disse diktene rundt et menneske som hele tiden beveger seg frem og tilbake, og som kan si seg ferdig med noe i en setning, for så å bringe det opp igjen i den neste. Hun er menneskelig, og ønsker ikke å bli puttet i kategorier og båser. Diktsamlingen passer etter min mening ikke inn under en generell kategori som «dannelsesreise», til det er jeg-personen for unnvikende og ambivalent i sine konklusjoner i slutten. Hvorvidt hun er helt ferdig med de smertefulle tingene når diktsamlingen når sin ende, er ikke helt godt å si. At siste ordet er «tenker» tjener nok til å fremheve at hun fremdeles går litt i sirkler, at det som har vært alltid vil være der på et eller

annet vis. At hun likevel har oppnådd erkjennelse, og forandring i sitt forhold til seg selv, er tydelig. Hun har funnet et språk, og hun har stått i det, selv om det har vært smertefullt. En ny ro ligger over de siste diktene, og gir meg troen på at noe nytt nå kan få plass i jeg-personens liv.

Men når du er framme ved det som rører deg  
rører det deg ikkje  
lenger  
likevel er det alltid noe som vil  
røre ved deg  
I går stod du inneklemt i eit ord  
nesten uten å kunne puste  
I dag kan du kanskje seie det, og  
i morgon vil det vere eit nesten umerkeleg  
fargeskifte i alt som blei sagt  
(Lunden, 1982, side 24)

# Litteraturliste.

- Aanestad, I.Z. (2018) *Kva hender i romanen?* Oslo: Oktober forlag.
  
- An Introduction to Confessional Poetry (dato for oppdatering ukjent) i Poetry Foundation. Tilgjengelig fra: <https://www.poetryfoundation.org/collections/151109/an-introduction-to-confessional-poetry> (Hentet 30.03.20)
  
- Bergan, H.S. (2008) *Jeg sier hele tiden ting som: kjærlighet.* Oslo: Tiden forlag.
  
- Cixous, H. (1975) Medusas latter, i Kittang, A. mfl (red.) *Moderne litteraturteori, en antologi.* Oslo: Universitetsforlaget, side 268.
  
- Derrida, J. (1981) *Dissemination.* (2004 edition) Chicago: Continuum International Publishing Group.
  
- Derrida, J. (1988) Hva er poesi? i Kittang, A. mfl (red.) *Moderne litteraturteori, en antologi.* Oslo: Universitetsforlaget, side 193.
  
- Duras, M. (1993) *Å skrive*, oversatt av Fagerlund, S. Aa. Oslo: TransFe:r Forlag.
  
- Enge, M (2007) Nedtegnelser underveis, *Aftenposten*, 14.10.07. Tilgjengelig fra: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/aMJ4/nedtegnelser-underveis> (Hentet 20.03.20)
  
- Fossheim, Hallvard: *Platon i Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 10. mai 2020 fra <https://snl.no/Platon>
  
- Janss, C. og Refsum, C. (2003) *Lyrikkens liv.* Oslo: Universitetsforlaget.
  
- Knausgård, K.O. (2018) *Uforvarende.* Oslo: Oktober forlag.
  
- Langaas, U (2007) *Språket og kjønnet. Om noen dikt av Eldrid Lunden.* Tilgjengelig fra: <https://kvinno.dk/spraaket-og-kjoennet-om-noen-dikt-av-eldrid-lunden/> (hentet 20.04.20)

- Larsen, H (2018) Som barn kan leve(re), *Voks*, 2018, Tilgjengelig fra: <https://vokstidsskrift.net/som-barn-kan-levere/> (Hentet 20.03.20)
  
- Leif Høgghaug, Kristian Hanto (red) (2010) *Poetikk, tekster til Eldrid Lunden*. Riga: Bokvennen forlag.
  
- Loden, E (2008) Uforløst potensial, *Stavanger Aftenblad*, 23.09.08. Tilgjengelig fra: <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/4r6MV/uforlst-potensial> (hentet 23.03.20)
  
- Lunden, E (1982) *Gjenkjennelsen/Wiedererkennen*. Oslo: Det norske samlaget.
  
- *Lyrrikksalong ved Litteraturhuset i Bergen -Hege Susanne Bergan*. (2018, 30. august). [podcast]. Itunes. Tilgjengelig fra: <https://podcasts.apple.com/no/podcast/lyrikksalong-hege-susanne-bergan/id1012407910?i=1000420643613&l=nb> [25.04.20]
  
- Melberg, A, med fler (1993) *Moderne litteraturteori*, isbn = 8200077330. Oslo, Universitetsforl. Tilgjengelig fra: [http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2008010904083](http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008010904083) side 71.
  
- Norevik, S, S (2007) Kraftløs Lyrikk, *Bergens Tidende*, 13.09.07. Tilgjengelig fra: <https://www.bt.no/kultur/i/9BG4W/kraftloes-lyrikk> (hentet 23.03.20)
  
- Nin, A (1966) *Dagbog 1931-1934*. På dansk med Birte Svensson, 2.utg. Viborg: Lindhardt og Ringolf.
  
- Pettersen, H, F (2008) Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet, *Studvest*, 19.11.08. Tilgjengelig fra: [http://old.studvest.no/kulturdaf2.html?seksjon=anmeldelser&art\\_id=9812](http://old.studvest.no/kulturdaf2.html?seksjon=anmeldelser&art_id=9812) (hentet 23.03.20)
  
- Platon. *Inspirasjon og etterligning*, i Eide, E. mfl (red.) *Klassisk litteraturteori, en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, side 13.

- Podnieks, E (2000), *Daily Modernism : The Literary Diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart and Anahis Nin*, McGill-Queen's University Press, Montreal. Available from: ProQuest Ebook Central. [1 May 2020].

- Punktroman (dato for oppdatering ukjent) i *Det norske akademis ordbok*. Tilgjengelig fra: <https://www.naob.no/ordbok/punktroman> (20.09.19).

- Robert Lowell (dato for oppdatering ukjent) i *Poetry Foundation*. Tilgjengelig fra: <https://www.poetryfoundation.org/poets/robert-lowell> (Hentet 05.04.20)

- Sjklovskij, V. B. (1916) Kunsten som grep, i Kittang, A. mfl (red.) *Moderne litteraturteori, en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, side 13.

- Tiden forlag (2008) *Jeg sier hele tiden ting som: kjærlighet*. Tilgjengelig fra <<http://www.tiden.no/lyrikk/jeg-sier-hele-tiden-ting-som-kjrlighet>> [lest: 18.03.19].

- Tjønneland, E (2018) *Jacques Derrida* i *Store norske leksikon* på snl.no. (Hentet 11. mai 2020) fra [https://snl.no/Jacques\\_Derrida](https://snl.no/Jacques_Derrida)

- Tranøy, Knut Erik; Ore, Øystein: *René Descartes* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 1. mai 2020 fra [https://snl.no/Ren%C3%A9\\_Descartes](https://snl.no/Ren%C3%A9_Descartes).

- Tyssen, T, S (2007) Lett om dei store kjenslene, *Universitas*, 19.09.07. Tilgjengelig fra: <https://universitas.no/anmeldelser/49600/lett-om-dei-store-kjenslene/> (Hentet 20.03.20)

- Woolf, V. (1928) *A room of ones own*. London: Penguin Books.

# Abstract

Can writing help us overcome obstacles in life? Can insight into reality be obtained through language, or is language only capable of pushing us further away from life? In what ways can writing and the spoken word be part of a feminist rebellion today?

In this thesis I explore these topics and how they are presented in the book *Jeg sier hele tiden ting som: Kjærlighet* by Hege Susanne Bergan. I analyse this half-forgotten poetry collection with a focus on its particular narrative structures, and the relation between the lyrical "I" of the poems and the language she uses to express herself.

Throughout the poems her ambivalent relation to her family, her boyfriend, her body and herself is probed, expressed in a written and spoken language that seems difficult to navigate. The lyrical-I of the poems is torn between a feeling that language is devoid of significance, containing only itself, and on the other hand, a feeling that language is too powerful and therefore must be used carefully, if not at all. Still she returns to writing, seemingly unwilling to give up on her own language. Through my thesis I attempt to figure out why that is.

The text is discussed in relation to the theories of Jaques Derrida, Viktor.B Sjklovskij and Helene Cixous, trying to understand what the force behind the written and spoken word is and how it affects the life of the female "I" of the poems.