

«Tapet går fra hånd til munn»
- en lesning av tap og temporalitet i Kristin Bergets *våre sår* (..)



Tora Sanden Døskeland

NOR4395 Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap

30 ECTS

Institutt for lingvistik og nordisk

Universitetet i Oslo - Vår 2022

«Tapet går fra hånd til munn»
- en lesning av tap og temporalitet i Kristin Bergets *våre sår* (..)

Tora Sanden Døskeland

© Tora Sanden Døskeland

2022

«Tapet går fra hånd til munn»

- en lesning av tap og temporalitet i Kristin Bergets *våre sår*(..)

Tora Sanden Døskeland

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Gjennom nærlesning av Kristin Bergets diktsamling *våre sår* (..) undersøker denne masteroppgaven ulike tapserfaringer som fremstilles i diktene.

Oppgaven tar avspark i teori om tid, tap og språk. Sigurd Tenningens arbeid med arkeologisk tid har vært utgangspunktet for å foreta en lesning som fremhever at diktene ikke bør leses som dystopiske undergangsdikt, men snarere som dikt der forholdet til forgjengelighet reforhandles. Bemerkninger om diktenes temporalitet blir også foretatt med bakgrunn i Ingrid Nilsens lesninger av Atle Kittangs lyrikkforskning, og da særlig i hans sene forståelse av diktet som en mulig katalysator for noe *Annet*. Videre tas Timothy Mortons tanker i bruk, for å kunne hankses med diktenes ustabile subjektposisjoner, og for å lokalisere et tankesett i diktene som peker i retning av sameksistens, snarere enn en romantisk undergangsfortelling.

I undersøkelsen av tapet benytter oppgaven seg av innganger som peker på verkets temporalitet, samt dets oppløsning av subjekt-objekt posisjoner. Oppgaven konsentrerer seg særlig om tapserfaringer knyttet til tre overordnede tematikker i verket: Tapserfaringer knyttet til natur, språk – og relasjon. Videre undersøkes ulike reforhandlinger av språket, som i siste instans muliggjør og fremviser at det poetiske språket er særlig egnet til å formidle tapserfaringer som også inneholder tapets motsetning: skapelse og reforhandling.

Kristin Berget er en nålevende norsk poet, og utgivelsen som analyseres i denne oppgaven er hennes hittil siste. Utgivelsen har da heller ikke vært gjenstand for omfattende akademisk arbeid tidligere.

Forord

For at oppgaven skulle kunne fullføres, er det flere som skal ha stor takk. Å bruke tid på å lese og analysere poesi er en privilegert aktivitet. Tid og materielle goder betyr mye, men like mye betyr hjelpen fra dem som ønsker, og kan, tenke sammen med en.

Først, en stor takk til Hans Kristian Rustad for svært god veiledning. For åpne spørsmål, og for et stort engasjement i møte med oppgaven. For å oppfordre til å tenke abstrakt, og for å insistere på poesianalysens viktighet i litteraturfaget.

Takk til Anna Kvam, Camilla Vikene-Danielsson, Nora Aschim og Tomine Sandal for faglige diskusjoner, og felleskap gjennom studietiden. En særlig takk til Anna, for kunnig gjennomlesning av oppgaven. Ørjan Irgens skal også ha takk, for sin mangeårige hjelp til en som ikke behersker datamaskinens lumske systemer.

Takk til familie og nære, og til Leander Djonne for tanker om dyp tid, og for stort engasjement.

1. Introduksjon	2
1.1 Presentasjon og problemstilling	2
1.2 Forfatterbakgrunn og resepsjon	4
1.3. Aktualitet og relevans.....	6
1.4 Paratekstuelle trekk	9
2.0 Innledende analyse.....	11
2.1 Trekk ved verket: Diktene som tidsdikt	11
2.2 Trekk ved verket: Diktene som tapsdikt.....	13
3. Teoretiske innganger	15
3.1 Spaltet tid.....	16
3.2 Undergang eller reforhandling?.....	18
3.3 Sameksistens og skapelse.....	21
4. Analyse	25
4.1 Blomstre opp i dødsraten – om tittel, tap og tid	25
4.2 Tap og tid: Natur	27
4.3 Tap og tid: Språk	34
4.3.1 Navnet - nærværet i fraværet.....	35
4.3.2 Tapet av subjektet, reforhandling av pronomen.....	38
4.3.3 Språket reforhandler tapet, tapet reforhandler språket	42
4.3. Tid og tap: Samtalen og relasjonen	45
5. Avsluttende merknader	51
Litteraturliste	54

1. Introduksjon

1.1 Presentasjon og problemstilling

«tapet går fra hånd til munn» - skriver Kristin Berget i sin diktsamling *våre sår* (..), og bildet er like hverdagslig som det er foruroligende (Berget 2021: 41). I denne linjen finnes også kimen til tematikkene som vil være styrende for lesningene i denne oppgaven: diktenes forhold til tid, og diktenes forhold til tap. Tapet er hos Berget ikke en statisk størrelse – men heller et prisme som gir mulighet til å se hvordan tidligere tider, nåtid og fremtid flettes sammen og re-forhandles i skriften.

Det å tape er både hverdagslig og storslått. Hverdagslig, fordi det er evig pågående. Vi legger ting bak oss, taper ustanselig øyeblikk, ungdomsår og tanker. Eplene i skålen gir tapt for tidens gang. Hvis man putter disse lett melankolske brillene på nesen blir det tydelig at alt i omgivelsene ens kan betraktes som en pågående tapsprosess. Det råtner, brytes ned og endrer form – og lagres enten i jordsmonnet eller i minnet. På den andre siden har ordet tap noe grandios over seg. På tross av sin hverdagslighet er tapet også dypt truende. Ordet gir assosiasjoner til død og undergang, til arter som går tapt så vell som til sivilisasjoner som for lengst har forsvunnet.

Kristin Berget skriver frem ulike former for tapsprosesser, i sin diktsamling *våre sår i hogstflaten / rense overgi blanke trær / blomstre opp i dødsraten / hvisk navnet / ut her*¹. I hennes diktning finnes tapet på en rekke ulike nivåer, i sameksistens med ulike temporaliteter og språklige virkemidler som gir rom for både den storslåtte og hverdagslige tapserfaringen. Erfaringen av å tape, og av å måtte reforhandle grunnpremisset for selve tilværelsen på grunnlag av en tapserfaring, finnes i diktenes relasjon til omgivelsene, til språket og til de nære relasjoner. Berget er en samtidsdikter, og forholder seg i så måte også uløselig til tapserfaringene som er presente i vår egen samtid. Samtidig finnes det en interesse for en tidshorisont som strekker seg langt utover den menneskelige generasjonsforståelsen.

Å åpne opp diktene gir mulighet til å undersøke hvordan tap og tid forvaltes i tekstene. Jeg vil hevde at verket behandler tapserfaringer på en måte som er uløselig forbundet med en tidserfaring, som bidrar til å skape grobunn både for en tenkning om fortid og fremtid i diktene. Setningen «tapet går fra hånd til munn» er et eksempel på en slik bevegelse. Tapet er ikke statisk eller endelig, men snarere pågående. Tiden er til stede, i det en handling som

¹ Grunnet tittelens lengde vil den videre i denne oppgaven forkortes, og verket benevnes heretter gjennomgående *våre sår* (..). Tittelen nevnes i sin fulle lengde kun når den i seg selv er gjenstand for analyse.

strekker seg ut i tid beskrives. Samtidig beskriver setningen tapet som et grunnpremiss. Liv som leves etter «fra hånd til munn»-prinsippet viser til sårbarhet. Når *tapet* foretar den samme bevegelsen skriver det seg inn i livet på en lignende måte: som nødvendighet og onde, som å miste og som grobunn for noe annet. Å pakke ut en slik setning, og diktene for øvrig, gjøres ved å bruke teoretiske verktøy. Ulike ideer om tid, tap og reforhandling av væren og språklige kategorier vil være innganger som utforskes i oppgaven.

I møte med diktsamlingen stiller oppgaven disse spørsmålene: Hvordan behandler Kristin Berget et allestedsnærværende, og alltid pågående tap i utgivelsen *våre sår* (..)? Kan måten tap behandles på i diktene gi oss et innblikk i en tapserfaring som ikke utelukkende handler om undergang, men også om skapelse, nytenkning og fortidens tilstedeværelse i nåtiden?

For å svare på spørsmålene, har jeg valgt å belyse ulike former for tap og reforhandling, som jeg mener finnes i utgivelsen. Erfaringen av tap og erfaringen av tid er begge størrelser som gjør seg gjeldene i møte med samtlige av verkets tematikker. Det er også verdt å nevne at tid og tap ikke kun er to isolerte tilganger til tekstene, men at det er essensielt for forståelsen av diktene at en erfaring av tap også alltid vil være en erfaring av tid. I analysene har jeg tatt utgangspunkt i tre grunntematikker i verket, for å utlede hvordan tap og tid manifesterer seg i relasjon til disse. Jeg har valgt å bygge opp oppgaven på et vis der innledende analyser, eller rettere sagt innledende merknader om verkets forhold til tid og tap, plasseres før den teoretiske gjennomgangen. Grunnen til at jeg så velger å beskrive disse analytiske trekkene ved verket før oppgavens teoridel, har sitt utgangspunkt i hensynet til leseflyt. Etter å ha gjennomgått overordnede trekk ved verket, samt presentert teoretiske innfallsvinkler, vil tre kategorier være ledende for analysen som følger. Først tar jeg stilling til hvordan diktene forholder seg til et naturtap, eller en reforhandling av livsvilkårene.² Deretter fortsetter analysen inn i et spor der reforhandlinger av språket, og hvordan dette tematiseres i verket, blir førende for lesningen. Avslutningsvis konsentrerer oppgaven seg om diktsamlingens siste del – epilogen – der samtalen som språklig fenomen og tapet av en relasjon vil være innganger for å undersøke hvordan tap og tid er uløselig sammenknyttet i diktene.

² Begrepene «natur» og «naturtap» vil diskuteres og utvides i løpet av oppgaven. En slik problematisering av begrepet natur foretas med utgangspunkt i verket, der jeg vil mene at skillelinjen mellom natur og kultur oppløses. Begrepet natur vil også diskuteres i forlengelse av Timothy Mortons filosofiske tanke om nedbrytningen av skillet mellom kategoriene menneske og natur. Oppgaven vil likevel gjennomgående anvende ordet natur – uten omskrivning eller klammer.

1.2 Forfatterbakgrunn og resepsjon

Kristin Berget er en norsk poet – født i 1975. Hennes debut *loOsing louise* utkom i 2007, og markerte starten på et forfatterskap som frem til dags dato hovedsakelig har konsentrert seg om diktsjangeren. Debuten var dog sjangeroverskridene i sin tilblivelsesprosess; den tar utgangspunkt i en romlig tekstinstallasjon som forfatteren laget i relasjon til et samarbeidsprosjekt med studenter fra den svenske kunsthøyskolen (Bergsvåg 2021). I anledning en oppgave som denne, som i hovedsak ønsker å konsentrere seg om tap, er det også verdt å merke seg at dette forfatterskapet starter med ordet «loOsing», som fremhever nettopp tap, men også det syngende og det sirkulære i sin fremtredende vokal «O». Debuten ble fulgt opp av diktsamlingen *Der ganze Weg* (2009). *Min natur*, av Berget og svenske Mara Lee utkom i 2013. Samme år utga Berget diktsamlingen *Hennes ansikt*. I 2015 utga hun sin første og hittil eneste roman *Sonja Sacre Cœur*, på oppdrag fra det norske forlaget House Of Foundation. Romanen blir ofte beskrevet som en miniatyrroman, med sine drøyt seksti sider og sitt beskjedne fysiske format (Berget 2015). Utgivelsen av *og når det blir lyst blir det helt fantastisk* (2017) representerer et gjennombrudd for forfatteren. Boken ble nominert til Brageprisen, og fikk et bredere publikum enn Bergets tidligere utgivelser (Bergsvåg 2021). Felles for samtlige utgivelser er at de utforsker ulike subjektposisjoner, og subjektets forhold til omgivelsene (Rustad 2022). Bergets hittil siste utgivelse, *våre sår* (..) utkom i sin helhet i 2021 – men allerede i 2019 ble visse elementer som skulle komme til å bli en del av diktsamlingen utgitt i det bok-aktige tidsskriftet *Den engelske kanal* (Berget 2021). Oppgaven foretar ingen komparativ sammenligning mellom materialet som ble presentert i *Den engelske kanal* og utgivelsen av diktsamlingen *våre sår* (..) i 2021. Likevel kan det være på sin plass å bemerke at kimer til noen av diktene som analyseres i denne oppgaven tidligere har sirkulert offentlig i andre former (Sværen 2019).

I intervjuer med Berget formulerer forfatteren selv ulike beveggrunner for sin forfattergjerning. Berget forteller om å «være i verden med det egne blikket», eller at hun har «interessert [s]eg for å stå i en muntlig og skriftlig samtale omkring hva litteraturen er, har vært og kan bli» (Den Norske Forfatterforeningen: 2018).

Forfatteren selv uttaler også et ønske om at diktene skal virke i verden, og later til å gå filosofisk funderte runder med seg selv om hvilken rolle poesien har i en kriserammet verden: «Verden brenner, og det er alltid et veldig stort spørsmål for meg: Er det greit å holde på med poesi? Å sitte stille inne mens så mye skjer rundt meg. Er dette diktet viktig nok? Jeg leter alltid etter grunner og jeg har funnet de grunnene gang på gang, for hvorfor diktet er viktig.

Jeg vil at diktene mine skal virke i verden» (Kleppo 2014). Denne letingen, og uroen i relasjon til poesien, blir også trukket frem i juryens begrunnelse, i forbindelse med tildelingen av Stig Sætherbakkens minnepris til Berget: «Den omfattende, vedvarende ustabiliteten gjør at diktene drives av en uro» poengterer de (Mindré 2014).

Berget uttaler at hun ønsker at diktene skal «virke i verden», og om man raskt vender seg mot en flik av resepsjonen diktene hennes har mottatt later det til at utgivelsen har hatt en meningsfull innvirkning på de profesjonelle leserne, som overordnet fremstiller boka i positivt lys. Et nedslag i anmeldelser av Kristin Bergets utgivelser viser at hun er en poet som går under den noe uspesifikke merkelappen «kritikerrost». Foruten Bragepris-nominasjonen og mottagelsen av Stig Sætherbakkens minnepris, har Berget også fått Tanums Kvinnestipend. Det er dog ikke slik at utgivelser fra hennes hånd får bred og massiv omtale – hun beveger seg på trygg grunn innenfor samtidspoesiens smale felt: «Kresen poesi, altså, feinchmeckerpoesi som arbeider med språket og med å bygga opp ein heilt ny måte å sjå samanhengar mellom ting på» skriver litterat og anmelder Hadle Oftedal Andersen i sin anmeldelse av Bergets *Når det blir lyst* (..), i *Klassekampen* (Andersen 2017). Den kresne poesien Oftedal mener å finne hos Berget er likevel ikke av det onde, men blir hyllet av anmelderen for sin presisjon, og for sin evne til å se nye sammenhenger i verden. Avslutningsvis trekker han frem at samtidspoesi som dette har mye til felles med en samtidsfilosofi (Andersen 2017). I det Andersen poengterer at han finner et språk hos Berget som evner å bygge opp nye sammenhenger, beveger han seg tett på analysene som videre vil foretas i denne oppgaven. Andersen har skrevet en kortere anmeldelse, og denne oppgavens lengde vil bidra til å supplere hans syn.

«Det er ingen konklusjonar å finna her, ingen tydelege retningar anna enn dette å stå i ei prosess der hinna mellom liv og død er tynn og naturen rotnar bort» skriver *Vårt Lands* anmelder Knut Ødegård om *våre sår* (..) (Ødegård 2021). Tanken om å «stå i en prosess» – og dermed ikke være bastant eller konkluderende – synes viktig for anmelderen å fremheve i møte med verket. Mangelen på endelige konklusjoner bemerker også litteraturanmelder Sindre Ekrheim. I sin anmeldelse av boken i *Dag og Tid* skriver han: «Kristin Bergets dikt er tenksame og opne, ikkje konkluderande» (Ekrheim 2021). Åpne, ikke konkluderende, men på jakt etter nye sammenhenger. En lignende observasjon foretas av en annen anmelder: «[H]un beveger seg utenfor det medfødt urbane, kravler i sikksakk mellom selve språkets og jordas materialitet» skriver Sindre Andresen i *Klassekampen* (Andersen 2021). Også i hans anmeldelse fremholdes det ikke-lineære i tanke og språk hos Berget, i det han betoner tekstens kravling i «sikksakk».

Å fremheve at en diktsamling mangler konklusjoner, eller gjør bruk av komplekse språklige bilder kan muligvis virke som overflødig informasjon, siden diktet – og poesien – ofte skaper et rom for å være noe mer, eller annet enn konkluderende tale. Likevel står dette anti-konkluderende kanskje ikke først og fremst i kontrast til en poesitradisjon, men til en samtid som kan synes både polemisk og aksjonistisk anlagt i møte med en kriserammet verden. En virkelighet som synes så dramatisk at den gjerne nettopp fremtvinger konklusjoner, utrop og bastante holdninger. Hos Berget finner vi det motsatte, skal vi tro den kritiske resepsjonen, nemlig en poetisk behandling av persontap og naturtap, som vegrer seg for å sette to streker under svaret. Eller som anmelder Johannes Grytnes i litteraturavisen *BLA* skriver: «Klimaaktivisme og klimaaksjon må vike plass for klimamelankoli i Kristin Bergets nye diktsamling (..) Men kanskje er det nettopp i sorgen det finnes frelse» (Grytnes 2021). Hvorvidt *klima*-melankoli er riktig term for å beskrive Bergets dikt, kan selvfølgelig diskuteres. At det finnes en sorg i diktene er det vanskelig å se vekk ifra, men at denne i hovedsak er knyttet opp mot en klimakrise vil oppgaven stille spørsmål ved. Snarere enn å være et produkt av klimaforandringer peker videre lesninger i denne oppgaven på at sorgen og tapet som kommer frem i diktene, er et resultat av en tekning om tid og forgjengelighet. En slik lesning utelukker på ingen måte at diktene har bevissthet om den akutte og pågående klimakrisen. Et tidligere nevnt eksempel, fra oppgavens innledning, er setningen «tapet går fra hånd til munn» (Berget 2021). I en slik setning kan man argumentere for at det eksemplifiseres hvordan mennesket beriker seg selv, på bekostning av naturen. Med andre ord: menneskets brød, alle de andres død. I min analyse vil jeg imidlertid vise at det finnes noe annet, og noe *mer* i disse setningene, som i sammen danner diktsamlingen. Det finnes noe dvelende ved diktene, som ikke utelukkende forholder seg til naturtapet i biologisk forstand. Tekstenes tenkning om tid og tap åpner opp for en annen inngang til tapserfaringer, som tillater den implisitte leser å tenke om naturtapet i en bredere forstand. I analysen vil jeg peke på at det er et grunnpremiss at *alt* tapes, kontinuerlig. Diktene tematiserer derfor ikke bare naturtapet spesielt, men erfaringen av å tape generelt.

1.3. Aktualitet og relevans

Å gå til ett enkelt verk, skrevet av én forfatter, kan aldri gi generelle svar eller peke mot tendenser i litteraturen. Det vil heller ikke være denne oppgavens siktemål. Det er likevel et mål å vise at et analysearbeid som dette har aktualitet, og en relevans for nye, eller i omfang mer utfyllende, lesninger av Bergets dikt. Denne oppgaven har to mål. Det første er å

påpeke, og undersøke hvordan Berget benytter tapserfaringen som et grunnleggende tematisk nav i utgivelsen. En analyse av verkets ulike tapstematikker vil kunne bidra til å identifisere de ulike formene for tap, og hvordan de ulike tapserfaringene forvaltes i diktene. Det andre vil være å argumentere for at tapserfaringen i *våre sår* (..) representerer noe mer, eller annet, enn et tap som peker direkte mot undergang og apokalypse. For å sirkle inn denne lesningen vil det være essensielt å undersøke diktenes forhold til tid, og hvordan denne temporaliteten fungerer i verket. I forlengelse av dette vil jeg undersøke hvilken påkallelse av nye sammenhenger som oppstår i kjølvannet av de poetiske tapserfaringene. Med dette som grunnlag vil jeg argumentere for at det oppstår nye sammenhenger som resultat av reforhandlinger mellom tider og subjektposisjoner i utgivelsen *våre sår* (..).

Oppgaven er skrevet i et litterært klima der hungeren etter undergangsfortellinger er stor (Scranton 2015), og hvor tapserfaringer i litteraturen, særlig de som er koblet direkte til benevnelse av andre arter og vår natur, skriver seg inn i et økopoetisk felt som vokser seg bredere og blir mer mangefasettert for hvert år som går. Det er intet ønske for oppgaven å avskrive økokritiske lesninger, men heller bruke potensialet i slike lese måter til å se på tapserfaringen i dette verket som mer kompleks enn en erfaring som utelukkende tematiserer død og undergang. Det vil være et mål å undersøke de ulike nyansene ved tapserfaringene, snarere enn å konkludere med at diktene er utpreget apokalyptiske.

Jeg vil hevde at Bergets diktning, og særlig verket jeg fokuserer på i denne oppgaven, er viktig samtidsdiktning. Verket er viktig på grunn av dets kvalitet, og fordi diktene evner å relatere seg til samtidige kollektive utfordringer. Det er få som har befattet seg med Bergets diktning i akademisk kontekst, og i arbeidet med denne oppgaven har det ikke lyktes meg å finne eksempler på artikler eller utgivelser av akademisk art som behandler verket *våre sår* (..) inngående. Arbeidet med utgivelsen foretas dermed uten støtte i akademisk sekundærlitteratur som behandler dette verket. Det begrensede omfanget av akademisk litteratur om Berget som dikter generelt, og utgivelsen *våre sår* (..) spesielt, har samtidig fungert som en motivasjon for arbeidet. Oppgaven gir ingen utfyllende lesning, men tar tak i elementer ved diktsamlingen jeg mener er essensielle for forståelsen av hvordan diktene fungerer, og virker på sine lesere. På nennsomt og utforskende vis gir utgivelsen mulighet til å undersøke hvilket potensiale disse diktene har i møte med allmenngyldige tema som tap og forgjengelighet. I arbeidet med teksten har et annet formål med oppgaven også krystallisert seg: Underveis i lesningene argumenterer jeg for at diktene fremviser en stor kompleksitet i møte med undergang og tapstematikker.

Eirik Vassenden – professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen – har lest tekster fra Bergets forfatterskap i lys av en tanke om krise, dystopi og undergang. Lesningen som foretas i denne oppgaven vil forsøke å presentere en annen inngang til diktene, enn det som skisseres hos ham. Vassenden analyserer utgivelsen *og når det blir lyst blir det helt fantastisk* i relasjon til hvordan boken forholder seg til en dystopisk og kriserammet verden. Han poengterer hvordan språket fungerer profetisk, snarere enn som et tegn på motstand: «Den illevarslende utgangen har ikke plass til noe utoverrettet handlingskrav (...), og fortellingen lukker seg om seg selv med den siste linjen «Lar det skje» skriver han (Vassenden 2019: 111).

Også i *våre sår* (..) legger de siste linjene seg tettere opp mot det profetiske, enn det handlingsorienterte eller aksjonistiske. Jeg-et sitter på standen, og den eneste agensen som utvises er forbundet med den aktive overgivelsen, i det omgivelsene går i oppløsning og «Alt i meg går i oppløsning» (Berget 2021: 67). I tilfellet *våre sår* (..) vil jeg likevel stritte mot å bruke en term som indikerer at «fortellingen lukker seg om seg selv» (Vassenden 2019: 111). Snarere vil jeg hevde at denne oppløsningen fungerer som et premiss for å forestille seg nye konstallasjoner, andre former for flettverk. Vassendens merknad om at det «ikke er plass til utoverrettet handlingskrav» stemmer langt på vei også om *våre sår* (..). Det er vanskelig å identifisere handlingskrav. Enklere er det imidlertid å identifisere det som er utoverrettet i diktene, i det jeg vil argumentere for at de fordrer stor grad av medskapelse, og etterlater et rom for å forestille seg *noe annet* utenfor teksten.

Vassendens lesning konsentrerer seg om et annet verk enn det som behandles her. Likevel er det verdt å bemerke at denne oppgaven ikke jakter på undergang og apokalypse, men heller har et åpent blikk for reforhandling og tapets uløselige relasjon til skapelse. Jeg vil ikke forsøke å lete frem hverken regelrette utopier eller dystopier i Bergets diktning.

Av andre akademiske arbeider som er utført med grunnlag i Bergets diktning, må litteraturprofessor Hans Kristian Rustads artikkel «Antropocen stemning. Emosjon og følelse i dikt av Kristin Berget og Inger Elisabeth Hansen» (2022). I artikkelen undersøker han hvordan Bergets diktsamling *og når det blir lyst blir det helt fantastisk* forholder seg til det som benevnes som *antropocen stemning*. Rustad argumenterer for at begrepet antropocen, som opprinnelig benevner en konkret menneskelig innflytelse på jordens geologiske oppbygning, har utviklet seg til å være et ord som favner bredere. Begrepet *antropocen stemning* henter da også innsikter fra både en geologisk og geografisk forståelse, satt i sammenheng med en affektiv tilgang. «Antropocen stemning kan favne om affekter som angst, usikkerhet, maktesløshet, frykt, håp, følelse av enhet med andre organismer og følelsen

av slutten på muligheten for menneskelig liv» skriver Rustad, og påpeker med dette hvordan det antropocene har etablert seg som allestedsnærværende, i kraft av å skape en særlig og mangefasettert stemning (Rustad 2022). Med dette som bakteppe undersøker han Bergets diktsamling *og når det blir lyst* (..). Med avspark i tidligere tenkning om det antropocenes gyldighet i møte med kunsten, og i dialog med Timothy Mortons tanker om oppløsning av subjektposisjoner, hevder Rustad at vi hos Berget ser et eksempel på hvordan diktene ønsker å «oppløse menneskets forskjellighet fra og ansvar for andre organismer» (Rustad 2022). En slik tanke om oppløsning av forskjellighet vil også være gjennomgående for denne oppgaven. Men: der Rustad bruker *stemningen* som utgangspunkt for sine lesninger, vil denne oppgaven i større grad ta avspark i en tanke om tap. Dette er ikke to radikalt ulike posisjoner. Begge ansporer til undersøkelse av tid, oppløsning av subjektposisjoner. Begge innfallsvinkler finner dessuten at diktene behandler tapstematikker på et vis som ikke er nært knyttet til handling. Lesningene som foretas i denne oppgaven vil dog ikke gjøre bruk av en like affektiv inngang som det Rustad har, da en mer ontologiske forståelsen av tap og tid fungerer som ledende innganger til lesningen.

Det er også relevant å påpeke at denne oppgaven ikke aktivt analyserer diktenes forhold til begrepet antropocen. Å ikke forholde seg aktivt til begrepet, er ikke det samme som å avskrive begrepet. Det antropocene som teori og opinionsdannende begrep vil ikke være en del av analysene, men er unektelig et begrep som former samtiden som diktsamlingen, og denne oppgaven, er skrevet i.

Diktsamlingen *våre sår* (..) er knappe sytti sider lang, men kunne likevel vært grunnlag for en rekke ulike oppgaver, som kunne undersøkt ulike trekk ved verket. For å kunne rette konsentrasjonen mot særlige aspekter ved verket, er andre innganger naturligvis valgt bort. Å utforske verkets bruk av ritualer eller rimstrukturer ville kunnet vært et annet spennende prosjekt, så vel som en undersøkelse som i høyere grad foretok en affektiv analyse av diktenes sorgtunge modus. Det blir heller ikke anlagt komparative lesninger. Jeg ser frem til å lese akademiske oppgaver som også retter søkelys mot disse metodene og aspektene av verket.

1.4 Paratekstuelle trekk

Oppgaven vil først og fremst konsentrere seg om diktsamlingens innhold, men før vi beveger oss i den retningen er det på sin plass å gi noen bemerkninger om bokens karakteristika som fysisk objekt. Paratekstuelle er utgivelsen friggitt fra flere elementer som ofte bidrar til å skape

kontekst rundt et verk.³ I *våre sår (...)* finnes ingen sidetall og ingen baksidetekst.⁴ Det forekommer heller ingen presentasjon eller noe fotografi av forfatteren. Bakerst i boken blir leseren presentert for en liste av forfatterens tidligere utgivelser, samt kolofon (Berget 2021: 69).

Boken har ganske tydelige visuelle og taktile kvaliteter. Omslaget er av tøy, og gir en mykhet og stofflighet til den fysiske boken. Den okeroransje fargen på omslaget sender assosiasjoner til det rustne, til det snart avdankede høstbladet, men også til det skinnende materialet gull. Eller danner bokens visuelle uttrykk en hogstflate? En kan bli minnet om en slik ru flate med mange årringenes gulrøde farge.

Sjangerbetegnelsen «dikt» fremgår ikke på bokens forside, men i verkets innvendige tittelblad. En slik sjangerbeskrivelse er neppe kontroversiell. Berget har tidligere anvendt «dikt» som sjangerbeskrivelse for nesten samtlige av sine utgivelser (Berget 2021: 69).

Boken er inndelt i avdelinger som er avgrenset av titler i versaler. Avgrensningen fungerer som en oppdeling og seksjonering av materialet, men ikke som båser som hindrer dikt og verselinjer i å gå i dialog med hverandre. Det er gjennomgående tydelig at vi ikke har å gjøre med enkeltdikt som forholder seg til avgrensede erfaringer, og tilfangsområder, men snarere dikt som fungerer i sammenheng. Bokens avgrensede deler danner åpenbart en helhet. Tematisk vender tekstene tilbake til gjentatte språklige bilder, og formmessig bindes tekstmassen sammen av gjentakelser av språklige virkemidler. Det er en diktsamling som oppfyller flere av forventningene en leser har til en samtidsutgivelse med dikt; snarere enn å oppfordre til å lese enkeltdikt isolert, inviterer utgivelsen til å lese diktene i en sammenheng. Narrative røde tråder trekkes gjennom verket.

Boken er inndelt i fem seksjoner: «VI INNFINNER OSS MED KRENKELSENE», «KLAGESANGENE I-IX», «PORTRETT I-V», «KLAGESANGENE X-XIII», «VI INNFINNER OSS SOM VITNE OG VOLD». I tillegg kommer bokens sjette og siste del: «EPIOLOG». Epilogen skiller seg fra resten av boken. Sjangermessig er epilogen en eksplisitt henvendt tekst, som med sitt innledende «Kjære» benytter brevets personlige tiltaleform (Berget 2021: 65). I epilogen møter vi et «du», et «jeg» og et «vi». Jeg-et møter vi først i bokens siste del. Både du-et og vi-et opptrer tidligere i boken. Særlig vi-et er gjennomgående, og vil bli undersøkt nærmere i denne oppgaven.

³ Begrepet paratekst brukes her i den betydningen som etableres i Gérard Genettes tenkning.

⁴ Utgivelsen *Våre sår (...)* er upaginert. For å kunne leseren av denne oppgaven skal kunne navigere til ulike tekststykker i boken, har jeg likevel valgt å henvise til sidetall som jeg selv har satt, og hvor s. I sammenfaller med siden som innledes med «VI INNFINNER OSS MED KRENKELSENE» i utgivelsen *Våre sår (...)*.

Hvis vi holder epilogen utenfor, er de resterende inndelingene bygget opp av ulike gjentagende strukturerende prinsipper. Det er mulig å identifisere ulike formmessige hovedtrekk i utgivelsen. For å skille dem fra hverandre, selv om et slikt skille alltid vil være kunstig på det tematiske planet, kan en hevde at det finnes fire ulike formvalg som igjen resulterer i fire ulike diktstrukturer innad i verket. Det første formvalget gir oss dikt som løper nedover siden, med ujevn høyremarg. Diktene er uten enderim, og verselinjene følger hverandre uten bruk av tegnsetting eller versaler (Berget 2021: 4). Det andre formvalget resulterer i diktstrofer som består av fire verselinjer, der ulike rimstrukturer benyttes, uten at disse følger et fast oppsett (Berget 2021: 21). Det tredje formvalget presenterer to verselinjer per side, der en av de to linjene er kursivert (Berget 2021: 25). Det fjerde formvalget gir en diktstruktur som tar form av tilnærmet firkantede tekstblokker på siden, dog med løs høyremarg. Linjer og setninger som har tilhold i denne «fjerde formkategorien» skilles ad ved hjelp av tre punktum, og den ujevne høyremargen forsvinner til fordel for en tekstmasse som lar den neste linjen følge den foregående uten innrykk og blanklinjer (Berget 2021: 33). Et øye for hvordan teksten er tenkt og disponert vil være viktig, og da særlig når en skal undersøke tekstens flyt og karakter.

2.0 Innledende analyse

For å ytterligere si noe om hvilke dikt det er vi har med å gjøre i lesningen av *våre sår* (.), må formen knyttes til innholdet. I de følgende avsnittene ønsker jeg å åpne opp diktene, og peke på noen særlige trekk ved utgivelsen. Jeg har valgt å utføre disse innledende analysene, før oppgavens teoridel. Det er et valg som er foretatt med øye for oppgavens formål og retning: For å best mulig kunne begrunne bruk og utvalg av de teori, vil jeg først påpeke trekkene ved verket som er styrende for videre lesninger. Videre vil jeg påpeke hvorfor jeg har valgt å fokusere på diktene som i egenskap av særlig å være temporale, og særlig å være tapsrelaterte.

2.1 Trekk ved verket: Diktene som tidsdikt

Diktene i *våre sår* (.) er utpreget temporale, og de bruker *tid* som verktøy for å forvalte ulike tapserfaringer i teksten. Tid fungerer som en fremtredende og bestemmende faktor i møte med mange ulike former for skrift og litteratur. Særlig har poesi og lyrikk ofte tette bånd til ulike

temporaliteter i sammenblanding.⁵ Likevel vil jeg hevde at diktene i *våre sår* (..) etablerer flere særlig sterke forhold til tid, som gjør det til et helt nødvendig undersøkelsesområde i møte med diktene.

På den ene siden forholder diktene seg til tid på den måten at de er utpreget *fortsettende*. Leseren møter få versaler, enda færre punktum og en skrift som er disponert slik på siden at den alltid er løpende, enten i horisontal eller vertikal maner. Ved å hyppig anvende konjunksjonene «og», «mens» og «så» dyttes oppmerksomheten fremover: Leseren blir konstant nødt til å ta stilling til nye bilder, eller nye verselinjer som avløser den forrige. Lesningen av diktene blir utpreget additiv, i det nye linjer og dikt settes i relasjon til de foregående gjennom tegnsetting og konjunksjoner.

På den andre siden: Den hyppige bruken av konjunksjoner, og da særlig ordet «mens», får en kompleks virkning i diktene. Samtidig som ordet driver lesningen fremover, viser «mens» konstant til noe som skjer et annet sted, utenfor teksten. Bevegelsen i diktet skaper derfor ikke bare fremgang, men også et eller flere hendelsesforløp som eksisterer på *utsiden*. Etter tittelen, og etter den første seksjonens overskrift, er det nettopp ordet «mens» som åpner det første diktet. Fra første stund er dermed leseren hensatt til en posisjon der hen blir nødt til å forestille seg dette *noe*, som skjer *mens* noe annet skjer, et annet sted. Hva er det egentlig som skjer, mens brøddeigene settes, mens ovnene fyres og mens bønnene blandes? Å svare konkret på hva dette andre, dette utenfor, *er* vil i beste fall bli spekulativt. Det er likevel verdt å merke seg at selve formvalget, selve bruken av konjunksjonen fører til at diktenes komplekse forhold til tid og sted gjør seg gjeldene allerede fra første linje.

Diktene tar opp i seg ulike tider. Dette skjer både ved at de eksplisitt tematiserer tid og tapsprosesser, men også gjennom språklige grep som tvinger leseren til å ta innover seg en nåtid som hele tiden står i relasjon til fortid og fremtid. «mens tiden synker gjennom rommet» skjer det også noe annet (Berget 2021: 42). I en slik linje settes flere tider i spill. Tiden finnes eksplisitt utalt. Det blir også beskrevet at tiden «synker». En synkende tid assosierer til en bevegelse nedover. Bare ved å assosiere tiden med denne bevegelsen får den implisitte leseren mulighet til å forestille seg en tidsforståelse som ikke utelukkende er rettet fremover, eller lineært. Selv i diktets nåtid finnes denne muligheten for synkende tid, og her-og-nå møter forestillingen om en tid som opererer annerledes, og i dybden. Konjunksjonen «mens»

⁵ Oppgaven forholder seg i stor grad til teorier om tid og temporalitet. Det er likevel ikke viet plass til en redegjørelse for den lange tradisjonen som en slik tenkning inngår i. Denne tradisjonen har dype røtter i filosofihistorien, der Augustins (354 – 430) bemerkninger om tid i sitt verk *Confessiones* ofte blir trukket frem som et tidlig eksempel på temporalitetstenkningens innvirkning på filosofidannelse.

henviser i tillegg til at denne synkende bevegelsen forekommer mens noe annet skjer, i en annen tidssone nær sagt. Disse bevegelsene, som er presente gjennom hele diktsamlingen, fører til at diktenes temporalitet blir et viktig holdepunkt i lesningen. Sagt på en annen måte: Å analysere diktenes tapserfaringer krever også en oppmerksomhet knyttet til hvordan disse tapserfaringene forholder seg til tid. Fortid og fremtid eksisterer dermed side om side i diktenes nåtid, og gjør dette nåtidsplanet sammensatt.

Et av de formmessige grepene som tillater en slik temporal sammenblanding i selve teksten, er diktenes bruk av rim. Rimet gir, i kraft av sin blotte eksistens, verktøy for å forstå hvordan en tekst på nåtidsplanet innkapsler både fortid og nåtid, rent språklig. Rimet som språklig konstruksjon har som grunnpremiss at det alltid vil inneholde nettopp en dialog mellom tider: I det det rimende ordet blir lest, vil leseren bli påminnet om det foregående ordet som det påfølgende ordet står i rimende relasjon til. Fortid hentes altså frem, underveis i lesningens nåtid. I det ordene «mørke kiste» opptrer på siden, står de foreløpig alene (Berget 2021: 9). Når leseren blir fremover og møter ordene «røde liste» oppstår det umiddelbart en sammenheng, men også en utforskning av tid. En ny sammenheng oppstår fordi «røde liste» – gjennom rim – vil henviser til de to foregående ordene. Diktets nåtid henviser til diktets fortid, og relasjonen blir sammensatt. De to rimende instansene vil som i en velfungerende bordtenniskamp stå i et forhold til hverandre, der den ene alltid henviser til den andre. Dette eksempelet er et av flere på hvordan tid blir en del av ligningen, når en arbeider med lyriske tekster. Bergets dikt har en rekke lyriske elementer, og krever derfor også et blikk for hvordan lyrikken forholder seg til tid.

2.2 Trekk ved verket: Diktene som tapsdikt

«Tabets *alt* din vinding skabte» sier Brand før han leverer den nå så ikoniske setningen om evighet, eie og tap (Ibsen 2005: 91). I møte med død og elendighet er det for ham noe som skapes, og noe som eies på tross av at tapet er nært forestående. Over et århundre senere fortsetter tap og tapserfaringer å være en av bærebjelkene for produksjon av litteratur, på samme måte som at tapserfaringer alltid vil være en essensiell del av livserfaringen til ethvert menneske. I dag råder det en slags global stemning av å miste verden slik vi kjenner den. Det handler om krig, om radikale endringer i klimasystemene, og om nye måter å være menneske på, slik at den gamle måten å være på synes tapt. Menneskenes forestillinger om undergangen beholder likevel et paradoks i seg: Den føles alltid akutt og ny, samtidig som tanken om undergang er en av artens mest populære tanker i et historisk perspektiv. Vi har alltid fryktet

tapet, alltid planlagt for tapet og alltid skrevet og sunget om hvordan endetidsdager på både personlig og globalt plan skal utarte. Selv tatt i betraktning hvor skjellsettende tapet kan oppleves for den enkelte, får tapserfaringen karakter som noe konstant når vi tar et skritt tilbake. Heller enn å være utpreget akutt, får tapserfaringen i kombinasjon med erfaringen av tiden som går, karakter av noe alltid pågående, alltid allerede inntruffet og alltid nært forestående.

Tanken om tap blir en kompleks størrelse i møte med det lyriske språket. I tekster som ved hjelp av språklige virkemidler lar det fortidige sameksistere med det nåtidige, og som regelrett holder det tapte fast i språket, og dermed *hindrer* totalt tap, blir tapet reforhandlet. Tett opptil tanken om tap klistrer det seg refleksjoner om tid. Tiden, dette ordet og fenomenet som har det med å smette unna når man prøver å gripe den, eller se det i øynene. Abstrakt og fraværende, konkret og alltid nærværende på samme tid.

Hvilke tanker om tap kan man gjøre seg, når man møter tapet eksplisitt tematisert? «mens naturene overgir seg / kjærlighetene overgir seg / åndedrettene gir tapt» skriver Berget innledningsvis i *våre sår* (..) (Berget 2021: 5). I disse tre setningene finnes overgivelsen og tapet eksplisitt uttalt. Gjennom besjeling og personifisering får naturene, kjærlighetene og åndedrettene nye egenskaper. I setningene spesifiseres tre ulike tapserfaringer, som er samtidige og står i relasjon til hverandre, samtidig som de er ulike. Naturen overgir seg, eller opplever tap. Kjærlighetene, i et flertall som det i denne sammenhengen ikke er unaturlig å lese synonymt med «relasjonene», overgir seg og taper. Til sist gir også åndedrettene tapt. Med tapet av åndedrettet står vi ovenfor fysisk død, men også muligheten for et språktap som blir uttalt og formulert ved hjelp av åndedrettene i flertall. Allerede i disse tre eksemplene, hentet ut fra en enkelt linje, er det mulig å se at tapserfaringen i *våre sår* (..) er gjennomgående og mangefasettert.

Tapserfaringen behandler både tap av menneskelige relasjoner, av naturen og påkaller en språklig reforhandling av hvordan vi eksister i relasjon til hverandre, og til verden. Tapstematikkene i *våre sår* (..) er uløselig knyttet til ulike forestillinger om tid. I det tapet skisseres som en pågående prosess aktiveres tiden. I det tapet manifesterer seg i en nåtid, med dype forgreininger til både fortid og fremtid, blir erfaringen av tap knyttet til erfaringer av tid. Tapet skaper nye sammenhenger, lik foreningen av ulike temporaliteter åpner opp for å utforske nye sammenhenger. Gjennom de ulike formene for tap rettes oppmerksomheten mot nye måter å sameksistere på, i en verden som er karakterisert av gjennomgående og alltid pågående tap. Oppgaven vil videre konsentrere seg om å undersøke disse tre ulike tapstematikkene i verket. En slik identifikasjon av de ulike formene for tapsbeskrivelser vil

være nødvendig for å stille oppgavens overgripende spørsmål: Hvordan behandler Kristin Berget tapstematikker i boken *våre sår* (..)? Og kan disse tapstematikkene, gi oss ny innsikt i hvordan tapet er pågående, og derfor også skapende?

3. Teoretiske innganger

Da Kristin Berget utga samlingen *når det blir lyst blir det helt fantastisk*, og senere *våre sår* (..) satt flere kritikere utgivelsene i relasjon til klimakrisen, og naturtap (Grytnes 2021 Andersen 2017). Hungeren etter klimalitteratur er i visse deler av litteraturfeltet til å ta og føle på, og eierne av den grønne stempelputen er stadig på jakt etter nye bøker som kan motta det grønne merket. Miljøtenkning og miljøforskning er på ingen måte isolert til de naturvitenskaplige fakultetene, men har inntatt humaniora, også i undervisningen (Universitetet i Oslo 2022). Det er heller på ingen måte uforståelig at Bergets poesi vekker en trang til å sette den i sammenheng med både økologisk kollaps, og nødvendigheten av å reforhandle menneskets posisjon i økosystemet. Tematikken finnes i bøkene, men spørsmålet er om man har festet det grønne klistremerke på bokens forside, uten å undersøke hvilke språklige og tematiske trekk som utløser følelsen av utgivelsens økologiske relevans. Er det en bok om krise og dystopi, eller et det snarere tekster som gjennom omsorg og påkallelse av ulike tider prøver å utsette et slikt tap, gjennom språk?

Jeg vil hevde at boken først og fremst forholder seg aktivt til tanken om tap. *Tap* kan åpenbart relatere til tapet av en natur, og en menneskelig fremtid. Samtidig kan tapstematikken også bidra til det motsatte: Ved å tematisere det som går tapt, eller står i fare for å gå tapt, fastholdes også relasjonene og gjenstandene. I verket mener jeg å finne eksempler på at denne fastholdelsen finner sted gjennom språket, i samtalen – og ved å aktivisere det arkeologiske arkivet som representerer fortiden.

Ordet *fortid* vitner om at tanken om tap nettopp må tenkes i relasjon til en tanke om tid. Fortiden *finnes*, lik kistebunnen finnes under den døde ryggen selv om blikket vender oppover. Tiden åpner opp for en mulighet til å se tapet fra to sider: På den ene siden går alt tapt, når tiden går. Fra arter til slekter, fra ungdom til samtaler. Tidens marsj fremover legger noe bak seg. På den andre siden: Er fortiden tapt, eller er den lagret bak oss og under oss? Lik arkeologene graver seg nedover i jordsmonnet, eller slik fortidens tanker er bevart i arkiver, kan en også forestille seg at tiden er oppdelt. En lagret fortid bakerst i arkivet, som likevel blir en del av en nåtid når det arkiverte materialet hentes frem.

Denne doble innstillingen til tapet åpner opp for å tenke tapserfaringen som både vertikal og horisontal. Horisontal i sin lineære fremgang, der en fortsettelse vil føre til at en legger noe bak seg, går videre og dermed taper på veien mot å nå frem mot noe nytt eller annet. Vertikalt etablerer tapet seg i sin akkumulasjon: Alt som lever på jorden i dag, lever sine liv på toppen av sedimentene fra det som var før oss. Det som har gått tapt finnes fortsatt iblant oss. Enten hentet frem, eller som grunnlag for nåtiden. Slik er fortidens ord, gjenstander og avtrykk stadig i spill her og nå. Fortiden inngår i en kontinuerlig samtale med nåtiden. Å tape noe vil, så lenge en samtale om tapet føres, dermed ikke være synonymt med utslettelse og kollaps. Snarere kan man hevde at tap over tid bygger opp, fører til reforhandlinger i språket og i siste instans utløser en ny samtidighet. Tapet er dermed en mellomposisjon; en tapserfaring vil alltid tvinge frem en spagat mellom fortid og fremtid, mellom dødt og levende.

3.1 Spaltet tid

Litteraturforskeren Ingrid Nielsen har satt seg fore å behandle litteraturprofessoren og teoretikeren Atle Kittangs lyriske teorier. Hun dweler nettopp over lyrikkens uløselige forhold til tid. Nielsen beskjeftiger seg med Kittangs forståelse av hvordan *minnet* fungerer: «ein temporalitet som ikkje består av ein kjede med nåtider, vekslende om å være framtid og fortid for kvarandre – altså i ein kronologisk rekkefølge – men til ein temporalitet som er ‘out of joint’, ute av ledd, der nåtida er kløyvd frå seg sjølv, disseminert, utstrekt mot typar fråvær: fortida og framtida» (Nielsen 2015).

Nåtiden er altså oppdelt, fragmentert og utstrakt mot det som har vært og mot det som skal komme. Nået strekker seg ifølge Kittang mot to typer av fravær, nemlig fraværet av fortiden og fraværet av fremtiden. På det viset flettes tanken om tid (en spaltet temporalitet) og tanken om tap (fraværet) sammen i minnet. Nielsen påpeker at Kittangs forskning later til å være et «*temporalt* forsøk på å betenke diktets væremåte» (Nielsen 2015: 110). Hvordan diktet er og virker – og hvordan dette er uløselig bundet sammen med diktets form – er en tanke Nielsen følger gjennom lesningen av Kittangs forfatterskap. I en utforskning av erfaringene som overskrider, eller omformer, subjektets og kulturens grenser, lander Kittang ifølge Nielsen i at diktets form kan være nettopp det som evner å sprengre og overskride. Formen kan, for Kittang, også *omforme*, fremhever Nielsen (2015: 113).

Å påpeke Kittangs posisjon i møte med poesien, og da særlig i hans sene utgivelse *Poesiens hemmelige liv*, er også med på å belyse en særegen måte å lese og forstå lyrikken på.

Kittang fjerner seg fra tanken om diktet som sterkt meningsbærende, som lukket eller kantiansk (Nielsen 2015: 114). Snarere betoner han poesiens brudd, glimt og tilstedeværelsen av *Det andre*: «når poesien minnes det som var «noe annet», og lar det minnet bryte ut av formens grep, omformer den vilkårene for hva liv er og kan være», skriver Nielsen i forlengelse av Kittangs tankerekker (Nielsen 2015: 115). I forlengelse av en slik forståelse vil det å lese dikt også være å «fortsette det». Å lese diktet blir dermed en skapende praksis, og det å lese poesi blir i seg selv en aktivitet som ved sin skapende dimensjon alltid vender seg mot en fremtid som er åpen (Nielsen 2015: 115). Poesien kan *synge om* en slags annen verden, selv om den virker i en lesende nåtid. Hvorfor kan den det? Kittang fremhever at denne åpningen mot *det andre*, og mot en fremtid, springer ut av nettopp diktets minne. Minnet er altså en kløvet temporalitet, som strekker seg ut mot to ulike fravær: Fortid og fremtid. Nettopp derfor åpnes muligheten for at diktet kan bringe bud om en annen verden *her og nå*. Poesien har mulighet til å peke mot en omskapt tid: «Idet poesien minnes noe Annet, peker den også mot en tid som potensielt er en radikalt annen, omskapt tid, altså en tid der forholdet mellom sansning og tanke, og mellom språk og erfaring er vendt om» (Nielsen 2015: 115). Tanken genererer sansning, lik språket genererer nye erfaringer. På den måten er selve den dedikerte lesningen en mulighet for en utvidende forståelse av diktet. Heller enn å være en kjede av skrift som strengt springer ut av allerede opplevde sansinger og erfaringer, skaper språket i seg selv ved lesning et grunnlag og utgangspunkt for videre skapelse. Sansning og erfaring *fortsetter* i diktet, og blir en konsekvens av diktet.

Å forstå lesningen av dikt som en medskapende praksis, og lesningen av diktet som en måte å «fortsette det på» virker hensiktsmessig i møte med diktene i *våre sår* (...). I utgivelsen kan det ved flere tilfeller late til at en slik fortsettende lesning, der leseren nærmest selv *synger med* i lyrikken, er intendert av diktene selv. Diktene bærer preg av å ville fremprovosere fortsettelse, i og medskapelse hos leseren.⁶ Forutsetningen for å identifisere mekanismene som tillater en slik medskapelse, handler også om å identifisere de språklige grepene som er tatt for at diktene innehar et slikt spaltet tidspotensiale. I møte med utvalgte dikt fra *våre sår* (...) vil jeg prøve å peke på nettopp slike egenskaper ved diktene, avdekke ulike former for temporalitet som er i spill og argumentere for at denne spaltede

⁶ Tanker og teorier om leserens medskapelse av teksten er en idé som har fofeste i ulike teoretiske retninger. Uten å sette Kittang i direkte kobling med noen av dem, vil det være verdt å nevne at tanken om lesning som medskapende praksis har sitt utspring i tysk resepsjonsteori (f. eks. Gadamer), og reader-respons teori representert ved tenkere som Wolfgang Iser og Stanley Fish.

temporaliteten – disse minnene i teksten – er et av trekkene som gjør dem skapende og fortsettende.

3.2 Undergang eller reforhandling?

En tanke om tid og innfallsvinkler som behandler det skapende potensialet i sammenblanding av tider, finner vi også i Sigurd Tenningens lesning av Tor Ulvens forfatterskap. Tenningen skriver i sin doktorgradsavhandling om det arkeologiske aspektet ved Ulvens forfatterskap. Han begrunner sin arkeologiske lesning med en nødvendighet i å revidere en lese måte som ofte har blitt benyttet på Ulvens tekster. Gjenstander, fragmenter og levninger har blitt lest som åpenbare *memento mori*-artefakter i teksten, og dermed raskt ledet tolkningene i retning av undergang og endelikt (Tenningen 2019: 2). Å lese et slikt forfatterskap i lys av et arkeologisk perspektiv åpner derimot for å sette tiden, og ikke alltid bare døden, i førersetet. En arkeologisk lesning åpner opp for å undersøke aksene der tiden og tingenes materielle verden møtes (Tenningen 2019: 1) Altså: Det etableres et våkent blikk for hvilke temporalitetsforståelser ulike gjenstander som «dukker opp» i tekstkorpuset kan produsere.

Å dra inn en lesning av Ulvens forfatterskap i denne sammenheng har to hensikter. Den første vil være å hevde at det finnes et slektskap mellom poetene, forstått på den måten at Berget skriver seg inn i en tradisjon etter Ulven. Sammenhengen mellom de to forfatterskapene finnes i deres behandling av tid, gjennom interessen for språket som erkjennelsesverktøy og i interessen for den materielle verdens potensiale som litterær drivkraft. Den andre vil være å bruke Tenningens lesning av trekk ved Ulvens forfatterskap, som bakgrunn for egne lesninger av Bergets utgivelse *våre sår* (...). Der Tenningen fremholder at lesninger som plasserer Ulven i en eim av død og endelikt forekommer litt for hyppig – og litt for raskt – vil jeg på lik linje hevde at lesninger som trekker raske apokalyptiske konklusjoner i relasjon til Bergets utgivelse, taper viktig innsikt på veien. Gjennom de ulike formene for tap rettes oppmerksomheten mot nye måter å sameksistere på. For å utforske disse nye måtene å sameksistere på, er det også nødvendig å se på hvordan tid behandles i verket. Hvordan skal vi tenke om tapet på en måte som overskrider død og klimarelatert undergangskollaps? Målet vil heller være å holde et våkent blikk for hvordan teksten forvalter nye erkjennelsesformer, som et resultat av det som har, og skal gå tapt.

Tenningen tydeliggjør skillet mellom henholdsvis en historisk og arkeologisk tilnærming til litteraturen. Der en historisk inngang transporterer nåtidens tankesett tilbake til

fortiden, vil en arkeologisk inngang by på en motsatt bevegelse: fortiden blir gjenstand for spekulasjon og fremmedgjøring i nåtiden. Den arkeologiske tilnærmingen ønsker å opprettholde fremmedheten, og det sublime, i møte med fortiden (Tenningen 2019: 35). Den arkeologiske forestillingskraften forholder seg ikke til fortiden som et forstadium, «men søker å synliggjøre skiller, brudd og forskyvninger» skriver Tenningen, og belyser dermed hvordan nettopp denne forestillingskraften kan gjøre seg virksom som et verktøy for å oppdage sprekker, og forskyvninger, i tekster som behandler levninger fra tidligere tider (Tenningen 2019: 36). Tenningen kobler videre tanken om en arkeologisk tilnærming til litteraturen opp mot Freuds begrep «*Nachträglichkeit*». Utrykket betegner lagringen av minner i det ubevisste, og beskriver samtidig hvordan senere minner virker inn på minnet som en tidligere hendelse, og dermed endrer det (Tenningen 2019: 37). Fortid og nåtid blir dermed ikke stabile størrelser, men snarere dimensjoner i interaksjon med hverandre. Tenningen argumenterer for at Freud her bedriver en sjelelig arkeologi, som tydelig belyser hvordan vi aldri har tilgang til stabile rekonstruksjoner av en fortid, men fokuserer på det faktum at fortiden alltid finnes i samhörighet med nåtiden etter å ha gjennomgått en rekke påvirkninger og forskyvninger på veien (Tenningen 2019: 38). Det er ikke fortiden selv som åpenbarer seg, men «dens materielle etterliv i nåtiden» (Tenningen 2019 :38). I analysene av Bergets dikt vil det ikke direkte appliseres tankegods fra Freud. Det er likevel verdt å merke seg dette Freudianske språklige bildet, videreforedlet av Tenningen: Rekonstruksjonen av en fortid vil aldri være stabil, og fortiden vil alltid intervensere i nåtiden. Tankerekken umuliggjør en lineær og kronologisk plassering av tider, og legger heller fokuset på sameksistens. Tanken om spaltet temporalitet, som katalysator for nye måter å sameksistere på, vil være viktig niste på vandring i Bergets diktning.

Tenningen betoner videre at fortiden som konstitueres i tekstene griper inn i nåtiden. Fortiden i tekstene får en merverdi i det de åpenbarer seg i sin nåtidighet, i det tingene – eller objektene – kommer til oss i en tilstand av forskyvning og evig påvirkning. Oppramsingen av en rekke ulike artefakter og gjenstander i Ulvens tekster vitner om at det er et mylder av ulike epoker som griper inn i hverandre, og dermed er til stede samtidig, skriver Tenningen (2019:72).

Fungerer Bergets oppramsing av objekter, som representerer ulike tidsspenn, på en lignende måte? Finnes det en mulighet for at oppramsingen av det som finnes (for eksempel dvergmarikåpen og hasselnøttene) – og det som i fysisk forstand ikke lenger finnes (for eksempel geirfuglen og det døde barnet) – ikke peker i en rett linje mot døden, men heller kompliserer tapserfaringene ved å la det allerede tapte eksistere i teksten? Og hva med

betoningen av jord, mineraler og fossiler i diktene hennes? Jeg vil hevde at Bergets diktning viser at det allerede tapte finnes i teksten, og i nået, i det som vi med Kittang kan kalle «her». Det som er sikkert er at også Bergets diktning har kvaliteter som tillater at fortiden som behandles i tekstene griper inn i nåtiden, og får en merverdi. Hvis man setter dette i relasjon til en arkeologisk tilgang til objektene i diktet, forholder også tapstematikkene seg til tid. Heller enn å beskrive det som kan og skal gå tapt, så utsettes tapet. Tapet reforhandles, fordi tanken om tid reforhandles. Tapet av det som benevnes utsettes, ved at tingene og artenes materielle etterliv i nåtiden får ta plass gjennom språket. De arkeologiske motivene er ikke nødvendigvis symboler for endelighet og død (eller i Bergets tilfelle: endelig apokalypse). Snarere kan tekstene leses som et arkeologisk forsvar for tingene, en fastholdelse av fortidens tilstedeværelse og gyldighet for vår nåtid (Tenningen 2019: 215). Berget påpeker i sine tekster at det som «kan holde oss her» utelukkende er «disse samtalene» (Berget 2021: 12). Samtidig beskrives den «dype tiden», og *fraværet* av en kropp, som i siste ende gjør kroppen tydelig og tillater at omfanget av et liv kan tre frem (Berget 2021: 12). Eller om vi vender tilbake til Kittang: Diktets *minne* tillater en åpning mot en fremtid, som springer ut av diktet selv.

I en døende verden kan et arkeologisk blikk på litteraturproduksjonen bidra til å utstyre oss med nye erkjennelsesressurser. Slik skriver Berget seg inn i en pågående tradisjon der Ulvens forfatterskap er essensielt, men langt fra ensomt. Tenningen mener derimot å identifisere en «arkeologisk avantgarde» bestående av et bredt felt av forfattere, kunstnere og tenkere som i løpet av det 20. århundre har gått i dialog med et arkeologisk billedspråk (Tenningen 2019: 224). Han mener å finne en felles tendens til å formgi ulike forestillinger om minne, tid og materialitet i et arkeologisk billedspråk, hos disse forfatterne og tenkerne (Tenningen 2019: 224). Og hvorfor er det fruktbart å prøve og se sammenhenger mellom tekst og arkeologi? Hvorfor er det fruktbart å beskjeftige seg med kontinuitet i møte med tekster som behandler tapserfaringer? I tilfellet *våre sår* (..) vil en slik tanke om kontinuitet og skapende prosess i tapserfaringen åpne opp for en undersøkende lesning av *tap* som gjennomgående premiss for utgivelsen. Det vil åpne opp for å lese utgivelsen med et oppmerksomt blikk for tid, og for erkjennelsen av at nye sammenhenger, språk og måter å være i verden på kan oppstå. Tapet representerer ikke et endeligt, men kan heller leses i lys av sin kontinuitet. Hvis forfatterens premiss er at vi befinner oss i en verden som er karakterisert av et gjennomgående og alltid pågående tap, vil det være hensiktsmessig å ikke hoppe bukk over nettopp kontinuiteten i tapserfaringene. Det vil heller være gagnlig å undersøke hva som skjer når tap på tvers av tider utsettes, skaper og sammenblander nye konstellasjoner av tid og materialitet. Her er det på sin plass å presisere at kontinuitet i denne sammenhengen ikke er

ensbetydende med linearitet, men heller spiller på et temporalt fortettet nå. Kontinuitet står nærmere et begrep om fortetning og dybde, enn det gjør til en idé om et forløp med begynnelse og slutt. Når Tenningen påpeker at tekstene kan leses som et arkeologisk forsvar for tingene – en fastholdelse av fortidens tilstedeværelse og gyldighet for vår nåtid – vil jeg langt på vei hevde at en slik analyse også vil være gyldig for Bergets utgivelse *våre sår* (..) (Tenningen 2019: 215). Når det tapte benevnes, og når tapet stadig utsettes ved hjelp av materielle objekter og språklige grep som heller ritualiserer og skaper kontinuitet for tapserfaringen, blir fortiden tilstedeværende i nåtiden.

Strandløvemauren dukker opp i Bergets dikt. På larvestadiet graver den dype hull i sanden som har ligget der i lange tider, i håp om å fange et fremtidig bytte. Selv er strandløvemauren en truet art. Ofte ødelegges de små gropene av menneskenes overdrevne strandaktivitet. Strandløvemauren og diktene i seg selv har noe til felles. De graver nedover, prøver å fange noe – venter og betrakter. De graver nedover i fortid for å fange noe fremtidig. Å lese med et blikk for den arkeologiske forestillingskraften gir oss også et bud om hva litteraturen er og kan være i møte med tid og tap: «Gjennom sin billedskapende evne og muligheten til å påkalle både det empiriske og transcendentale plan, representerer litteraturen en stadig fornybar ressurs i måten vi griper fortidens tilstedeværelse i nåtiden på» skriver Tenningen (2019: 225). Han beskriver her litteraturen som en *fornybar ressurs*, et erkjennelsesverktøy som gir mulighet for å forstå fortidens tilstedeværelse i nåtiden. Slik oppløses tanken om en rett linje mot endeliktet, til fordel for en tilgang til litteraturen der en øyner at nye sammenhenger oppstår hele tiden, også mot en bakgrunn av evig pågående tap. Det som tapes forsvinner ikke, men vil alltid være grunnlaget for det som kommer etterpå. Det som tapes vil aldri være tapt, om man tar på de arkeologiske brillene i møte med teksten. Snarere vil det i form av materialitet, minner og språk vende tilbake, og forme fremtiden, slik fortiden nå intervenerer i vår nåtid. Sagt på en annen måte: Det er produktivt for lesningen å merke seg «fossilen som viser historien» (Berget 2021: 56).

3.3 Sameksistens og skapelse

I forbindelse med forestillingen *TIME TIME TIME* av Timothy Morton og Jenny Walshe, gikk filosofen Morton rundt i salen for å dele ut en liten fossil til alle fremmøtte (Borealis 2019). Publikum skulle holde fossilen i hånden. Sett i lys av forestillingens overordnede tema, skulle publikum så tenke på tid i en langstrakt forstand, ved hjelp av denne lille steinen som lå i hånden i nåtid. Dette kan tjene som et konkret eksempel på sammenblanding av tider, ved

hjelp av arkeologiske rekvisitter. Samtidig kan det også ses som et forsøk på å fremvise hvordan en sameksistens kan utarte. Noe lignende vil jeg mene er på spill i Bergets dikt.

Morton er en filosof og teoretiker som – gjennom de siste årene – fremfor noen har vært toneangivende i diskusjonen om hvordan kunst og litteratur kan, og har, forholdt seg til det som ofte oppfattes som en verden på undergangens terskel. Ved å forsøke å re-tenke vårt syn på omgivelsene våre – og kunstens rolle i møte med disse – gir han teoretiske verktøy som kan anvendes for å tenke annerledes om tap og oppløsning av eksisterende kategorier. For Morton rommer en krise alltid en dobbelthet: I det vi risikerer å miste verden slik vi kjenner den, gis vi også vi noe nytt. Ifølge Morton består dette nye i en åpning av vår tankeverden, og en mulighet til «at forbinde prikkerne med streger og derved se, at alt er forbundet» (Morton 2015: 6). I en allestedsnærværende tapserfaring oppstår en innsikt om den totale sameksistens, som riktignok ikke er en sammensmelting.

Morton benytter sitt vanskelig oversettbare begrep *The mesh*⁷ for å beskrive tanken om en sameksistens (Morton 2015:19). *The mesh* kan forstås som et nett eller en vev, uten kanter, men fylt av forbindelser: Et krible-krype-kaotisk maske-sammensurium. Eller med hans egne ord: «et uhyre mesh af forbundethed der breder sig uden et definitivt centrum eller en kant» (Morton 2015: 19). Morton ivrer for destabilisering av tanker om «harmoni» eller «helhet». Våre omgivelser er preget av ikke-identitet, verden er prosessuell og kjerneløs, den er full av forgreininger og bevegelser utenfor vante begreper og kategorier. Hvordan skal vi så forholde oss til den? Vi skal tåle å bli værende i en permanent døende verden, vi skal ««stay in the mud» (Morton 2007: 199, 201). Vi skal elske det abjekte⁸, bli melankolikere, stå med begge beina plantet i den mørke dritten, uten å bruke gjørmene hverken som speil eller vare (Rösing 2015: 103).

For Morton finnes det ingen posisjon utenfor den store sammenhengen, der man uskadet kan stå og kommentere helheten (Thomsen 2015: 45). Å tenke sammen med Morton når man arbeider med et lyrisk verk forutsetter derfor et blikk som leter etter et subjekt som har mistet styrke, og en kjerne som ikke finnes. Ved lesninger av Bergets *våre sår* (..) vil jeg senere hevde at man finner islett av begge disse grunnpremissene: Det lyriske jeg-et er oppslukt i et uspesifisert «vi», mens tekstenes gjennomgående bruk av ord som «mens» og «og» peker på en pågående utsettelse, og en umulighet av å gripe noen form for kjerne. Alt

⁷ Oppgaven referer til *The mesh*, på engelsk og med innledende versal, for å vise til begrepets opphav hos teoretikeren Timothy Morton. Begrepet *The mesh* vil videre i oppgaven benyttes friere, der dette er hensiktsmessig for leseflyten.

⁸ «Abjekt» brukes i denne sammenhengen etter tradisjonen med opphav i Julia Kristevas begrepteori.

som hender skjer mens noe annet skjer, men dette annet er uhåndgripelig og flyktig. Dette bidrar til skapelse, og illustrerer sameksistens.

Hvilken påvirkning har slike innsikter på kunsten? Kunsten skaper en ypperlig plattform for en nødvendig nytenkning, mener Morton (2015:20). Kunsten kan by på en fyldig verktøykasse for å muliggjøre persepsjon og åpenhet for erfaring (Morton 2015: 20). «Kunsten kan hjelpe os, fordi den er et sted i vores kultur, som har med intensitet, skam, afsky og tab at gøre» skriver Morton, og introduserer dermed kunsten som den gode hjelper på veien mot en ny forståelse av økologien, og sameksistensen (Morton 2015: 21).

Poesi som ikke er agensorientert eller idealistisk, trenger ikke å leses som et eksempel på kynisme. Kanskje er det snarere tekster som ønsker å dvele i en døende verden, og søker å fremprovosere den samme dvelende posisjonen hos sin leser. I møte med Bergets diktning er det ikke en kynisme som åpenbarer seg idet agensen uteblir. Diktsamlingen later til å motsette seg plassering i en av disse to leirene. Tanken om en slik dvelende, og temporal kompleks plassering i det sammenflettede vil derfor være fruktbar i videre undersøkelser av Bergets lyrikk.

Hos Berget eksisterer tapserfaringene som reforhandlende instanser innenfor naturforståelsen, språkforståelsen og den nære relasjonen. Med Mortons tanker om et *mesh* som hjelper oss til å oppløse kategorier, vil det være interessant å se nærmere på hvordan tapserfaringene hos Berget også demonstrerer lyrikkens potensiale som verktøy for å kunne beskrive sameksistens, både gjennom form og innhold. Jeg vil hevde at Bergets lyrikk forholder seg til grunnleggende tapserfaringer, samtidig som skriften ikke er hverken aktivistisk eller dogmatisk i møte med en økologisk krise. Jeg skriver «i møte med», men i Bergets lyrikk er det kanskje snarere riktig å skrive «i sameksistens med». Det etterlater en opplevelse av at lyrikken befinner seg et sted bortenfor både aksept og protest, og heller i en bevissthet om at all eksistens forutsetter en sameksistens med alt som er langsomt døende.

Og kanskje er poesien et særlig egnet sted for å etablere et nytt tankesett om vår omverden. Morton forsvarer i alle fall poesiens eksistens i denne døende verdenen. «Rather than candy sprinkles on the dull cake of reality, art becomes a workshop of experimentation in and on actually existing causes and effects» » skriver Morton i *An Object-Oriented defence of Poetry* (Morton 2012: 205). Kunsten er et verksted, der nye sammenhenger mellom årsaker og virkninger kan utforskes. I den objekt-orienterte ontologien – en tradisjon hvori man kan plassere Morton som filosof – er estetikken ikke noe annet enn en kausalitet. Med Mortons ord: «Since objects are prior to any relation, and since causality (..) just is a series of relations between things, causality must be ontologically «in front» of objects. This space «in front» is

traditionally reserved for the aesthetic» (Morton 2012:206). Å følge denne tanken fører til at diktet nettopp ikke er glitrende dryss på virkelighetens brunklissede kake, men heller en størrelse som direkte intervenerer i verden (Morton 2012 :206). I diktet blir det mulig å få øye på hvordan denne kausaliteten er virksom, og ifølge Morton viser hans teori om poesien at diktene gjør noe fysisk i verden (Morton 2012: 206). Diktene er like fysiske i sin virkning, som det en bil er hvis den duler inn i autovernet. Morton leter ikke etter sammenhenger eller mening. Han vil snarere «plunge into the abyss» (Morton 2012:212). Lesere av poesi har evnen til å forstå hvordan ulike objekter skaper ulik tid, til å forstå flettverk av kausaliteter og til å ta innover seg at en uttalelse kan være virkelig, men samtidig uvirkelig. Dette er egenskaper som rimer med Mortons oppfattelse av hvordan verden skal forstås. Poesien er dermed et ypperlig sted å starte for å forstå en objekt-orientert ontologi, fordi poesi rett og slett er kausalitet og flettverk (Morton 2012: 216).

The «nowness» of a poem, its «spaciousness», is the disquieting asymmetry between appearance and essence, past and future. With remorseless gentleness, a poem forces us to acknowledge that we coexist with uncanny beings in a groundless yet vivid reality without a beyond (Morton 2012: 222).

Poesien gir oss mulighet til å tenke på fenomenet sameksistens i sin ytterste forstand, og gir oss mulighet til å se hvordan det skal gjøres, om man ønsker å dvele i en døende verden. Diktets temporalitet, og diktets forhold til sted skaper nye relasjoner mellom fortid og fremtid. Eller med Kittangs ord: En temporalitet som er ute av ledd (Nielsen 2015).

Ved å gå til tekstene med en nysgjerrighet på temporale og ontologiske sammenhenger, som nettopp ikke fungerer travende i rett linje mot døden, endres også det overordnede inntrykket av tekstene. I stedet for å bevege seg i en rett linje mot døden, kan en arkeologisk tenkning om tekstene åpne opp for at elementene som har blitt lest som dødbringende og melankolske blir bærende elementer i en altomfattende forestilling om kontinuitet, og pågående dialog mellom tider (Tenningen 2019: 223).

Uten å trekke linjer mellom Morton og Tenningens tenkning for øvrig, kan deres tanker om det skapende potensialet i en tapsprosess, gi fruktbare resultater i møte med Bergets dikt. Der Tenningen fokuserer på hvordan temporale prosesser i diktingen kan skape grobunn for stadige skapende og produktive prosesser i skriften, identifiserer Morton hvordan oppløsningen av ulike kategorier fører til en ny måte å sameksistere på. Også i Mortons tenkning har kunsten, og poesien, en særlig temporal evne som gjør den egnet til å innkapsle nettopp slike nye sameksistenser.

4. Analyse

4.1 Blomstre opp i dødsraten – om tittel, tap og tid

Oppgaven har tidligere gjort innledende lesninger av tap og tid. De tidligere lesningene ble foretatt for å lokalisere noen grunnleggende trekk ved verket, identifiserte diktenes karakter som temporale og deres forhold til tapstematikker. Videre lesninger vil også følge disse to sporene, og gjennom konkrete teksteksempler peke på hvordan tap og tid gjør seg gjeldene på setningsnivå i verket.

Før leseren har åpnet boken, møtes vi av tittelen som i denne utgivelsen er for et dikt å regne (Berget 2021). Allerede her bæres det bud om to av diktsamlingens måter å behandle relasjonen mellom tid og tap på. *våre sår i hogstflaten / rense overgi blanke trær / blomstre opp i dødsraten / hvisk navnet / ut her* er den fulle tittelen på Bergets utgivelse (2021). Tittelen som ved første øyekast kan virke prangende viser seg på finurlig vis å være det motsatte; den kan sies å grense mot det selvutslettende. Med tematiseringen av det å «hviske ut» – som henspiller på det å viske – betoner titteldiktet språkets grensetilstand. Språket er i endring, står i fare for utviskes, eller er uttalt i en lavmælt eim av frykt og hemmelighold. Hogstflaten har sår, som er våre. Den har merker. Samtidig gir tittelen oss andre verb som er tett forbundet med tapserfaringer i infinitiv: å rense og å overgi. Både «rense» og «overgi» er ord som handler om det å ta vekk, som vitner om handlinger der noe fjernes. Boken som tilsynelatende ser ut til å ha et voluminøst navn ender opp med å leke med det navnløse, i det leseren blir befalt: «hvisk navnet ut her». En hvisken, dette lave fortrolige stemmeleiet, assosierer både til hemmelighetskremmeri og redsel. Satt i sammenheng med ordet «ut» dobles betydningen, i det utrop og utslettelse får sameksistere. Vi kan forstå det som å snakke uten å bli hørt, og dermed stå i en posisjon der «hvisk navnet ut» både henviser til utrop og utvisking. Det er altså flere ledetråder i tittelen, som leder til tanker om tap, utvisking og overgivelse. Allerede i tittelen er både felleskapsrelasjoner (våre), naturen (hogstflaten, trærne og blomstring) og språket (navnet) satt i spill. Felles for alle elementer er at de står i fare for å bli reforhandlet; dødsraten truer menneskene, lik hogsten truer treet, lik ut(h)viskingen av navnet truer språkets evne til å formidle.

I tittelen møter vi også døden, i ulike konstellasjoner. Tapserfaringene leseren møter i tittelen er doble: Samtidig som død tematiseres, tematiseres også oppblomstring, gjenvekst og fortsettelse. Hogstfeltet vitner om at en hel rekke trær har gått tapt. Samtidig kan et hogstfelt være starten på noe nytt: igjen kan ulike arter ta over skogbunnen som tidligere var viet en

monokultur. Et åpent felt gir rom for nyplanting. Og trærne? Også de har potensiale for noe nytt – for eksempel kan de bli til de hvite arkene som boken vi leser i, i seg selv består av. Sårene i hogstflaten er derfor et mangetydig bilde; disse sårene kan rives opp og gro igjen på en rekke ulike måter. En lignende dobbelthet finnes i setningen «blomstre opp i dødsraten». Noe blomstrer opp, vokser, formerer seg. Likevel er bildet langt fra rosenrødt. Dødsraten henviser til hvor mange som dør per tusen innbyggere, per år i et avgrenset område. I preposisjonen «i» ligger det likevel en kime. Det er ikke dødsraten i seg selv som vokser, men noe som vokser opp midt i statistikken over døde mennesker. I de døde menneskers statistikk finnes det jordsmonn for noe annet, som dermed kan vokse. Og kanskje er det de blanke trærne, fra den foregående linjen, som ser sitt snitt til å slå rot. De blanke trærne, kanskje allerede skadet av dyr som har avbarket treet i skrinne tider. Eller gir det blanke treet assosiasjoner til det blanke arket, som er skapt av tre? Diktets tilblivelsesprosess vikler seg inn i naturen og livsforutsetningene, og posisjonene mellom arter hviskes ut. Kretsløpstanken vikler seg inn i linjene, og viser allerede fra start at tapet av noe kan være tilblivelsen av noe annet.

Reforhandlingen av subjektets posisjon, og i dette tilfellet navnets posisjon, er også med leseren fra start: «hvisk navnet / ut her» avsluttes tittelen (Berge 2021). Måten ordene er satt sammen på gjør at ordet «hvisk» altså oppnår en assosiasjon til tanken om å viske ut, sette viskelæret til papiret og fjerne ikke bare ett navn, men *navnet*. Hvis man ikke faller for assosiasjonen, men leser det som virkelig står på siden, så er det ikke den totale utviskelsen av navnet som finner sted i teksten. Å hviske er ikke synonymt med å fjerne noe, men er snarere forbundet med å kommunisere lavmælt. I det en hvisker påkalles også den fortrolige samtalen, og med samtalen aktiviseres minner. Navnet er ikke borte, men stemmen som uttaler det bærer heller ikke langt. Navnet er til stede, det står vitterlig «navnet» på bokens forside, men det er svakt. Det står ikke alene, men inngår i en tekstlig sammenheng som bryter med ordinær syntaks, og der det å overgi, rense, dø og være blank får like stor plass. Teksten er et eksempel på litteratur som evner ikke «bare at beskrive, men også forsyne os med en arbeidsmodel for en oppløsning af forskellen mellom subjekt og objekt (..)» (Morton: 2019:76).

I tittelen blir leseren også stilt ovenfor pronomenet «våre». Men hvem er våre? En slik relativt uspesifikk bruk av pronomen er gjennomgående i utgivelsen, og bidrar på ulike måter til å forskyve subjekt- og objektsposisjoner i møte med tapserfaringer. I tittelens tilfelle kan «våre» henspille på ulike grupperinger. Er «våre sår» skader som tilhører en mindre gruppe spesifikke individer? Kanskje. Men det finnes også en åpning for å lese «våre» som et

pronomen som henviser til *alle*. Det nye spørsmålet blir dermed hvem «alle» er, og i tittelen finnes det grunnlag for å tenke at et slikt felleskap strekker seg utenfor det menneskelige. Sårene kan tilhøre trærne og jorden, være hogstflatens egne sår. Samtidig kan sårene være et resultat av menneskets hogstverktøy. Når pronomenbruken muligens henviser så bredt, åpnes det også opp for å lese bruken av pronomen som reforhandlende. Subjekt- og objektposisjoner sammenblandes og forflyttes. Hvem som snakker, og hva det snakkes om forblir ustabile størrelser som kan henvise til ulike utsigelsesposisjoner for ett og samme utsagn. Elementer sammenblandes, og i så måte overskrider og utviskes kategorier allerede ved lesningen av bokens tittel.

4.2 Tap og tid: Natur

Er det å tape natur undergang, eller er det en reforhandling av måten vi sameksisterer på? I tilfellet *våre sår* (..) vil jeg hevde at det først og fremst er denne *reforhandlingen* av hvordan vi forholder oss til hverandre og våre omgivelser, som behandles i diktene.

Når en skal undersøke tapserfaringer i relasjon til natur og omgivelser i Bergets utgivelse vil jeg hevde at det mest gagnlige spørsmålet er *hvordan* naturtapet arter seg. Måten naturtapet tematiseres på i *våre sår* (..) vil kunne si oss noe om hvordan et slikt tap forvaltes språklig og tematisk i diktene. Selv om denne delen av oppgaven vil se nærmere på en tapserfaring som er forbundet med det noe problematiske begrepet «natur», vil analysen likevel ha hovedfokus på hva som skjer på det språklige og temporale planet i utdragene som analyseres.

Hva menes egentlig når denne oppgaven henviser til naturtap? På den ene siden henviser begrepet naturtap, og da særlig i dagligtalen, til en pågående utryddelse av arter, og annektering av landområder i menneskets favør. Områder som tidligere ble betraktet som ville eller urørte får en annen funksjon, og fremstår som temmede og ødelagte. I *våre sår* (..) møter leseren glimt av denne naturtapsforståelsen, i møte med arter som allerede er utryddet. Rødlisten, som i Bergets dikt refereres til som «røde liste», blir stående som potent ledetråd i lesningen. Både tematikk og til tider diktens form etterligner listens oppsett (Bergset 2021). Berget opererer også med poetiske bilder der ord som «hogstflate» og «massedeponi» får ta plass, og assosiasjonene dette gir til pågående forringelse av levende veseners levevilkår, er ikke til å se bort ifra.

På den andre siden, i en mer Mortonsk forstand, er naturtapet ikke egentlig fremstilt som et regelrett tap, men snarere en reforhandling av kategorier og tankesett. Som tidligere

nevnt er Morton særskilt skeptisk til termen «natur» overhodet. Han ønsker å destabilisere kategoriene, og oppdelingen mellom natur og kultur er en av dikotomiene han helst vil til livs. Han hevder at tenkningen altfor lenge har «placert «Naturen» som en tingsliggjort genstand i det fjerne, under fortovet, på den annen side hvor græsset alltid er grønnere, gerne i bjergene, i vildmarken» (Morton 2019). Naturen har vært romantisert, den har vært noe utenfor oss – noe annet enn oss. Når Morton problematiserer naturbegrepet er det for å illustrere at det ikke finnes avgrensninger; alt sameksisterer, og kategorier som forhindrer en slik tanke om sameksistens er ikke gagnlige i Mortons teoretiske univers. Morton selv veksler mellom å skrive ordet «Natur» med stor N – for å fremvise dets hierarkiske status – og å bruke det tidligere nevnte begrepet *The Mesh* som henviser til nettverket der intet sammensmelter, men alt sameksisterer (Morton 2009).

Å fortsette å bruke ordet natur er i denne sammenhengen derfor et valg som kan problematiseres. Det kan synes kontraproduktivt å anvende ordet, for å påpeke at vi har å gjøre med en skrift som peker på ulike former for oppløsning av nettopp kategorien «natur». Jeg har likevel valgt å bruke ordet natur i håp om at det vil være mest effektivt for å sikre leseren rom for forståelse/tolkning av poengene som presenteres underveis i oppgaven. Uansett hvor presentasjonen ønsket er om å utviske kategorier er, består språket vi kommuniserer med fortsatt av ord som avgrensner. I oppgaven brukes ordet for å beskrive planteriket, mineralriket, samt dyreriket og *omgivelsene*.

Det er ikke en edensk romantisk verden Berget serverer leseren. En slik idyll er heller ikke å spore hos Morton. Død, sorg, kollaps og melankoli later til å være mer tilstedeværende. Når en følger Mortons teorier blir det tydelig at våre luftige tanker skal tenkes i en særskilt mørk verden. *The mesh* er ingen kur mot depresjoner, men snarere en erfaring som i deg selv avler usikkerhet og forvirring. Melankoli er derfor også et fremtredende begrep i Mortons tenkning, og han forstår melankolien som et grunnmodus: «Melancholy is the default mode of subjectivity: an object-like coexistence with other objects and the otherness of objects – touching them, touching the untouchable, dwelling on the dark side one can never know, living in endless twilight shadows» (Morton 2011: 176). Fordi alt er nettverk, og fordi subjektposisjonen ikke kan fungere hierarkisk eller strukturere omgivelsen etter gitte kategoriseringer skjer det noe med språket. Sannsynligheten er stor for at språket som vokser frem i samsvar med Den økologiske tanke hverken fremstiller tydelige helter, eller utvetydige subjektposisjoner.

Videre vil det ikke bli brukt mye tid på å diskutere hvordan diktene forholder seg til et naturtap i en biologisk og dagligtale-preget forstand. Fokuset ligger heller på forståelsen av

«naturtap» slik det forekommer i Mortons teorier. Hvilke nye sameksistenser oppstår i Bergets dikt, og er tapserfaringene som skildres også erfaringer der noe nytt og annet skapes? Diktene til Berget graver dypt i jorden, og viser oss at det som går tapt også skaper grunnlaget og jordsmonnet som menneskene lever sine liv på og av. Tapet av natur er alltid pågående, og alltid til stede. I forlengelse av en slik tanke er sårdannelse, forråtnelse, nedbrytning og sykdom representanter for en måte å forstå det prosessuelle ved tapserfaringene på, som oppleves i våre omgivelser. Det viser til det sykliske, og det viser til prosessene som fjerner oss fra den lineære tankegangen som beveger seg fra idyll til undergang. Disse pågående tapsprosessene åpner opp for å lese naturtapet annerledes. Både forråtnelse, revner og sårdannelser er utpreget ustabile prosesser, som på ingen måte er statiske eller beveger seg lineært. Vi møter «forråtnelsene» i flertall samt «sårene og revnene» i flertall i *våre sår* (..) (Berget 2021: 6). Tanken om tap blir uløselig knyttet til tanken om tid.

I det tiden, og «naturen selv», fremprovoserer alltid pågående tapssituasjoner, og alltid pågående utviklingsprosesser basert på nettopp disse tapene, handler ikke lenger tapet om undergang. Snarere blir forgjengeligheten utgangspunkt for stadig nye konstellasjoner og sammenhenger. Alt som går tapt vil være grobunn for noe nytt. Både fordi nye sammenhenger konstant oppstår i en pågående tilpasning til de faktiske forholdene i verden, men også bokstavelig på den måten at ingenting forsvinner. Tidligere arter, for lengst råtnede skoger og mineraler fortsetter å være i verden, om enn i nye former som olje eller avtrykk i sedimentene, som kobber i telefoner eller som komponenter i en ny kjemisk forbindelse. Men dog, alle tiders tap legger grunnlaget for nåtiden. I diktene får nåtiden lov til å romme denne kompleksiteten. Det poetiske språket evner å la tider sameksistere, og fordrer derfor også et annet og undersøkende blikk på tapserfaringene som forvaltes.

I *våre sår* (..) opptrer det forråtnelsesprosesser. Diktene vender også hyppig blikket mot jorden, og stopper ikke ved overflaten. Hull graves, skogbunnen sluker døde kropper, som var den sulten (Berget 2021: 16). Fossiler og et barn som «senkes ned» får stå og dirre mot hverandre på samme side (Berget 2021: 18). Hvis vi i denne sammenheng tar med oss Tenningens tanker om en arkeologisk tilnærming til skriften, åpnes det opp for at forråtnelse, fossiler og mineraler blir bærende elementer i en altomfattende forestilling om kontinuitet, og pågående dialog mellom tider (Tenningen 2019: 223). «Gjennom erindringen blir fortiden aktualisert i nåtiden i form av minner, spor og levninger» skriver han (Tenningen 2019: 75). Begrepet «det dialektiske bildet», i videreføring av Walter Benjamins bruk av termen, benyttes av Tenningen for å beskrive hvordan ulike tider kan sammenføres. Det dialektiske bildet sammenfører tider, ved å fremvise forbindelsen mellom fortid og nåtid som nettopp

dialektisk, snarere enn som en kronologisk linje (Tenningen 2019: 91). Det dialektiske bildet blir satt i spill på lik linje med diktenes metaforiske bilder. I samtalen mellom to ulike elementer oppstår en merverdi, i møtet mellom fortid og nåtid oppstår det en ny konstellasjon som nettopp er dialektisk, og derfor også sprenger rammene for det historisk lineære (Tenningen 2019: 93).

Intuisjon og forestillingskraft kommer sammen i bildet og produserer noe nytt. Derfor rommer også de poetiske bildene et element av noe ubestemmelig og mangetydig i seg, noe som ikke lar seg fange inn gjennom den språklige parafraseringen av dem (Tenningen 2019: 85).

Med andre ord: Det finnes et skapende element i den poetiske forestillingspraksisen (Tenningen 2019: 85). Jeg vil hevde at denne pågående dialogen mellom tider er til stede i flere av Bergets dikt. Dialektikken i de poetiske bildene som behandler naturtap gir mulighet til å undersøke hvilke grunnlag for nye sammenhenger som finnes i kjølvannet av dette evig pågående tapet:

mens en kompakt jordfornemmelse

mens felles arrdannelse

mens vi søker arnestedet for denne endelse

//

og den mineralaktige hukommelsen

synker gjennom tiden

og gneis og larvikitt

mens hvor mange ganger har vi vært her skal vi
komme

og den døde akutt

mens håpet som et avantgarde lys

og fossilen som viser historien

//

Så åpner vi jorden

Og sandstein og avkastning

en lavere begravelse

så ber vi en bønn

for en metamorf stat

som skal vokse fram

fra jordsmonnet i hver av oss

(Berget 2021: 55-57)

Diktene er hentet fra bokens seksjon som er titulert «VI INNFINNER OSS SOM VITNE OG VOLD». I tekstutvalget møter leseren en rekke ord som behandler jordsmonn, sedimenter og mineraler. Vi møter bergarten larvikitt, som ble skapt for over 290 millioner år siden, vi introduseres for den metamorfe bergarten gneis og den sedimentære bergarten sandstein. Felles for både metamorfe og sedimentære bergarter er at de enten er lagdelte eller sammensatte bergarter. Der de sedimentære bergartene skapes ved pågående herding og avsetning, skaper høyt trykk eller radikale temperaturforandringer de metamorfe bergartene (Fossen 2020). Selv om bergarten er metamorf, er det ikke steinen under oss som blir beskrevet som metamorf i diktet. Der er derimot *staten*, en menneskelig kulturell konstruksjon utviklet gjennom hundrevis av år som styringsorgan, ofte avgrenset lik landegrensene trekkes, en representant for nasjonen. Særegne menneskelige konstruksjoner blir beskrevet ved hjelp av ordene som typisk brukes om naturfenomener. Hukommelsen er mineralaktig, *staten* er metamorf, og jordsmonnet finnes i «hver av oss» (Berget 2021: 57). Mennesket er natur og naturen er kulturell; også i oss finnes de svimlende gamle mineralene, også i oss finnes jordsmonnet der noe eventuelt kan, eller skal gro. Også de sosiale konstruksjonene våre er konglomeratlike, dannet av tid og sterke krefter. Bevegelsen går også motsatt vei: Arrdannelsen er felles, og blir i denne konteksten like relevant for både jordskorpen og

skorpen på menneskelig hud.

Hvordan bedriver disse diktene en dialog mellom tider? På det tematiske planet finnes det en sammenføyning av fenomener og objekter fra ulike tidsepoker, som alle opptrer i diktets nåtid. Larvikitten med sine millioner av år møter den noe yngre fossilen, som opptrer i tett relasjon til den nye metamorfe staten, som i diktet er plassert i fremtiden, i det den «skal vokse frem i oss». Fortid og fremtid møtes i diktets nåtid, og gjør dette nåtidsplanet mettet. Det som ligger under hentes frem i diktet, blir en del av vi-ets nåtid og av diktleserens nå-tid.

Samtidig skjer flere av diktets bevegelser *mens* noe potensielt annet skjer. Teksten er, lik flere av sidene i utgivelsen *våre sår* (..), spekket med ordene «mens» og «og». Som nevnt tidligere skaper bruken av konjunksjoner skaper en forestilling om det som skjer i samtidighet med diktene, men utenfor tekstmassen. Teksten blir med bruken av disse ordene utpreget lite hierarkisk; alt skjer samtidig eller i forlengelse av at noe annet skjer. I denne samtidigheten finnes det også plass til både fortid og fremtid. Både det som er tapt og det som muligvis skal tapes, fastholdes i dette u-hierarkiske nå-et, og tvinger den implisitte leseren til å fortsette i en syklisk lesning rundt grøten. Heller enn å betrakte det foregående som noe allerede tapt, viser diktet hvordan det tapte – eller i dette tilfellet lagrede – kan hentes frem, og bli en del av en samtidig konstellasjon i diktform. Det er ingen lineær utvikling fra fortid til undergang, men heller et eksempel på at tapet utsettes på to ulike måter: ved å la det fortidige eksistere i dialog med en nåtid, og ved å la de to ordene «mens» og «og» sørge for en akkumulasjon av objekter og handlinger.

Det andre av disse tre diktene, om en oppdeling i det hele tatt er mulig å foreta, begynner slik: «og den mineralaktige hukommelsen». Beskrivelsen av det mineralaktige er ikke en regelrett metafor eller metonymi, men likevel en sammenligning. «Aktig» blir stående som et ydmykt ord, utprøvende og upresist. Den flyktige hukommelsen blir her satt i sammenheng med de gamle mineralene, grunnstoffene og forbindelsene som har vært til stede under oss lenge før det fantes et «oss». Lik opphenting av mineraler til en nåtid, kan minner hentes frem fra en fortid for å gjøre seg gjeldene i diktets nå. Hukommelsen «synker gjennom tiden», men vil likevel alltid være forankret i nåtidsplanet der det minnes, eller huskes tilbake fra. På den måten kobles mennesket til naturen – uten at menneskets ødeleggelse av naturen betones. Snarere trekkes det paralleller mellom jordens tid og menneskesinnets tid. I en dialog mellom tider er det ingen ting som er definitivt tapt. Det åpnes i stedet opp for en ny sameksistens.

Med Morton åpnes det en mulighet for å lese diktene som svært u-hierarkiske, i det både tid og kategorisering oppløses til fordel for ny sameksistens i diktets *nå* (2015 :19).

Mineralene, som samtidig er dypt under oss og en del av våre hjerner som tillater hukommelse, samt fossilen som viser en historie som kun kan forstås fra et nåtidsplan skaper denne følelsen av Mesh. En fornemmelse av en sameksistens med, men aldri direkte sammensmelting med, de ulike objektene som danner verden.

Diktet tillater seg å «synke gjennom tiden», for å servere diktets kanskje mest besynderlige verselinjer: «mens hvor mange ganger har vi vært her skal vi / komme». To spørsmål uten spørsmålstegn slynges ut i disse setningene, og bidrar til at vi-et leses som en svært utvidet størrelse. Har vi-et vært her flere ganger, gjennom ulike tider? Skal vi-et komme tilbake, komme igjen eller gjenoppstå? Enjambementet deler opp det siste av de to spørsmålene, og etterlater ordet «komme» på sin egen linje. Enjambementet bidrar både til å fremheve vi-et som står som siste ord før linjeskiftet inntreffer, men fremhever også ordet «komme». På metapoetisk vis må den implisitte leseren ta pause før ordet kommer, før det som kommer fremvises i teksten. En vending som både betoner muligheten for at et vi skal komme, men som også språklig skaper denne pausen før ordet kommer til leseren, på siden. Som tidligere nevnt er utgivelsens første ord, i tittelen, «våre». Også dette eiendomsordet brukes av Berget på en måte som ikke gir konkrete svar på hvem som eier, hva som determineres eller hvem som innbefattes i ordets felleskap. «vi» og «våre» kan, på grunn av sin plassering og bruk i diktene, romme innhold langt utenfor en etablert kategori av for eksempel et begrenset menneskelig felleskap. En slik type bruk av pronomen, som bidrar til forrykkelse av subjektposisjoner, er gjennomgående i verket. Derfor vil pronomenbruk og dets påvirkning på subjektposisjonene også behandles senere i oppgaven. «mens hvor mange ganger har vi vært her» gir mulighet for å forstå utsigelsesposisjonen som en form for en Mesh-posisjon. Sammenblandet, men med utsigelsesposisjoner som forhindrer streng kategorisering. Samtidig relaterer setningen til tanken om minnet, eller kanskje snarere det som minnes uten å huskes. Den mineralaktige hukommelsen som «synker gjennom tiden» er ikke utelukket til et enkelt menneskes hukommelse, men peker også mot objektene og den dype tidens minne. Slik aktiviseres også tider utenfor menneskelivets fatteevne i diktet: Hukommelsen tilhører også mineralene, som er så utstrakte i tid at de vitner om jordens tilblivelse, og kommer til å vitne om en tid som strekker seg langt forbi menneskeartens tid på jorden.

Leseren møter – i diktet – personlig pronomen i objektform, vi, og personlig pronomen i subjektsform, oss. Vi-et, felleskapet, har en viss agens i diktet. Vi-et utfører likevel handlinger som fremstår som utforskende, som å be, åpne og søke (Berget 2021). Ordet «så», i denne konteksten, et adverb som hypotetisk kunne vært utskiftet med ordet

«etterpå», ledsager i dette utdraget to av handlingene utført av vi-et: «Så åpner vi» og «Så ber vi». I et dikt-univers der tider og objekter sammenblandes utgjør også linjens deiksis «her» noe interessant. Ordet «her» skaper i det det leses, eller uttales, nettopp et «her». En koordinat i tiden som lar leseren forsøke å plassere vi-et, selv om vi-ets «her» synes vanskelig å gripe i en kontekst der det stilles et nærmest dement spørsmål angående om vi-et har vært «her» før, eller skal komme til å gjenoppsøke dette «her» igjen. Det som likevel er sikkert er at det finnes et «her og nå» i teksten, for leseren som møter denne deiksisen. Stedet blir dermed en kronotop, «et sted fanget i dette tidstette øyeblikket som er følt som uendelig» (Rustad 2022).

På tross av denne tidstettheten, eller kanskje nettopp fordi ulike tider og ulike tap får lov til å sameksistere i teksten, virker teksten i forlengelse av Mortons tanker ikke full av mening, men heller Mesh-aktig. Morton leter ikke etter harmoni eller mening, han vil snarere dvele i det meningsløse (Morton 2012: 212). I det diktet, nesten bokstavelig talt, dykker ned i det mørke jordsmonnet og de lagrede sedimentene later det til at det nettopp er en slik avgrunn som utforskers. Avgrunnen later til å eksistere i oss alle: «så åpner vi jorden», eller: Det finnes noe sammensatt og u håndgripelig som kan vokse frem «fra jordsmonnet i hver av oss». Det er ingen mening, men i denne avgrunnen av foregående tap finnes likevel muligheter. «mens vi velger verden på nytt» skriver Berget, og lar med det leseren forestille seg en verden som kan velges på nytt, og hele tiden velges på nytt. I tilfellet *våre sår* (..) får leseren muligheten til å utforske nye flettverk og sameksistenser på tvers av tid, og på tvers av subjekt-objekt kategoriene.

4.3 Tap og tid: Språk

Hvordan undersøke reforhandling av et språk, og samtidig bruke språket for å formidle nettopp denne reforhandlingen? På flere vis tematiserer Berget ulike former for språktap i *våre sår* (..). Til tider eksplisitt og tematisk, som i setningen «Hva skal vi med dette språket», andre ganger mer indirekte ved å gjennomgående arbeide med språkets evne til å navngi, dets temporale evne, eller språkets frafall ved samtals slutt (Berget 2021: 52). Derfor vil språkets tilnærming til ulike tapserfaringer stå i fokus i denne delen av oppgaven. Det er en øvelse som raskt spenner fra det detaljfokuserte i nærlesningen, til overordnede – og mer abstrakte – tanker om tid og tap. Når jeg hevder at språktap og reforhandling av språk er viktig for tekstene, er det likevel ikke utelukkende fordi reforhandling av språket er viktig i tilnærmet alle tekster, og da kanskje særlig i all poesi. Nei, jeg vil hevde at det i *våre sår* (..) er en særlig interesse for disse problemstillingene. Tanken om reforhandling av språk finnes

så eksplisitt i diktene at en lesning som ikke tar høyde for dette etter min mening vil miste viktig innsikt på veien.

4.3.1 Navnet - nærværet i fraværet

La oss starte med den mest påfallende og konkrete behandlingen av språk i diktene: Navnet. Bergets dikt er dypt involvert i språket, og ved flere anledninger har dette direkte utslag i diktenes behandling av *navnet*. Diktene involverer seg aktivt i tidligere skrifter. På den ene siden møter vi, som nevnt, en lek med utvisking og hvisking av navnet. I diktene blir det uttalt et ønske om å «klargjøre et språk» (Berget 2021). Samtidig tar tekstene opp i seg språklige figurer fra religiøse skrifter, der navnet står sterkt og er helliggjort. «*Opphøyet og helliggjort er ditt navn*» er et eksempel på en linje som nettopp leder den implisitte leser til å assosiere til tanken om en gud og helligdom. «Må navnet bli velsignet» og «Må den helliges navn være» er linjer som drar i en lignende retning, og plasserer tanken om *navnet* som en bærebjelke for forståelse av subjektforståelse (Berget 2021: 25, 46, 49). Tekstene etterlater ett inntrykk av at navnet både (h)viskes ut, og helliggjøres. Navnet blir åsted for reforhandling, men også for fastholdelse av minner over det som har vært, og som stadig gjenoppstår i en språklig nåtid i kraft av sitt navn.

Allerede i tittelen blir navnet satt i bevegelse, og leseren møter formuleringen «hvisk navnet ut her» (Berget 2021). Navnet er svakt, og leker med ordlikheten mellom å hviske og viske. Tittelen har tidligere blitt løftet frem i oppgaven, og skal ikke analyseres videre her. Likevel er det verdt å merke seg at tanken om navnet presenteres allerede før boken åpnes. Tittelen setter tonen for diktene som følger. Tanken om å viske ut et navn – eller å påkalle noe eller noen som fysisk ikke lenger er iblant oss ved å anvende navnet – forekommer flere steder i diktsamlingen.

I *våre sår* (..) møter vi oppløsningen av navnene: «så blåser en formørkende ensomhet / opp i hver og en av oss / så viskes navnene ut her / herleiv eller geirfugl» (Berget 2021: 15). Her blir ikke lenger navnet hvisket, men viskes ut. Menneskenavnet Herleiv og den utryddede fuglearten geirfugl står i fare for språklig utvisking. Likevel: Hvor utvisket er et navn, når det står svart på hvitt foran oss i diktets nåtid? Senere behandles igjen navnets snarlige forsvinningsnummer: «mens du hver dag øver impromptus i et annet rom ... som om ditt eget navn allerede er på vei bort ...» (Berget 2021: 37). En improvisert øving på musikk, i fri form uten klare føringer for utfallet, blir her stående som mulig substitutt for et navn som allerede er på vei bort. Det *er som om* navnet er på vei bort, som om den repeterende øvingen på nye

improvisasjoner og usikre utfall har tatt over for navnets plass.

Utviskingen av navnet og språket er forbundet med tap. Men hva tapes? Et tap av evnen til å benevne, vil være et tap av selve objektet eller subjektet som pleide å benevnes. Å ha følelsen av å miste sitt eget navn vil i ytterste konsekvens gi en følelse av å miste seg selv, i alle fall i betydningen å miste navnet som har kategorisert deg som *deg*. På den andre siden kan en argumentere for at noe holdes fast i diktene, og i språket, når den allerede utdødde geirfuglen får lov til å eksistere i språklig form selv om den fysisk er forsvunnet. Som i en arv etter Inger Christensens *Alfabet* bidrar benevnelsene både til å holde fast en rekke ulike gjenstander og handlinger, samtidig som fokuset rettes mot hvor utsatte for forsvinnelse de samme gjenstandene og handlingene er (Christensen 1988).

Språk og ord muliggjør dermed både reforhandling og fastholdelse av det navnet benevner. I så måte splitter også navnet døden opp i ulike biter og temporaliteter. Kroppens død er ikke et endepunkt, for både kroppens fysiske bestanddeler og kroppens navn fortsetter å leve i nye versjoner, og med nye konnotasjoner. Kroppen dør, mens samtalene fortsetter. I diktet jeg vil fremheve her, får et betydelig tidsspenn lov til å adskille kroppens død og navnets død:

(..)

mens døden inntreffer to ganger:

kroppen dør

mens vi samtaler med hver våre guder

og rachmaninoffs andre pianokonsert

og det som kan holde oss her nå er utelukkende

disse samtalene

for gjennom dype tiden

mens fraværet av kroppen blir tydelig litt etter litt

og omfanget av et liv trer fram

så forsvinner navnet

fra jorden

(Berget 2021: 12)

Som lesere blir vi aktivt informert om at døden inntreffer to ganger. Kroppen dør, og samtidig fortsetter vi-et å samtale med ulike guder. Samtalen vender seg til høyere makter, og samtalen vender seg til kulturen. I disse versene blir det beskrevet gjennom Rachmaninoffs pianokonsert. Han – pianist og komponist – blir beskrevet som en av de siste som virket innenfor den romantiske perioden, en som holdt fast det romantiske, mens samtidige 1900-talls komponister beveget seg mot mer moderne uttrykk. Igjen er det musikken som kommuniserer, når navn og språk utsettes for reforhandling. Musikken er både melankolsk og rytmisk, og det er ingen indikasjoner på at det er en lystig samtale som føres i dialog med dette verket (Andersen 2019). Musikken er mollstemt, og grunnlaget for eksistensen kan synes skrint, for «det som kan holde oss her er utelukkende / disse samtalene» (Berget 2021: 12). Videre møter vi en beskrivelse av et fravær, der nettopp negasjonen, det som er borte, er det som står frem som tydelig. Lik et negativ før fremkalling blir fraværet av kroppen tydelig litt etter litt, og da fraværet av denne kroppen blir tydelig for oss trer «omfanget av et liv frem» (Berget 2021: 12).

Tanken om tap kleber seg her ufravikelig til en tanke om tid. Tiden er årsaken til at et fravær har oppstått, og dermed også årsaken til at det som er tapt kommer til syne i diktets nåtid med en forsterket tydelighet. Ikke før tiden har gått, og tapet er igangsatt, kan dette omfanget av et liv tre frem. Ved at livet trer frem i diktet aktiviseres dermed en relasjon til tapet og *minnet* som vi kjenner igjen fra oppgavens teorikapittel: Fortid og fremtid står ikke i et kronologisk forhold til hverandre, men sammenblandes i diktets nå. Dette fungerer også i

seg selv som en skapende kraft – i det denne spaltede temporaliteten tillater at noe «trer frem». Fordi språkbruken påkaller både det som er og det som ikke er, og evner å gjøre det fraværende tydelig ved å gi det nærvær i teksten, skapes mettede nåtidsplan. I diktet slik det møter leseren på siden, er språket intakt. Men ved å utnytte potensialet i litteraturen når det kommer til det å påkalle ulike tider forekommer det reforhandlinger utført av språket. Måten diktene benytter språket på tillater ulike tider å sameksistere, og tillater at kategorier oppløses.

Språket, og navnet, tillater også at det skapes en utstrakt tid. I det tidsrommet mellom den fysiske kroppens fravær og navnets fravær betones, åpnes det opp for et lengre tidsspenn. Navnet står i relasjon til kroppen, lik kroppen står i relasjon til navnet.

I et radiointervju forteller Berget om hvordan man i jødisk tradisjon betrakter tapet av henholdsvis kroppen og navnet, og hvordan denne innsikten har vært med henne i skrivearbeidet (Bergsvåg: 2022). I jødisk tradisjon dør et menneske to ganger: Første gang når menneskets kropp dør, og andre gang når menneskets navn forsvinner fra jorden. Dette religiøse bakteppet er grunnen til at jødiske gravplasser ikke kan flyttes, eller utslettes. Tanken om den dobbelte døden gir også plass til et mellomrom: En eksistens som finnes mellom tapet av den fysiske kroppen, og av det endelige tapet av navnet. Den tilsynelatende enkle faktaopplysningen om en religiøs skikk gir dermed grobunn for en utvidet tanke om hvordan tap av et subjekt, eller et individ er dypt sammenvevd med utviskingen av et navn.

Språket er vår måte å kategorisere verden på. En radikal endring av hvordan vi bruker språket vil i siste ende være en radikal forandring av vår måte å navngi, beskrive og samtale i verden. Dette premisset, som kan virke både bastant og dramatisk, blir ved flere anledninger behandlet på nennsomt vis hos Berget. En reforhandling av språket later til å være både en uunngåelig trussel, samtidig som det symboliserer en etterlengtet endring. Å forsøke å beskrive et språk i endring, krever en konsentrasjon om nettopp språket som skal endres. Med Mortons ord: «[F]orsøg på at bryde sprogets fortryllelse resulterer i en dybere involvering i selvsamme fortryllelse» (Morton 2019: 41).

4.3.2 Tapet av subjektet, reforhandling av pronomen

I det vi går til et verk med utgangspunkt i Mortons teorier, går vi til verket med et blikk som leter etter et subjekt som har mistet styrke. Å lese med Mortons teoretiske briller gir en også et oppmerksomt blikk for beskrivelser av erfaringer som fremprovoseres i en dødende verden. Disse erfaringene er, ifølge Morton, nærværende i alle aspekter av eksistensen, og dermed også tilstedeværende i språket. Morton hevder at «den økologiske litteraturen» ønsker å avlive

distinksjonen mellom det utenfor, og det innenfor, mellom naturen og oss selv. Litteraturen har «til formål ikke bare at beskrive, men også forsyne os med en arbeidsmodell for en oppløsning af forskjellen mellom subjekt og objekt (...)» skriver han (Morton: 2019:76). Tanken om oppløsningen av relasjonen mellom subjekt og objekt kan betraktes som oppløsningen av skillelinjen mellom to distinkte ordgrupper, samtidig som det kan vise til en reforhandling av avgrensningen mellom det som er her, eller dette, og det som er der borte, noe annet og utenfor (Morton 2019: 76) Litteraturen gir oss altså potensielt sett et verktøy for å forstå hvordan skillelinjene mellom subjekt og objekt oppløses. Litteraturen gir også mulighet for å oppløse temporale skillelinjer når det ikke lenger forekommer et naturlig skille mellom *her* og *der*. Som tidligere nevnt i denne oppgaven, er en slik deiksis-bruk present i Bergets diktning. I det skillet mellom «her» og «der» oppløses, vil det også være mulig å forestille seg en oppløsning av det som er utenfor oss og det som er innenfor, mellom det som ligger bak oss, og det som ligger foran oss. Alle disse tilstandene får mulighet til å sameksistere i litteraturen, fordi litteraturen evner å problematisere skiller mellom subjekt og objekt, mellom fortid og nåtid i språket.

Er det en slik type oppløsning vi ser eksemplifisert i Bergets diktning? Jeg vil iallfall hevde at det hos henne, i tematiseringen av språk, finnes en kime til ideer om en ny språkbruk. Jeg vil hevde at det finnes en reforhandling av språket, som i en viss utstrekning er basert på tapet av språket slik det pleide å være. I selve bruken av språket, og i den tematiske betoningen av språktapet, foregår det både en utsettelse av tapet, og stillheten, samtidig som det oppfordres til opprustning av et språk som kan noe mer, eller noe annet. Slike oppfordringer forekommer eksplisitt i verket: «Klargjør et språk» og «klargjør pronomen» (Berget 2021: 26. 51). En reforhandling av språket etterlyses, men samtidig kan en hevde at selve det poetiske språket *er* klargjort. I samme setning som tapet eksemplifiseres, evner diktene å bære frem noe mer, og noe annet. Tapet blir ikke endelig, men gjennom sin nære relasjon til en spaltet temporalitet blir tapserfaringene båret av et språk som er ikke-lineært, og som reforhandler kategorier. Når diktet betoner at «fraværet av kroppen blir tydelig litt etter litt» gir diktet mulighet til å språklegge en erfaring av fravær. Kategoriene «å være her» eller «å være der» står for fall i det fraværet tydeliggjøres, samtidig som fraværet og tapet forholder seg til en prosessuell temporalitet. Litt etter litt blir tapet tydelig, men samtidig: litt etter litt blir tapserfaringen temporalt spaltet, når fravær og tydelighet står i relasjon til hverandre i diktet.

«Klargjør et språk som griper døden» skriver Berget, og gjør dermed selve språket til et mulig verktøy i møte med nettopp tapet og døden (Berget 2021: 26). Språket skal

klargjøres, og det er ingen liten oppgave denne språklige opprustningen skal håndtere; endemålet er et språk som griper selve døden. Ordet gripe kan sies å være både aktivt og passivt. Det som skal gripes, må først kastes mot en. Slik døden alltid blir kastet som en uunngåelig pasning på slutten av livet. Men samtidig: Døden kan også representere en mulighet som kan gripes, om det er ønskelig for enkeltindividet. Språket skal ikke begripe døden, men sagt rett ut gripe den. Være den varme hånden som tar imot, eller sikkerhetsnettet under det eksistensielle grunnpremisset. Diktet etterlyser et språk som evner å hanskes med tap. Språket skal klargjøres, og senere skal pronomen klargjøres for «denne bruken»:

Klargjør pronomen for denne bruken // Forbi alle velsignelser og hymner, lovprisninger / og
fortrøstninger // Hva skal vi med dette språket / Som noen sinne har blitt uttalt og si // VI INNFINNER
OSS SOM VITNE OG VOLD

(Berget 2021: 51-53)

Der teksten tidligere leser «klargjør et språk», er det nå «klargjør pronomen» som møter leseren. Pronomen er en ordklasse der ordene står som erstatning for andre ord. Pro «i stedet for», nomen «substantivet». Og i en forlengelse av tanken om en utvisket subjektposisjon, kan klargjøringen av et språk som bytter ut substantivene peke mot en syntaks i oppløsning, men også en reforhandling av subjektet og substantivets posisjon. Som tidligere nevnt, i analysen av verkets tittel, gir bruken av ordet «våre» mulighet for å snakke om en oppløsning av subjekt- og objektposisjoner. Ordet «vi», som forekommer i overnevnte dikt, har den samme egenskapen. Hvem er det som innfinner seg, og hvilket «vi» er det som lurar: «Hva skal vi med dette språket»? Et pronomen skal klargjøres for «denne bruken», og en slik klargjøring later til å innbefatte en bruk av et «vi» og av et «våre» som strekker seg langt utenfor en enkelt relasjon, eller en isolert art. I Bergets bruk av pronomen finnes det en kime til en større og bredere tanke. En tanke som oppløser relasjonen mellom subjekt og objekt, i dialog med en Mortonsk tankegang, men også en oppløsning av hierarkiene. Fordi «vi» nesten innbefatter alt og alle sidestilles subjekter med objekter, mennesker med dyr. I det forskjelligheten mellom arter og subjekt-objekt posisjoner oppløses, oppløses også delvis tanken om et særlig ansvar. Heller konstateres det at vi alle er til stede på denne jorden, vi er alle representanter for dem som innfinner seg som vitner. På lik linje er det store vi-et representanter som innfinner seg på denne jorden som «vold». Diktet betoner da også at det er mulig å bevege seg «forbi» sjangrene som tidligere har vært arnesteder for menneskelig tradisjon, tilhold og trøst, slik som velsignelsene, hymnene, lovprisningene og fortrøstningene. Når lesningen her tar

utgangspunkt i et utvidet pronomen, får dette også resultater i språket. Reforhandlingen fordrer en bevegelse der de språklige sjangrene som har knyttet mennesker sammen i grupper, og gitt dem trøst, er modne for reforhandling. Det foretas en reforhandling av hymnene og sangene, som lar oss synge i et flerstemt kor med alt levende og alt dødt. Er det slike reforhandlede sjangre jeg sitter og leser, når jeg leser Bergets dikt? «*Må et rike komme*» står det, kursivert under seksjonen KLAGESANGENE I-IX. Setningen rommer en kompleksitet som både er temporal og reforhandlende. Ved å gjenbruke en kjent religiøs strofe, en setning som representerer en kultur og et felleskap som har eksistert tidligere finnes det en fortid i setningen. Samtidig ligger fremtiden og dirrer: Et rike må komme. *Må et rike komme*. I diktets nåtid får denne reforhandlingen av den kjente strofen nytt liv, som reforhandlet språk i en reforhandlet virkelighet.

Vi blir stående midt i en prosess, midt i sang. Tider blandes sammen. Å snakke om reforhandling av språk i *våre sår* (..) krever også at en retter oppmerksomheten mot de mange ulike måtene forfatteren gjenbraker og resirkulerer andre tekster på. Samtidig som diktet gir oss linjen «Forbi alle velsignelser og hymner» bruker diktet selv på det språklige planet nettopp former som leseren gjenkjenner fra bønn, rim og hymner. Forskjellen er at disse kjente formene i diktene reforhandles, og settes i kontakt med andre elementer:

Enda en ubegripelig solnedgang

Velsignet og æret, helliggjort, opphøyet og lovprist,

Beundret og hyllet

//

Vinterlyset lysner uhåndterlig

Må den helliges navn være

(Berget 2021: 48-49)

Hvilke sammenhenger finnes mellom skriften som abonnerer på en religiøs tradisjon, og skriften som nærmer seg prosesser i omgivelsene? Det første jeg vil bemerke er at det skjer en endring i bruk av kursiveringer. Der vi i seksjonen KLAGESANGENE I-IX møter linjer hvor den nederste linjen er kursivert, er det i seksjonen KLAGESANGENE X-XIII den øverste

linjen som er kursivert (Berget 2021: 39) Det vil si at første gangen leseren møter dette oppsettet, under overskriften som henviser oss til klagesangene, er det språket som etterligner et religiøst innhold som er kursivert. «Opphøyet» og «Amen» er eksempler (Berget 2021: 25-30). Her er imidlertid rollene snudd om: Det er «Vinterlyset» og «Solnedgang» som får lov til å kursiveres. Den siterte og evige skriften er ikke lenger det hellige, men erstattes av naturfenomener. Et slikt valg skriver seg inn i rekken av eksempler som oppgaven tidligere har berørt: Språkets kjente former finnes, men reforhandles – og henviser til noe *annet*.

I diktenes forsøk på å reforhandle språket lener språket seg tett mot ulike readymades som finnes i vår felles samtale, og som kan synes å være de mest grunnleggende og universelle måtene å holde språket og samtalen i gang på. I mellomrommet mellom en fysisk død og en språklig reforhandling finner vi hos Berget ritualene. Reglene og sangene som vi trodde vi kunne utenat, finner vei inn i diktene på nye måter. Rim som tilfører språket en rytme som gjør ordene kroppslige, brukes som underlag for flere av diktene. Veien til stillhet er brolagt med lav nynning av kjente regler, som hjernen ikke vil slippe. Når språket reforhandles og brukes på nye måter reforhandles også diktenes forhold til verden. Språket kan ennå benyttes, for å stadfeste at vi innfinner oss. En pendel mellom et oss som innfinner seg, plasserer seg, eller et oss som innfinner seg i noe. Å innfinne seg som vitne, er å innfinne seg som den refererende betrakteren og som sannhetsforvalteren. Å innfinne seg som vold, er å plassere seg som en ødeleggende kraft.

4.3.3 Språket reforhandler tapet, tapet reforhandler språket

Berget tematiserer en reforhandling av språket – og i siste instans et språktap – men foretar også språklige grep som i hoveddelen av verket utsetter et slikt tap. Som tidligere nevnt fremstilles tapet som noe prosessuelt. En slik tanke om tapet vil også være viktig når oppgaven senere betoner samtalen som et element som utsetter relasjonstap. Et grunnvilkår for at en relasjon skal opprettholdes, og ikke tapes, er at man svarer når den andre sier noe (Berget 2021: 67). Så lenge fortsettelsen er et faktum, kan ikke tapet finne sted. Språket tapes ikke når det anvendes, på samme måte som at navnet fortsetter å benevne når det nevnes.

I *våre sår* (..) er det foretatt et språklig grep, som fremstår som pregnant for den implisitte leseren. Samlingen er spekket av ord som driver teksten fremover, samtidig som ordene er deltagende i en pågående språklig utsettelse. Den stadige gjentagelsen av ordene «og», «samt» og «mens» legger flere av de språklige bildene frem i en form for

dobbeltekspanering. Det hele starter med deiger som skal bli til brød. Brøddeigene settes ikke isolert, men mens andre handlinger finner sted.

mens brøddeigene settes
mens ovnene fyres opp
mens snøfallene som krever arbeid

samt høstene og bladene
mens bønnene blandes i vanvare og livene slik vi kjenner dem

(Berget 2021: 3)

Diktene bruker gjennomgående ulike metoder for å skape samtidighet, for å legge poetiske bilder lagvis, eller for å utsette konklusjonene. I bokens første del, «vi innfinner oss med krenkelsene», er bruken av ordene «mens», «samt», «og» og «som» drivende elementer i diktene.

I siste del av seksjonene «klagesangene I-IX» og «klagesangene X-XIII» opptrer det som kan leses nettopp som toastemt sang. En flerstemmighet oppstår over flere sider idet forfatteren parrer løpende setninger i kursiv med ikke-kursiverte setninger. De musikalske elementene i tekstene er fremtredende i denne avdelingen av verket, som jo nettopp går under merkelappen «klagesangene».

I bokens seksjon portrett I-V er også fortsettelsen merkbar. Hvert nummererte enkeltdikt består av setninger som er bundet sammen av ellipser. Diktet blir dermed ikke avsluttende, men fortsettende. De tre prikkene som er plassert mellom hver setning lar den foregående setningen henge tenksomt ved idet man beveger seg inn i en ny. Ellipsen fungerer dobbelt, både som rom for stillhet og som transportetappe videre inn i neste setning. Morton betoner ellipsens betydning i teksten som en negativ kvantitet, det vil si et fravær som likevel er «forsynet med en egen intensitet» (Morton 2019: 58). Ellipsen blir dermed et språklig grep som ikke utelukkende får leseren til å stoppe opp, men som fremprovoserer en «forbliven-på-samme-sted» (Morton 2019: 58). Diktene benytter seg dermed av et språklig virkemiddel som leker med nåtiden. Ellipsen er tom, den er negativ, men samtidig potent som arnested for leserens og tankens plass i teksten. Ifølge Morton har denne plassen i teksten evnen til å overlate leseren til en kroppslig fornemmelse av her-og-nå (Morton 2019: 58). Dermed blir denne utstrakte bruken av ellipser i diktene enda et eksempel på hvordan diktene klarer å

sjonglere tiden i både vertikal og horisontal maner: Ellipsen leder leseren til neste setning, og er dermed fortsettende. Samtidig tilbyr ellipsen, med Mortons ord «et suggestivt trafikalt punkt i en tekst, som tillader subjektiviteten at teleportere sig ned i den» (Morton 2019: 58). Det oppstår en manifestasjon av nåtidsplanet som diktet deler med en implisitt leser, og en fortsettelse i samme grep.

Tilbake til diktet som innledes med setningen «mens brøddeigene settes». Som i flere av Bergets dikt ser vi her eksempel på at nåtiden eksisterer samtidig som noe annet foregår utenfor diktet. Brøddeigene settes i nåtidens presens, *mens* noe annet utenfor diktets nåtidsplan er til stede. Sammenblandingen av disse to språklige virkemidlene fører til at Noe annet, plassert i en annen temporalitet, får lov til å eksistere side om side med nåtidsplanet. Nåtiden i diktet evner dermed å strekke seg utover sin egen tid, bakover mot noe annet og fremover i sin fortsettende natur. Fortsettelsen er på vei videre, men også midt i noe som enda ikke er avsluttet. Disse språklige grepene fører gjennomgående til at leseren tvinges fremover, samtidig som fortsettelsen gjør at lesningen blir deltagende. Det «settes», «fyres» og «blandes» i diktene. Verbene forekommer gjennomgående i presens, noe som også bidrar til å binde dem tett til en forestilling om nåtidighet. Presens har egenskapen av å referere til en nåtid som i en viss grad overlapper med ytringsøyeblikket. Prosessene som skisseres i diktene får derfor karakter av å hele tiden skje, i en nåtid, samtidig som verbene bidrar til en høy grad av uavslutthet. Nåtiden er hele tiden til stede i diktene, og blir gang på gang etablert som et nytt nåtidsplan ved nye lesninger. Handlingene er uavsluttede, og prosessene vil fortsette å være nettopp prosessuelle, i det de er låst til en evig nåtid i språket. Samtidig bidrar konjunksjonen til at diktet minnes noe *annet*. Igjen er det relevant å trekke inn Kittangs tanker om det mettede nåtidsplanet som kan forekomme i poesien. Ifølge Nielsen er det i hans tenkning om poesien nettopp slike bevegelser som tillater en omskapt tid i poesien: «Idet poesien minnes noe Annet, peker den også mot en tid som potensielt er en radikalt annen, omskapt tid, altså en tid der forholdet mellom sansning og tanke, og mellom språk og erfaring er vendt om» (Nielsen 115). I det diktet minnes noe Annet, i Bergets tilfelle dette mystiske som skjer *mens* diktet fortsetter fremover, finnes kimen til en omskapt tid. Og hva er det denne omskapt tiden kan by oss? Ifølge Kittang dreier det seg om en omkalfatring av forholdet mellom sansning og tanke, mellom språk og erfaring. Eller med Morton: «How thought longs to twist and turn like the serpent poetry!» (Morton 2016: 1).

Men hva har disse språklige krumspringene å gjøre med tap? I Bergets tilfelle vil jeg hevde at slike språklige virkemidler nettopp er det som gjør diktene hennes egnet til å tenke på tapserfaringen som en reforhandlingsprosess. Slike språklige relasjoner, samt

utforskningen av et nåtidsplan som kan mettes av fortid og fremtid, bidrar til at tapserfaringene fremstår som sirkulære og reforhandlende, snarere en lineære undergangsmarkører. Språket utfordrer erfaringen av tap ved å utsette og reforhandle tapet. En reforhandling av tanken om hva som er present i nåtiden bidrar til en annen sansning av verden.

4.3. Tid og tap: Samtalen og relasjonen

Tapserfaringene, i språkets og omgivelsens tilfelle, peker som vist mot reforhandlinger, mye på grunn av diktens bruk av tid. Oppgaven har belyst hvordan språket i diktet bidrar til å komplisere tapserfaringene, og gjøre dem utpreget ikke-lineære. Men hvordan fungerer språket i møte med tapet som forekommer når en relasjon står i fare for å løses opp? Der Berget i stor grad opererer med oppløsning av ulike kategorier og tider i diktene sine, skjer det noe annerledes på språkplanet i bokens siste del, Epilogen. Derfor har jeg valgt å trekke frem nettopp denne delen av boken, for å si noe om hvordan tapet av relasjoner manifesterer seg i boka. Epilogen binder sammen løse tråder fra bokens øvrige tekster, samtidig som passasjen byr på nytt materiale som er skrevet i et språk som skiller seg fra verkets øvrige tone.

«For et grunnvilkår i en relasjon er at man svarer når den / andre sier noe» skriver Berget i siste del av *våre sår* (..), i seksjonen som tituleres epilog (Berget 2021: 67) Setningen er påståelig, men illustrerer samtidig på enkelt vis grunnvilkåret for en samtale. Tanken om å svare gir seg til uttrykk på flere måter i epilogen, til tross for at svaret fra den andre uteblir.

Det mest påfallende formmessige valget i denne seksjonen av boken er hvordan teksten tar form som et brevdikt, og hvordan dette brevdiktet innkapsler brevets formlike, men ofte så innholdsløse slektning postkortet. Å si noe, og å svare noen, blir dermed tema som delvis springer ut av diktets formvalg. Allerede på dette tidspunktet åpnes en vev av språk. Brevdiktet er skrevet som et svar, på et postkort. Postkortet har lenge ligget ubesvart, og brevdiktet fungerer dermed dobbelt, både som en representasjon av svaret som endelig kommer, men også en representasjon av svaret som aldri ble sendt. «jeg har ingenting uoppgjort // Utenom dette postkortet jeg aldri svarte deg på» fortelles det i diktet (Berget: 67). Jeg-ets synd er enkel: hen har unngått å svare, og har dermed i ytterste ende unngått å opprettholde en relasjon.

I sitt essay, eller brev, med tittelen «Om å forfatte sin endelighet» skriver Steinar Opstad om den særlige brevstemmen han oppfatter i Tua Forsströms diktning (Opstad 2012: 115). En lengre avstikker som beskjeftiger seg med brevdiktet generelt, og Forsströms

brevdikt spesielt, kan ikke denne oppgaven å romme. Likevel vil det være interessant å bemerke seg noen av Opstads betraktninger om nettopp brevdiktingen, som senere kan ses i sammenheng med Bergets diktning. Opstad interesserer seg for brevets stemme, som er «det bærende» ifølge ham (Opstad 2012: 120). Det mest interessante blir dermed ikke hva som sies i brevet, men hvordan det sies. «[I]ngen stemme er inderlige enn brevstemmen» skriver Opstad, og knytter dette faktum opp til at det «eksisterer et slags hemmelig forbund mellom avsender og mottager» (Opstad 2012: 120). Men hva så med brevdiktet, der den faktiske leseren er en av potensielt flere tiltenkte mottakere? For Opstad blir sammensmeltningen av dikt og brev også en sammensmeltning av tanken om det døende, og tanken om det evige: «Poeten har opp gjennom historien ofte skrevet som for å overvinne døden og skaffe seg udødelighet. Brevskriveren kjenner sin endelighet i hvert ord han krafser ned på papiret» (Opstad 2012: 121). I brevdiktet finnes islett av begge disse erkjennelsene, ikke som en direkte tematisering av død og liv, men av det å snakke – og det å ikke snakke. Opstad later til å finne mye av brevdiktets kraft i nettopp tanken om taushet og tale. «Ingenting er mer foruroligende enn tausheten fra noen som en trodde sto en nær» skriver Opstad, og Bergets dikteriske tanke om svaret som et grunnvilkår for en hvilken som helst relasjon synes å ligge tett på hans refleksjon (Opstad 2012: 122). Hos Berget er det manglende svaret tett forbundet med oppløsningen av en relasjon. I det én samtale opphører, starter andre samtaler, som vil foregå nye premisser. «Jeg vet det såret deg» skriver jeg-et til du-et om det manglende svaret. For Opstad, og muligens også hos Berget, er tausheten fatal: «Ingenting er mer dødbringende enn mangelen på svar eller mangelen på vilje til å svare hos den andre» (Opstad 2012: 123). Og i dette kan man også få øye på brevdiktets særlige kvaliteter: det kan bevege seg tett på det inderlige – på betroelsen – uten å fremstå som en ren monolog. Også et uteblitt svar, et svar som aldri vil komme, eller et som lar vente på seg ligger allerede innbakt i brevdiktets direkte henvendelse. Diktet benytter en form som sørger for at teksten er i dialog. Eller som forfatteren Mette Moestrup bemerker om brevdiktet: «henvendelsen til den andre er drivkraften» (Moestrup 2017: 8)

Epilogen åpner med en henvendelse til en «Kjære», men gir ikke leseren et avsendernavn. Videre bukter brevet seg i en skrift som legger seg mellom det poetiske og det prosaiske. Bruken av rim og komplekse språklige bilder er ikke like omfattende som i de øvrige delene av boken. Berget bruker mer ordinær syntaks, og formidlingen fremstår konkret: «Barna leker i vannkanten, vi sitter stille ved siden av hverandre på ditt håndkle (...)» (Berget 2021: 67). Samtidig benytter epilogen seg av hyppige linjeskift, som bidrar til å isolere og fremheve setninger og setningsledd, som bidrar til pauser og et nedskrudd tempo i

lesehastighet. Leseren møter minner fra et forhold som er oppløst på tidspunktet da brevet formuleres, og det kan argumenteres for at nettopp denne oppløsningen også kan identifiseres i skriften som henter form fra brevet, postkortet og dagboksnotatet.

«Alt er lenge siden» er setningen som åpner henvendelsen i epilogen. I kontrast til bokens øvrige deler er epilogen tett pakket med versaler. Hver setning er i epilogens første side utstyrt med en innledende versal, før setningen avsluttes punktumløst med linjeskift. Skriften er kursivert, og mimer i så måte det håndskrevne brevet, notatet eller postkortet (Berget 2021: 65).

Tilbake til tapserfaringen: Hva er det som har gått tapt da vi møter epilogen? Først og fremst tegnes et klart bilde av en nær relasjon, etter relasjonens oppløsning. Jeg-et henvender seg videre direkte til et du, og spør: «Husker du den bilturen?» – og dykker deretter inn i dette minnet, om bilturen. Det dreier seg om en tur der du-et spilte Bachs fiolinsonater, og et buktende østfoldsk kulturlandskap manifesterte seg utenfor bilen og der de som et naturlig *vi* parkerte, pustet og «Løp ned bakken / Uten mål og mening» (Berget 2021: 65). Det er altså dette du-et som tapes, og uten definitive holdepunkter for en slik antagelse gir likevel teksten et vink om at jeg-et og du-et er tidligere kjærester, samboere, nære fortrolige – to som «inviterte til torskemiddag» og som «sitter stille ved siden av hverandre» (Berget 2021: 66-67). Samtidig er dette minnet både tapt og ikke-tapt: Hendelsen, bilturen, kan ikke lenger deles med du-et i annen form en dette minnet, som formuleres i skrift, og dermed gjenoppstår. Innsikten i den nære relasjonen mellom jeg-et og du-et bygges da vi som lesere får innblikk i det såre bruddet i relasjonen. Leseren får beskrevet to mennesker som stod hverandre så nært, at jeg-et har hatt mulighet til å såre den andre gjentatte ganger både «Bevisst og ubevisst» (Berget 2021: 66).

Henvendelsen, brevet, kommer for sent. Jeg-et har mottatt et postkort, som hen ikke har besvart. Jeg-et vet at det utelatte svaret på postkortet har vært sårende, at det har blitt opplevd som arrogant (Berget 2021: 67). Postkortet inneholdt et spørsmål, som teksten dveler ved. Spørsmålet er enkelt og samtidig komplekst: «Hvordan har du det?»

Men dette postkortet du skrev og sendte

«Hvordan har du det?»

Hvordan har du det

Hvilke mulige svar finnes på det spørsmålet i den såkalt

Terminale fasen

Hadde avstanden allerede vokst mellom oss

Eller begynte den først å vokse idet den endelige adskillelsen

Ble bekreftet?

(Berget 2021: 66)

Besvarelsen på postkortet kommer i dette brev-diktet. Det henvender seg til du-et, men reflekterer også over tapet. Å svare på hvordan en har det er en umulighet, i det den «Terminale fasen» er et faktum. Igjen demonstrerer Berget hvordan hun plasserer energi i mellomfasen mellom liv og død, mellom én tilstand og en annen. Den terminale er ikke død, men så nært forestående døden at tilfriskning ikke er et reelt alternativ. Tapet er pågående, men det har – i det spørsmålet ble stilt og t samtalen ble forsøkt opprettholdt – enda ikke inntruffet. Bruken av termen terminal fase fremstår også i ordvalg som både medisinsk og distansert. Begrepet kan gjøre at spørsmålet i teksten fremstår nærmest lakonisk; teksten later til å være et erkjennelsesverktøy for jeg-et, i det jeg-et uten spørsmålstegn spør seg om avstanden allerede hadde vokst. Om den terminale fasen allerede er gjennomlevd for jeg-et og du-et, må man på tidspunktet diktet er skrevet gå ut ifra at relasjonen har opphørt å eksistere. Samtidig fortsetter samtalen mellom de to et annet sted, nemlig i dette brevdiktet, som leseren får lov til å ta del i.

Så lenge samtalen opprettholdes, opprettholdes relasjonen. «For et grunnvilkår i en relasjon er at man svarer når den / andre sier noe» står det i epilogens siste side. Setningen innledes og følges av en blanklinje, og blir dermed stående og glimre som påstand. Når leseren møter denne påstanden på epilogens siste side, vil jeg mene at den ikke kun refererer til den spesifikke relasjonen som omtales i epilogen – men til alle relasjoner som har blitt skissert opp i løpet av boken. Relasjonen til alle objekter og subjekter er avhengig av den pågående samtalen. Relasjonen til en gud, et menneske, til et landskap eller til en utdødd art hviler på flettverket av dialogisk interaksjon. Måten vi påvirker hverandre og verden på, påvirker oss. Så lenge vi svarer hverandre opprettholdes relasjonen, og tapet utsettes.

Når postkortet hentes frem, kan en med Tenningens ord hevde at det ikke er fortiden selv som åpenbarer seg, men «dens materielle etterliv i nåtiden» (Tenningen 2019:38). Tapet som fremgår av brevvekslingen blir også et utsatt tap gjennom den samme korrespondansen. I en epilog der det tilsynelatende kan se ut til at det er oppløsning og undergang som tematiseres, finnes også kimen til noe annet: Fastholdelsen av fortid, og fastholdelsen av relasjon gjennom bruk av språk som forhindrer at det dialektiske forholdet mellom det som har vært, og det som er opphører.

Svaret og tapet, eller svaret og døden. I Derridas «Adjø til Emmanuel Levinas» betones nettopp relasjonen mellom døden og ikke-svaret. Døden er «[i]kke først og fremst en

tilintetgjørelse, en ikke-væren eller et intet, men en viss erfaring, hos den gjenlevende, av 'ikke-svar'» skriver Derrida i forlengelse av Levinas tenkning (Derrida 2002:13). En slik oppfattelse av døden som et relasjonelt forankret «ikke-svar» leder videre til tanken om døden som noe annet enn en intethet. Også døden er forankret i språket, og er relasjonell på lik linje med språket.

Fortelleren i epilogen minnes lyset. Hen «ser det fra sengen her jeg ligger», og plasserer dermed stedet henvendelsen skrives fra (Berget 2021: 65). Samtidig plasserer denne setningen diktet i poetisk tapstradisjon, der utsikten fra sykesengen eller dødsleiet gir utgangspunkt for refleksjon og minner. Jeg-et hos Berget bemerker lyset: «Det kommer og går over tretoppene» (Berget 2021: 65). I et av våre mest ikoniske tapsdikt, Til min Gyldenlak, møter leseren også et jeg som reflekterer over lys og fauna fra sykesengen. «med vindved op!» roper Wergelands lyriske jeg, før sjelen «flyver fri» (Wergeland: 1). Bergets tap fortøner seg ikke like romantisk, idet jeg-et nærmest apatisk kommenterer høstlyset: «Jeg syntes det pleide å ha en varme i seg / Nå vet jeg ikke» (Berget 2021: 65).

Å bevege seg mellom lys og skygge og oppholde seg i episentret av en tapserfaring er et grunnvilkår i en rekke kanoniserte tekster. Den tydeligste referansen går først og fremst til mytologien rundt Orfeus nedstigning til dødsriket. Den benådede sangeren, lyrikeren, reiser til dødsriket for å befri sin elskede fra mørke og død. Med sin sang og sitt språk evner han å holde i gang en forhandling der det til sist blir mulig å reforhandle om den ellers så endelige tilstanden, døden selv. Kjærligheten mellom de to utspiller seg i en grensetilstand, der oppløsningen av relasjonen truer. I det Orfeus snur seg for å betrakte sin elskede, i det han henvender seg til henne, forsvinner hun som kjent tilbake til det skyggefulle dødsriket.

I motsetning til sine kanoniserte forgjengere som tematiserer det å miste, fremstår tapet til tider hverdagslig i Bergets epilog. Vi møter et høstlig lys uten varme, en tid for forråtelse og resignasjon som synes uunngåelig. «Mørket virker endelig denne gangen» skriver Berget, og møter det endelige mørket – og det overskyllende havet – med en løsning som er like rolig som den er eksistensiell: «Hva kan vi gjøre, for oss, for barna våre, annet enn å skifte til badetøy, la oss skylle over av salt vann, dypt i medfølelse, dukke under i tur og orden» (Berget 2021: 67) Villigheten i å akseptere tapet, å dukke under i tur og orden skjuler en dobbelthet: den skjuler resignasjon, men også agensen som ligger i å la seg henføre og oppløse. Tapet av den nære relasjonen flettes sømløst sammen med tap som er større, eller forskjelligartede, enn tapet av relasjonen til en fortrolig. Oppløsningen av parforholdet kan forveksles med oppløsningen av verden slik jeg-et pleide å kjenne den.

Naturtapet er present, torsken har forsvunnet: «Og fjorden plutselig tom for torsk» forteller jeg-et, før hun minnes utviklingen fra sikker fangst til forvirringen som tvang dem ut på dypere sjø, og til sist en dag komme helt tomhendt tilbake (Berget 2021: 66). Språket tapes, i det de to sitter stille ved siden av hverandre. Samtalen mellom dem er «ordløs», og det er opp til bølgebruset å utfylle samtalen som nå er tom for ord (Berget 2021: 67). I det samtalen opphører, går alt i *oppløsning*.

Leseren får beskrevet en dag på stranden, eller også: et bilde av selve undergangen. På den ene siden tegnes et hverdagslig bilde av lekende barn, håndklær og vann. Men det er «den siste ordentlig varme dagen», og senere: «Mørket virker endelig denne gangen» (Berget 2021: 67). «Alt rundt oss går i oppløsning» samtidig som «Alt i meg går i oppløsning». Oppløsningen er «rundt» men samtidig «i». Grensen mellom innside og utside later til å viskes, eller kanskje snarere vaskes ut. «Alt rundt» og «alt i meg» oppløses samtidig – og peker mot en oppløsning som er radikal på den måten at subjekt/objekt-forholdet løses opp. Løsningen er på samme tid hverdagslig og eksistensiell: «la oss skylde over av salt vann, dypt i medfølelse, dukke under i tur or orden» (Berget 2021: 67).

Så lange samtalen føres, skapes det en merverdi. Resultatet av samtalen er større enn sine opprinnelige bestanddeler. Så lenge denne samtalen føres, oppstår det ikke bare en dialektikk – men også en skapelsesprosess. Denne mekanismen vil jeg hevde at forekommer både isolert i verket, og i verkets interaksjon med en implisitt leser. I samtalen mellom to ulike elementer oppstår en merverdi, i møtet mellom fortid og nåtid oppstår det en ny konstellasjon, som nettopp er dialektisk, og derfor også sprenger rammene for det historisk lineære (Tenningen 2019: 93).

I oppløsningen av relasjonen, naturen og språket demonteres stabile kategorier. Destabiliseringen utgjør et blikk på oppløsningen som åpner for en flertydighet. Flertydigheten er i seg selv det motsatte av det lukkede – den skaper mulighet til å forestille seg nye, og andre konstellasjoner. Å la saltvann skylle over en er ikke utelukkende et forvarsel om drukningsdøden; også den praktiske renselsen av et sår, og den teologiske renselsen gjennom dåpshandlingen får plass i dette språklige bildet. Eller for å utvide ytterligere: bølgers evighetsmotiv, tidevannets relasjon til nettopp tid og grunnbildet fra evolusjonslæren: av hav er du kommet, til hav skal du bli. I møtet med vannet ligger også nettopp en intim interaksjon med det ikke-menneskelige: «bølgebruset utfyller den nå ordløse samtalen vår» (Berget 2021:67). Og hva er det som foregår i den innskutte setningen – der vi får presisert at overskyllingen skal foregå «dypt i medfølelse»? Medfølelsen gjør handlingen

u-egoistisk, og medfølelsen vitner om åpenheten for den andre og *det andre* – selv i oppløsningens time.

5. Avsluttende merknader

Undersøkelsen av de ulike tapserfaringene har ført oppgaven inn på ulike spor. Det temporale aspektet ved diktene har vist seg å være en nyttig inngang for å forstå hvordan og hvorfor tapstematikken er skapende, og ikke lineær og undergangsorientert. I diktene er dimensjoner ført sammen, i et fortettet nå, i det Kittang ville beskrevet som en tid «ute av ledd» (Nielsen 2015). Videre har det vært nyttig å undersøke hvordan ulike språklige virkemidler fungerer i diktene, og hvordan disse ytterlige bidrar til å gi nye perspektiver på tapserfaringen. Gjennom å undersøke hvordan Berget henter inn fossiler og levninger i diktets nåtidsplan, har oppgaven via Tenningens tanker beskrevet hvordan fortidens «materielle etterliv i nåtiden» gjør seg gjeldene i diktene (Tenningen 2019: 38). Videre har oppgaven undersøkt oppløsningen av subjekt-objekt posisjoner, bruken av pronomener samt hvordan konjunksjonene i diktene bidrar til å knytte tapserfaringer tett opp mot ulike erfaringer av tid. I siste del av oppgaven er det samtalen som fenomen, i møte med tap, som er blitt undersøkt.

Hva er det så som har blitt synlig gjennom analyse av tap og tid i Bergets *våre sår* (..)? Oppgaven har forsøkt å kategorisere ulike reforhandlinger av tap. Slike oppdelinger blir i seg selv vanskelige å innordne seg etter, all den tid tekstmaterialet gjør det motsatte. Diktene oppløser snarere kategorier, mellom de ulike tapserfaringene, enten disse finnes i relasjon til verden, som språk – eller som destabilisering av forholdet mellom subjekt og objekt.

Like mye som kategoriseringer av tap og relasjoner er oppløst i diktene, og slik sett er konstruksjoner i analysen, er også kategorier for tidspersepsjon, fortid, nåtid og framtid i framstillingene av tapserfaringene oppløst. Tapserfaringene som forekommer i Bergets *våre sår* (..) beskriver ikke et tap som er synonymt med undergang og kollaps. Tapserfaringene i diktsamlingen er heller ikke lineære. De temporale aspektene ved diktene fører til at tapserfaringen får en særlig kompleksitet: På samme tid som fortiden finnes i diktene, finnes også kimen til ulike fremtider. Begge tidsdimensjoner samlet i diktenes nåtidsplan.

En tapsprosess er en reforhandlingsprosess. Denne reforhandlingen forekommer i språket, og jeg vil mene at Bergets dikt i *våre sår* (..) har en særlig velutviklet evne til å utføre og synliggjøre slike reforhandlinger. Det har de fordi de, som jeg har villet vise, evner å skape et fortettet nåtidsplan som reforhandler tanken om linearitet, og fordi diktene langt på vei reforhandler hva et «vi» kan romme. Satt i sammenheng bidrar disse bevegelsene til å

demonstrere hvordan poesien kan fungere som reforhandlende kraft, i møte med verden. Det poetiske språket har en særlig mulighet til denne formen for reforhandling. Gjennom framskrivningen av et lyrisk vi, gjennom sin evne til å oppløse relasjoner mellom subjekter og objekter og gjennom sin mulighet til å servere leseren fortattede poetiske bilder der tider sammenblandes, evner diktene å åpne opp for en annen inngang til tapstematikker. Eller med Kittangs sene tanker, i Nielsens tolkning: «poesien gir stemme til uforståelige og likevel sansbare minnerfaringer som åpner seg mot en radikalt annen tid» (Nielsen 2015). Diktene i *våre sår* (...) utnytter mulighetsrommet som finnes i poesien, for å utsette og reforhandle en tapserfaring.

Dette fører til at det finnes en mulig lesning av diktene, som ikke setter dem i direkte relasjon til undergang og apokalypse. Lesningene i denne oppgaven har vist at lineariteten oppløses og hierarkiene oppløses. I denne oppløsningen åpnes det opp et mulighetsrom for å tenke sammen med diktene, i møte med omverden.

Hva er det diktene gjør, og hvorfor er det viktig å lese dem på en slik måte som denne oppgaven har gjort? Først og fremst for å si noe om hvordan disse diktene fungerer som et ypperlig åsted for å tenke u-lineært om tid og tap. Måten diktene evner å sammenblende tider, i et fortettet nå, legger opp til en lese måte der det finnes et potensiale for skapelse og fastholdelse. Diktene er også i seg selv eksempler på dette: De skaper gjentatte ganger nye fortattede nåtidplan ved gjenlesning, samtidig som de gjennom skrift fastholder og utsetter alt som står i fare for å tapes. Diktene motsetter seg dermed en lineær lesning som peker i retning av endelikt og undergang. Snarere har denne oppgaven vist hvordan diktene selv oppløser denne lineariteten. I det oppløsningen er et faktum, blir det mulig å lese tapet som grunnlag for reforhandling og skapelse.

Grunnet oppgavens begrensede omfang etterlater den mange ubelyste aspekter ved verket. Særlig er det verdt å påpeke at oppgaven på det teoretiske planet kun forholder seg løst til de teoritradisjonene de ulike teoretikerne inngår i. Tanken om temporalitet i dikt og lyrikk inngår i en lang tradisjon, som ikke forfølges utførlig i denne oppgaven. På samme måte beveger oppgaven seg kun i randsonen av en rik flora av økologiske innfallsvinkler. Oppgaven har valgt å benytte noen av Mortons teorier, men har ikke lest verket i lys av en bredere økologisk og antropocen tradisjon. Oppgaven har heller ikke funnet plass til grundige analyser av diktsamlingens forhold til det religiøse, som på flere plan henger sammen både med tidsopplevelsen og tapserfaringene. Jeg vil derimot hevde at for å undersøke grundigere det religiøse i Bergets diktsamling, eller å ta den økologiske tenkningen i diktene på alvor, er det nødvendig å først se på tapserfaringene. Derfor vil jeg mene at min masteroppgave er et

første steg på veien for å forfølge de mange tematiske og motiviske tråder som Bergets dikt er vikler seg inn i, og selv vever. Å forstå tap på nye måter gir mulighet for å vinne mye i møte med poesien som skrives i en kriserammet verden.

Litteraturliste

Andresen, Hadle Oftedal. 2017. «Mennesket som lyser.» Klassekampen, 23. august 2017.

https://app.retriever-info.com/services/archive?languageCategory=lang_NO%2Clang_SE&searchString=Oftedal%20kristin%20Berget.

Andersen, Rune J.: «Sergej Rachmaninov» i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 3. mai 2022 fra https://snl.no/Sergej_Rachmaninov.

Andersen, Sindre. 2021. «Et eksistensielt trykk.» Klassekampen, 9. januar 2021.

<https://klassekampen.no/utgave/2021-01-09/et-eksistensielt-trykk>.

Berget, Kristin. 2021. *Våre sår i hogstflaten rense overgi blanke trær blomstre opp i dødsraten hvisk navnet ut her*. Oslo: Cappelen Damm.

Berget, Kristin. 2017. *Og når det blir lyst blir det helt fantastisk*. Oslo: Cappelen Damm.

Bergsvåg, Henning. 2022. «#24 Poesidigg: Kristin Berget.» Poesidigg podcast, 4. mars 2022.

<https://poesidigg.podbean.com/>.

Borealis festival. 2019. <https://www.borealisfestival.no/2019/shows/time-time-time/>.

Christensen, Inger. 1988. *alfabet*. København: Gyldendal.

Derrida, Jacques. 2002. *Adjø til Emmanuel Levinas*. Oversatt av Ragnar Braastad Myklebust. Oslo: Cappelens forlag.

Fossen, Haakon. «Metamorfe bergarter» i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 3. mai 2022 fra https://snl.no/metamorfe_bergarter.

Grytnes, Johannes. 2021. «Bevaringstrang og undergang.» *Bokvennen litterær avis*, 19. januar 2021.

https://app.retrieverinfo.com/services/archive?languageCategory=lang_NO%2Clang_SE&searchString=grytnes%20kristin%20berget.

Ibsen, Henrik. 2005. *Brand* (1866) Bind 2 av Henrik Ibsen – Samlede verker jubileumsutgave. Oslo: Kagge

- Kleppo, Kristine. 2014. «Å skrive ild med kroppstemperatur – Intervju med Kristin Berget.» Boktips – Cappelen Damm. 6. desember 2014.
<https://www.boktips.no/skjonnlitteratur/lyrikk/a-skrive-ild-med-kroppstemperatur-intervju-med-kristin-berget/>.
- Moestrup, Mette. 2017. «*I DUET FINNS MÅNGA DU*» - *OM DU'ET OG BREVET I TUA FORSSTRÖMS LYRIK*». *Nordisk samtidspoesi: Tua Forsströms författerskap*, redigert av Hans Kristian Rustad. Oslo: Novus Forlag.
- Morton, Timothy. 2005. «Kritisk tænkning – Introduksjon til Den økologiske tanke» *Tidsskriftet Spring* 2005 (nr. 38.) 6–13.
https://cdn.shopify.com/s/files/1/0086/7676/9872/files/Manus_Spring_38_open_access.pdf?2340.
- Morton, Timothy. 2011. «Here Comes Everything – The Promise of Object Oriented Ontology». *Qui Parle* 2011 (Nr. 2).
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature – Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2016. *Dark Ecology – For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.
- Morton, Timothy. 2019. *Økologi uden natur – en gentenkning af miljøorienteret æstetik*. Oversatt av Jacob Bøggild og Torsten Bøgh Thomsen. Hellerup: Forlaget Spring.
- Morton, Timothy. 2021. *All art is ecological*. Dublin: Penguin Books Random House UK
- Mindré, Markus m.fl..2014. «Juryens begrunnelse» Oslo: Cappelen Damm
<https://www.cappelendamm.no/cappelendamm/forfattere/forfatternyheter/article.action?contentId=46340>.
- Nielsen, Ingrid. 2015. «»Ingen Kunst Utan Erindring Om Noko Tapt.» – I Minnet Om Atle Kittangs Lyrikkforskning» *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 18 (nr. 2 2015): 107-16.
- Opstad, Steinar. 2012. *Himmelretninger*. Oslo: Kolon forlag.

- Rösing, Lillian Munch. 2005. «BYE, BYE, BAMBI – mennesket er det underlige væsen som ønsker at dvæle i en dødens verden» *Tidskriftet Spring* 2005 (nr. 38) 98–107.
https://cdn.shopify.com/s/files/1/0086/7676/9872/files/Manus_Spring_38_open_access.pdf?2340.
- Rustad, Hans Kristian. 2022. «Antropocen stemning – Emosjon og følelse i dikt av Kristin Berget og Inger Elisabeth Hansen» i *Solen er ligeglad – er litteraturen?* Hellerup: Forlaget Spring.
- Tenningen, Sigurd. 2019. *Jordens ubevisste hukommelse – Tor Ulven som arkeolog*. Doktorgradsavhandling, Universitetet i Agder.
- Thomsen, Torstein Bøgh. 2005. «Flydende noiagratin – Apokalypseæstetikk i Theis Ørntofts Digte» *Tidskriftet Spring* 2005 (nr. 38) 98-107.
https://cdn.shopify.com/s/files/1/0086/7676/9872/files/Manus_Spring_38_open_access.pdf?2340.
- Sværen, Jørn. 2019. *Den engelske kanal*. Oslo: Kolon Forlag.
- Scranton, R., 2015. *Learning to die in the Anthropocene: reflections on the end of a civilization*. San Francisco: City Lights Book.
- Universitetet I Oslo, 2022. «Oslo School of environmental Humanities» Hentet 9. mai 2022 fra <https://www.hf.uio.no/forskning/satsinger/oseh/>.
- Vassenden, Eirik. 2019. *Utdødd og utopi - poesi i krisetider*. Redigert av Trude-Kristin Mjelde Aarvik, Torgeir Skorgen og Eirik Vassenden. Bergen: Alvheim og Eide akademisk forlag
- Wergeland, Henrik. 1977. Til min gyldenlak (1845) *Lyrikkboken*. Oslo: Den norske bokklubben.