

Thomas Seiler

Universitetet i Sørøst-Norge

<https://orcid.org/0000-0002-5589-2953>

## Ting, minne og identitet hos Inghill Johansen II

### Thing, Memory and Identity in Inghill Johansen's Short Prose II

In the second part of my article on Inghill Johansen's short prose, the focus is on the conception of body memory. Past and present are merged in the body, and hence the narrator's melancholy, if we follow Sigmund Freud's conception of melancholy in his famous "Mourning and Melancholia" from 1917. According to Freud, a melancholiac is a person who identifies with the object he or she has lost. Furthermore, as Johansen's narrator compares her life and writing with a black hole, she can be interpreted as a melancholiac who uses the black hole metaphor to formulate a poetology. The last part of this article tries to explain Johansen's enigmatic texts as part of her poetological strategy.

**Keywords:** body memory, melancholia, poetology

**Nøkkelord:** kroppshukommelse, melankoli, poetologi

### Kroppshukommelse

I forrige artikkel om Inghill Johansens prosaminiatyrrer rettet vi søkelyset på tingene siden de spiller en sentral rolle i forfatterskapet. Vi kom fram til at tingene fungerer som memorialobjekter. Samtidig var vi opptatt av jeg-fortellerens kritiske holdning overfor språk som medium for kommunikasjon og representasjon, og vi var inne på forholdet mellom ting og språkskepsis med tanke på identitetskonstruksjon. Når fortelleren skriver at språk legger seg som en hinne mellom det man vil uttrykke og subjektet, følger herav at en direkte tilgang til virkeligheten ikke er mulig. Den verden man iakttar, er alltid formet av språk. Den såkalte autentiske erfaringen som jeg-fortelleren er på jakt etter og samtidig stadig problematiserer, kan i dette perspektivet ikke være en erfaring som er basert på språk. Den må gjøres ved hjelp av andre instrumenter og medier. Og det er her kroppen trer inn i bildet.

I denne artikkelen skal det fokuseres på kroppens betydning med tanke på memoriakonsepsjonen og fortellerens kritiske syn på språk. Kroppen inntar en

særstilling i Johansens forfatterskap<sup>1</sup> fordi den fungerer som garant for det umiddelbare som fortelleren lengter etter. At dette selvfølgelig er språklig formidlet, er et paradoks Johansen som «språkarbeider» ikke kommer utenom. Som motiv spiller kroppen og sansene en avgjørende rolle i mange miniatyrer. Dermed får skrivingen om ting en litt annen vinkling, for fokus på kroppen betyr at det også kan være det usynlige som kan fungere som erindringens incitament.

I teksten «Fotografen» sier fortelleren, som er fotograf, at hun må kjenne det hun skal ta et bilde av. Og med «å kjenne» mener hun ikke kognitive faktorer, men en form for kroppslig kunnskap: «Alt det jeg gjør, henger sammen med min egen arm, min egen kropp, mitt eget hode. For å få bedehuset som jeg skal fotografere, til så riktig som mulig, er jeg nødt til å oppholde meg i det, sove i det, spise i det» (F, 92)<sup>2</sup>. Det å gjengi noe riktig, forutsetter altså at man tar det innover seg med hele kroppen. Man må inkorporere det. Det vil si at kroppen må bygge opp en slags hukommelse angående det som skal avbildes. Fortelleren tar i bruk alle objektene som finnes i bedehuset. Hun må liksom bruke dem med kroppen sin. Denne form for tett kobling mellom objekt og subjekt der subjektet er ute etter innlevelse, er det stikk motsatte av et instrumentelt forhold overfor tingene. Jeg-fortelleren forstår det korrekte, man kunne også si sannferdige, avbildet ikke først og fremst som resultat av avansert teknisk utstyr, men som resultat av en stemning som oppstår i møte mellom objekt og subjekt. I samband med erindringsteorier er det interessant å se at også denne form for kroppshukommelse har lange aner. Siden Augustin har magen og kroppen vært stedet hvor sanselig erfaring blir omgjort til erindring<sup>3</sup>. Fortelleren samler, med sine øye og med alle sansene, det som finnes i bedehuset i håp om å få bedehuset til «så riktig som mulig». Sannheten i form av et riktig avbilde er altså ikke et resultat av rasjonell fremgangsmåte i kombinasjon med riktig teknisk utstyr. Tvert imot må den forstås som resultat av en emosjonell sammensmelting mellom subjekt og objekt.

Hvor viktig kroppen er når det gjelder erkjennelse, vises i en tekst som allerede med tittelen røper at den har noe med kroppen å gjøre. I «Hånd» er fortelleren inne på hvordan hun ønsker seg å bli kjent med noen:

Aller helst vil jeg at du skal se på meg på den måten en blind ville gjort.

En sånn person ville stilt seg rett foran meg, løftet hånda og kjent meg. Ikke for å få utløp for en følelse, bevegelsene hånda gjør er helt rensket for den slags, men for å skaffe seg opplysninger (B, 47).

<sup>1</sup> Om kroppens betydning i Johansens tidligere forfatterskap, se Aamotsbakken 2006: 204.

<sup>2</sup> Der brødteksten ikke røper fra hvilken bok det siteres, settes det F for *Forsvinne* og B for *Bungalow* foran sidetallet.

<sup>3</sup> Se Augustinus: *Bekjennelser*, bok X, avsnitt 14, spes. s. 203.

Teksten risser opp en kontrast mellom en beskriving av et ansikt i litteraturen, første setning lyder som følger: «Det er mange bøker som begynner med at den som forteller beskriver ansiktet sitt, ...» (47), og det jeg-fortelleren ønsker seg, som det kommer frem i sitatet ovenfor Tydeligvis foretrekker fortelleren det haptiske framfor beskrivende ord når hun sier: «En sånn hånd ville glidd over leppene mine og kjent at de er store og at jeg har noen dype søkk i munnviken, og hvis du lot hånda følge halsen min og skulderens linje, ville du kjent at de er rette» (47–8). Denne motsetningen mellom skrift og sansene røper igjen fortellerens språkkritiske holdning. Hun foretrekker det flyktige ved berøring fremfor skriftens fikserende egenskap. Gjennom det haptiske får man et intuitivt inntrykk, «et minne», som teksten sier. Poenget er trolig at objektets potensielle muligheter forblir intakte så lenge man gir avkall på å holde noe fast i form av tilskrivning. Det å definere den andre, er ensbetydende med å holde ham fast i et bilde. Vedkommende blir fanget i et (språk)bilde som avgjør hvordan man ser på ham.

Berøringens potensial derimot ligger i dens åpenhet. Fortelleren formulerer denne tanken sågar med utropstegn: «Alle mulighetene som ligger i det ansiktet en sånn hånd stryker over!» (48). Sannhetsaspektet, forstått som en genuin erfaring, finnes altså i nonverbal kommunikasjon. Kanskje ligger i dette paradoks nøkkelen til Johansens poetikk. Som forfatter må hun jobbe med språk, enda hun er overbevist om at språk ikke når fram til det vesentlige. Ja, at det til og med skjuler mer enn det avslører<sup>4</sup>. Sjangrevalget er dermed opplagt, for kortprosasjangren nettopp utmerker seg ved dens åpenhet i semantisk henseende. Tekstenes mening ligger ikke skjult bak den fortalte historien. I stedet har vi å gjøre med dialektiske forsøk som trekker leseren inn i produktiv refleksjon.

Kroppen fungerer som motvekt til språkbasert kunnskap. I sitatet over er det snakk om «opplysninger». Sammenlignet med hørsel- og synssansen er følesansen den mest umiddelbare av alle sansene. Det å fysisk berøre, kan bety å komme ting og mennesker nærmest. Men i den sanselige erfaringen av objektet kan det også ligge en fare som jeg-fortelleren gir uttrykk for i en annen miniatyr. «Huset» begynner med følgende setning: «Det er vanskelig å si om det er jeg som bor i huset eller huset som bor i meg» (B, 101). Fortelleren fortsetter idet hun sammenligner denne følelsen med polfarernes treningsøkter der de drar bildekk etter seg. Men til forskjell fra dem kan hun ikke bli kvitt huset sitt, som hun holder eksplisitt fast (102). «Huset tar styrken fra meg. Det borer seg inn i meg og gjør meg svak. Det er i ferd med å overta meg, sluke meg, enda det egentlig var det motsatte som var meningen» (102). Her ser vi at memorialobjektet har blitt inkorporert, det lever et symbiotisk liv med fortelleren og kan derfor ikke lenger riktig styres. Det er blitt en byrde som hun ikke kan kvitte seg med.

<sup>4</sup> Denne språkkritiske holdningen finnes også i Johansens siste bok, *Dette er G*. Her leser man: «Alt kan slettes ut bare man forteller det. For det er ingenting som ligger fast. Alt kan flyttes rundt og byttes om på, jeg sa det, ikke sant. Den pungen han tok, kan bli den pungen han ikke tok» (42).

Kanskje kan denne teksten best forstås på bakgrunn av Nietzsches tanker i *Historiens nytte og unytte for livet*. Nietzsches kulturkritikk i form av en skarp tidsdiagnose – for mye kunnskap gjør mennesket handlingslammet – omfunksjonaliseres til et problem jeg-fortelleren sliter med. Det er hennes erindringer og kunnskap knyttet til huset som er i ferd med å ta knekken på henne. Åpningssetningen peker på at huset fungerer som erindringens materielle uttrykk. Huset med sine rom har innskrevet seg i fortellerens kroppshukommelse. Tingene i huset, i samspill med rommene, får en særegen status idet de er avhengige av fortellerens tilstedeværelse. Det er slik sett følgeriktig at det ikke bare settes søkelys på de topografiske forhold (rom og hus), men også på enkelte gjenstander som befinner seg i huset.

Et eksempel er «Kjeller», en ultrakort miniatyr om et badekar, som består av en setning: «Et gammelt badekar som jeg satt i på en varm sommerdag for lenge siden mens moren min helte kjølig vann over ryggen min med en øse» (B, 19). Dette kan leses som eksempel på det man kaller ufrivillig erindring. Synet av badekaret i kjelleren utløser umiddelbart et kroppsminne i form av det kalde vannet som renner over ryggen til fortelleren som barn. Denne sansefølelsen ville trolig utløse andre erindringer om forgangne sommerdager. Men interessant nok sier fortelleren ingenting om mulige oppdukkende minner, men nøyer seg isteden med denne ene setningen<sup>5</sup>. Dens visualitet er derimot åpenbar, forsterket ytterligere ved manglende verb.

Det er betegnende at Johansen situerer badekaret i kjelleren som ifølge fenomenologien til Gaston Bachelard er stedet for det ubevisste. Den ufrivillige erindringen er i det ubevisste, og teksten retter søkelyset nettopp på det ubevisste, tydelig markert med tittelen som jo er «Kjeller» og ikke «Badekar» som man kunne vente. Bachelard understreker i sin studie hvor viktig foreldrenes hus er for erindringene til barna. Ifølge ham er det rommene som gjør at vi kan konfronteres med tiden (Bachelard 1975: 41). Dette fordi erindringene har materialisert seg i dem. Mot slutten av miniatyren sier fortelleren: «Det er meg som holder tiden i det oppe. Bærer den på ryggen min, sleper den med meg» (103). Det kommer her tydelig til syne at tiden ikke er noe som man kan kvitte seg med. Minnet om forgangne sommerdager ved synet av et gammelt badekar tyder på dets funksjon som memorialobjekt. Det vil si at badekaret i kjelleren har forandret sin funksjon; fra opprinnelig å være et nytteobjekt, har det gått over til å fungere som memorialobjekt som tydeligvis har fått en følelsesverdi for fortelleren.

Med tanke på fortellerens identitetsfølelse kunne man også si at badekaret har en støttende funksjon. Det tilfredsstiller hennes lengsel etter kontinuitet. Protagonisten

<sup>5</sup> Til forskjell fra Prousts elaborerte erindringskonsepsjon sies det ikke noe om hvordan den ufrivillige erindringen påvirker subjektet. Hos Proust derimot forvandler duften av kaken subjektet fundamentalt når man leser: «... den fylte meg med en kostbar essens, eller snarere: denne essens var ikke i meg, den var meg. Jeg følte meg ikke lenger mislykket, begrenset, dødelig. Hvorfra hadde denne sterke glede kunnet nå meg? Jeg fornemmet at den var knyttet til smaken av te og kake, men at den overskred dem uendelig, den var ikke av samme natur» (Proust 1992: 59 f.).

oppfatter badekaret ikke som et tilfeldig objekt blant andre, men i en menings-sammenheng. Ettersom det avspeiler en del av familienhistorien, er badekaret en garant for kontinuitet mellom før og nå. Igjen er det en motsetning som fortelleren er inne på. For samtidig som hun lengter etter å bli kvitt sin førhistorie, som vi har sett i forbindelse med teksten «Huset», lengter hun også etter kontinuitet. Dette med tanke på en noenlunde stabil identitet og en tilværelse som kan oppleves som meningsfylt<sup>6</sup>. Denne er truet nettopp fordi hun ikke lenger ser en sammenheng mellom seg selv og omverden, mellom språk og virkelighet og mellom før og nå.

### Det uttalte og fortellerens melankoli

Utgangspunktet for en gransking av tilværelsen er fortellerens eget liv. I *Bungalow* kommer introspeksjonen i gang fordi foreldrenes hus skal rives. Fortellerens blikk går innover, i familiens fortid, i det psykiske, i kroppen, men også i bygningene, både i foreldrenes hus og i skolebygningen. Kroppsmotivet dukker eksempelvis opp i miniatyren «Navle» der det tematiseres en navlebeskuelse på en original måte. «Den er et søkk. Et stort hull inn i meg» (49). Søkket sammenlignes med de «små sløyfer» søsknene hadde, og protagonisten tyder dette som tegn på manglende identitet:

Som om moren vår hadde gitt dem et ønske om lykke på reisen. De gikk rundt som små forundringspakker, med en framtid lagt ned i seg, og den var full av overraskelser. De reiser hit og dit og ser ikke ut til å eie en bekymring i livet. Noe helt annet, altså, enn dette hullet midt på som jeg hele tiden strever med å fylle (50).

Fortelleren forklarer søkket med at jordmoren skadet henne ved et uhell: «Jordmoren gjorde en feil, hun hadde sovet dårlig, saksa kom borti noe av meg, noe av huden min ble også klippet av. Noe av mitt skinn. Om strengen hadde blitt klipt av slik den skulle, ville jeg ikke blødd» (49). Teksten er ikke bare et eksempel på Johansens lakonske humor, men risser samtidig opp en sammenheng mellom sår og hukommelse. Skaden påminner fortelleren hele tiden om det hun oppfatter som mangel. Også dette er helt i overenstemmelse med Nietzsches ord om sammenheng mellom smerte og hukommelse når han skriver i *Moralens genealogi*: «Bare det som ikke opphører å gjøre vondt, forblir i hukommelsen» (Nietzsche 2010: 55). Den kroppslige skaden fremstilles som et memorialobjekt. Den er et «hull», noe som ikke finnes, men som kan være grunnen til slit med identitetsfølelsen, som det snakkes om i sitatet før («enn dette hullet midt på som jeg hele tiden strever med

<sup>6</sup> At tingene kan ha en stabiliserende funksjon, er en tanke som Hannah Arendt har vært inne på. Hun sier at «mennesker, til tross for deres evig foranderlige natur, igjen kan bli de samme, det vil si, gjenvinne sin identitet, ved å forholde seg til den samme stolen og det samme bordet» (Sitert etter Lasch 1986: 24).

å fylle»). Fortelleren skriver ikke bare om sin følelse av splittelse, men tolker dette som en form for melankoli, riktignok uten å nevne selve begrepet. Hun nevner derimot to ganger at det dreier seg om «en slags åpning inn til noe mørkt» (50) eller hun formulerer: «Ikke en jeg som [...] har et mørke i seg som hele tiden truer med å piple ut gjennom et lite hull på kroppen» (50). Dette mørket kan oppfattes som fortellerens melankolske sinn, når man tenker på antikkens lære om de fire væsker der for mye av kroppens svarte galle forårsaker melankoli. Når fortelleren i «Huset» sier at det er «i ferd med å overta meg, sluke meg, enda det egentlig var det motsatte som var meningen» (102), skildrer hun melankolikerens følelse av vanmakt overfor et objekt man ikke kan kvitte seg med siden det er inkorporert: «Når jeg puster, skjærer glasset i vinduene seg inn i lungene mine, og når jeg bøyer meg, er ryggen min like stiv som plankene i veggen» (102). Sigmund Freud har i *Sorg og melankoli* tolket melankoli som en form for mislykket sorgarbeid grunnet i en identifikasjon med tapsobjektet<sup>7</sup>. Et annet eksempel som passer inn i det mønstret, er «Voodoo». Tittelen refererer til voodookulten der det brukes en dukke for å overføre egen smerte og aggresjon til: «Jeg leste at i mange kulturer er denne måten å få ut aggresjon på helt vanlig» (B, 122). Teksten glir nesten umerkelig fra en voodoodukke over til selve fortelleren når det er snakk om «blod». Siste avsnitt avslører at voodoodukken blir til fortelleren. Dermed rettes aggresjonen mot seg selv med potensielt livstruende følger.

Men melankolien må ikke bare ses i forbindelse med fortellerens kroppslige skade eller med en identifikasjon med tapsobjektet siden den også kan bestemmes tegnteoretisk. For fortellerens språkkritiske syn kobles til lengselen etter sammenfall mellom språktegn og det betegnede. At dette ikke er mulig, er årsak til fortellerens melankoli. Miniaturen «Grabb» er en refleksjon over tingenes flytende status. Når en ting mister sin opprinnelige funksjon, mister den også sin betegnelse. Den får et nytt navn i en ny kontekst. Teksten åpner med følgende ord: «Jeg har aldri likt ting som tas ut av sin egentlige sammenheng og gjøres om til noe annet. Det er som om den opprinnelige tingen roper gjennom lagene, enda den er helt dekket til» (B, 127). Og teksten slutter som følger: «For det er det som skjer, ikke sant? På et eller annet tidspunkt glir tingene alltid bort fra seg selv og over i noe annet» (128).

Med tanke på at ting fungerer som memorialobjekter, er fortellerens motvilje mot forandringen lett å forstå. Når tingene omformes til noe annet, kan de ikke lenger fungere som memorialobjekt. Den skjulte historien som knytter tingene sammen med den som brukte dem, går tapt. Og dermed er det heller ikke mulig å bygge opp en metonymisk identitet. Vi har også her med et gap å gjøre, en kløft mellom ting og menneske som innskriveres i fortellerens bevissthet og som forsøkes å overvinne via en mental operasjon. Fortelleren blir til melankoliker fordi hun

<sup>7</sup> Freud 2022: 137–149. Se for eks. følgende sitat på s. 142: «Objektbesettelsen viste seg altså som lite motstandsdyktig, den ble opphevet, men det frie libido ble ikke forflyttet til et annet objekt, men trukket tilbake inn i jeget. Men der fant ikke libido noen tilfeldig anvendelse, men tjente til at jeget identifiserte seg med det oppgitte objektet».

ikke greier å stoppe moderniteten som nettopp er kjennetegnet ved dynamikk og stadig forandring. Men denne forandringen, i «Grabb» er det en grabb som omgjøres til et busskur, fører tankene til fortelleren videre til en tingliggjørelse av mennesket, riktignok i form av en simile: «Men var det ikke noe ubehagelig ved de store takkene i enden som fungerte som tak? [...] Var det ikke som om en selv kunne risikere å bli løftet opp og dumpet ned som stein eller jord et helt annet sted? (127–8). Slik artikuleres det en fremmedhetsfølelse overfor en forandret tingverden som resulterer i en fremmedhetsfølelse overfor seg selv.

Den stadige glidingen av ting, modernitetens flytende form, for å låne en metafor til Zygmunt Bauman, utløser fortellerens melankoli (Bauman 2006). Hun beskriver seg selv som en som kunne trenge en person som rydder opp i hennes tilværelse. I den første miniatyren av *Bungalow* leser man: «Jeg kunne virkelig trengt en som kom og kalte tingene ved sitt rette navn, en som delte livet opp i klare enheter, en som pekte og sa nåtid her, fortid og framtid der, sånn at alt ble klarere og sluttet å flyte så mye rundt i meg» (12). Tanken på det flytende ved tingene som gjør at mennesket ikke har et fast holdepunkt i tilværelsen, er et frekvent motiv hos Johansen. I «Glasskule» fra *Bungalow* beskrives det en glasskule som ristes for voldsom slik at huset på innsiden går i stykker: «Se! Snøen fyker i alle retninger, som om det den skulle falle mot, er borte. Selv ikke huset holdes på plass, men flyter langsom rundt. Noen ganger er det helt dekket av det hvite, andre ganger kommer det til syne igjen» (100). Bildet av et fritt svevende hus på innsiden av en glasskule brukes som metafor for den moderne tilværelsen. Det illustrerer umuligheten av å holde noe på plass med en entydig definisjon. Dette ser man når man kontrasterer denne passasjen med tekstens begynnelse. «Det er et hus. Det er vegger, det er rom, en stue, et kjøkken, vinduer. Dråpene slår mot dem. Det regner. Det er lyden av regn på taket, vann som løper i rennene og treffer bakken» (99). Her har vi et forsøk på å holde tingene på plass idet de defineres med begrepspråk. Poenget i denne teksten synes å være at Johansen parallelliserer dette huset med glasskulens hus. Hun risser opp en scene der det beskrevne hus i begynnelsen ligner veldig det huset inni glasskulen. Begge passasjene begynner med samme formulering «det er et hus». Utover dette fungerer snøen som tertium comparationis. Idet fortelleren knytter det inngangs beskrevne hus sammen med glasskulehuset, har hun funnet en slående symbolikk for vår moderne tilværelse. Virkeligheten kan oppfattes som et flytende element som unndrar seg ethvert forsøk på definisjon.

Fortellerens konstatering av at alt forsvinner eller forandrer seg og er underlagt tidens gang, munner i en oppvurdering av øyeblikkets erfaring. Denne erfaring er knyttet til sansene. I «Hånd» som vi analyserte før, leser man til slutt:

Alle mulighetene som ligger i det ansiktet en sånn hånd stryker over! I dette blikket fins verken stygt eller pent, ondt eller godt. Alt som fins er hudens overflate og kraniet under, et ganske bredt ansikt, en kraftig beinbygning. Det er sånn jeg står fram. Det er dette som er meg nå (48).

Denne oppvurderingen av det haptiske som erkjennelsesmodus kjennetegner ikke bare Inghill Johansens forfatterskap. Særlig i den lyriske sjangren har fokuseringen på sansene vært utbredt på 1900-tallet. Hans Børli eksempelvis bruker begrepet «det taktile språk» for å oppvurdere den sanselige tilnærmingen til tingene og verden (Børli 1991: 70)<sup>8</sup>. Han er skeptisk overfor begreppspråket som han tror at bommer med tanke på det vesentlige, essensen. Det samme kan sies om dansken Paul La Cour eller om franskmannen Yves Bonnefoy<sup>9</sup>. Forfatterne søker en slags umiddelbar tilgang til tingene og dermed til verden. De gir avkall på den mimetisk orienterte diktningen til fordel for en «berøringspoetikk» som er kjennetegnet ved at den retter seg mot selve språket. Det poetiske er i dette perspektivet bortenfor språkets begrensninger, i det gåtefulle som i grunnen ikke kan fattes med ord. Som de nevnte lyrikerne bruker også Johansen et språk som gjør opprør mot språket.

### Det gåtefulle som trigger for en poetologisk lesning

Skriving, skriveverktøy og skrivesituasjoner er frekvente motiver i kortprosa-tekstene. Dette gjelder særlig for *Bungalow*, men disse motivene finnes også mot slutten av *Forsvinne*. Ofte er ting som er knyttet til skrivesituasjoner, svært gåtefulle. Miniatyrene fra bolken «Tavler og kritt» i *Bungalow* er eksempelvis vanskelig å tyde. Her står ting i sentrum som spiller en rolle i fortellerens jobb som lærer. Tekstene har titler som «Kritt», «Monter», «Strek», «Svamper» eller «Tusj». «Strek» for eksempel lyder som følger:

Jeg prøver å peke på noe. Jeg setter en strek. Jeg har en penn. Det er en jobb.  
At jeg holder noe fram, og streker under, for eksempel et navn eller bare et ord, jeg skriver på en tavle, så pusser jeg det ut. Jeg visker det vekk.  
Tar svampen i hånda (85).

Miniatyren er underlig av flere grunner. Hvorfor nevnes det slike trivielle handlingsmomenter fra en lærers hverdag? Skal dette forstås som en fremmedgjøringseffekt? Det nevnes et handlingsmoment av den daglige rutinen. Man kunne argumentere for at det ligger en form for underliggjøring i denne vektleggingen. Underliggjørelsen forsterkes med måten det fortelles på. Men alt dette forklarer ennå ikke tekstens mening. Så hvorfor nevnes det de enkelte handlingsmomentene og hvorfor i den litt uvante rekkefølgen? Setningene tenderer også til å være ugrammatiske. Man må nesten overse punktum etter «jobb» og lese det hele som én setning («det er

<sup>8</sup> «Vi er ved å glemme det taktile språk. Hendenes tause samtale med verden».

<sup>9</sup> La Cour 1958: 31: «Jeg lytter ikke til Ordene, men til den talende Stumhed i dem». Eller på side 41: «Besynderlige Sprog, som tilintetgør den haandgribelige Ting, naar du nævner den ved Navn, for i Stedet at lade den opstaa som Idé, som aandelig Forestilling. Naar jeg siger Sten, nævner jeg et Stof ved Navn, men den Form, den Glans, den Vægt, jeg havde for Øje, meddeler Ordet dig ikke».



en jobb at jeg holder noe fram ...») dersom man vil ha det grammatikalsk korrekt. Men skildringen forblir gåtefull. Litt mindre gåtefullt er det kanskje når man leser den i sammenheng med andre miniatyrer som tematiserer skrijving. Kan det da være et skjult hint om Johansens poetikk? Det er påfallende at skrift beskrives som et flyktig medium som kan viskes ut. I forbindelse med minneaspektet er dette interessant. Skrift fungerer her nettopp ikke som en kulturell praksis for å fastholde en hendelse eller en tanke. Den er ikke konserverende, men framstilles som et flyktig medium. Det oppvurderes på denne måten det flyktige og transitoriske framfor skriftets «arkivfunksjon».

Også «Kritt» tematiserer skrijving. I denne teksten skildrer fortelleren at hun alltid har kritt på seg, «[s]om om jeg hele tiden har noe jeg skal si, noe jeg vil holde fram, et eller annet viktig, noe jeg vil at folk skal huske meg for, men det har jeg ikke, så jeg legger det stille tilbake, lar det forsvinne» (84). Vi har å gjøre med en sammenfletting av skriveverktøyet med skriveren. Teksten kan leses som en ironisk lek med sjangeren fordi den bygger opp en forventningshorisont som ikke innfries<sup>10</sup>. Forventningen er at leseren ønsker å vite hvorfor fortelleren går rundt med kritt på seg og hvorfor de sammenlignes med «et slags næringsmiddel man hele tiden trenger tilførsel av» (83). Idet fortelleren gir krittene en slags eksistensiell kobling, setter hun leserens forventninger i sving, riktignok uten å innfri dem. Teksten har jo ikke en overraskende forklaring eller et poeng. Igjen torpederer skrivematerialet forestillingen om skriftets arkivfunksjon, for krittskrift er flyktig. Den vedvarer ikke som skrift. Johansen skyver skrift ut fra den opphøyede posisjonen den har i vår kultur i kraft av det vedvarende som er knyttet til den. Med tanke på tekstens mening oppstår det på denne måten et tomrom, for hva er den ute etter? Det tomme rommet, det som er utelatt, blir til tekstenes semantiske midtpunkt. Som vi skal se nedenfor, bruker Johansen gjerne metaforen «hull» for å uttrykke dette.

Et eksempel på det tomme rommet er «Oppskrift» fra *Bungalow* hvor det uttalte gjøres til hovedpoenget i miniatyren. Hovedmotivet er en oppskrift på en kake som fortellerens mor pleide å lage når hun hadde gjester. Siden kaken faller i smak, blir hun bedt om oppskriften. Fortelleren finner etter hvert ut at hun utelater små detaljer: «I mors forklaring var det små gliper, ting hun holdt tilbake» (24). Litt senere heter det: «Det er det samme jeg gjør nå. Holder noe tilbake, en liten detalj bare. For det er sånn denne oppskriften er. Jeg vil ikke kalle det å lyve heller. Det er bare å hoppe over» (24). Mors fortelling om kakelaging sammenlignes med jeg-fortellerens refleksjon over sin egen fortelling. I begge tilfellene er det det uttalte som er det avgjørende. Dette uttalte driver teksten fremover og danner dens gåtefulle sentrum.

<sup>10</sup> Ifølge Marit Grøtta er en korttekst kjennetegnet ved at den bryter med leserens sjangerforventninger. Se Grøtta: 2009: 29.

Samme prinsipp finnes i en annen tekst, «Papir», som åpner opp med følgende setning:

I grunnen har alt det en gjør med papir noe unyttig ved seg: papirhatter i rosa og lyseblått en kan brette ut og sette på hodet, små papirfly en lager bare for å se hvor langt de kan sveve, eller innpakkingspapir i forskjellige farger som kastes straks en har åpnet gaven og gjestene er gått hjem (B, 53).

Men i tekstens annen del fortelles det om en kunstutstilling der en kunstner klipper opp papir i tynne remser. Kunstneren har begynt med dette etter å ha mistet barnet sitt. Teksten ender på følgende vis: «I begynnelsen trodde man hun var gal, men så begynte hun å kalle klippingen et kunstprosjekt. De tynne remsene er vakre på en skjør måte og nå fraktes de i lastebil til forskjellige utstillinger i Europa» (54).

Johansen, som den underfundige forteller hun er, synes med denne slutten å motsi begynnelsen, samtidig som hun bekrefter den. For kunst er, ut fra et nytteperspektiv, unyttig, men den er også relevant, for eksempel når den har sitt utspring i personlig sorg. Kunstnerens klipping kan forstås som en måte å håndtere tapserfaringen på der papiret fungerer som memorialobjekt. Papirremsene forbinde henne med barnet og formår å stabilisere hennes identitet på denne måten. Denne er i utgangspunktet truet av bunnløs sorg. Men denne konteksten ser ikke publikumet. De ser selvfølgelig bare kunstverket. Det er fristende å lese teksten poetologisk, som en uttalelse om Johansens egen poetikk. For det lavmælte, skjøre og uuttalte er jo nettopp det som kjennetegner hennes tekster, som vi har sett før. Bortsett fra at også de er «papirarbeid». Det uuttalte eller det «unyttige» danner tekstenes sentrum. Prosaminiatyrene til Johansen er ofte dialektiske, som «Papir» viser. De innledes med en påstand som motsies i det følgende. Denne refleksive gestus kjennetegner sjangren som har en tendens til fremstilling av en tanke, på bekostning av det narrative elementet.

## Oppsummering

Tekstene har, slik jeg ser det, to gravitasjonsfelt. De tematiserer eksistensielle problemstillinger som mennesket qua menneske er opptatt av. Så er eksempelvis døden et frekvent motiv. Foreldrenes bortgang tematiseres påfallende ofte. Døden er den store gåten i tilværelsen, noe som kanskje forklarer tekstenes melankolske grunntone. Men betegnende nok står ikke den avdøde i fokus, men ting knyttet til vedkommende, som vi har sett i forrige artikkel. I grunnen er det ikke først og fremst døden fortelleren er opptatt av, men tid. Erik Bjerck Hagen skriver i forord til *Suge – Klage – Forsvinne* at «tidens gang ofte anes som en nesten svimlende ubehagelig kraft gjennom bøkene» (Bjerck Hagen 2011: 16). Tidsaspektet har fortelleren et ambivalent forhold til. På den ene siden ønsker hun at tiden ikke

finnes, på den annen ser hun mulighetene som ligger i forandringen. Miniaturene pendler mellom disse polene, ofte i en og samme tekst. Som melankoliker er hun interessert i at ting ikke forandrer seg, som moderne menneske må hun derimot bryte opp og se ting under forandringens tegn. I den siste miniaturen fra *Bungalow* leser man mot slutten: «Kan hende er det et tegn, sa hun. På det vi snakket om. At du forandrer deg. Jeg smilte. Det var ikke noe jeg heller ville» (135).

Miniaturene reagerer som en seismograf på samtidens utfordringer. Som utfordringer kan nevnes tap av fellesskapet. Individet føler seg ikke lenger tilhørig til et fellesskap som det kan oppleve som meningsfullt, som følge herav er det truet ved identitetstap siden det ikke lenger er mulig å definere seg i forhold til andre. Tekstenes kretsing rundt identitetsspørsmål skjer på bakgrunn av en fremmedhetsfølelse. Denne oppstår på grunn av en følelse av å være utestengt fra fellesskapet og tingverden. Jeg-fortellerens jakt etter en metonymisk identitet kan slik sett leses som refleks på denne fremmedhetsfølelsen. Der det ikke lenger finnes et fellesskap, kan identitet ikke bygges opp om vi oppfatter identitet som et relasjonelt begrep. Hun ønsker seg at tingverden kunne fremstilles som meningsfull, i håp om på denne måten å finne frem til en noenlunde stabil identitet. Gang på gang viser Johansen en identitet som ikke er stabil. Jeg-fortelleren beskriver seg selv som «stor figur ute på en hvit flate» i teksten «Negler» (B, 52). Eller hun karakteriserer seg selv med følgende ord som avslutter boken *Bungalow*: «Det er det som gjør meg så utydelig. Jeg kan gå på et hvilket som helst tog og bli hvem som helst» (135).

Skriving kan på bakgrunn av dette også oppfattes som en utforskning av egen identitet. Men det er et prekært foretak, av forskjellige grunner. En grunn er fortellerens tidsopplevelse. For i hennes konsepsjon er samtiden gjennomsyret av fortiden, først og fremst via tingene. Det finnes ingen grense mellom de to tidsnivåene. Hennes tidsopplevelse er flytende som vi har sett i sitatet før, der fortelleren sier at hun kunne trenge «en som pekte og sa nåtid her, fortid og framtid der». Fortellerens kropp lagrer så å si forskjellige tidsnivåer, en tanke som ytterligere radikaliseres når sammensmeltingen av tidsnivåer også overføres på egen håndskrift, som i teksten «Skrift»:

Jeg fikk min egen skrift. Vel, helt korrekt er det jo ikke. For det fins fortsatt rester av mors skrift i min. Jeg har aldri helt greid å riste den av meg. En gang fikk jeg den i blodet, som rytme, som avtrykk. En arv. Jeg kan se det på l-ene mine, på måten de heller på. Det er nesten enda tydeligere enn før. Som om jeg endelig begynner å få det til (F, 110).

Sitatet viser at fortelleren ikke ser sin skrift som personlighetstrekk. Tvert imot er den gjennomsyret av morens skrift. Det er slående at heller ikke selve skrivingen fremstilles som en individuell, kreativ handling. Snarere dreier det seg om et foretak som er basert på tradisjonen og på andres meninger som det kommer frem av teksten «Slutt» fra *Forsvinne*: «Jeg har alltid følt at jeg blir sett på. [...] Når jeg skriver, blir følelsen sterkere. Som om den som ser rykker et skritt nærmere, og

vi en dag kommer til å møtes» (114). Som utsagn om forfatteryrket er dette svært spennende. Teksten gjør opprør mot den romantiske forestillingen om kunstneren som produserer ved hjelp av egen inspirasjon. Derimot gjør teksten oppmerksom på at forfatteren aldri skriver ut fra seg selv alene. Dermed forsvinner forestillingen om forfatteren som et unikt subjekt i et svart hull. Som vi har sett før, bruker Johansen hull-metaforer ikke bare for å beskrive fortellerens egen tilværelsen, men også for å «beskrive» andres skjebne. Om farens bortgang leser vi: «Fars forsvinning var liksom et svart hull vi ble sittende og stirre på» (F, 77). Denne metaforen er ikke tilfeldig valgt<sup>11</sup>. Et svart hull er jo ifølge *Store norske leksikon* et «område i verdensrommet hvor gravitasjonskreftene er så sterke at ikke noe kan unnslippe, selv ikke lys»<sup>12</sup>. Hos Johansen betyr dette at hullet suger fortellerens oppmerksomhet til seg uten at denne kan gjøre motstand. Dette faktum forklarer fortellerens melankoli fordi hun ikke greier å oppfatte døden som et objektstap. I stedet identifiserer hun seg med objektet når det er snakk om et svart hull. Men samtidig sier det også noe om det problematiske ved selve skrivingen. For hvordan setter man ord på en slik erfaring?

Ser vi det i lys av sjangeren, sier det seg selv at miniatyrene ikke kan presentere et narrativ i form av en historie. Ved synet av et svart hull kollaberer det narrative forløp. Derfor er kortprosasjangeren egentlig den eneste som kan komme på tale her. Den tillater ikke ekspansive narrativer og utbroderinger, men karakteriseres ved komprimering og hentydninger. Dette gjelder også for den metonymiske identiteten som bare antydes, men ikke fordypes. Tekstenes særpreg er at fortelleren nekter å fortelle en sammenhengende historie. Dette skjer bare unntaksvis som for eksempel i «Biografen», en tekst fra *Forsvinne* på 11 sider. Men som vi har sett før, er denne tekstens tema nettopp forholdet mellom det faktuelle og det fiksjonelle og umuligheten av å fange noen, her Carl von Linné, i skrift. Dette har å gjøre med den språkskeptiske holdningen som ligger i bunnen av alt Inghill Johansen skriver. Språk har ikke avslørende, men tilslørende funksjon og erstatter i så måte til og med det det vil beskrive. Derfor fokuserer fortelleren på sansene, på kroppen og da særlig på det haptiske, og denne fungerer som et mulig sted for autentiske erfaringer. Lengselen etter samsvar mellom tegn og betydning forblir en lengsel, og dette er årsaken til fortellerens melankoli. Innsikten i dette fører til en oppvurdering av det flyktige og av øyeblikket på bekostning av det vedvarende, i form av skrift for eksempel. Denne prevalensen fører til en raffinert tomromspoetikk der det som ikke er til stede, morens manglende opplysninger angående en kakeoppskrift eller «den hvite firkanten etter vegguret», blir til tekstenes bærende prinsipp.

---

<sup>11</sup> Jeg takker den anonyme fagfellen for kommentarer angående det svarte hullet.

<sup>12</sup> [https://snl.no/svart\\_hull](https://snl.no/svart_hull), hentet 1.07.2023.

## Litteratur

- Augustin. (2009). *Confessiones*. Oslo: Det norske samlaget.
- Bachelard, G. (1975). *Poetik des Raumes*. Berlin: Ullstein.
- Bauman, Z. (2006). *Flytende modernitet*. 2. utg. Oslo: Vidarforlaget.
- Børli, H. (1991). *Tankestreif. Fra en tømmerhuggers dagbok*. Oslo: Aschehoug.
- Freud, S. (2022). *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Grøtta, M. (2009). *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster*. Oslo: Cappelen Akademisk.
- Johansen, I. (2009). *Forsvinne*. Oslo: Gyldendal.
- Johansen, I. (2011). *Suge – Klage – Forsvinne*. Oslo: Gyldendal.
- Johansen, I. (2016). *Bungalow*. Oslo: Oktober.
- Johansen, I. (2021). *Dette er G*. Oslo: Oktober.
- La Cour, P. (1958). *Fragmenter af en Dagbog*. København: Gyldendal.
- Lasch, C. (1986). *Seg selv nok? Om å overleve psykisk i krisetider*. Oslo: Gyldendal.
- Nietzsche, F. (2010). *Moralens genealogi*. Oslo: Spartacus.
- Nietzsche, F. (2013). *Utidsmessige betraktninger*. Oslo: Spartacus.
- Proust, M. (1992). *På sporet av den tapte tid I*. Oslo: Gyldendal.
- Aamotsbakken, B. (2006). Kroppens og språkets grenser. Lesning av Inghill Johansens tekster. *NLÅ*, s. 180–207.