

**UNIwersytet Gdański**  
**SZKOŁA DOKTORSKA NAUK HUMANISTYCZNYCH I**  
**SPOŁECZNYCH**

**Paulina Przywuska**

**numer albumu: 005079**

*Dyscyplina: językoznawstwo*

**Den språklige kreasjonen av kroppen i poesi av Joanna  
Rzadkowska, Athena Farrokhzad og Eva Tind**

**Językowa kreacja ciała w poezji Joanny Rzadkowskiej,  
Atheny Farrokhzad i Ewy Tind**

Rozprawa doktorska

wykonana

w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Społecznych

pod kierunkiem

dr hab. Marii Sibińskiej, prof. UG

**Gdańsk 2023**

# Innhold

<b>I. Innledning</b> .....	<b>5</b>
I.I. Avhandlingens tema og avgrensninger.....	7
I.II. Avhandlingens problemstilling.....	8
I.II.I. Metode.....	9
I.II.II. Struktur.....	11
I.III. En takk.....	11
<b>Kapittel 1</b> .....	<b>13</b>
<b>Språk i kultur</b> .....	<b>13</b>
1.1. Språkvitenskap i lyrikk.....	13
1.2. Det språklige bildet av verden, eller verdenens språklige kreasjon?.....	20
1.3. Metaforer.....	27
1.4. Kognitiv poetikk.....	30
1.5. Kategorisering.....	33
1.6. Vurdering.....	35
1.7. Identitet.....	37
1.8. Fremmedhet.....	42
<b>Kapittel 2</b> .....	<b>49</b>
<b>Kroppslighet: et oversiktsperspektiv</b> .....	<b>49</b>
2.1. Kroppshistorie.....	51
2.2. Kvinnekroppen.....	54
2.3. Kropp og identitet.....	58
2.4. Kropp og språk.....	61
<b>Kapittel 3</b> .....	<b>67</b>
<b>Mellom maskin og menneske: analyse av Joanna Rzadkowskas poesibøker</b> .....	<b>67</b>
3.1. <i>Luftmensch</i> .....	67
3.1.1. Tittelen.....	68
3.1.2. Den fysiske opplevde kroppen.....	69
3.1.3. Kroppen i forhold til andre.....	75
3.1.4. Kroppen som en maskin.....	82
3.1.5. Et ønske om å flykte fra kroppen.....	92
3.2. <i>Gjentagelsestvang</i> .....	93
3.2.1. Tittelen.....	94
3.2.2. Den moderniserte kroppen.....	95

3.2.3. Kroppen som et speil for følelser .....	101
3.2.4. Kroppsminner: nostalgisk tilbakeblikk .....	107
3.2.5. Naturmetaforer rotfestet i kroppsligheten .....	110
3.2.6. Kroppslighet – et oppsummerende bilde.....	115
<b>Kapittel 4 .....</b>	<b>117</b>
<b>Kroppen og tilhørigheten: analyse av Athena Farrokhzads poesi .....</b>	<b>117</b>
4.1. <i>Vitsvit</i> .....	117
4.1.1. Kroppen i forhold til familieband.....	118
4.1.2. Krig om en kropp .....	122
4.1.3. Kroppsliggjort språk.....	125
4.1.4. Kroppen i faste uttrykk.....	129
4.1.5. Den symbolske kroppen.....	131
4.2. <i>I rörelse</i> .....	141
4.2.1. Dynamiske kropper – bevegelser og rørelser .....	142
4.2.2. Ansiktet vendt mot verden – rollen av ansiktet og huden.....	158
4.2.3. Konvensjonelle kroppsmetaforer .....	161
4.2.4. Stereotypisk redusering av kroppen .....	163
<b>Kapittel 5 .....</b>	<b>168</b>
<b>I bevegelse mellom identiteter: analyse av Eva Tinds diktsamlinger .....</b>	<b>168</b>
5.1. <i>Do</i> .....	169
5.1.1. Tittelen .....	169
5.1.2. Kroppen i bevegelse.....	170
5.1.3. Kroppens røtter – familie og opphav.....	173
5.1.4. Den avdelte kroppen – dobbeltidentitet .....	178
5.1.5. Kroppen som natur .....	186
5.1.6. Bilder av kroppen .....	192
5.2. <i>eva+adolf</i> .....	195
5.2.1. Tittelen .....	195
5.2.2. Kroppslighet – følelser og nærhet.....	196
5.2.3. Kroppslighet og seksualitet .....	202
5.2.4. Vold mot kroppen .....	205
5.2.5. Naturbeskrivelser i forhold til kroppen .....	208
5.2.6. Kroppen på bilder .....	214
<b>II. Oppsummering.....</b>	<b>222</b>
II.I. Nye perspektiver.....	223

II.I.I. Konklusjoner – svar på forskningsspørsmål .....	223
II.I.II. Betydningen av prosjektet .....	227
Streszczenie .....	229
Summary .....	232
Bibliografi .....	234

# I. Innledning

Hvis kroppen ikke er en ting, er den en situasjon: vårt grep om verden og utkastet til våre prosjekter.

– Simone de Beauvoir, *Det annet kjønn*

Kroppen har alltid vært en betydelig del av vår kultur. Dens posisjon tar utgangspunkt i at kroppen er vårt viktigste og mest primære verktøy til å bli kjent med verden og andre mennesker. Vi bruker sansene til å samle erfaringer av virkeligheten. Kroppen gjør det også mulig for oss til å fortolke og reagere på den. Den kjente polske psykiateren, Antoni Kępiński hevder blant annet at både øyne og munnen har sin betydning i opplevelser av verden. Blikket er viktig i menneskelige relasjoner: det er mulig å se på en person med kjærlighet, forundring, men på den andre siden kan man også ha et blikk som sårer, nedsetter osv. (Kępiński, 2005, s. 214-216) Dessuten er kroppen sterkt knyttet til måten vi blir oppfattet på av mennesker rundt oss. Utseendet er det første som blir lagt merke til i kontakt med andre. Når man tenker på en person, er det utseendet som først kommer opp. Derfor utgjør kroppen en stor del av identiteten til enhver person, og dermed er den umulig å overse.

Utseendet er noe som står i fokus i vår kultur. Skjønnhetsidealer endrer seg stadig og det forventes at alle tilpasser seg dem. Vi blir tilbudt mange måter vi kan endre vårt utseende på, for eksempel ved å sminke, slanke seg eller ved hjelp av plastisk kirurgi. Det kan føre til et dårlig kroppsbilde som kan skape ytterligere problemer, for eksempel psykiske lidelser, blant annet nervøse spiseforstyrrelser som også setter kroppen i fokus. Vår kultur reagerer på alle tilfeller når kroppen skiller seg fra «den normale». Det betyr ofte at mennesker som er funksjonshemmede eller som lider av synlige sykdommer blir diskriminert. Det viser hvor viktig utseendet er for vår kultur.

Kroppsegenskaper bestemmer også over forventninger som blir stilt til enhver person. Den mannlige og den kvinnelige kroppen burde oppfylle spesifikke kjønnsroller. Mens kvinner er ansett som det svake kjønn, blir menn oppfattet som sterke og standhaftige. Kvinnelige kropp er tilpasset rollen av omsorgsfulle mødre. Det er forventet at kvinner føder barn og tar seg av huset og familien. Men, likevel,

burde beskytte familien og ta på seg en forsørgelsesbyrde. Kjønnroller har sine konsekvenser, for eksempel det blir vanskelig for kvinner å utvikle en karriere på like fot med menn. De er også oppfattet som egoistiske hvis de ikke ønsker å få barn. På den andre siden er menn negativt bedømt hvis de uttrykker følelser eller driver med tradisjonelt feminine aktiviteter.

I boken *Kropp, kunnskap og selvoppfatning* forklarer Liv Duesund en spesiell relasjon mellom kroppen og språket: «Når vi omtaler kroppen, er det den omtalte kroppen vi taler om, ikke kroppen i seg selv. Samtidig er språket en del av kroppen. Språket springer ut av kroppen som en fysisk forlengelse av den mot verden. (...) Men det ligger i vår natur at vi søker forståelse og mening, og til dette er språket vårt redskap. Språket er som en lignelse om kroppen.» (Duesund, 1995). Kroppen er altså en forutsetning av språkets eksistens. Takket være våre kropper kan vi først forstå og lære språk, samt uttale oss og skrive. Samtidig er kroppen et fenomen som blir gjerne omtalt og beskrevet ved bruk av språk. På grunn av dens sentrale posisjon er kroppen vårt utgangspunkt i konstruerte metaforer og faste uttrykk (Lakoff og Johnson, 1980). For eksempel, vi tar kroppen i betraktning når vi ønsker å formidle at noe er galt og sier at det er «snudd på hodet». Ordet «fremgang» fremstiller vår oppfatning av virkeligheten hvor den riktige retningen er rett fram, mens substantivet «tilbakeslag» viser at det er galt å gå bakover mot noe som tilhører fortiden. Disse ordforbindelsene er knyttet til måten vi deler verden i kategorier og vurderer forskjellige egenskaper og situasjoner på. Vi sammenligner dem med vår kroppsposisjon og vanlige oppførsel, og bestemmer om de er riktige eller gale.

Simone de Beauvoir legger merke til at den kvinnelige kroppen er et spesielt tilfelle av å sette kroppen i fokus: «Hvis jeg vil definere meg selv, er jeg nødt først til å erklære: 'Jeg er en kvinne'; denne sannheten danner den bakgrunnen som enhver annen påstand trer frem fra. En mann starter aldri med å fremstille seg selv som et individ av et bestemt kjønn (...).» (de Beauvoir, s. 35). Kvinner blir altså definert først og fremst på grunn av kroppen som tilhører ett kjønn. De er ansett fra et perspektiv som bestemmer over alle andre egenskaper. Hvis man tar i betraktning også påstanden av de Beauvoir som jeg har nevnt tidligere, kan man trekke en konklusjon

om at identiteten til en kvinne og hennes måte å erfare verden på er uatskillelig forbundet med hennes kvinnelige kropp.

Identitet er imidlertid et kompleks begrep som Thomas Hylland Eriksen begynner å utforske med en enkel setning: «identitet er det man ser når man ser seg i speilet.» (Hylland Eriksen, s. 34). Således ser man først og fremst kroppen sin som det første laget av identitet. Hvis man går dypere, finner man slike elementer som kultur, verdier eller språk. Den norske antropologen foreslår imidlertid også at ens identitet er ikke bare definert med det som man er, men samtidig med det som man *ikke* er. Et eksempel på denne forståelsen har jeg nevnt tidligere – kvinner defineres før alt annet med en benektelse, nemlig med å påstå at de ikke er menn. Denne påstanden er et utgangspunkt for videre antakelser om et menneske. Alle andre komponenter blir oversett når man setter kroppen i fokus og understreker dens fysiske egenskaper for å karakterisere en person.

Slik negativ definering kan skape en følelse av fremmedhet. Hvis man betrakter sine egenskaper og sammenligner dem med kjennetegn til andre mennesker for å finne tilhørighet, blir man fort klar over forskjeller. Ifølge Julia Kristeva er disse forskjellene grunnen til at hver person kan føle seg fremmed: «the foreigner lives within us: he is the hidden face of our identity, the space that wrecks our abode, the time in which understanding and affinity founder. (...) The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises» (Kristeva, 1991, s. 1). Nå for tiden er vi alle utsatt for bilder og filmer, og vi prøver å identifisere oss med personer som blir fremstilt i dem. Vi leter etter lignende kroppstyper, hudfarge, ansiktstrekk og så videre. Det er uunngåelig at vi sammenligner oss med mennesker vi ser, særlig når vi er stadig eksponert mot bilder i reklamer og sosiale medier. Det er lett å tenke at vi ikke passer inn når vi mislykkes med å finne likheter, ikke bare i utseende, men også i karaktertrekk, interesser, bakgrunn eller erfaringer. Det er likevel forskjeller på kropp som blir synlige med en gang. Dessuten er det viktig å påpeke at Kristeva påstår at fremmedheten er en skjult del av identiteten til enhver person. Dermed er den ikke karakteristisk bare for spesifikke grupper – vi alle er egentlig preget av den.

## **I.I. Avhandlingens tema og avgrensninger**

Kroppsbilde, identitet, fremmedhet – disse begrepene er ofte ikke lett å definere med bruk av vanlige språkstrukturer. Derfor kan det være nødvendig å henvende seg til andre måter å formidle informasjon på, for eksempel kunst. Jeg har allerede nevnt at kroppen og språket henger sammen, og poesi er en unik måte å utnytte språket på. Diktere bryter ofte språkregler og setter sammen ord som har lite til felles i det vanlige språket. For å uttrykke sine tanker bruker de tallrike språklige virkemidler. Blant disse befinner seg for eksempel metaforer – språklige strukturer som beskriver abstrakte, vanskelige å definere begreper ved å henvende seg til egenskaper til mer kjente fenomener (Lakoff og Johnson). Dermed er det viktig å se nærmere på lyrikk fordi den skjuler særegne synsvinkler og erfaringer under det språklige laget. Jeg bestemte meg for å lete etter slike opplevelser ved å analysere den språklige kreasjonen av kroppen i diktene til tre skandinaviske kvinnelige diktere: Joanna Rzadzowska (norsk), Athena Farrokhzad (svensk) og Eva Tind (dansk). Alle tre ble født utenfor Skandinavia og måtte lære seg språket etter å ha kommet til disse landene. Selv om norsk, svensk og dansk er fremmede språk for dikterne, bestemte de seg for å skrive på disse språkene, men som sagt av Julia Kristeva: «it requires the mastery of a genius or an artist to create within it something other than artificial redundancies.» (Kristeva, 1991, s. 31). Det er viktig at personer som er fremmede i et land snakker om sine opplevelser. Det er enda viktigere med det kunstneriske perspektivet som stadig finner nye måter å fremstille sterke følelser på.

## **I.II. Avhandlingens problemstilling**

Denne avhandlingen skal befinne seg på grensen mellom lingvistikk og litteraturvitenskap, men jeg ønsker å understreke at det er først og fremst lingvistisk forskning. Jeg er interessert i spenninger som oppstår i den vanlige språkstrukturen og kunstneriske språkformer – spesielt poesi – som blir skapt i en bestemt politisk, sosial og kulturell virkelighet. Avhandlingen plasserer seg innenfor kulturell lingvistikk som beskjeftiger seg med relasjoner mellom språket, kulturen og erkjennelsen. (Sharifian, 2015, s. 473) I lys av kulturell lingvistikk kan språket betraktes ikke bare som et uttrykksmiddel, men også som et medium og en prosess der det gjenspeiles samfunnets flergenerasjons kulturarv samt individets



erfaringer. Språket rommer med andre ord verdiene, normene, overbevisningene både på den kollektive og individuelle planen. (Kępka, 2021, s. 16)

Dette bestemte språkbildet – språkbildet av kroppen – gjenspeiler også forhold blant mennesker, som sagt av Duesund: «Menneskelig kroppslighet er det mest fundamentale båndet mellom selvet og samfunnet» (Duesund, 1995, s. 5). Dessuten er det viktig å understreke at både kroppen i seg selv og det språklige bildet av kroppen er elementer som menneskets identitet forankres i.

Alle tre diktere har en blandet identitet på grunn av at de oppvokste i et annet land enn det de hadde blitt født i. Deres forfatterskap er en unik stemme som er verdt til å undersøke, siden hver dikter formidler sin egen kroppskreasjon. I tillegg skal det kvinnelige perspektivet også tas i betraktning. Det har ofte blitt utelatt i kultur gjennom årene. De fleste litteraturklassikerne vi blir kjent med er menn. Som det ble nevnt tidligere, har menn vært «det vanlige» og «det normale» (Beauvoir). Av den grunn er det svært viktig å gi plass til kvinnelige stemmer og lytte til deres opplevelser for å forstå og respektere det kvinnelige perspektivet. Dessuten – kun en av disse dikterne – Athena Farrokhzad – har blitt undersøkt (blant annet av Gerd Karin Omdal<sup>1</sup> eller Evelina Stenbeck<sup>2</sup>), også med hensyn til kropp. Hennes debutsamling har blitt oversatt til en rekke språk. De to andre forfattere – Joanna Rzakowska og Eva Tind – er mindre kjent, selv om deres forfatterskap har flere fellestrekk med Farrokhzads poesi. Deres dikt har heller ikke blitt oversatt til andre språk. Jeg ønsker altså også å formidle litteratur som handler om en spesiell oppfatning av verden.

Målet for denne avhandlingen er å kartlegge hva slags språklig kreasjon blir skapt og formidlet av dikterne med innvandringsbakgrunn. Jeg skal undersøke alt som er karakteristisk og unikt for deres poesi, både for å bli kjent med måten de bruker språket på, men også for å påvise hva dette språket kan bidra med.

### **I.II.I. Metode**

---

<sup>1</sup> Omdal, G. K. (2018). Visuell og språklig dekolonialisering i Athena Farrokhzads *Vitsvit* (2013). *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 21(01), 27-48.

<sup>2</sup> Stenbeck, E. (2017). *Poesi som politik: aktivistisk poetik hos Johannes Anyuru och Athena Farrokhzad*. Lund University.

Målet ved denne avhandlingen er å undersøke forholdet mellom kropp og språk. Jeg skal analysere språklige virkemidler, ordvalg, grammatiske strukturer og andre språkkomponenter som skaper den språklige kreasjonen av kroppen. Min metode inspireres av kognitiv lingvistikk, som er tett knyttet til områdene definert av kulturell lingvistikk. Etter Sharifian er kulturell lingvistikk ankret i kognitiv lingvistikk, og har inspirert seg av dens påstander og teorier. Lakoff påpeker imidlertid at metaforer ikke er utelukkende for poesi og eksisterer også i det vanlige språket. Derfor er denne analysen betydelig også for vanlige språkbrukere som ubevisst velger å inkludere metaforer i sin tale. De er beholdt i tallrike faste uttrykk, og hvis man analyserer disse uttrykkene, er det mulig å rekonstruere språklige bilder som fremstiller menneskelige forhold til forskjellige fenomener i verden. Først og fremst skal jeg forklare begreper kategorisering, verdsetting og metafor med hjelp av George Lakoffs arbeid. Jeg skal hovedsakelig bygge på hans to bøker, *Metaphors We Live By* og *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Dessuten skal jeg henvende meg til Julia Kristevas arbeid for å definere begrepet fremmedhet, samt for å undersøke det poetiske språket og dets struktur. Den viktigste boken av Kristeva som jeg skal ta utgangspunkt i er *Strangers to Ourselves*, med referanser til hennes andre verk som heller er lingvistiske. Som det ble nevnt tidligere, skal jeg også bruke begrepet «identitet». Min forståelse av dette begrepet skal ha teorier til Thomas Hylland Eriksen som grunnlag, men også ta i betraktning språkvitenskapelige teorier. Deretter skal jeg beskrive en dypere fremstilling av kroppens betydning og posisjon, med hensyn til både kultur, filosofi, biologi og psykologi. Blant de teoretikerne jeg skal basere min forskning på er Simone de Beauvoir eller Liv Duesund. Omsider skal jeg utnytte dette teoretiske grunnlaget for å analysere hvordan Athena Farrokhzad, Joanna Rzadkowska og Eva Tind formidler sine språklige kreasjoner av kroppen. For å oppnå dette målet skal jeg velge en rekke språklige struktur, for eksempel metaforer, faste uttrykk, nyord, pronomer, adjektiv osv. Avhandlingen skal oppsummeres i den siste delen hvor jeg skal sammenligne det analyserte materialet og presentere mine konklusjoner og svare på spørsmålet om dikternes språklige kreasjoner av kroppen: Er kroppsligheten forbundet med deres dobbeltidentitet? På hvilken måte blir kreasjonene av kroppen skapt? Hva er forholdet mellom lyriske tekster og virkeligheten? Finnes det fellestrekk og betydelige forskjeller mellom dikterne?

### **I.II.II. Struktur**

Oppgaven skal bestå av fem kapitler. Det første kapitlet inneholder det teoretiske grunnlaget, det vil si teorier knyttet til temaet og oversikt over tidligere forskning. Kapitlet har to en rekke underdeler. De forklarer de viktigste begrepene, altså det språklige bildet av verden og verdenens språklige kreasjon, metaforer, kategorisering og vurdering, identitet og fremmedhet. Det første kapitlet inneholder også informasjon om andre forskere som beskjeftiger seg med temaer kroppslighet eller den språklige kreasjonen. Det andre kapitlet gjelder kroppsligheten i ulike kontekster, blant annet kultur, psykologi, sosiale forhold og språk. Det knytter sammen tidligere presenterte lingvistiske teorier med kroppen og kroppsligheten i lyrikk. Kapitler nummer tre, fire og fem er analytiske kapitler. Hvert kapittel gjelder en dikter. Jeg begynner med å analysere Joanna Rządzkowskas samlinger *Luftmensch* og *Gjentagelsestvang*. Kronologien er omvendt, men samtidig stemmer den med samlingenes indre kronologi. Disse er to eneste samlinger til Rządzkowska. Neste kapittel omfatter Athena Farrokhzad og hennes samlinger *Vitsvit* og *I rörelse*. Dikteren utga to andre samlinger, men en ble skrevet sammen med en annen dikter, og den andre ble utgitt senere, da denne avhandlingen var allerede i gang. Femte kapittel gjelder Eva Tinds lyrikk, nærmere bestemt hennes to første samlinger: *Do* og *eva+adolf*. Begge to dreier rundt identitet og kroppslighet og skiller seg betydelig fra hennes senere diktsamling. Til slutt skal jeg trekke konklusjoner fra analysen og svare på hovedspørsmålene fra problemstillingen.

### **I.III. En takk**

Jeg vil takke dr. hab. Maria Sibińska, prof. UG som tok på seg oppgaven av å veilede meg og hjelpe meg med å gjennomføre dette prosjektet.

Jeg ønsker også å takke Direktoratet for høyere utdanning og kompetanse for et stipend som gjorde det mulig å gjennomføre feltarbeidet i Norge. Dessuten vil jeg takke Universitetet i Oslo for en varm mottakelse, spesielt prof. Sissel Furuseth for råd og hjelp, samt stipendiaten Lea Allouche for samarbeid og spennende diskusjoner.

Omsider vil jeg også takke mine nærmeste: foreldrene, kjæresten og venner, for stor tålmodighet og støtte som jeg fikk i løpet av dette prosjektet. Tusen takk for at dere har oppfordret meg til å fortsette helt til slutt.

# Kapittel 1

## Språk i kultur

### 1.1. Språkvitenskap i lyrikk

Litteraturen kunne ikke eksistere uten språk. Det er et materiale som forfattere bruker, utnytter, modifiserer og tilpasser slik at de skaper et kunstverk. Litteratur, spesielt poesi, bryter ofte språklige regler, men følger fortsatt bestemte retningslinjer, for den må fortsatt gi mening og uttrykke bestemte ideer. Man må altså innrømme at poetisk språk virker innenfor et system som er en underdel av språkssystemet. Det hadde tatt lang tid før det ble anerkjent at litteratur kan undersøkes ved å analysere dens grunnleggende byggestein, altså språket. Lingvisten Anna Pajdzińska påpeker en rekke argumenter som støtter påstanden om at lyrikk har sin plass innenfor språkvitenskap. Hun viser til romantisme da lyrikk uttrykte den såkalte nasjonsånden, som betyr egentlig det samme som det språklige bildet av verden oppbevart i språket. (Pajdzińska, 2013) Både Humboldt, og senere representanter av fenomenologi drøftet at estetisk og kunstnerisk verdi av lyrikk har sitt utgangspunkt i språket. Pajdzińska oppsummerer:

Thanks to the structuralist approach it became obvious that an artistic text, especially poetry, is a unique arrangement of elements in which everything has semantic value. Even before it enters the work, the raw material of literature is meaningful and structured – this is not the case in other kinds of artistic endeavor. Limitations imposed on a material of this kind help reveal novel semantic qualities and a new sequence of meanings is superimposed over the sequence of linguistic meanings. Textual meanings are also hidden in the very structure of linguistic signs and their larger complexes, in linguistic arrangements and configurations. (*Ibidem*, 47)

Hun nevner altså alle nivåer som virker sammen i en poetisk tekst: det språklige laget, struktur, estetikk og semantisk innhold (både primært og underforstått). Forskeren påstår også: «If language is an interpretation of reality or a way of seeing the world, the categories and values cherished by a linguistic community should also be taken into account in interpretations of literary texts.» (*Ibidem*, 48)

Det poetiske språket er et spesielt tilfelle av språkbruket. Roman Jakobson har beskrevet karakteristiske trekk av poesi og det poetiske språket i et bokkapittel «Lingvistikk og poetikk» (i *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*). Han påpekte at poesiens mest viktige funksjon er den poetiske funksjonen som fokuserer på språket og meldingen. (Jakobson, 1978) Enkelt sagt er poesiens primære mål å formidle budskap ved bruk av ikke-konvensjonelle språkstrukturer. Selv om denne funksjonen dominerer i lyrikk, kan poetiske tekster ikke bli redusert til den. Jakobson mente at en analyse av lyriske verk må ta i betraktning også andre språkfunksjoner:

Episk diktning, fokusert på tredje person, medfører sterkt den referensielle språkfunksjonen; lyrikken, orientert mot første person, er intimt forbundet med den emotive funksjonen; poesi tilknyttet annen person er gjennomtrengt av den konative funksjonen og er enten bønnfallende eller formanende, avhengig av hvorvidt første person er underordnet annen person eller annen person underordnet første. (*Ibidem*, 128)

Forskjellige typer lyrikk er altså knyttet til forskjellige språkfunksjoner, men det er alltid den poetiske funksjonen som står i fokus. På grunn av at dette har lyrikere utarbeidet ulike språklige virkemidler som både formidler budskapet og retter søkelyset mot språket i seg selv. Det poetiske språket er preget av for eksempel tvetydighet.

Tvetydighet er en indre, uavvendelig karakter ved enhver selvfokuserende meddelelse, kort sagt et trekk som er en logisk konsekvens av poesiens. La oss gjenta med Empson: «The machinations of ambiguity are among the very roots of poetry» («Tvetydighetens intriger er innvevd i poesiens røtter»). Ikke bare meddelelsen selv, men også dens avsender og mottaker blir tvetydige. Ved siden av forfatteren og leseren, har vi «jeget» til den lyriske helten eller den fiktive historiefortelleren og det «du» eller «De» til den antatte mottaker i dramatiske monologer, bønner og epistler. (*Ibidem*, 144)

Det betyr altså at jeg-personen kan være både forfatteren og hovedkarakteren. Tilsvarende er det vanligvis uklart hvem denne jeg-personen henvender seg til, altså hvem mottakeren er – en fiktiv person eller leser. Poesiens tvetydighet viser også til bruk av bestemte ord. Lyrikken baserer ofte på ordlek, homonymer og homografer. Målet er at meldingen kan bli tolket på minst to forskjellige måter. Tvetydigheten

åpner dermed poesien for tolkning som er avhengig av mottakeren. Tolkningen fjerner likevel ikke dikterens intensjon: «Den poetiske funksjonens overhøyhet over den referensielle funksjonen utsletter ikke den referensielle funksjonen, men gjør den tvetydig. Den tvetydige meddelelsen finner sin overensstemmelse i en splittet referanse». (*Ibidem*, 144) Tvetydighet er forbundet med et annet trekk av lyrikk, nemlig likhet. Budskapet blir tvetydig nettopp fordi ordene ligner på hverandre: «I en sekvens der likheten er lagt ovenpå nærheten, er to like fonemiske sekvenser som står i nærheten av hverandre tilbøyelige til å anta en paronomatisk funksjon. Ord som er lydlig like trekkes mot hverandre i betydningssammenheng.» (*Ibidem*, 144) Poesien knytter altså sammen ordene som er like, men som semantisk sett ligger fjernt fra hverandre. I lyrikk finner man noe som disse ordene har til felles. Det er også en av metaforens viktigste funksjoner. Ord som ser ut, og samtidig også høres ut, på en lik måte forbinder dermed forskjellige sanser:

Sammenhengen til forbindelsen mellom lyd – betydning er en enkel logisk konsekvens av det å avleire likheten på nærheten. Lydsymbolisme er utvilsomt en objektiv relasjon basert på en fenomenologisk forbindelse mellom forskjellige sensoriske modus, spesielt mellom den visuelle og auditive erfaringen. (*Ibidem*, 146)

Derfor gjør poesi et sterkt inntrykk på mottakeren. Budskapet blir formidlet ved å virke på flere sanser, og erfaringer kombineres slik at opplevelsen blir forsterket. Den er også knyttet til den kroppslige erfaringen av verden. Likheten og tvetydigheten, samt kompleksiteten til sanselige opplevelser går hånd i hånd med et annet fenomen som er karakteristisk i poesi, nemlig parallellitet. Jakobson viser til Gerard Manley Hopkins for å forklare dette begrepet:

Rim er bare et spesielt, fortettet tilfelle av et mye mer generelt – vi kan til og med si poetikkens poetiske – problem, nemlig paralellismen. (...) Kort sagt, en lydlig ekvivalens som projiseres ned i sekvensen som det konstituerende prinsipp, medfører uunngåelig semantisk ekvivalens, og på ethvert lingvistisk plan fremtvinger enhver nødvendig bestandsdel i en slik sekvens av de to samsvarende erfaringer som Hopkins treffende definerer som «sammenlikning for likhetens skyld» og «sammenlikning for ulikhetens skyld.» (*Ibidem*, 141)

Jakobson omtaler parallellitet med hensyn til rim. Hvis to ord rimer, ligner de på hverandre lydmessig, men veldig ofte finnes det også likhet i betydningen. Det kan

skje når ordene har samme etymologi. I hverdagspråket er det likevel ganske tilfeldig at to ord høres likt ut. Ordene «svin» og «vin» er for eksempel forholdsvis like, det finnes kun en bokstav som skiller dem fra hverandre. De er imidlertid to substantiver med forskjellige betydninger. I hverdagspråket er det vanskelig å finne noen tilknytning mellom disse ordene, men i poetisk språk, med hjelp av metaforer og andre språklige virkemidler, kan disse substantivene plutselig ha noe til felles. Det poetiske språket viser altså forbindelser som vanligvis er skjulte, eller til og med ikke eksisterende, så det ikke bare avdekker meningslektskap, men av og til skaper det. Parallellitet i poesi betyr dermed at to elementer fremstår som like på flere enn en måte. Når det gjelder ord, kan det dreie seg for eksempel om både semantiske og fonetiske likheter. Med hensyn til begreper blir parallelliteten manifestert i en mer kompleks forståelse og beskrivelse av dem. Metaforiske strukturer viser på hvilken måte to begreper ligner på hverandre ved å påpeke lignende egenskaper. Poesi kan gjøre det også ved å vise til etymologien eller forbindelser som har blitt glemt i språket: «In poetry the internal form of a name, that is, the semantic load of its constituents, regains its pertinence.» (*Ibidem*, 376) Man må huske likevel at betydningen av et ord er bare en del av dets semantiske innhold. Hvert ord har sine konnotasjoner som hver språkbruker er mer eller mindre klar over. De er viktige i hverdagspråket da man velger mellom ord som tilsynelatende er synonyme. Konnotasjoner er også viktig i det poetiske språket som muligens spiller på dem enda tydeligere. De bestemmer rett og slett om ordenes emosjonelle innhold som er et svært viktig element i poesi. Det er nyttig å se på poesi fra en fenomenologisk synsvinkel:

If we consider only the conceptual and delimiting meaning of words, it is true that the verbal form—with the exception of endings—appears arbitrary. But it would no longer appear so if we took into account the emotional content of the word, which we have called above its 'gestural' sense, which is all-important in poetry, for example. It would then be found that the words, vowels and phonemes are so many ways of 'singing' the world, and that their function is to represent things not, as the naive onomatopoeic theory had it, by reason of an objective resemblance, but because they extract, and literally express, their emotional essence. (Merleau-Ponty, 1962, 217)



Ifølge Merleau-Ponty er ordformen – forstått som et sett fonemer – vilkårlig fordi den bare representerer ordets betydning. Hvis man likevel tar i betraktning det følelsesmessige innholdet, er ordet en gjenspeiling av bestemte emosjonelle tilstander på grunn av forskjellige konnotasjoner. Det betyr at ordenes fullstendige betydning alltid må vise til både denotasjon (grunnbetydning) og konnotasjon. Merleau-Ponty legger merke til at forståelsen og mottakelsen av det poetiske språket baserer på kunnskapen vi allerede har: «In the case of prose or poetry, the power of the spoken word is less obvious, because we have the illusion of already possessing within ourselves, in the shape of the common property meaning of words, what is required for the understanding of any text whatsoever.» (*Ibidem*, 208) Det vil si at poesi ikke nødvendigvis bruker nye, ukjente ord til å formidle budskapet. Det poetiske språket består stort sett av språket som vi allerede er kjent med. Det forklarer ikke nye ord og begreper for oss – det er verken poesiers rolle eller funksjon. Det er ikke sjeldent at forfattere og diktere skaper nyord, men de også tar utgangspunkt i ord som allerede eksisterer. Det er implisert i det poetiske språket at det burde bli forstått. Man kunne da stille et spørsmål: hvis det poetiske språket er språket som vi allerede kjenner, hvorfor er det så unikt og har en så stor påvirkning på mottakeren? Merleau-Ponty svarer på følgende måte:

People can speak to us only a language which we already understand, each word of a difficult text awakens in us thoughts which were ours beforehand, but these meanings sometimes combine to form new thought which recasts them all, and we are transported to the heart of the matter, we find the source. (*Ibidem*, 207)

Det poetiske språket er dermed så spesielt på grunn av hvordan det blir konstruert. Leseren kjenner til ord og konnotasjoner, men poesi setter dem sammen på nye måter for å vekke bestemte følelser og assosiasjoner. De er heller ikke nye følelser – leseren kjenner til dem også, og bare derfor har det poetiske språket innvirkning på hen<sup>3</sup>. Som sagt har ordene stor makt i poesi på grunn av at de er sammensatt på uvanlige måter, det vil si at ord som ikke har mye til felles eller er motsatte blir brukt sammen. Julia Kristeva, for eksempel, kommer ut fra et semantisk perspektiv når hun mener at et av poesiers karakteristiske trekk er negativitet som ifølge henne er grunnlaget for symbolske handlinger. (Kristeva, 2015) Hun viser dermed

---

<sup>3</sup> Jeg velger å bruke pronomenet «hen» i forhold til en person med ukjent kjønn for å beholde et kjønnsnøytralt språk. Ordet kom offisielt inn i rettskrivingsnormene i juni 2022.

til poesiers tvetydighet. Det poetiske signifikatet (*signifié*) er ambivalent: både konkret og generelt. (*Ibidem*) Det betyr at selv om et dikt lister egenskaper til en gjenstand eller et fenomen og dermed konkretiserer dette begrepet, gjelder det fortsatt en generell forestilling om det. På den måten kan det både være og ikke være et uttrykk (referent) for fenomener utenfor språket. (*Ibidem*) For eksempel – i diktet av Joanna Rzakowska står det: «Gatelysene kjenner meg, / kaster skyggen fra side til side» (Rzakowska, 2016, 29). Diktet bruker en bekreftende setning til å meddele at gatelysene er i stand til å kjenne mennesker. Leseren mottar dette bildet, men i virkeligheten er det ikke mulig for lysene å gjenkjenne noen som helst fordi de ikke er en type organisme som kan oppleve virkeligheten som levende vesener. Dermed er det poetiske signifikatet både bekreftende og benektende. Det viser at i poesi kan det mulige og det umulige eksistere samtidig. (*Ibidem*) Det poetiske språket befinner seg derfor delvis utenfor logikk. Kristeva nevner noen eksempler. For det første forandres det ikke betydningen av uttalelser når man gjentar dem i hverdagspråket, mens i poesi formidler meldinger noe nytt hver gang uttrykkene blir repetert. Dessuten kan man ikke endre rekkefølgen til elementer i det poetiske språket – hvert av dem har sin bestemte plass i helheten og endringene påvirker betydningen. I hverdagspråket gjelder det også, men i mindre grad. Det finnes regler om setningens struktur, men det er mulig å trenge inn i strukturen i noen utstrekning. (*Ibidem*) Det kan være snakk om gradering, det vil si at forskjellige språkformer er strukturert i ulik grad. Den skriftlige formen av språket følger ganske strenge regler, mens det muntlige språket kan avvike fra dem. Poesi bryter enda flere regler enn det muntlige språket, men samtidig setter ord i en bestemt rekkefølge som ikke kan endres uten at betydningen også blir forandret.

La oss komme tilbake til Merleau-Ponty og hans påstand om at vi bare kan forstå språket som vi allerede kjenner. Grunnen til at poesi gjør det mulig å forstå meldingen, selv om den er formidlet med nye og uvanlige formuleringer, er intertekstualitet. Kristeva forklarer at hver poetisk tekst danner rundt seg et rom som er sammensatt av mange andre tekster og referanser, et begrep som er kjent som intertekstualitet. På den måten er det poetiske signifikatet et sted hvor flere koder krysser med hverandre. I tillegg kan de stå i motsetning til hverandre. Denne evnen til å forbinde forskjellige kulturelle tekster og innskrive dem i meldingen kaller Kristeva for paragrammatisme. (*Ibidem*)

Det er viktig å påpeke at det poetiske språket ikke er tilsvarende med poesi, men kan også gjelde litteratur eller til og med andre former for kunst. Både Jakobson og Kristeva – som har bygget sine teorier på hans påstander – understreker dette i sin forskning.

For å sammenfatte: analysen av vers ligger fullstendig innenfor poetikkens kompetanseområde, og den sistnevnte kan defineres som den del av lingvistikken som behandler den poetiske funksjonen i dens forhold til de andre språkfunksjonene. I en videre betydning av ordet behandler poetikken den poetiske funksjonen ikke bare i poesien, hvor denne funksjonen er overordnet de andre språkfunksjonene, men også utenfor poesien, hvor en eller annen funksjon er overordnet den poetiske funksjonen. (Jakobson, 1978, 130)

Poetikk, det vil si forskningen på det poetiske språket, gjelder altså både poesi og språket utenfor poesi. Grunnen til at poetikk er knyttet først og fremst til poesi er at det poetiske språket er mest karakteristisk for poesi, og der er den poetiske funksjonen av språket grunnleggende og viktigste. Likevel, som sagt tidligere, er det poetiske språket ikke en språkform som bare blir brukt innenfor lyrikk. Kristeva forklarer at det poetiske språket har sin plass i samfunnet:

[P]oetry—more precisely, poetic language—reminds us of its eternal function: to introduce through the symbolic that which works on, moves through, and threatens it. The theory of the unconscious seeks the very thing that poetic language practices within and against the social order: the ultimate means of its transformation or subversion, the precondition for its survival and revolution. (Kristeva, 1984, 81)

Det poetiske språket virker altså på ubevissthet. Det spiller sin rolle i samfunnet ved å forme eller gå imot sosiale regler. Ifølge Kristeva er det poetiske språket vesentlig for samfunnets eksistens og opplevelse av verden. Makten til det poetiske språket ligger i dets symbolisme og negasjon. Ved å analysere poesi lærer man derfor ikke bare om diktet i seg selv eller om dikteren. Den gjenspeiler tilstanden til samfunnet, sosiale normer og kultur. Den er et sted hvor det poetiske språket er mest åpenbart, men den er ikke tilsvarende med det. Derfor, når man lærer å tolke poesi, lærer man også å tolke andre tilfeller av å bruke det poetiske språket som ikke er forbundet med poesi. Evnen til å tolke poesi hjelper altså med å utvikle forskjellige kompetanser – både språklige og sosiale.

## 1.2. Det språklige bildet av verden, eller verdenens språklige kreasjon?

Det språklige bildet av verden er et begrep som ble definert av Wilhelm von Humboldt allerede i 1800-tallet. Han mente at språket gjenspeiler måten man tenker på, og at det er en forutsetning for bestemte tankesett. Dermed reflekterer språket det språklige synet på verden til en nasjon. Dette synet kaller Humboldt for *Sprachsinn* («språksans»). (Laskowski, 2008) Han påpeker også at språket har to nivåer: samfunns- og individnivå. (*Ibidem*) Det betyr at man ikke bare blir påvirket av den generelle bruken av språket, men er også i stand til å bruke språket på sin egen unik måte. Når man blir født i et land og tilegner seg et språk som morsmål, påvirker det ens oppfatning av virkeligheten. Språklige strukturer, ord og uttrykk oppbevarer bestemte meninger som man tar imot. Samtidig bruker hver individ språket annerledes, og kan også ha innflytelse på språkbruket. Språket selv definerer Humboldt som en sum av alle tilfeller av å bruke språket, og derfor er grensen mellom systemet og det individuelle språkbruket uklart. (*Ibidem*) Det individuelle språkbruket er altså til en viss grad begrenset av det hele språksystemet. Hvis man bryter noen regler – for eksempel i poesi – eller låner ord fra andre språk, må dette også skje på en slik måte at det fortsatt viser til det bestemte språksystemet og at det ikke hindrer kommunikasjon.

En lignende mening er grunnlaget til såkalte Sapir-Whorf-hypotesen. Lingvisten Edward Sapir påsto at verdenssynet blir oppbygget basert på språklige vaner til en gruppe, og at mennesker organiserer virkeligheten med utgangspunkt i språksystemet. Dette er en definisjon av språklig relativisme. (Grzegorzcykova, 2007) Mens Sapir var enig i at språket påvirker det menneskelige synet på verden, mente han ikke at språket satte tydelige grenser på oppfatningen av virkeligheten. Det betyr altså at selv om man blir påvirket av morsmålet sitt så sterkt at det spiller en stor rolle i dannelsen av forskjellige overbevisninger og meninger, bestemmer det ikke fullstendig om ens verdenssyn. En individ er fortsatt under påvirkning av mange andre komponenter, og er i stand til å endre sine meninger. Påstanden ble utviklet av lingvisten Benjamin Whorf som imidlertid hevdet at det egentlig er snakk om lingvistisk determinisme, det vil si at forskjellige språk bestemmer om forskjellige syn på verden. Whorf mente at språket virker på ens sinne så sterkt at

personer som har forskjellige språk som morsmål har helt forskjellige tankeganger. (*Ibidem*) Denne versjonen av hypotesen er mer radikal. Den antar at bestemte språk er knyttet til bestemte tankesett, og gir ikke plass til andre elementer som skiller et tankesett fra et annet. Det ble også diskutert at det finnes et universelt språk som gjør det mulig å oversette hvert begrep og hver tanke til dette språket. Denne påstanden kalles for universalisme. (*Ibidem*) Dette ville bety at det finnes ting som ikke bare knytter alle språk sammen, men også representerer noe som alle mennesker har til felles i sitt verdenssyn. Selv om man kan finne noen grunnelementer i alle språk, slik som pronomener, finnes det likevel forskjeller også i disse elementene. For eksempel – finsk har ett pronomener for tredje person entall, mens fransk har to, og polsk har tre. I slovensk bruker man dualis i tillegg til entall og flertall, men dette trekket finner man ikke engang i andre slaviske språk. Det er umulig å oversette alt til et annet språk uten at man mister noe, så universalisme er en kontroversiell påstand.

«[E]very language conveys its own teaching and carries its meaning into the listener's mind.» (Merleau-Ponty, 1962, 208), skrev Maurice Merleau-Ponty i boken *Phénoménologie de la Perception (Fenomenologi av persepsjon)*. Dette verket fokuserer heller på kroppens betydning i persepsjon, men filosofen presenterte også viktige observasjoner om forbindelsen mellom språk og persepsjon. Påstanden fra sitatet viser at hvert språk påvirker ens tenkemåte og bringer ny kunnskap. Merleau-Ponty påpekte også at denne prosessen er ubevisst og stort sett automatisk: «Language certainly has an inner content, but this is not self-subsistent and self-conscious thought. What then does language express, if it does not express thoughts? It presents or rather it is the subject's taking up of a position in the world of his meanings.» (*Ibidem*) Det betyr at en språkbruker ikke er bevisst over språkets effekt på hens tankemåte. Hens meninger er rotfestet dypt i språket og kan bli synlige i konfrontasjon med et annet språk eller med en annen person som bruker språket på en annen måte:

In order that I may understand the words of another person, it is clear that his vocabulary and syntax must be 'already known' to me. But that does not mean that words do their work by arousing in me 'representations' associated with them, and which in aggregate eventually reproduce in me the original 'representation' of the speaker. What I communicate with primarily is not

'representations' or thought, but a speaking subject, with a certain style of being and with the 'world' at which he directs his aim. (*Ibidem*, 213)

Kommunikasjon mellom mennesker innebærer altså at vi er i stand til å forstå hverandre språklig sett, men det er ikke ordene vi svarer på. Ved å snakke med andre blir vi konfrontert med et helt tankesett som blir representert i disse ordene. Merleau-Ponty mente imidlertid at man ikke burde betrakte ord som en beskrivelse av ting, men som en fremstilling av bestemte tanker i den virkelige verdenen: «The word and speech must somehow cease to be a way of designating things or thoughts, and become the presence of that thought in the phenomenal world, and, moreover, not its clothing but its token or its body.» (*Ibidem*, 211) Han kaller altså ord for «tankenes kropp» som viser også til faktumet at eksistens i verden og virkeligheten er umulig uten en kropp. Merleau-Ponty bygger sine språkteorier på forskning på pasienter med afasi. Han viser først og fremst til anomisk afasi som går ut på at en person ikke kan sette ord på det hen ønsker å si. (*Ibidem*, 1945)

But clearly, when the word loses its meaning, it is modified down to its sensible aspect, it is emptied. The patient suffering from amnesia, to whom a colour name is given, and who is asked to choose a corresponding sample, repeats the name as if he expected something to come of it. But the name is now useless to him, it tells him nothing more (...). Patients for whom words have lost their meaning sometimes retain in the highest degree the ability to associate ideas. (...) The link between the word and its living meaning is not an external link of association, the meaning inhabits the word, and language 'is not an external accompaniment to intellectual processes'. (*Ibidem*, 224)

Merleau-Ponty meddeler herved at når man lærer et språk – spesielt morsmålet – lærer man ord sammen med deres betydning. Det innlærte ordet er ikke et sett bokstaver, men innebærer ens forestilling av ordets betydning. Denne forestillingen kan være, og vanligvis er unik for hver person, men det finnes fortsatt fellespoeng som gjør kommunikasjonen mulig. Hvis ordet mister denne innlærte betydningen hos en pasient med afasi, er det ikke lenger knyttet til en bestemt oppfatning av verden, men er en gruppe fonemer uten betydning. Språket er altså ikke noe som står utenfor persepsjon, men heller en gjenspeiling av den. I tilfelle en person mister evnen til å bruke språket korrekt, kan hen heller ikke formidle sine tanker og meninger, og dermed også sin erfaring av verden.

Nå for tiden er begrepet «det språklige bildet av verden» svært viktig i etnolingvistik, spesielt i forskning på slaviske språk. En av lingvister som beskjeftiger seg med dette problemet er Jerzy Bartmiński. Han deler det i to kategorier: verdenssyn og verdensbilde. (Bartmiński, 1990) Ifølge ham er verdenssynet knyttet til subjektet som oppfatter verden på en bestemt måte, mens verdensbildet er en effekt av denne oppfatningen. Derfor, hvis vi snakker om perspektivet til en individ, burde vi heller bruke begrepet «det språklige synet på verden». Det språklige bildet er altså en tolkning av virkeligheten som er oppbevart i språket, og som kan bli definert ved bruk av et meningssystem. (*Ibidem*) Bartmiński mener altså at det språklige bildet er på språkets samfunnsnivå. Man kan finne et bestemt tankesett ved å analysere et språkssystem: ord og uttrykk, kategorier, grammatiske regler. Hver person som har dette språket som morsmål eller bruker det, er påvirket av dette tankesettet. Imidlertid, som det ble sagt tidligere, er hver individ ikke bare en språkbruker, men også en påvirkningskraft på språket. Man utnytter språkelementer til å forme uttalelser og til å uttrykke seg, men hver person gjør det på en annen måte, og hver person har forskjellige opplevelser og en annen tankegang. Dermed kommer aldri to brukere av samme språk til å bruke det på samme måte. Det er imidlertid viktig å huske at forskjellene er ganske små innenfor en kultur eller en bestemt gruppe. De viktigste trekkene overlapper, samt grunnbetydninger av ord og uttrykk. I likhet med intertekstuell forståelse blir hver person påvirket av litt forskjellige språklige vaner, avhengig av miljøet, litteratur og egne interesser. Slik oppstår det ulike språklige syn på verden.

Forskere er likevel uenig i å bruke begrepet det språklige bildet av verden til å analysere litteratur. Renata Grzegorzczkova er blant disse som mener at det er ikke riktig fordi litteratur presenterer en unik, svært individuell måte å oppfatte verden på. Den skiller seg fra den vanlige oppfatningen og derfor er ikke relevant til en felles opplevelse. (Bugajski, Wojciechowska, 2000) Her kunne man dermed vise til Bartmiński og hans forslag om begrepet det språklige verdenssynet som ville ta i betraktning disse unike synspunktene. I tidligere underkapitlet presenterte jeg Pajdzińskas argumenter for å anvende metodologien som gjelder det språklige bildet av verden til poesi. Hun mener også at det språklige bildet av verden er viktig i analysen av metaforisk språk, siden det omfatter bestemte meninger og forestillinger om verden som påvirker ens mottakelse av metaforer. Målet ved

forskningen på det språklige bildet av verden er å kartlegge hva en språkbruker mener når hen bruker et bestemt ord. Det innebærer ikke bare den grunnleggende meningen, men også konnotasjoner, både de faste og de flyttige. (Pajdzińska, 2008) Derfor er det språklige bildet av verden og metaforer to begreper som gjennomtrenger hverandre og er egentlig forbundet. Forskere Marian Bugajski og Anna Wojciechowska deler også denne meningen. De påpeker at litteraturens mest primære stoff er språk. De er enige i at forfatterens opplevelse er individuell, men det gjenspeiler også virkeligheten, for det er umulig å skape noe som fullstendig skiller seg fra den. Det skjer også at litteraturen påvirker språket. (Bugajski, Wojciechowska, 2000) Et eksempel på et uttrykk som først ble brukt i et litterær verk og etterpå kom inn i språket er «there's method in my madness». Uttrykket kommer fra Shakespears *Hamlet*, men mange som snakker engelsk er ikke klar over dette. Det viser at litteratur også kan ha innflytelse på språket, for dens små elementer trenger inn i språket og blir en naturlig del av uttrykksmåter. Dessuten, selv om forfattere ofte skriver om sine egne erfaringer, betyr det ikke at de er de eneste som har opplevd en bestemt situasjon. Litteraturens makt ligger i at mennesker kan identifisere seg med karakterer og lese om lignende konflikter, følelser og opplevelser. Av og til er forfattere en minoritetsstemme som snakker på vegne av mange som kan ikke fortelle om livet sitt selv. Dermed, når vi analyserer språket til en forfatter og på den måten kartlegger hens verdenssyn, beskriver vi også et tanke sett som mange kan se seg selv i.

Det språklige bildet har ført til utviklingen av et nytt begrep for å rettfærdiggjøre litteraturanalyse fra et lingvistisk perspektiv. Den polske lingvisten Teresa Skubalanka velger heller å bruke begrepet «den språklige kreasjonen av verden». Hun mener at det omfatter språklige prosesser skapt av forfatteren. (Skubalanka, 1997) Begrepet er bredt anerkjent blant kulturelle lingvister. Det betyr at forfatteren kan bruke språket til å skape bestemte inntrykk av forskjellige situasjoner og fenomener, slik at leseren mottar dem på en bestemt måte. Den språklige kreasjonen kan gjenspeile forfatterens forestillinger, men kan også være et kunstnerisk uttrykk som bare virker i teksten. I denne avhandlingen skal jeg undersøke lyrikk som innebærer kunstneriske handlinger og prosesser som skaper en egen verden inn i verket. Dermed er begrepet «verdens språklige kreasjon» mye mer inntreffende i forhold til dikt. Begrepet tar utgangspunkt i det språklige



bildet av verden, og begge to er nært forbundet. Det er imidlertid viktig å skille mellom disse to i analysen.<sup>4</sup>

Begrepet det språklige bildet av verden viser dermed til et generelt tanke sett som er karakteristisk for alle brukere av et språk. Det er en gjenspeiling av dette tankesettet i språket. Disse to elementene – språket og oppfatningen av verden – er sterkt forbundet. Forskjellige språk påvirker forskjellige tanke sett, men de skaper dem ikke fullstendig. Det ville bety at alle morsmålsbrukere av et språk alltid tenker på en bestemt måte, og da ville kommunikasjon på tvers av kulturer ha vært veldig vanskelig, hvis ikke umulig i enkelte tilfeller. Når man snakker om det språklige bildet av verden til en individ, er begrepet det språklige synet på verden mer relevant. Da understrekes det innflytelsen som en enkelt person har på sitt språk. Likevel, for å kunne forandre språket slik at det gjenspeiler ens tankegang, må man først ha materialet som man kan jobbe med. Det vil si at alle språkbrukere har et tanke sett som er påvirket av deres språk, men etter hvert blir de også i stand til å ha innflytelse på språket de bruker. Denne antakelsen innebærer at ens tankegang er knyttet til språket, men at det forandrer seg også på grunn av andre elementer. Derfor kan en individuell språkbruker tilpasse språket slik at det uttrykker visse tanker, meninger og opplevelser på en bedre måte. Da blir språket brukt også på en mindre vanlig og strukturert måte, og det oppstår strukturer som for eksempel metaforer. Det betyr likevel at begge begreper – det språklige bildet av verden og det språklige synet på verden – gjelder når man analyserer språkbruket til en individ.

Begrepet «det språklige bildet av verden» er karakteristisk mest for kognitiv lingvistikk og etnolingvistikk som er mest populære retninger blant slaviske, også polske, forskere. Derfor er også forskningen på det språklige bildet av kroppen ikke et nytt tema. Den polske forskeren Joanna Maćkiewicz har i 2006 presentert et meget omfattende teoretisk grunnlag for denne forskningen i boken *Językowy obraz ciała: Szkice do tematu* («Det språklige bildet av kroppen: skisser til temaet»). Boken

---

<sup>4</sup> I Polen har forskningen på den språklige kreasjonen av verdenen blitt en betydelig del av den humanistiske diskursen. Blant forskere som forankrer sin forskning i dette perspektivet er blant annet Izabela Kępka (*Językowe kreacje świata transcendentnego i człowieka wobec sacrum w poezji. Jacka Kaczmarekiego*, 2021), Elżbieta Skorupska-Raczyńska (*Językowa kreacja świata w utworach Elizy Orzeszkowej (wybrane zagadnienia)*, 2022) eller Róża Modrzejewska (*Językowa kreacja świata starego. Szlangbauma w "Lalce" Bolesława Prusa*, 2013).

har blitt sitert av flere andre forskere som beskjeftiget seg med dette temaet. En annen publikasjon som samler forskningsresultater av forskjellige forskere er *Ciało i duch w języku i w kulturze* («Kroppen og sinnet i språket og kultur») utgitt i 2012. Boken består av tre deler og presenterer undersøkelser i tre områder: språk, kultur (også filosofi og sosiologi) og litteratur. Språkvitenskapelige artikler gjelder blant annet folkelig språk og utvalgte faste uttrykk fra ulike språk, men man kan også finne artikler som handler om det språklige bildet av kroppen i bestemte litterære verk. Når det gjelder poesi, har det også blitt gjennomført undersøkelser i dette området. Et eksempel er forskningen av Magdalena Budzyńska fra 2013, *Językowy obraz ciała w piosenkach Grzegorza Ciechowskiego* («Det språklige bildet av kroppen i sangene av Grzegorz Ciechowski»). Tekster av rockesanger har mye fellestrekk med poesi, og bruker ofte like mange språklige virkemidler. Derfor kan denne undersøkelsen bli kategorisert som en forskning på poesi. En lignende undersøkelse ble gjennomført av Izabela Puchala i 2018 – *Ciało w tekstach piosenek polskich raperów* («Kroppen i sangtekster av polske rappere»). Denne undersøkelsen var altså ikke bare en analyse av en poetisk tekst – som inneholder veldig mange trekk av slang – men også en skildring av en bestemt sosial gruppe.

I Skandinavia er begrepet «det språklige bildet av verden» mindre kjent, så forskningen på kroppen fra dette perspektivet er ikke så utbredt. Det betyr likevel ikke at dette temaet ikke er forsket på i det hele tatt. Birgitte Oppegaard Pollen har analysert kropp og språk i en roman. Resultatene ble presentert i artikkelen "*Eg ville stå, eg ville gå...*" : kropp, språk og identitet i Lars Amund Vaages roman *Kunsten å gå* (2005). Det finnes også eksempler på forskningen på kropp og språk i poesi. I 2014 utga Jenny Moi Vindegg artikkelen *Kropp og persepsjon i Øyvind Rimbereids lyrikk* som fokuserte heller på kroppens rolle i persepsjon. Forskeren viste blant annet til teorier av Merleau-Ponty og tok språklige bilder i betraktning. Forskningen på det språklige bildet av kroppen er knyttet også til andre områder, ikke bare litteratur. I 2019 skrev Maia Kjeldset Siverts en psykologisk avhandling under tittelen *Når den feminine kroppen ønskes vekk – Forhandlinger av kropp og kjønn på nettforumet My Pro Ana*, der hun analyserte språk som ble påvirket av en sykdom. Selv om forskningen på det språklige bildet av kroppen er mindre populær i Skandinavia enn i Polen, omfatter den også ulike områder.

### 1.3. Metaforer

Metaforer spiller en viktig rolle i det uvanlige språkbruket og i formidling av verdenssyn. For å definere begrepet «metafor» tar jeg utgangspunkt i to teoretikere. Først ønsker jeg å henvise meg til en representant av kognitiv lingvistikk, George Lakoff, og hans verk (skrevet sammen med Mark Johnson) *Metaphors we live by*. Jeg velger å vende tilbake til denne forskeren, selv om hans teorier kan oppfattes som gamle og utdaterte. Man kan likevel ikke benekte at han ga grunnlag til senere metafor-forskning, og hans arbeide er et referansepunkt for mange forskere. Den nye forskningen i kognitiv lingvistikk vender alltid tilbake til Lakoff og Johnson. Et eksempel er Claire Kramsch som refererer Lakoffs teorier når hun skriver om det språklige synet på verden, samt språklig relativisme. På samme måte blir Lakoff nevnt gjentatte ganger i *The Routledge Handbook of Language and Culture*. Siden Lakoff er muligens det viktigste navnet når det gjelder kognitiv lingvistikk, ønsker jeg å gå tilbake til kilden og bygge min teoretiske bakgrunn på hans teorier.

I begynnelsen velger Lakoff å se nærmere på konvensjonelle metaforer som brukes først og fremst for å definere og erfare noen fenomener ved å bruke begreper som er karakteristiske for en annen fenomen (Lakoff og Johnson, 1980). Et eksempel på det er at man beskriver alderdom som «livets høst». Høst er en periode etter blomstringstid, når naturen roer seg ned og forbereder seg for vinteren – den siste årstiden. Alderdom kommer også etter de mest hektiske årene i livet, og er en tid når mennesker kan hvile. Lakoff og Johnson beskriver denne typen metaforer som strukturmetaforer – et begrep skaper en metaforisk struktur for et annet begrep (*Ibidem*). De skildrer også to andre grupper av metaforer. Den ene kaller de for orienteringsmetaforer. Disse er knyttet til orientering i rommet (*Ibidem*). Hvis noe går opp betyr det at det blir mer av dette eller at det blir bedre. På samme måte kan man se ned på noen, og det vil si at noen er underlegen, har mindre makt eller er et dårligere menneske på grunn av et bestemt trekk. Den tredje typen metaforer er ontologiske metaforer. De går ut fra at man betrakter begreper som ting og dermed kan man vurdere og karakterisere dem (*Ibidem*). I ordtaket «gammel kjærlighet ruster ikke» blir en følelse sammenlignet til en ting, nærmere bestemt et objekt laget av metall som kan bli rusten. Lakoff og Johnson legger merke til at det er noen regler som gjelder når man skaper en metafor. Hvis to strukturer som blir sammenlignet

hører til samme kategori, er de to underkategorier og ikke en metafor. Metafor dannes når to strukturer er fenomener av forskjellige typer og kan ikke settes i en gruppe. Dessuten er ofte den andre strukturen en mer fysisk og konkret ting (Lakoff, Johnson, 1988). For eksempel – uttrykket «mor Norge» fremstiller et land som en person og derfor er det en metafor. Hvis man sammenligner Norge til et annet land, er det ikke en metaforisk struktur.

Lakoff og Johnson påpeker også at kroppen, nærmere bestemt «direkte fysisk erfaring», spiller en viktig rolle i dannelsen av metaforer (*Ibidem*). Som sagt tidligere, tar orienteringsmetaforer utgangspunkt i kroppens stilling (skille mellom vurdering av retninger opp og ned). Kroppen er sentral for vår oppfatning av verden. Når vi sier at noen faller til jorden, mener vi at denne personen har mislykkes. Det å henge med hodet betyr å være trist og maktesløs. Fremskritt er en synonym til forbedring, mens uttrykket «bak noens rygg» beskriver en situasjon når noen gjør noe galt i hemmelighet. Alle disse ord og uttrykk består av kroppsdel og viser retninger knyttet til kroppens posisjon, samt vurderer hvilken vei er den riktige (opp, frem) og hvilken som er den gale (ned, bak). Det viser at språklige og kulturelle erfaringer er forbundet med fysiske omstendigheter.

Ved siden av konvensjonelle metaforer finnes det nye metaforer. De spiller en lignende rolle for menneskelig erfaring av virkeligheten (*Ibidem*). Metaforer som blir skapt av forfattere og diktere er også brukt til å gi mening til våre opplevelser og forstå dem på en bedre måte. I tillegg kan de skape sosiale realiteter (*Ibidem*). Konvensjonelle metaforer har en større makt til å påvirke virkeligheten fordi de blir gjentatt ofte nok til å bli til faste uttrykk. Et eksempel er ordtaket «tid er penger». Det viser oss at tid er verdifull og bør ikke bli bortkastet. Hvis en person utnytter hvert minutt av livet, blir denne livsstilen betraktet som riktig og fullkommen. Imidlertid kan nye metaforer også påvirke virkeligheten. Det kommer an på om lesere kan identifisere seg med teksten og være enig med forfatteren. Ifølge Lakoff og Johnson er dermed metaforens viktigste funksjon at den gjør det mulig å forstå verden dypere, men samtidig har den lite til felles med den objektive virkeligheten. Den er et verktøy som er brukt til å forstå delvis og tolke fenomener eller begreper som ikke kan forstås fullstendig på grunn av at de er så abstrakte (*Ibidem*). Metaforer er altså alltid knyttet til forståelsen og tolkningen av verden.

Pajdzińska tar et lignende utgangspunkt når det gjelder inndelingen av metaforer. Hun velger å beskrive dem som språklige og kunstneriske metaforer. Ifølge lingvisten er den språklige metaforen en effekt av en tidligere prosess som består i en semantisk nyfortolkning. Avsenderen skaper ikke metaforen, men gjenspeiler likheten, og er ofte ikke klar over at uttrykket har en metaforisk kilde. (Pajdzińska, 2008) Denne typen metaforer tilsvarer det som Lakoff og Johnson beskriver som konvensjonelle metaforer, det vil si alle faste og gamle uttrykk som allerede fungerer i språket. På den andre siden tvinger den kunstneriske metaforen mottakeren til å avkode relasjoner og likheter for å skape nye bilder. Den kunstneriske metaforens verdi er dens oppdagende kvalitet. (*Ibidem*) Ifølge Pajdzińska er grensen mellom disse to typene ikke klar. Hun mener også at den kunstneriske metaforen kan bli til en språklig metafor etter hvert. Det tilsvarer også det tidligere nevnte eksemplet av uttrykket fra *Hamlet*. Pajdzińska viser også til eksempler fra polsk litteratur: «co się komu w duszy gra» («hva som spiller i ens sjel») som er sitatet av Wyspiański, og «robić komuś gębę» («lage et fjes til noen») som man finner hos Gombrowicz. Metodologisk sett er den kunstneriske metaforen et brudd i språklige regler som krever anstrengelse fra mottakeren. Analysen av metaforen går ut på å finne assosiasjoner knyttet til begge deler av metaforen, undersøke bruken av ordene i forskjellige kontekster, og oppdage semantiske elementer som de to ordene har til felles. Ved siden av metaforer med to tydelige temaer finnes det også metaforer med uverbaliserte predikater, med et skjult hjelpetema eller med et skjult hovedtema. Et spesielt tilfelle er metaforer som bryter formelle regler av å sette ordene sammen. Da må man tydeliggjøre måten som de avviker fra grammatiske regler på, finne en regel som erstatter den fjernede reglen og til slutt forstå grunnen til den bestemte sammensetningen. (*Ibidem*) Metaforer er dermed gåter som må løses ved å vise til forskjellige konnotasjoner eller spor som kan avdekke meningen.

Jeg ønsker også å vise til en polsk litteraturteoretiker, Jerzy Ziomek, og hans definisjon av metafor. I henhold til ham er metaforer tilsynelatende manglende strukturer med et skjult samhold mellom komponenter. De dannes ved å finne et fellespunkt i betydninger av to eller flere elementer som blir knyttet sammen (Ziomek, 1984). Et enkelt eksempel er ordet «fjordarmen». Fjorden sammenlignes med en kroppsdel på grunn av den lange formen. Selv om en fjord og et menneske har lite til felles, blir de sammenlignet på en måte som gjør det lett å forstå hva dette

ordet betyr. Metafor er altså et fellesområde av to forskjellige semantiske felter til to eller flere ord (*Ibidem*). Ziomek mener altså at metaforer er ikke vakre, men tullete ord som blir satt sammen, men at de er sammenhengende uttrykk, i tilfelle de oppfyller bestemte krav. Han tilføyer at metaforen blir ikke ødelagt av å bli verbalisert, men hvis den er for eksplisitt, kan den miste sin kraft (*Ibidem*). Metaforens effekt er derfor sterkest når den ikke avslører alle forbindelser den bygger på.

Jeg skal altså forstå metaforer som språklige strukturer som sammenfører betydninger av to eller flere ord og begreper. Den mest viktige rollen av metaforer er å gi oss redskap til å forstå abstrakte fenomener ved å sammenligne dem til mer fysiske og konkrete ting, og beskrive dem ved hjelp av karakteristiske trekk til disse tingene. Konvensjonelle metaforer er enklere, mens poetiske metaforer avdekker ikke så tydelig på hvilken måte ordene blir forbundet. Dermed har kunstneriske metaforer ofte en sterkere innvirkning på mottakeren. Metaforer er imidlertid ikke et særtrekk av det poetiske språket, men kjennetegner også det vanlige språkbruket. Alle bruker og skaper ubevisst metaforer i hverdagen, for eksempel i faste uttrykk eller ordtak. De gjelder altså både det språklige bildet av verden og verdenens språklige kreasjon. Metaforer er derfor sterkt knyttet til virkeligheten. Først og fremst hjelper de oss med å forstå den, men kan også påvirke den på forskjellige måter. Sist, men ikke minst, er kroppen vår et viktig utgangspunkt ikke bare til å oppleve verden, men også til å skape metaforer.

## 1.4. Kognitiv poetikk

Med hensyn til forskningen på poesi er det viktig å nevne en gren av moderne litteraturvitenskap, nemlig kognitiv poetikk. Litteraturviteren Reuven Tsur beskriver det viktigste poenget til kognitiv poetikk i artikkelen *Aspects of Cognitive Poetics*.

One major assumption of cognitive poetics is that poetry exploits, for aesthetic purposes, cognitive (including linguistic) processes that were initially evolved for non-aesthetic purposes, just as in evolving linguistic ability, old cognitive and physiological mechanisms were turned to new ends. (...) The reading of poetry involves the modification (or, sometimes, the deformation) of cognitive

processes, and their adaptation for purposes for which they were not originally "devised". (Tsur, 2002)

Forståelsen av poesi innebærer altså noen endringer i vanlige kognitive prosesser. Grunnen til dette er at prosessene som er knyttet til språk utviklet seg ikke i samsvar med estetiske kriterier, mens estetikk er poesiens betydelige kvalitet. Ifølge Tsur er språk og poesi ikke særlig deler av samme kategori, og burde ikke analysere på samme måte:

[W]hile we can name emotions, language does not appear to be well suited to convey their unique diffuse character. In our foregoing discussion, I have suggested that poets attempt to overcome this problem by creating some verbal equivalent of the structure of emotions. Here we may add yet another, highly favoured way of the poets to generate the unique diffuse character of emotions: to evoke in the reader's imagination a landscape in which orientation may take place. (*Ibidem*)

Poesien er altså en måte å etterligne følelser på. Følelsenes karakter er fragmentarisk og utydelig, derfor blir lyrikk ofte delt i mindre deler – vers, strofer og så videre – for å gjenspeile denne strukturen. Etter Tsurs mening er språket ikke tilegnet til å uttrykke følelsesmessige tilstander. Han setter en grense mellom språk (i betydningen hverdagslig språk) og poesi. Han viser imidlertid til et begrep fra psykologi, nemlig forsinket kategorisering. Det betyr at begreper og fenomener ikke blir kategorisert på den vanlige og mest kjente måten, men at det blir skapt nye forbindelser mellom dem, slik at de får en ny, metaforisk mening. Han forklarer denne prosessen nærmere i forhold til poesi og dens særegenhet:

Sensuous metaphor may, then, be regarded as another literary device to delay the smooth cognitive process consisting in the contact with some unevaluated image; the device's function is thus to prolong a state of disorientation and so generate an aesthetic quality of surprise, startling, perplexity, astounding, or the like. (*Ibidem*)

Tsur mener altså at poesi først og fremst er forvirrende og forbausende. Derfra kommer dens estetiske kvalitet. Ifølge forskeren går forbindelsen mellom lyrikk og det kognitive ut på at poesi forstyrrer vanlige språklige kognitive prosesser, og tvinger til å lete etter nye forbindelser som ikke er så middelbare. Forskere Brandt og Kjørup påpeker imidlertid at kognitiv poetikk kan ha forskjellig fokus: «*kognitiv*

poetik, som ser kognitionens mønstre illustreret i det poetiske, og kognitiv *poetik*, som ser poesiens mønstre og spørger til det kognitive.» (Brandt og Kjørup, 2009) De er enige i adskillelsen av poesi og hverdagspråk, og stiller seg i motsetning til for eksempel påstanden til lingvisten Peter Stockwell:

Som det fremgår, opfattes litterær sprogbrug og følgelig som beskrivelig, endda forklarlig, ved hjelp af sprogvidenskabelig teori og metode. Metodologi og ontologi hænger for så vidt sammen: eftersom det litterære sættes ikke at være noget særlig sprog, kan det udforskes som ethvert andet. Ifølge en sådan ontologisk forståelse bliver kognitiv poetik uden indre logisk modsigelse til applikation af resultater fra kognitiv lingvistik. (Stockwell, 2002, oversatt)

Både Tsur, Brandt og Kjørup påstår at kognitiv poetikk og kognitiv lingvistikk er to forskjellige perspektiver. Kognitiv poetikk tilhører litteraturvitenskap og bruker andre metoder. Tilnærmingen og forskjellen beskrives i Brandt og Kjørups bok *Kognitiv lingvistik*:

En indvending er, at en rent lingvistisk tilgang medfører en fare for, at det litterære fænomen, objektet for den kognitive litteraturteori, tabes af syne - med hensyn til selve dets fænomenele særegenhed. Men identifikationen af hverdagsprog og litterært sprog er udbredt og karakteriserer det ontologiske grundlag for væsentlige dele af kognitiv poetik. (Brandt og Kjørup, 2009)

Kognitiv poetikk og kognitiv lingvistikk fokuserer på to ulike elementer. Den første tar i betraktning den litterære komponenten, og analyserer dikt fremfor alt som litteratur. Kognitiv lingvistikk, derimot, undersøker språklige strukturer og kognitive prosesser som står bak dem.

Poesi gjenspeiler visse kognitive prosesser, men forskere fra ulike fag oppfatter dem på forskjellige måter. Det er imidlertid ikke mulig å slippe å nevne at selv om poesi og hverdagspråk vanligvis skiller seg betydelig fra hverandre, er begge eksempler på språkbruk. Språket er et verktøy som blir brukt til å skape poesi så de må være forbundet. Forskere som driver med kognitiv poetikk mener at kognitive lingvister, spesielt Lakoff, betrakter metaforer på en måte som er for enkelt. Lakoff nevner likevel både konvensjonelle og ikke-konvensjonelle metaforer, og er klar over at de har sine forskjeller. Han fokuserer riktignok mer på konvensjonelle metaforer i hverdagspråket, men han legger et teoretisk grunnlag for å analysere også nye metaforer. Poesi baserer også på bestemte assosiasjoner og gjør det mulig å knytte



dem sammen. Selv når man aldri har hørt en metafor eller et annet språkmiddel, er man i stand til å forstå den på grunn av kognitive prosesser som virker ubevisst. Hvis det ikke var mulig, kunne man aldri forstå det poetiske språket. Kognitiv poetikk står altså i motsetning til kognitiv lingvistikk. Den antar at det foregår dypere kognitive prosesser når man leser poesi enn når man bruker hverdagspråk, men i bunn og grunn består poesi av språkspill, så den kan også undersøkes lingvistisk sett. Derfor anerkjenner jeg metoder av kognitiv poetikk, men velger å fokusere på perspektivet av kognitiv lingvistikk.

## 1.5. Kategorisering

En viktig del av den språklige oppfatningen av verden er kategorisering. Den går ut på at vi deler gjenstander, fenomener, begreper og så videre i kategorier basert på noen egenskaper. Kategoriseringen i den klassiske forståelsen betyr at alle språklige begreper gjenspeiler den ytre verden. (Lakoff, 1987) Det betyr altså at kategorier som «hund» eller «blomst» er en direkte gjenspeiling av naturlige kategorier som eksisterer i verden. På den måten er kategorisering uavhengig av personer som skaper disse språklige kategoriene. (*Ibidem*) Lakoff påpeker noen kriterier som blir utnyttet til å tildele et begrep til en kategori:

- Familielikhet: begreper i en kategori har et forhold til hverandre, de trenger ikke å eie alle egenskaper som er karakteristisk for en bestemt kategori;
- Sentrum/periferi: noen medlemmer av en kategori er mer primære, det vil si at de representerer denne kategorien på en bedre måte enn andre medlemmer;
- Polysemi: betydninger av ord skaper kategorier og kjennetegnes av familielikhet;
- Generativitet: det finnes en generator som definerer en kategori og andre representanter for denne kategorien er preget av en slags likhet til generatoren;
- Gradert kategori: kategorier som har ingen klare grenser og tilhørighet til disse kategoriene er gradert. Noen elementer er mer sentrale (har alle eller mesteparten av karakteristiske egenskaper), mens andre mangler noen trekk;

- Kroppslighet: kategorier er knyttet til menneskelig biologi og er dens effekt;
- Funksjonalitet: bruk av kategorier er helt ubevisst og automatisk;
- Metafor/metonymi: en del av en kategori kan representere hele kategorien under bestemte omstendigheter. (*Ibidem*)

Flere av disse måter å kategorisere begreper på antar at det finnes en prototyp, det vil si en representant for en bestemt gruppe eller kategori som eier alle mest karakteristiske trekk for den. (*Ibidem*) Det er altså et bilde man ser for seg når man blir konfrontert med et begrep. For eksempel når man hører ordet «hund», oppstår det en bestemt fremstilling i tankene som for denne personen representerer en typisk, vanlig hund. Basert på denne fremstillingen er man i stand til å tildele forskjellige vesener til kategorien «hund». Prototyper kan også være stereotyper, det vil si idealiserte representanter som kan være feil. (*Ibidem*) Stereotypiske fremstillinger er først og fremst karakteristiske for kategorier som gjelder mennesker. Et eksempel på dette kan være en stereotypisk fremstilling av kategorien «kvinne». Det er mest vanlig at man ser for seg en voksen dame med langt hår som kler seg feminint, og hun ønsker blant annet å gifte seg, føde barn og ta vare på familien sin. Hvis en kvinne skiller seg fra dette bildet, er hun oppfattet som en mindre typisk representant for denne kategorien. Det finnes altså mange elementer som skaper den vanlige fremstillingen av et ord. Slike fremstillinger av begreper kan dermed ikke bare være effekten av kultur, men også kan påvirke den og innføre meninger som etter hvert blir vanlige i samfunnet. Det betyr altså at vårt begrepssystem er avhengig av kulturelle og fysiske erfaringer, samt den kognitive strukturen av vårt sinn. (*Ibidem*) Lakoff foreslår fire kognitive modeller som representerer strukturen av tankene:

- Proposisjonsmodell: viser til elementer til kategori, beskriver deres egenskaper og forhold mellom dem;
- Bildeskjematiske modeller: refererer til skjematiske bilder, for eksempel formen til en gjenstand;
- Metaforiske modeller: flytting fra en modell til en annen;
- Metonymiske modeller: en type av ovennevnte modeller, et element er en del av en annen innenfor samme kategori. (*Ibidem*)

Det viktigste poenget ved kategorisering som forstås av Lakoff er at sinnet ikke er en direkte gjenspeiling av den ytre verden, samt at begreper ikke representerer virkeligheten. Tankene er ikke løsrevet fra vår kroppslighet og dermed er kategorier effekten av forestillingsprosesser og blir kjennetegnet av samme egenskaper som kroppene til personer som kategoriserer. (*Ibidem*) Den kroppslige erfaringen er altså et veldig viktig utgangspunkt for våre tankeprosesser og språklige uttrykk. I likhet med metaforer blir kategorier påvirket av kroppens posisjon og funksjoner. Vi kategoriserer for eksempel ved å sammenligne andre mennesker, vesener og gjenstander med vår egen kropp. Kategorisering er også knyttet til måten vi opplever verden på, det vil si gjennom sansene. Derfor er det mulig at kategorier ikke overlapper for forskjellige mennesker eller forskjellige språk. Prototyper og stereotyper kan bety ulike ting for ulike personer. Disse forestillingene ligner stort sett på hverandre innenfor et språk eller en kultur, men det finnes fortsatt forskjeller på et individnivå. Språklige kategorier har altså mange fellestrekk med metaforiske uttrykk. En enkelt språkbruker er både påvirket av det allerede eksisterende systemet og er den som er i stand til å påvirke det. I begge tilfeller trenger man først et materiale – språkssystemet og språkevner – til å arbeide med og sin egen kroppslige erfaring, slik at opplevelsen blir mer individuell.

## **1.6. Vurdering**

Kategorisering kan være en måte å vurdere ting og begreper på. Ved å skape prototyper, kategorier og stereotyper tildeler vi egenskaper vi oppfatter som positive eller negative. Forskere tar to hovedstillinger i hensyn til forholdet mellom vurdering og språket. En gruppe lingvister mener at verdier er et sett språklige fakta som kan skilles ut fra språket. (Bartmiński, 2003) Hvis man forstår verdier på den måten, betyr det at bare en del av språklige strukturer formidler informasjon om verdier, for eksempel adjektiver som god eller dårlig. Polske lingvisten, Jadwiga Puzynina hevder at verdier befinner seg ved siden av språket. Ifølge henne er vurdering en konnotasjon som står ved betydningen. Dessuten påpeker hun at det finnes en forskjell mellom et språkssystem og bruk av språket i teksten. (*Ibidem*) Det betyr altså at verdier blir synlige og viktige i bestemte tilfeller av å bruke språket, mens språkssystemet i seg selv er nøytralt og ordene ikke er knyttet til noen vurdering. Andre forskere påstår imidlertid at verdier omfatter hele språket. Dette

synet stammer fra kognitiv lingvistik. (Bartmiński, 2003) Etter denne forståelsen er verdier alltid nåværende i språket, uansett språkbruket. Det er knyttet til det språklige bildet av verden som er oppbevart i språket og innebærer også bestemte vurderinger av begreper og fenomener. En annen polsk lingvist, Tomasz Krzeszowski, mener at verdier og følelsesladet innhold bestemmer over informasjonsprosesser og strukturer til begreper. Verdier er dermed en nødvendig del av betydningen. (*Ibidem*) Krzeszowski legger også merke til det samme fenomenet som Lakoff, nemlig at vurdering tar utgangspunkt i den menneskelige kroppen. Vurderingen som baserer på dikotomi god – dårlig er overordnet, og deretter vurderer man med grunnlag i slike oppdelinger som for eksempel opp – ned og sentrum – periferi. (*Ibidem*) På den måten er vurdering nesten det samme som kategorisering, det vil si at vi deler begreper i kategorier «positiv» og «negativ». Vi skaper også disse kategoriene med utgangspunkt i vår egen kropp og biologi.

Bartmiński beskriver forholdet mellom språket og verdier ved å liste tre funksjoner av språket. Ifølge ham er språket et verktøy til å vurdere. (Bartmiński, 1991) Språket gir oss altså redskap til å beskrive fenomener med trykk på verdier. Det gjelder for eksempel adjektiver som tydelig peker på noen egenskaper. Hvis man sier at et landskap er vakkert, tildeler man en positiv vurdering av det som man sier. Språket kan også informere oss om verdier. (*Ibidem*) Det betyr at noen verdier er oppbevart og gjenspeilet av språket, og er dermed en del av det språklige bildet av verden. Verdier er formidlet i språklige strukturer, for eksempel faste uttrykk. Når en person blir beskrevet som «flittig som en bie», legges det merke til arbeidsomheten til denne personen. Det å være arbeidsom er kulturelt sett en positiv egenskap. Beskrivelsen er forsterket med en sammenligning til et dyr som er oppfattet som spesielt flittig og nyttig. Sist, men ikke minst er språket en bærer av verdier. (*Ibidem*) Det betyr at språkføring kan bli vurdert i seg selv. For eksempel – det kan være snakk om pent eller dårlig språk, avhengig av hvilke ord blir brukt og hvordan de er ansett i samfunnet.

Pajdzińska legger også merke til at vurderingen, slik som tidligere nevnte metaforer, tar utgangspunkt i orienteringen av den menneskelige kroppen. Hun mener at den mest primære dikotomien er opp – ned, for eksempel i slike uttrykk som høy eller lav moral, høy eller lav intelligens. (Pajdzińska, 1995) I denne inndelingen er det

tydelig at opp tilsvarer god, mens lav tilsvarer dårlig. Andre måter å vurdere på er dikotomier foran – bak (som er også tilpasset den menneskelige kroppen og bevegelsen rett fram) og venstre – høyre (som baserer på kroppens symmetri), men det er den minst betydelige grunnen for vurdering. (*Ibidem*) Vurderingen har altså mange fellestrekk med metaforiske uttrykk, siden begge går ut fra kroppsopplevelsen. Språket gjenspeiler også andre typer vurdering som ligner på metaforer i sin kilde, for eksempel sentrum – periferi. Slik kan man vurdere folk og ting basert på hvor nært de befinner seg i forhold til subjektet. Herfra kommer også den stereotypiske oppfatningen av fremmedhet. Den tilsvarer orienteringsmetaforer som tar i betraktning dikotomien innenfor – utenfor. (*Ibidem*) Pajdzińska nevner også vurderingen som har sin kilde i religion eller konnotasjoner, for eksempel knyttet til bestemte dyr. Adjektiver, metaforer og uttrykk er altså ankret også i kulturelle forbindelser og forestillinger som fungerer i samfunnet. På denne måten er det språklige bildet av verden skapt av språkbrukere.

I konklusjon er det umulig å unngå vurderingen i språket. Verdier er ikke løsrevet fra språket, men er knyttet til alle språkstrukturer og språklige midler. De utgjør en del av det språklige bildet av verden. Hvert språk inneholder ord, strukturer og uttrykksmåter som impliserer bestemte verdier. I språklæring kan det være vanskelig å vite hvordan ordene er ladet. Det kan også avhenge av konteksten og forandre seg fra en gruppe til en annen. Morsmålsbrukere er klare over forskjellen mellom ordene «bygning» og «hus» og oppfatter den som naturlig, mens det tar tid for en utlending å forstå hvordan begge brukes i setningen. Vurdering er derfor også grunnen til ironi og ordspill. Hvis noen beskriver en ubehagelig lyd som en melodi, antar hen at andre forstår dette som en vits. Vitsen kan muligens være uforståelig for eksempel for ikke-morsmålstalere eller autistiske personer. Vurdering er dessuten knyttet til den menneskelige kroppen, på samme måte som metaforer og kategorier. Det blir tydelig når man bruker slike adjektiver som «fet» eller «mager». Den implisitte vurderingen av disse ordene er knyttet til at de er assosiert med en dårlig kroppsform. Likevel, avhengig av konteksten, kan de bety noe annet, for eksempel i forhold til mat. Vurdering er altså uadskillelig forbundet med språket, men den kan bety forskjellige ting i forskjellige situasjoner.

## **1.7. Identitet**

Den mest primære betydningen foreslått av antropologen Thomas Hylland Eriksen er oppsummert i en kort setning: «identitet er det man ser når man ser seg i speilet». (Hylland Eriksen, 1997) Det gjelder altså vårt utseende: hår- og hudfarge, kroppstype, måten vi kler oss på, fysiske funksjonshemninger og ting som hjelper oss med dem og så videre. Alle disse elementene er knyttet til bestemte assosiasjoner, kulturelle kontekster og sosiale skikk. Identiteten går imidlertid mye dypere. Hylland Eriksen hevder at den begynner med den minste enheten i samfunnet, som ifølge ham ikke er et enkelt menneske, men et forhold mellom to personer. (*Ibidem*) Det betyr altså at identiteten blir formert når vi omgås av andre mennesker, reagerer på og samhandler med dem. Forskeren mener også at forholdet mellom en individ og kollektivet bestemmer over livet til et enkelt menneske. Han påpeker at vår egen identitet innebærer også det som skiller oss fra andre og kaller den for individualisme. (*Ibidem*) Det er altså veldig vanskelig å snakke om elementer av vår identitet som er helt uavhengige av menneskelige relasjoner. Våre interesser, steder som vi føler tilhørighet til eller ting vi liker er meget individuelle, men av og til kan det bli uklart i hvor stor grad de er løsrevet fra våre forhold til andre. Vårt eget bilde av oss selv er altså sammensatt av komponenter som er skapt av kultur og samfunnet, for eksempel kjønn eller familie (*Ibidem*). Det betyr altså at selv når vi skaper vår egen personlige identitet, bruker vi kategorier og definisjoner som er gitt av andre. Det er også verdt å understreke at identiteten består av elementer som både kan (for eksempel våre meninger) og ikke kan forandres (for eksempel morsmålet). Tilsvarende, når det gjelder identitet som er knyttet til tilhørighet til et land eller en nasjon, kan man snakke om to typer identitet, det vil si den uforanderlige etniske identiteten og den nasjonale identiteten som kan endres. (*Ibidem*) Derfor er identiteten fleksibel, men bare i en viss grad. Når man prøver å tilpasse seg en bestemt gruppe eller samfunnet i et annet land, er det ikke mulig å bli kvitt alle forskjeller på grunn av at en del av vår identitet alltid er utenfor vår kontroll. Vi er alle preget av individualisme som skiller oss fra hverandre, også i grupper som består av personer vi sterkt ligner på. Likevel, der det finnes en gruppe mennesker, oppstår det også en gruppeidentitet. Den er basert på forestillinger om forskjeller som alltid er nåværende og viktige. (*Ibidem*) Disse forskjellene skiller altså ikke bare gruppen fra andre mennesker, men de skiller også

gruppemedlemmer. Homogenisering er egentlig umulig, så det er viktig å være klar over ulikheter fordi de også er med i prosessen av å skape identiteten.

Hylland Eriksen legger merke til at identiteten blir definert også i forhold til egenskaper som man ikke eier, med andre ord at man kan forklare sin identitet ved å fortelle hvem man ikke er. (*Ibidem*) Derfor definerer man for eksempel kvinner som ikke-menn. På mange språk, blant annet norsk, ville «forfatter» bety «en mann som skriver litteratur», mens man refererer til kvinner som skriver litteratur som «kvinnelige forfattere». På samme måte beskriver man ofte minoriteter. Et eksempel på dette er LHBT-samfunnet som, for å forenkle forklaringen og samtidig inkludere alle medlemmer, bruker ordene «ikke-heteroseksuell» og «ikke-ciskjønn». Det første eksemplet viser også til et faktum at majoriteten vanligvis ikke trenger å defineres eller kalles fordi den er oppfattet som det vanlige. (*Ibidem*) Det er alt som er «utenom det vanlige» som må bli beskrevet eller forklart. Det kan føre til at minoriteter er ansett som noe fremmed eller dårligere fordi de ikke er like vanlig eller forstått som majoriteten. Det som imidlertid gjør det mulig for forskjellige personer å kommunisere er kulturen, først og fremst språk, kunnskap og verdier. (*Ibidem*) Alle disse elementene er vel også komponenter som identiteten består av. Hylland Eriksen mener at identiteten ligner på konsentriske sirkler, altså først skaper vi vår identitet i familien, deretter i det lokale samfunnet og så i forhold til et land vi kommer fra. (*Ibidem*) I virkeligheten er dette mye mer komplisert fordi vi identifiserer oss med forskjellige grupper som ofte ikke inneholder hverandre, men heller overlapper. Derfor er det ulike elementer som gjør at vi tilhører ulike grupper. Selv om vi har noe til felles med våre venner, trenger vi – altså gruppen som vi danner sammen med våre venner – ikke å ha det samme til felles med det lokale samfunnet og så videre. Vår gruppeidentitet kan altså fremstilles som en blanding av både konsentriske og overlappende sirkler.

Når det gjelder en blandet identitet, foreslår Hylland Eriksen tre muligheter. Først er det ren identitet som er tydelig og enkel til å definere i forhold til andre. (*Ibidem*) Da identifiserer man for eksempel som en polakk, en nordmann og så videre. Det er et tilfelle når det ikke stilles oppfølgingsspørsmål, siden man har forestillinger om hva dette betyr. Den andre muligheten er bindestreksidentitet, det vil si at man setter sammen to identiteter som er like betydelige. (*Ibidem*) Et eksempel er når man

identifiserer seg som polsk-norsk fordi hen tilbrakte barndommen i Polen, og flyttet til Norge senere. Disse to sidene av hens identitet blander seg ikke med hverandre, men er selvstendige deler. Den tredje muligheten er kreolsk identitet som er en blanding av to identiteter som man ikke kan skille fra hverandre. (*Ibidem*) Det kan skje for eksempel hvis ens foreldre er representanter for forskjellige kulturer, og elementer av disse kulturene står ved siden av hverandre, slik at det er umulig å begrense hvor en kultur slutter og den andre begynner.

Språket viser seg også å være en betydelig faktor i identitetsspørsmålet. I boken *Phénoménologie de la Perception* viser Maurice Merleau-Ponty til undersøkelsen til den tyske psykiateren, Kurt Goldstein, som gjaldt afasi. Ved å analysere språkvansker hos pasienter, bidro han også til å utvikle språkvitenskapelige teorier. Hans forskning påviste at pasienter hadde problemer med å forstå betydningen til ordene og uttrykkene og derfor kunne ikke stille spontane spørsmål eller uttrykke tankene sine. Dermed trakk han en konklusjon om språkets betydning i kommunikasjon:

As soon as man uses language to establish a living relation with himself or with his fellows, language is no longer an instrument, no longer a means; it is a manifestation, a revelation of intimate being and of the psychic link which unites us to the world and our fellow men. (Merleau-Ponty, 1962, 228)

Merleau-Ponty forklarer at et vanlig språkbruk innebærer noe mer enn en automatisk produksjon av lyder, ord og setninger. Språket er en formidling av den indre delen av identitet. Man bruker språket etter behov, for å meddele noe til sine omgivelser og verden. Pasienter med afasi er ikke i stand til å gjøre dette på grunn av forståelsesvansker, og det går ut over deres relasjoner med andre mennesker. (Gjerstad, 2020) Det betyr altså at hvis man velger å bruke språk i forhold til seg selv eller andre mennesker, er det alltid et uttrykk for ens identitet. Gjennom språk fremviser man sine følelser og sinnstilstander. Kulturelt sett er språk forbundet med identitet. Først og fremst knyttes det til en nasjon og et land, men det oppbevarer også et unikt syn på verden. Språket er imidlertid hovedsakelig en måte å kommunisere på. Det gjør det mulig å opprettholde bånd med andre mennesker, samt å formidle tanker, meninger og følelser. På den måten er språket altså et uttrykk for ens identitet. I forhold til andre mennesker blir det ikke lenger – etter



Goldstein – kun et verktøy, men også en fremstilling av et spesielt perspektiv og en unik personlighet.

For å beskrive nærmere forholdet mellom identitet og språk, kan det være hensiktsmessig å vise til Brit Mæhlums arbeid. (Mæhlum et al., 2008) Med referanse til teoriene av Robert B. Le Page og Andrée Tabouret-Keller skiller Mæhlum først to typer identitet, altså personlig – den som gjør en unik i forhold til andre – og sosial, det vil si egenskaper som forutsetter tilhørighet til en bestemt gruppe. Hun mener også at identiteten består av den faste delen, et skjelett som forblir det samme, og forandrede egenskaper som kan bli påvirket av forskjellige fenomener. Ifølge Mæhlum er språket avgjørende når det gjelder sosialisering, nærmere bestemt betyr det at mennesker forholder seg til hverandre ved hjelp av språklige handlinger. (*Ibidem*) Sosiolingvistisk perspektiv tar altså i betraktning de samme komponentene, det vil si at identiteten formes i forhold til andre, og er påvirket av språk som en middel for kommunikasjon. Mæhlum nevner også den såkalte tilpasningsteorien. Den innebærer at en språkbruker tilpasser (ikke nødvendigvis bevisst) måten hen snakker på til mottakeren. Samtidig eksisterer to strategier: konvergens (tilnærming) og divergens (avstand). Tilpasningen avhenger av for eksempel tilhørighet til en sosial gruppe, forholdet mellom samtalepartnere, miljøet og så videre. (*Ibidem*)

Identiteten består dermed av flere, både ytre og indre elementer. På grunn av at den skapes i forhold til andre mennesker, innebærer den alltid sammenligning og kontrast. Det første nivået av identiteten viser til kroppen og utseendet som kan gi oss noen informasjon om likheter og forskjeller nesten med en gang. Basert på kroppstypen eller hudfargen kan man trekke konklusjoner om at to personer har lignende erfaringer. Klesstilen, imidlertid, avslører for eksempel lignende interesser eller yrket. Det andre, indre nivået til identiteten er mye mer omfattende. Det består av utallige elementer, blant annet den etniske og nasjonale identiteten, kulturen og språket. Det er kanskje språket som er mest interessant blant disse komponentene fordi det er knyttet til de andre. Språket representerer og inneholder kulturelle tradisjoner og normer, samt vitner om nasjonal og etnisk identitet. Derfor er det så viktig for minoriteter å bruke sitt eget språk – det representerer deres identitet på den mest direkte måten. Slik sammenligner de seg selv til majoriteten og skiller seg

fra den ved å vise hvem de *ikke* er. Dessuten blir språket brukt til å kommunisere og meddele identiteten. Derfor er det så viktig at den omtales på en respektfull måte også i majoritetsspråk. Identiteten er altså dannet og definert ved å stille sammen forskjellige meninger, egenskaper og beskrivelser for å finne likheter og forskjeller. Den er altså alltid skapt i forhold til andre mennesker.

## 1.8. Fremmedhet

For å begripe hva fremmedheten er, skal jeg vise til Julia Kristevas arbeid. I boken *Strangers to Ourselves* formulerer hun først en enkelt definisjon av dette begrepet: «[T]he foreigner lives within us: he is the hidden face of our identity, the space that wrecks our abode, the time in which understanding and affinity founder» (Kristeva, 1988, 1). Kristeva mener altså at den er en del av enhver persons identitet, men at den vanligvis forblir skjult. Det skjer på grunn av at fremmedheten innebærer bevisstheten over forskjeller: «The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises» (Kristeva, 1991, 1). Det er altså umulig å føle seg fremmed uten at man kommer i kontakt med andre mennesker og sammenligner seg selv med dem. Når det gjelder personer med en blandet identitet, er det ofte snakk om å tilpasse seg enkelte grupper, avhengig av egenskaper som knytter en person til en bestemt gruppe. Kristeva kaller dette for en relativ identitet (*Ibidem*). På denne måten oppfører seg en fremmed aldri fullstendig ekte eller falsk. Ifølge Kristeva blir en fremmed tvunget til tausheten på grunn av at hen befinner seg mellom to språk – morsmålet og det nye språket. I tillegg påstår hun at stemmen til en fremmed kommer ikke til å bli hørt eller å ha konsekvenser (*Ibidem*). Kristeva mener altså at en fremmed har ikke noe valg og må tie fordi ordene hans har ingen betydning. Forskeren legger også merke til måten en fremmed bruker språket på. Når en person lærer et nytt språk, finnes det en barriere som svekker oppfatningen av ordenes kraft. I morsmålet er man klar over effekten forskjellige ord og uttrykk har, for eksempel banneord, adjektiv eller tiltalepronomen (som *De*). Selv om man kan vite hvordan slike assosiasjoner virker i et fremmedspråk, kommer man aldri til å oppfatte dem på like fot med en morsmålsbruker. Dermed er man i stand til å si mye mer enn man skulle ha sagt i morsmålet sitt:

[T]he foreigner who learns a new language is capable of the most unforeseen audacities when using it – intellectual daring and obscenities as well. Such and

such a person who hardly dared to speak in public and made awkward remarks in his native language, discovers himself to be a dauntless speaker in the other one. (*Ibidem*, 31)

Det nye, fremmede språket forblir altså en unaturlig måte å uttale seg på. Likevel, på grunn av at man ikke er klar over alle forbindelser og kontekst, kan en fremmed bruke språket utenfor regler og normer. Etter Kristeva: «it requires the mastery of a genius or an artist to create within it something other than artificial redundancies.» (*Ibidem*, 32) Det er et viktig poeng å huske med hensyn til kunstnere, også forfattere, som har en blandet identitet. Dette forholdet til språket gjør det mulig for slike kunstnere å uttrykke sine erfaringer på en fri, ubegrenset måte. Dermed skaper de et mer kompleks bilde av sine opplevelser:

As in hallucination, his verbal constructs – learned or shocking – are centered in a void, dissociated from both body and passions, left hostage to the maternal tongue. In that sense, the foreigner does not know what he is saying. His unconscious does not dwell in his thought, consequently he is satisfied brilliantly to reproduce everything there is to learn, seldom innovating. His language does not bother him, because he keeps silent on his drives: the foreigner can utter all sorts of indecencies without being shaken by any repugnance or even excitement, since his unconscious shelters itself on the other side of the border. (*Ibidem*, 32)

Merleau-Ponty har også lagt merke til at forskjellige språk representerer forskjellige måter å oppfatte verden på, samt forskjellige fremstillinger av disse oppfatningene. Ifølge ham er språk en verden i seg selv:

The predominance of vowels in one language, or of consonants in another, and constructional and syntactical systems, do not represent so many arbitrary conventions for the expression of one and the same idea, but several ways for the human body to sing the world's praises and in the last resort to live it. Hence the full meaning of a language is never translatable into another. We may speak several languages, but one of them always remains the one in which we live. In order completely to assimilate a language, it would be necessary to make the world which it expresses one's own, and one never does belong to two worlds at once. (Merleau-Ponty, 1962, 218)

Merleau-Ponty mente altså at morsmålet alltid fungerer som det dominerende språket. Selv om man lærer andre språk, kan man ikke endre morsmålet sitt, samt forandre sin måte å oppleve verden på. Det betyr at man ikke kan føle seg hjemme

når man snakker et fremmedspråk, uansett hvor godt man behersker det. Man kan altså ikke tilegne seg en ny kultur fullstendig, uansett om man ønsker å forlate sin opprinnelige kultur og alt den innebærer. Etter Merleau-Ponty vil man alltid føle seg fremmed når man bruker et språk som ikke er ens morsmål, fordi det er umulig å høre til to verdener samtidig. En verden er for ham morsmålet og det språklige synet på verden som det er knyttet til. Det er også verdt å legge merke til at Merleau-Ponty forbinder språket med kroppen som enkelt sagt en måte å uttrykke kroppserfaringen på. Både kropp og språk er for ham rom som man lever i, og derfor er begge så viktige for opplevelsen av virkeligheten. Språket er dermed også et uttrykk for kroppens fremmedhet.

Forbindelsen mellom kunst og fremmedhet ble undersøkt av litteraturforskeren Svetlana Boym. Hun gjennomførte en analyse av to russiske forfattere med hensyn til fremmedhet. I artikkelen *Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky* beskriver hun måten som fremmedheten påvirker ens identitet:

[M]any modernist autobiographies written in the twentieth century problematize the three roots of the word auto-bio-graphy—self, life, and writing—by resisting a coherent narrative of identity, for they refuse to allow the life of a single individual to be subsumed in the destiny of a collective. Instead of curing alienation—which is what the imagined community of the nation proposes—they use alienation itself as a personal antibiotic against the ancestral disease of home in order to reimagine it, offering us new ways of thinking about home, politics, and culture. (Boym, 1996, 513)

Fremmedheten er altså ikke nødvendigvis noe negativt. Den blir til et nytt perspektiv å betrakte seg selv, sin opprinnelse og sitt forhold til virkeligheten og verden fra. Fremmedheten gjør det mulig å oppfatte en person på en mer individuell og nyansert måte, for den er noe som skiller en individ fra en gruppe. Et slikt perspektiv gir også mulighet til å forstå identitet som en sammensetning av flere deler, uten at man tilskriver noen egenskaper med utgangspunkt i kollektivet. Fremmedhet blander også forestillinger om både hjemlandet og landet som er et nytt hjem:

The home that one leaves and "a home away from home," which one creates, sometimes have more in common than one would like to admit. A portable home away from home, which an emigre ferociously guards, preserves an imprint of his

or her cultural motherland. The exiles might be bilingual, but rarely can they get rid of an accent. A few misplaced prepositions, a few missing articles, definite or indefinite, betray the syntax of the mother tongue. While in the traditional biography of the imagined community of a nation exiles are the ones who "lost their souls," in the postmodern story exiles embody the dream of "mad polyphony, for which every language is a foreign one" (Scarpetta 1981; Todorov 1992: 16-26). (*Ibidem*, 514)

Det kan være vanskelig å skille de to delene av ens identitet når begge to setter preg på en individ. Elementer av to kulturer blander seg med hverandre. Boym legger også merke til språket og hvordan det viser denne sammensetningen. Fremmedheten blir synlig i ens aksent og enkelte grammatiske feil. Hun fremstiller også det postmodernistiske perspektivet som, i motsetning til det tradisjonelle, er rettet mot å tjene i stedet for å miste. Selv om man ikke taper et språk, men er nå i stand til å bruke flere, blir alle av dem til fremmedspråk. Språket, slik som Kristeva også påpeker, er fremmedhetens markør. Boym, i likhet med Kristeva, understreker også at fremmedspråk kan gi mulighet til å uttrykke seg på en ny måte:

Some things could only be written in a foreign language; they are not lost in translation, but conceived by it. Foreign verbs of motion could be the only ways of transporting the ashes of familial memory. After all, a foreign language is like art—an alternative reality, a potential world. Once it is discovered, one can no longer go back to monolingual existence. (*Ibidem*, 529)

Begge forskere mener altså at et nytt språk er en ny virkelighet, et nytt perspektiv. En fremmed kan uttrykke sine erfaringer fra hjemlandet og sin fremmedhet på et fremmedspråk som muligens tilbyr nye verktøy – grammatikk, begreper – som formidler meldingen slik som det ikke er mulig i morsmålet. Et fremmedspråk kan da ha noe til felles med det poetiske språket som også skiller seg fra hverdagsspråket. Denne likheten ble også lagt merke til av Boym:

Shklovsky claims that according to Aristotle, "poetic language" has to have the character of a foreign language (*chuzhezemnyi*): "For the Assyrians it was Sumerian, Latin for medieval poetry, Arabism in literary Persian, old Bulgarian as a foundation of the Russian literary language" (Shklovsky 1929: 21; my translation). He goes on to say that Pushkin and Tolstoy used Russian almost as a foreign language for the French-speaking Russian nobility. Hence, the early

theory of estrangement already questioned the idea of language as organic (...).  
(*Ibidem*, 516)

Det viser seg altså at kunstnere ofte velger et fremmedspråk til å skape. Det kan være motivert av mange grunner. I noen tilfeller har et språk en lengre litterær tradisjon, og det er naturlig å skape kunst på dette språket, mens et annet språk blir reservert til å kommunisere daglig. Et eksempel på det er latin i middelalderen, som nevnt av Boym. Denne avgjørelsen kan også ta utgangspunkt i en sosial eller politisk situasjon, det vil si at minoriteter kan velge et majoritetsspråk på grunn av det er et offisielt språk i landet. Da blir også budskapet formidlet til en større gruppe, og kunstneren kan bli en minoritetsstemme. Dessuten, hvis man snakker om sine erfaringer i forhold til en kultur, er det mer naturlig å bruke språket som tilhører denne kulturen, slik at mottakeren kan forstå meldingen. Hvis kunstneren bruker i tillegg det poetiske språket på et fremmedspråk, er fremmedheten egentlig markert dobbelt, men, ifølge Kristeva, betyr det også at hen behersker dette språket veldig godt. Det kan også hjelpe til å uttrykke fremmedheten fullstendig:

For Brodsky, the switch to writing in English is not merely a poetic catastrophe signifying the loss of a mother tongue, but also a way of transferring and preserving cultural memory. Translation plays such an important role in his work. Poetry is a vehicle for memory, lines are rails of "public transportation," and metaphor (from the Greek *metaphorein*) is a transfer of meanings. (*Ibidem*, 528)

Dermed kan et fremmedspråk gi mer verdi til kunstnerens uttrykk – hen fremstiller sin fremmedhet med et fremmedspråk. For Boym blir kunst mer verdifull og kompleks nettopp fordi den bærer preg av fremmedhet. Hun gir eksempler fra Viktor Shklovskys arbeid:

Yet in Shklovsky's "Art as a Device" (1917), estrangement appears more as a device of mediation between art and life. By making things strange, the artist does not simply displace them from an everyday context into an artistic framework; he also helps to "return sensation" to life itself, to reinvent the world, to experience it anew. Estrangement is what makes art artistic, but by the same token, it makes everyday life lively, or worth living. (...) So the device of estrangement could both define and defy the autonomy of art. (*Ibidem*, 515)

Ifølge Boym er altså fremmedheten en fordel for kunstnere, tilsvarende som Kristeva mener at bare kunstnere kan bruke et fremmedspråk slik at det uttrykker noe nytt. Kunst og fremmedhet er knyttet sammen for kunstnere. Kunst er et sted hvor man kan flykte fra følelsen av fremmedhet, og et redskap til å uttrykke den. Samtidig gjør fremmedheten at kunst får flere nivåer, den blir mer kompleks og komplisert. Boym påstår til og med at fremmedhet er for kunstnere noe som beriker livet i seg selv, for da kan de oppleve virkeligheten annerledes. Det mest spennende i Boyms perspektiv er muligens den siste setningen av sitatet. Til tross for at fremmedheten gjør kunsten mer meningsfull og åpner et nytt rom til å uttrykke ens opplevelser, kan den også bli til et hinder. Når man føler seg fremmed, har man det vanskelig å formidle sine erfaringer og følelser til noen som ikke deler dem. Da trenger man å overvinne forbehold før man tør å være helt ærlig i sitt kunstneriske arbeid.

Kristeva siterer blant annet ideer til Michel de Montaigne, som er spesielt interessant når det gjelder identitet. Han har også påstått at den menneskelige identiteten er dobbelt: «But we are, I know not how, double within ourselves». (Kristeva, 1991, 120) Dessuten påpeker han også hvor store forskjeller er mellom to enkelte mennesker: «here is more distance from a given man to a given man than from a given man to a given animal». (*Ibidem*, 120) Kristeva inspirerer seg altså av de Montaigne som mente at følelsen av fremmedhet dukker opp i forhold til andre mennesker og har kilder i alle forskjeller mellom individer.

I denne avhandlingen skal jeg forstå fremmedheten først og fremst som en følelse som kjennetegner ethvert menneske. Denne følelsen oppstår i forhold til andre, når man blir klar over at det finnes forskjeller mellom to individer eller mellom en individ og en gruppe. Forskjellene kan være av ulike typer, men hvis man fokuserer på forskjeller på folk som kommer fra et annet land, er det først språket som kommer til syne. Ifølge Kristeva befinner seg en slik fremmed person mellom to språk og dette tvinger hen til å tie. Likevel er det samtidig en situasjon når man er i stand til å kommunisere på to måter. Begge er også tegn på fremmedheten – morsmålet skiller man fra en gruppe, mens det nye, fremmede språket gjør det mulig å tilpasse seg. Imidlertid er det nesten umulig å beherske språket så godt at fremmedheten ikke blir gjenkjent. Det er altså viktig hvilket språk man velger å

kommunisere, og hva man sier på dette språket, for det er en mulighet til å dele sine erfaringer og påvirke oppfatningen til en annen person. En fremmed kommer alltid til å bruke språket på en annen måte enn en morsmålsbruker. Hvis hen dessuten driver med kunst, er det et annet element som påvirker hens språkferdigheter og måten å uttrykke sine opplevelser på. De som føler seg fremmede i et samfunn eller en mindre gruppe kan altså være en viktig og uvanlig stemme i både kunst og samfunnsdebatt.



## Kapittel 2

### Kroppslighet: et oversiktsperspektiv

Forskningen på kroppslighet er meget omfattende i Skandinavia. Det har blitt utgitt en del bøker og artikler om dette temaet. Bare i samlinger av Nasjonalbiblioteket i Norge finnes det over 60 tusen treff når det gjelder faglitteratur som beskjeftiger seg med temaet kropp. Et eksempel er Liv Duesunds *Kropp, kunnskap og selvoppfatning* (1995) som jeg har sitert gjentatte ganger i forrige kapitler. Boken er ment hovedsakelig for pedagogisk bruk, men på grunn av referanser til blant annet filosofi, kultur og sosiologi er den veldig universell. Duesund bidro også med en artikkel til utgivelsen av monografien *Kroppstanker : kropp, kjønn, idéhistorie* (1998), redigert av psykiateren Finn Skårderud og psykologen Per Johan Isdahl. Publikasjonen inneholder resultater av forskningen på kropp fra forskjellige perspektiver: kultur, psykologi, historie eller sosiologi. Dessuten har bidragene blitt skrevet av forskere fra både Norge og Sverige. Når det gjelder feministisk perspektiv, er Toril Mois *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori* (1998) en av mest betydelige verk. Hun tar utgangspunkt i Simone de Beauvoirs teorier og gjør rede for kroppens betydning i feminisme og kjønnspolitik. Kroppslighet blir også et stadig mer populært tema i polsk forskning, spesielt når det gjelder sosiologi og litteraturvitenskap. I 2011 har det litteraturvitenskapelige tidsskriftet *Teksty drugie* utgitt en utgivelse «Gender, ciało, tekst» («Gender, kropp, tekst»). Tidsskriftet samlet både litteraturvitenskapelige, filosofiske og språkvitenskapelige artikler som presenterte forskningen på kroppen. En nyere undersøkelse fra 2016 av Monika Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej* («Kroppen – utenfor Fremmedhet og Identitet. Tre kroppsfigurer i moderne filosofi») presenterer den moderne filosofiens syn på kroppslighet. Boken formidler også det sosiologiske perspektivet med hensyn til identitet og samfunnet. I likhet med skandinaviske forskere beskjeftiger seg også polske psykologer og psykiatere med temaet kroppen. Et eksempel er en bok av tre forskere – Marta Kochan-Wójcik, Bianka Lewandowska og Katarzyna Salamon-Krakowska – med tittelen *Świadome ciało. Cieleśność w psychoterapii, terapii traumy i rozwoju osobistym* («Den bevisste kroppen. Kroppslighet i psykoterapi, traumeterapi og

personlig utvikling»). Boken er altså fokusert på psykologiske aspekter av kroppsligheten, og presenterer også den historiske utviklingen av utvalgte metoder.

Kroppen blir også undersøkt fra litteraturvitenskapelig perspektiv. Forskningen av kroppen i verkene av norske klassikere ble fremført blant annet av Unni Langås. Resultatene ble presentert i boken *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900* (2004). Den danske nettsiden *Litteratursiden* har publisert flere artikler om kropp i dansk, vanligvis moderne litteratur. Man kan bla i kategorien «Kropp» og finne flere perspektiver, samt titler på bestemte bøker som tar opp dette temaet. Moderne svensk litteratur blir også forsket på med hensyn til kropp. Et eksempel er en undersøkelse av ungdomslitteratur, fremført av Jenny Samuelsson: *"Som om min kropp inte är min...": Bilden av unga kvinnors sexualitet i svensk ungdomslitteratur* (2006). Kroppen er altså et synlig tema i skandinavisk litteratur, og det blir ofte undersøkt både i klassisk og moderne litteratur. Forskningen på kroppen blir gjennomført med hensyn til litteratur også i Polen. Både artikler i *Teksty drugie* og andre undersøkelser gjelder hovedsakelig poesi, og i mye mindre grad prosaiske tekster og romaner. En bok fra 2018, *Ciało w literaturze, literackie, literatury. Trzy studia o romantyzmie* («Kroppen i litteratur, litterære, til litteratur. Tre studier om romantisme»), som ble skrevet av Paulina Abriszewska, analyserer stort sett romantismens lyrikk, men inneholder også forskningen på notater og litteratur som en helhet. Beata Przymuszała, likevel, bestemte seg for å undersøke kun poesi i sin forskning fra 2006, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej* («Leting etter berøring. Kroppens problematikk i moderne polsk poesi»). Dette verket gjelder først og fremst klassikere blant polske diktere, og det er nettopp disse forfatterne som oftest blir forsket på i Polen. Det blir imidlertid stadig flere undersøkelser på mindre kjente diktere, som for eksempel i boken *Cielesność w polskiej poezji najnowszej* («Kroppslighet i nyeste polsk poesi») fra 2010. Det er en samling av forskningsresultater til ulike forskere.

Kroppen er dermed et populært tema i skandinavisk forskning. Den er mest interessant for litteraturforskere, sosiologer og psykologer. Det finnes likevel lite forskning med hensyn til språkvitenskap, både når det gjelder generelle undersøkelser og bestemte tilfeller. Forskningen på kroppslighet i Polen har mange likheter med undersøkelser i Skandinavia. Begge områder forsker på kroppen med

hensyn til kulturelle, litterære, sosiologiske og psykologiske aspekter. Kroppsligheten er også stadig mer synlig i forskning av forskjellige områder. Når det gjelder kroppen i litteratur, er forskjellen ganske tydelig. Mens skandinaviske forskere beskjeftiger seg med romaner og andre prosaiske tekster, foretrekker forskere i Polen å fokusere på dikt. I Polen finnes det også mindre generelle analyser av litteratur enn i Skandinavia.

## 2.1. Kroppshistorie

Historien til kroppen i den europeiske kulturen begynner allerede i antikkens Hellas. Grekerne stilte kroppen i fokus og utviklet en idrettskultur som oppfordret folk til å øve og ta vare på sin form. (Skårderud og Isdahl, 1998a) Kroppen skulle se proporsjonalt ut og tilsvare bestemte skjønnhetsidealer. Disse forestillingene ble også gjenspeilet i den antiske kunsten, kanskje spesielt i skulptur. Deres påvirkning på kulturen kan man se også i dag, for eksempel i slike uttrykk som «gresk nese» eller «se ut som en gresk gud». Oppfatningen av kroppen endret i nyere antikken takket være Plato og Sokrates. Filosofene skapte dikotomien kropp og sjel. De hevdet at kroppen representerte de mest primære instinktene som hindret sublimе tanker. (*Ibidem*) Kroppen ble altså ikke lenger ansett som det viktigste. Man burde heller ha omtanke for sinnet og streve etter utviklingen av sitt indre. Kroppen med sine enkle behov forstyrret denne prosessen. Et slikt tankesett ble også knyttet til kristendom og kultivert i de kommende århundrer. (*Ibidem*) Middelalderen var preget av ideer om at kroppen måtte lide for å bli nærmere Gud. Munker levde for eksempel asketiske liv, og utførte botsøvelser som innebar fysiske straff. Samtidig var kroppen til hellige personer – relikvier – tilbedt og tildelt hjelpende kraft. (*Ibidem*) Inndelingen i to separate deler av et menneske ble fordypet av Descartes. Hans mest kjente påstand – *cogito ergo sum*, det vil si «jeg tenker, derfor er jeg» har sin betydning også for kroppen. Han mente at man tenker og dette gjør det mulig å tvile på eksistensen av sin kropp, men ikke på sin egen eksistens. (Duesund, 1995) På den måten er ikke kroppen vesentlig for ens eksistens, så kropp og sjel er skilt fra hverandre. Ifølge Descartes var altså kroppen bare en av to substanser. (*Ibidem*) Descartes skapte imidlertid et begrep som knyttet kropp og sjel – psykosomatikk. Opprinnelig betydde det nettopp forbindelsen mellom disse to elementene.

(Skårderud og Isdahl, 1998a) Nå for tiden er dette begrepet brukt i medisin for å beskrive sykdommer eller symptomer som har sin kilde i psykiske vanskeligheter.

Filosofen som ønsket å bli kvitt med denne oppfatningen var Friedrich Nietzsche. Ifølge ham var kropp og sjel uatskillelig. Kroppen betydde for ham en miniatyrverden som skapte orden med sine reaksjoner. (*Ibidem*) Nietzsche mente altså at alt rundt oss er kaotisk, og måten vår kroppen reagerer på hjelper oss med å finne oss til rette. Kroppslige reaksjoner innebærer likevel også følelser som er knyttet til bestemte reaksjoner, slik som stress som påvirker blant annet muskler eller fordøyelsessystemet. Psykiateren Finn Skårderud legger også merke til Nietzsches språk som er fylt med metaforiske uttrykk som inneholder kroppsdel. (*Ibidem*) Han var altså en av de første som brøt med den dikotomiske tradisjonen og innså forbindelsen mellom det fysiske og det psykiske. I 1900-tallet kom det et annet brudd i oppfatningen av kroppen. Filosofen Michel Foucault var uenig i forestillinger om at kroppen burde se ut eller virke på en bestemt måte. Han påpekte at kroppsligheten, først og fremst en del av den – seksualitet – ble brukt til å etablere maktforhold. (*Ibidem*) Forskjellige konvensjoner, regler og forbud om kroppen ble skapt til å kontrollere mennesker. Hans egen erfaring var også viktig for denne påstanden – Foucault var homofil som på den tiden var et stort tabu og førte til misbruk. (*Ibidem*) Synet på seksualitet og kropp endret seg stadig i dette århundret. Sosiologen Norbert Elias observerte «et lavere pinlighetsnivå» i samfunnet. Den nakne kroppen ble sett stadig sjeldnere og man sluttet å snakke om seksualitet. Man ble oppfordret til å utvikle selvkontroll og disiplin fra barndommen. Det ble også mindre vold i offentligheten. (*Ibidem*) Både det lave pinlighetsnivået og skam skulle altså føre til et enklere samliv med andre mennesker og skapte orden. Sinnet fikk også større makt over kroppen, så grensen mellom de to ble enda mindre tydelig. Filosofen Maurice Merleau-Ponty stilte seg også mot påstanden om skillet mellom kroppen og sjelen. Han mente at vi var våre kropper og han knyttet kroppen og identiteten. Han populariserte uttrykket *corps propre* («den levde kroppen») som viser til kroppen som både erfarer verden omkring og er en erfaring i seg selv. (Duesund, 1995) Kroppen er altså uunngåelig når det gjelder vår opplevelse av verden. Vi blir kjent med den gjennom sansene, men vi blir også kjent med kroppen og utvikler et forhold til den. Merleau-Ponty hevdet at vi ikke kunne ha en identitet uten sansene som kan føre til et spørsmål om mennesker som enten mistet en av

sansene eller ble født uten syn, hørsel og så videre. I slike tilfeller er disse sansene også en del av identiteten på grunn av at slike personer blir definert basert på denne egenskapen. Den moderne danske filosofen, Ole Fogh Kirkeby, foreslår begrepet «kroppstanke» som innebærer først og fremst en nær sammenheng mellom kroppen og sjelen. Han forklarte denne forbindelsen med bruk av begreper «inntekst» (følelser, tanker osv.) og «kontekst» (de ytre omstendighetene). Ifølge ham er kroppen alltid fortolket, og følelsene er effekten av sosialisering. (Skårderud og Isdahl, 1998a) Tankene til Fogh Kirkeby viser en tendens til å ikke skille mellom den materielle kroppen og den åndelige sjelen, men heller oppfatte dem som en sammensatt helhet. Begge to er former for en tekst og kan ikke leses og forstås selvstendig.

I våre dager befinner kroppen seg i en postmodernistisk og kapitalistisk kontekst. Kapitalisme førte til at kroppene blir oppfattet som maskiner og arbeidskraft. (*Ibidem*) Derfor er det så vanlig å glorifisere arbeid og oppfordre folk til å alltid benytte seg av tiden produktivt. Det er forventet at kroppene utgjør bestemte oppgaver og utnytter sin fulle potensial. Det gjelder også idrett, spesielt på det profesjonelle nivået, hvor regler er brukt til å skape orden, oppmuntre helse og moralitet. (*Ibidem*) I den postmodernistiske verden blir kroppen dehumanisert og tilpasset forestillinger som gjør at den blir perfekt. (*Ibidem*) Når man strever etter perfeksjon, preger det alle livsaspekter, også de mest intime. Forventninger og forestillinger kan bli internalisert og påkrevd også når man ikke blir sett av noen. Selv om kroppen blir stadig sekularisert i den vestlige kulturen, finnes det fortsatt ting som er uønsket, for eksempel fett på kroppen. (*Ibidem*) Skårderud kaller dem engang «diabolske» fordi de er oppfattet på en lignende måte som et bestemt oppførsel eller bestemte egenskaper i gamle tider. Det har altså vært mange forsøk å bryte med forventninger over kroppen, spesielt når det gjelder kroppens utseende. Likevel, selv om skjønnhetsidealer ble utfordret og forandret seg, er det fortsatt forestillinger om hva som er riktig og galt med hensyn til kroppen. I 2000-tallet har en ny bevegelse – *body positivity* – kjempet med dette tankesettet. Bevegelsen er særlig aktiv i sosiale medier. Den viktigste påstanden er at alle kropp er vakre. (Leboeuf, 2019) *Body positivity* hyller altså alle kroppstyper, hudfarger, ansiktstrekk og så videre. Den ble imidlertid kritisert på grunn av at den fokuserer på å utvide oppfatningen av hva som er vakkert og attraktivt. Dette har blitt et utgangspunkt for

en annen bevegelse – *body neutrality*. I motsetning til *body positivity* legger det ikke merke til kroppens utseende, men funksjon. (*Ibidem*) Det betyr altså at *body neutrality* oppfatter alle kropper som gode fordi de oppfyller sine funksjoner og gjør det mulig å utføre hverdagslige oppgaver. Denne bevegelsen ble imidlertid kritisert for å ikke ta hensyn til funksjonshemninger. (*Ibidem*)

Den vestlige kulturens forhold til kroppen har stadig endret seg gjennom tidene. Først ble det hovedsakelig lagt trykk på kroppens helse og gode form. Etter hvert begynte samfunnet å skille mellom det ytre (kroppen) og det indre (sjelen) som førte til at kroppen ble knyttet til primære og enkle behov, mens sjelen ble assosiert med noe mer sofistikert og åndelig. Denne dikotomiske oppfatningen har dominert lenge, men det har vært mange forsøk å bli kvitt dette skillet. Siden tidlig 1900-tallet er kroppen og sjelen to like betydelige deler av et menneske og identiteten. Selv om det er også forbundet med forventninger som blir knust og forlatt, fungerer det fortsatt forskjellige ideer om kroppen. Samfunnet går mot en større frihet når det gjelder kroppens naturlige utseende. Likevel er det fortsatt mange forventninger og forestillinger som er kontroversielle, samt en stor uenighet i hvor stor denne friheten burde være. Det er kanskje umulig å oppnå en tilstand uten noen som helst forestillinger om kroppen.

## 2.2. Kvinnekroppen

Gjennom tidene eksisterte det en ettkjønnsmode. Kvinnekroppen og mannskroppen ble oppfattet som to sider av den samme organismen med hensyn til anatomi. Det ble trodd at kvinnelige kroppsdelar – for eksempel vagina eller livmor – tilsvarer mannlige kroppsdelar – penis og pung – men i en vrent versjon. (Moi, 1998) Denne modellen antok altså at det ikke fantes klare grenser mellom kjønn, men en slags gradering. Det var også grunnen til at det eksisterte en hierarki som stilte mannen overfor kvinnen. Slik oppfatning fungerte hittil på 1800-tallet. I 1883 påsto forskeren W. K. Brooks at det fantes biologisk determinisme som bestemte over forskjeller mellom to kjønn. (*Ibidem*) Ifølge ham var anatomen et utgangspunkt til psykiske forskjeller og evner. Det var en begynnelse på den såkalte tokjønnsmode. Denne påstanden ble støttet i 1889 av forskere Geddes og Thomson som hevdet at biologiske forskjeller gjenspeiler og danner sosiale normer.

I tillegg mente de at hvis en kvinne får rett til å stemme og arbeide i likhet med menn, kommer menneskeheten til å gå under. (*Ibidem*) Det tydelige skillet mellom kvinner og menn skulle skape orden i samfunnet og tildele bestemte oppgaver og forventninger. Det forsterket forestillingen om at heteroseksualitet ikke bare er det vanlige, men også det riktige. Det neste gjennombruddet kom i 1960-årene, da psykiatere som behandlet transseksuelle og interseksuelle personer påpekte forskjellen mellom *gender* og *sex*.<sup>5</sup> (*Ibidem*) Mens *sex* viser til det biologiske kjønn, er *gender* en betegnelse for kjønn som man identifiserer seg med. I 1963 foreslo psykiateren Robert Stoller begrepet *gender identity* («kjønnsidentitet») som et uttrykk for å føle seg som og tilhøre et bestemt kjønn. (*Ibidem*) Anatomien var altså ikke lenger en forutsetning for ens identitet og tilhørighet til noe kjønn. Forholdet mellom kjønn og identitet ble enda dypere utforsket av antropologen Gayle Rubin. I 1975 utga hun artikkelen *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex* hvor hun presenterte begrepet *the sex/gender system*. Hun mente at dette systemet hadde som grunnlag forestillinger om at det biologiske kjønn bestemte over det sosiale kjønn. Ifølge henne betydde det biologiske kjønn alle anatomiske forskjeller, mens det sosiale kjønn omfattet normer som ble skapt for å forklare disse forskjellene. (*Ibidem*) Rubin stilte seg altså i opposisjon til påstander av for eksempel Geddes og Thomson som egentlig ble kritisert allerede i 1960-årene. Skillet mellom *gender* og *sex* eller mellom det biologiske og det sosiale kjønn er hovedsakelig godtatt blant ikke-heteroseksuelle og ikke-ciskjønn personer, mens det kan fortsatt være kontroversielt blant resten av samfunnet. Dagens kultur tar fremdeles utgangspunkt i antagelsen om at det finnes to kjønn: menn og kvinner.

«Hvis jeg vil definere meg selv, er jeg nødt først til å erklære: Jeg er en kvinne; denne sannheten danner den bakgrunnen som enhver annen påstand trer frem fra. En mann starter aldri med å fremstille seg selv som et individ av et bestemt kjønn.» (de Beauvoir, 2001, 35) Dette sitatet av feministen Simone de Beauvoir viser hvordan kvinnekroppen forutsetter måten kvinnen blir betraktet på. Alle antagelser, forestillinger og forventninger som er knyttet til kvinnens identitet har grunnlag i hennes kjønn. Det er et faktum som bestemmer over hvordan hennes eksistens blir oppfattet. Det er også et kriterium hun blir vurdert etter. Som sagt tidligere har

---

<sup>5</sup> På norsk er begge betegnet med ordet «kjønn».

mannen blitt på toppen av hierarki i mange år mens kvinnen har blitt ansett som det andre, svake kjønn:

[Mannen] oppfatter kroppen sin som et direkte og normalt forhold til verden (...), mens han betrakter kvinnens kropp som tynget av alt det som kjennetegner den: en hindring, et fengsel. (...) Og hun er ingen ting annet enn det mannen bestemmer: derfor blir hun kalt «kvinnkjønnet», noe som betyr at hun i det alt vesentlige fremstår for mannen som en absolutt måte. (...) Han er Subjektet, han er Det absolutte; hun er Den andre. (*Ibidem*, 35-36)

Den mannlige kroppen har altså vært oppfattet som det vanlige. Selv i ettkjønnsmodellen ble kvinnelige kjønnsorganer vrang på. Mannen har vært standarden og kvinnekroppen har vært et avvik fra denne standarden og dermed er ansett som noe unormalt eller manglende. Derfor kunne mannen bestemme over kvinnens liv og rettigheter – kvinnen var ikke i stand til å ta vare på det selv. I tillegg har alt som er karakteristisk for kvinnekroppen blitt oppfattet som et byrde, noe uønsket og dårlig:

Kvinnen er svakere enn mannen (...). Så hennes grep om verden er mer begrenset; hun er mindre standhaftig og mindre utholdene i sine prosjekter, som hun også er mindre i stand til å gjennomføre. Det vil si at hennes individuelle liv er mindre rikt enn mannens. (*Ibidem*, 78)

De Beauvoir stilte seg i opposisjon til denne oppfatningen. Hun mente at fysiologi og biologi var ikke et utgangspunkt til å skape sosiale normer og kjønnsroller. (*Ibidem*) Til tross for at det kjempes mot et slikt hierarkisk bilde av kjønn, er disse forestillingene fortsatt oppbevart i kulturen og tenkemåten. Kvinner snakker om sine erfaringer og forsøker å skifte perspektiv. Likevel er det viktig å anse at selv om disse forsøkene begynner å virke, er det fremdeles en lang vei å frigjøre kvinner fra denne trange betraktningen. Kvinner er altså påvirket av oppfatningen fra et kroppsperspektiv, som de Beauvoir oppsummeres:

Kvinnens kropp er et av de viktigste elementene i den situasjonen hun er i her i verden. Men det er ikke tilstrekkelig å definere henne; denne blir bare en levende virkelighet i den grad hennes bevissthet tar ansvar for den gjennom handlinger, innenfor et samfunn. (*Ibidem*, 79)



Kvinnen er ikke bare definert først og fremst med hensyn til kropp. Det finnes også forskjellige forventninger til hva denne kroppen burde være. Allerede i barndommen lærer kvinner, eller nærmere bestemt unge jenter, om regler som gjelder kvinnekroppens utseende. Til forskjell fra menn burde de også tilpasse seg mye trangere standarder. (L. Fürst, 1992) Skjønnhetsidealer endrer seg stadig, men de har ofte et fellespunkt, nemlig det som er attraktivt for menn. Kvinner som ikke oppfyller forventninger blir oppfattet som ikke gode nok. I våre dager er den perfekte kvinnekroppen ofte tynn og trent, men ikke mager, med store bryster og brede hofter. Kvinner burde dermed passe på at de spiser sunt, slik at de er i stand til å oppnå denne idealen. Derfor er maten også en viktig faktor for kvinnekroppen. Sosiologen Elisabeth L. Fürst mener at maten i den dualistiske oppfatningen av kropp og sjel knytter sammen disse to elementene. Den er kroppens næring, men gjennom smaken og duften påvirker den også sansene og stiller tilfreds. Kulturelt sett er maten en måte å sosialisere på, og for kvinner var det tradisjonelt et uttrykk for å vise omsorg og kjærlighet. (*Ibidem*) Maten viser derfor en forbindelse mellom kroppen og følelsene. Alle avvik fra et normalt forhold til maten kan tolkes som en gjenspeiling av problemer. Hvis man avstår fra å spise, er det ifølge L. Fürst et angrep på kroppen. Majoriteten av folk som lider av spiseforstyrrelser er kvinner (Norsk Helseinformatikk, 2020). Dette viser at angrepet er rettet mot kvinnekroppen. (L. Fürst, 1992) Kvinner som avstår fra maten mister vekt og med dette blir de kvitt karakteristiske trekk av kvinnekroppen. Den tilhører ikke lenger det svake kjønn, men blir heller androgyn, uten kjønn. Sulting fører også til mangel på menstruasjon og dermed evnen til å bli gravid og føde. Spiseforstyrrelser er derfor ofte en motstand mot å bli sett som en kvinne, nærmere bestemt en kvinnelig kropp som blir redusert til et attraktivt objekt og bestemte kjønnsroller.

Kroppen har altså alltid vært et betydelig perspektiv i oppfatningen av kvinner. Forskjeller mellom kvinner og menn har alltid blitt ansett, men de har også blitt brukt til å bestemme over roller og verdier til hvert kjønn. Biologiske egenskaper bidro til at kvinnen ble «det annet kjønn», det vil si det mindre intelligent, svakere og dermed mindre verdifullt. Kvinner opponerte mot denne skadelige betraktningen på mange måter, også ved å vende seg mot denne kvinnelige kroppen som forutsatte deres eksistens i verden. I våre tider blir kjønnsroller svakere og mindre faste. Det oppsto også distinksjoner mellom det biologiske kjønn og det sosiale kjønn.

Likevel er mange stereotyper og forestillinger fortsatt synlige i samfunnet. Kulturen er påvirket av dem, og eldre generasjoner er lite villig til å endre tankesett. Mange forestillinger er også forsterket av religion og tradisjoner. Derfor er det sannsynlig at kvinner kommer fortsatt til å bli definert med grunnlag i sin kropp. De er imidlertid mer bevisste og kan forholde seg til disse forestillingene, samt omdefinere hva det betyr å være en kvinne og ha en kvinnekropp.

### **2.3. Kropp og identitet**

«Opplevelsen av mening er alltid kroppsliggjort», skriver forskeren Liv Duesund i boken *Kropp, kunnskap og selvoppfatning*. (Duesund, 1995, 34) Som jeg allerede har skrevet i det forrige kapittelet, er kroppen vårt utgangspunkt for å bli kjent med verden – vi opplever den gjennom sansene. Vår biologi påvirker også språket som vi bruker til å artikulere og beskrive kroppslige erfaringer. Jeg har allerede forklart kroppens rolle i metaforer, kategorier og faste uttrykk, men det gjelder også det vanlige språkbruket. Uten kropp kunne vi ikke opplevd verden, men også reflektert over våre erfaringer og kroppen i seg selv. Kroppen er vårt redskap til å bli kjent med verden, men det er alltid verden utenfor kroppen. Derfor kan kroppen ikke bli kjent med seg selv på samme måte som den blir kjent med omgivelsene, men kun ved å reflektere over seg selv. (*Ibidem*) Dette bekrefter altså forbindelsen mellom kropp og identitet som jeg allerede har nevnt før, men også forholdet mellom kropp og språk fordi vi bruker språk til å uttrykke våre tanker og refleksjoner. Duesund mener at kroppen ikke alltid er merket av oss. Når den fungerer riktig, tenker vi ikke på kroppen, men tar den for gitt. Vi gir kroppen vår oppmerksomhet når vi blir syke, eller når kroppen vår blir skadet. Det er også et annet tilfelle, når kroppen er både tilstede og fraværende, nemlig når vi opplever sterke følelser. (*Ibidem*) Vi er vant til våre kropper og måten den gjør det mulig for oss å oppleve verden på, så vanligvis glemmer vi kroppen vår. I hverdagen får vi bare noen enkelte signaler fra kroppen, for eksempel når vi er sultne og trenger å spise eller når vi er trøtte og trenger å sove. Sykdommer er påminnelser om at vi har en kropp og at på dette tidspunktet fungerer den ikke slik den skulle. Symptomer er et slags språk som kroppen vår taler hvis den trenger vår oppmerksomhet. (L. Fürst, 1992) Funksjonshemninger trekker også oppmerksomhet til kroppen, for da er det en tilstand når kroppen mangler noe og må lære seg fungere uten dette. Det siste tilfellet nevnt av Duesund

er en følelsesmessig tilstand. Følelser går også ut fra vår biologi, og de påvirker kroppen. Sterke følelser kan føre til fysiske symptomer – de kan gjøre vondt, de kan gjøre oss kvalm og så videre. Av og til er de også grunnen til at vi glemmer å ta vare på primære behov, som for eksempel det å spise eller sove. Da er vi samtidig både bevisste over vår kropp og vi setter den i bakgrunn.

Hylland Eriksen mener at identitet alltid er dannet i forhold til andre mennesker. Duesund er enig i dette: «Menneskelig kroppslighet er det mest fundamentale båndet mellom selvet og samfunnet». (Duesund, 1995, 5) Vårt eget kroppsbilde utgjør en del av vår identitet. Kroppsbildet er likevel påvirket av ytre omstendigheter, for eksempel måten vi er oppfattet av andre, skjønnhetsidealer, sosiale normer og forestillinger. Våre erfaringer – emosjonelle, sanselige, kognitive – har innflytelse på kroppsbildet. (*Ibidem*) Det betyr at kroppsbildet kan endre seg. Det er blant de foranderlige elementene til vår identitet. Duesund understreker dessuten at kroppsbildet ikke er en objektiv sannhet, men er effekten av refleksjoner som vi har over vår egen kropp. (*Ibidem*) Derfor har kroppsbildet lite til felles med hvordan kroppen ser ut. Det representerer vår egen oppfatning av kroppen, vår forhold til den og til sosiale forestillinger knyttet til kroppslighet. Vår egen selvoppfatning kan også påvirkes av hvordan vi blir oppfattet. (*Ibidem*) Konfrontasjon med ytre faktorer skjer ikke uten bevissthet over sin egen kropp. Først trenger man å bli kjent med kroppen for å kunne konfrontere sine forestillinger med sosiale og kulturelle normer. Da formes det selvbildet som kan føre med seg forskjellige følelser. En av dem er fremmedheten, som jeg allerede har beskrevet med utgangspunkt i Kristevas arbeid. Duesund deler hennes påstander og knytter fremmedheten til bevisstheten over sin kropp: «Kroppslig fremmedgjøring forklares ofte gjennom det som skjer når 'jeg' blir klar over 'meg'». (*Ibidem*, 54) På grunn av at det er umulig å eksistere uten en kropp som vi er klar over (*Ibidem*), er fremmedheten nesten en uunngåelig følelse. Den blir altså en viktig del av vår identitet.

Duesund har trukket inspirasjon fra Merleau-Pontys *Phenomenology of perception*. Han skriver også om den spesielle posisjonen til kroppen:

Now the permanence of my own body is entirely different in kind: it is not at the extremity of some indefinite exploration; it defies exploration and is always

presented to me from the same angle. Its permanence is not a permanence in the world, but a permanence on my part. To say that it is always near me, always there for me, is to say that it is never really in front of me, that I cannot array it before my eyes, that it remains marginal to all my perceptions, that it is with me. (Merleau-Ponty, 1962, 103-104)

Kroppen er altså vårt utgangspunkt til all persepsjon, men kan ikke bli betraktet på samme måte som vi betrakter alt rundt oss. Duesund påpekte at det er umulig å eksistere uten en kropp. På grunn av det er kroppen det eneste konstante, men bare for oss selv – for verden er kroppene fortsatt midlertidige. Det er paradoksalt at kroppen – noe som alltid er med oss, som ikke kan forlates – er kanskje den minst kjente objekten i livet vårt. Ifølge Merleau-Ponty er det likevel mulig å gjenoppdage kroppen basert nettopp på denne bevisstgjøringen:

In the same way we shall need to reawaken our experience of the world as it appears to us in so far as we are in the world through our body, and in so far as we perceive the world with our body. But by thus remaking contact with the body and with the world, we shall also rediscover ourselves, since, perceiving as we do with our body, the body is a natural self and, as it were, the subject of perception. (*Ibidem*, 239)

For oss selv er kroppen altså subjektet. Det er også umulig å skille mellom jeg-et og kroppen – som sagt før, er kroppen en forutsetning for eksistens. Derfor er vi kroppene våre, vi lever ikke ved siden av dem. Merleau-Ponty mener også at hvis man er klar over dette, kan det hjelpe med å tolke erfaringen av verden til å bli kjent med kroppen. Den opplever vi jo kun innenfra, og derfor trenger vi å reflektere og tolke for å virkelig kjenne den. Dessuten kan man ikke benekte at siden vi er våre kropper, er kroppen så viktig når man snakker om identitetsbegrepet.

Våre kropper utgjør den synlige delen av vår identitet. De er en forutsetning for vår eksistens og den primære måten å oppleve og ha kontakt med verden på. Samtidig lager de grunnlag for dette bildet som andre har av oss. Vårt utseende og alt som det innebærer har sin betydning i kulturell kontekst. Oppfatningen av kroppen har sin egen historie og har forandret seg gjennom tidene. I våre dager skjer det også, nesten fra år til år. Nye trender og teorier trer frem og vi er tvunget til å ta stilling til dem. Det er umulig å glemme kroppen med hensyn til hva den betyr for oss i samfunnet, men først og fremst til hva den gjør for oss selv og hvordan den gjør det

mulig for oss å oppfatte og erfare verden sånn som vi gjør. Kroppsbildet er altså et viktig begrep, for det representerer vår bevissthet over kroppen og vår oppfatning av den. Et positivt kroppsbilde hjelper oss med å fungere i samfunnet, men også med å være oss selv og kartlegge vår identitet.

## 2.4. Kropp og språk

Jeg har beskrevet på hvilken måte språk tar sitt utgangspunkt i kroppen. Kategorisering, vurdering og metaforer stammer fra kroppsposisjon. Uten omtanke bruker vi faste uttrykk som forteller oss om vårt forhold til kropp. Når man forventer at noe skjer, kjenner man det på kroppen. Hvis man opplever sterke følelser, kanskje spesielt sinne, er man ute av seg selv. (Duesund, 1995) Indre organer har også en metaforisk betydning i kulturen. (Skårderud og Isdahl, 1998) Hjertet er knyttet til følelser, hodet (hjernen) til fornuft og magen blir assosiert med intuisjon. Kroppen er altså synlig i språket, og dette gir oss informasjon om hvordan vi opplever verden. Imidlertid er kroppen også en betingelse for språkets eksistens:

Når vi omtaler kroppen, er det den omtalte kroppen vi taler om, ikke kroppen i seg selv. Samtidig er språket en del av kroppen. Språket springer ut av kroppen som en fysisk forlengelse av den mot verden. Kroppen er bevegelig og foranderlig, mens våre ord og begreper er avgrensede og statiske. Men det ligger i vår natur at vi søker forståelse og mening, og til dette er språket vårt redskap. Språket er som en lignelse om kroppen. (Duesund, 1995, 22)

Duesund mener altså at språk og kropp henger sammen. Kroppen med sin anatomi og biologiske vilkår gjør det mulig for språket å bli brukt, mens språket hjelper med å forstå og beskrive kroppen og måten den fungerer på. Samtidig påpeker hun at beskrivelser av og uttalelser om kroppen ikke er entydige med kroppen i seg selv. Det er alltid språklige fremstillinger av kroppen som i denne avhandlingen skal kalles for språklige bilder av kroppen. Det vil si at språket som er brukt til å snakke om kroppen formidler en forestilling av kroppen og forholdet til den, ikke den ekte og objektive kroppen. På denne måten er det språklige bildet av kroppen knyttet til ens kroppsbilde. Det representerer altså et perspektiv som ikke trenger å ha mye til felles med hvordan kroppen ser ut og fungerer. Imidlertid er det vanskelig, om ikke umulig å snakke om kroppen objektivt sett på grunn av at denne språklige fremstillingen av kroppen er alltid preget av personen som skaper den språklige

beskjeden. Dessuten er det også påvirket av mottakeren som også har sine egne forestillinger og bruker dem som en filter ubevisst. Som sagt tidligere, er språket i tillegg påvirket av andre elementer, slik som vurdering og kategorisering, som er karakteristiske for en bestemt kultur og verdenssyn. Alle disse komponentene fører til at det språklige bildet av kroppen er unikt, og varierer fra person til person. Den samme språklige forestillingen kan også bli oppfattet annerledes av avsenderen og mottakeren.

Merleau-Ponty mente at kropp forutsetter forståelsen av andre på samme måte som den forutsetter verdensopplevelsen: «It is through my body that I understand other people, just as it is through my body that I perceive 'things'.» (Merleau-Ponty, 1962, 216) Kroppen mottar ikke bare sanselige erfaringer, men den gjør det også mulig å få språklige meldinger og fortolke dem. Det gjelder også følelser som vanligvis viser seg på kroppen. Mennesker er i stand til å trekke konklusjoner om ens sinnstilstand basert på ansiktsuttrykk eller gester. Merleau-Ponty påpeker imidlertid hvor automatisk og ubevisst er denne prosessen:

In the same way I do not need to visualize the word in order to know and pronounce it. It is enough that I possess its articulatory and acoustic style as one of the modulations, one of the possible uses of my body. I reach back for the word as my hand reaches towards the part of my body which is being pricked; the word has a certain location in my linguistic world, and is part of my equipment. I have only one means of representing it, which is uttering it. (*Ibidem*, 210)

Språkbruket skjer altså ubevisst. Hvis man lærer et språk, legger man merke til hvordan ordene uttales og staves, mens i morsmålet tenker man ikke på det nesten i det hele tatt. Det er en automatisk reaksjon. Merleau-Ponty sammenligner språket med impulser. Språkbruket skjer ifølge ham nesten på samme måte som den sanselige opplevelsen av verden. Hvis man tar på noe som er varmt, vet man med en gang at det er varmt. Informasjonen blir registrert ubevisst, uten omtanke. Tilsvarende mottar vi også oppførsel og sinnstilstand av andre personer. Gjennom sansene og språkforståelsen tolker vi ord og gester. Både kropp og språk spiller hver sin egen rolle i mellommenneskelig kommunikasjon. De gjør det også mulig for oss å forholde seg til meldinger som vi mottar. Vi kan svare på samme måte – gjennom kroppslige og språklige signaler, og til en viss grad skjer det også ubevisst. I visse situasjoner velger vi ordene forsiktig, men det er sjelden at vi tenker på måten de

uttales eller ser ut i skrift. Merleau-Ponty legger også merke til at bruken av språk og kroppslig kommunikasjon kan være så forskjellig hos ulike mennesker: «It is not enough for two conscious subjects to have the same organs and nervous system for the same emotions to produce in both the same signs. What is important is how they use their bodies, the simultaneous patterning of body and world in emotion.» (*Ibidem*, 219) Det viser altså at selv om vi alle har samme organer og sanser, opplever vi virkeligheten annerledes. Derfor formidler vi våre opplevelser også på forskjellige måter.

Kroppen har altså sitt eget språk som tilpasser seg sosiale situasjoner. Kroppsspråk innebærer bevegelser og gester som er brukt til å formidle et budskap, og er en del av ikke-verbal kommunikasjon. (Dahl, 2001) Kroppsspråket kan altså si noe om den emosjonelle tilstanden til en person, om forholdet til mennesker omkring eller om personligheten. Det kan skje både bevisst og ubevisst. Det kan forsterke meldingen som blir formidlet, men det kan også fornekte den. Forskjellige kulturer har forskjellige oppfatninger av bestemte kroppsbevegelser. Den tydeligste forskjellen er at en kultur krever en mer tilbakeholden stilling, mens en annen kultur oppfordrer folk til å reagere med kroppen på en mer dynamisk og engasjert måte. For eksempel – i Japan er det forventet at folk ikke rør på hverandre, hvis det ikke er nødvendig, mens i land ved Middelhavet som Italia og Frankrike, er berøring en viktig del av sosiale forhold. (Dubiel) Dessuten betyr forskjellige gester ulike ting i ulike land. I Europa og Nord-Amerika skaper man en sirkel av tommel- og pekefingeren for å formidle at noe er greit, mens i Belgia og Tunisia betyr denne gesten «null», og i Japan tolker man den som «penger». (*Ibidem*). Dette var eksempler på hvordan kroppen snakker sammen med oss i forhold til andre mennesker, men kroppen kan også snakke *til* oss. Antropologen Claude Lévi-Strauss mente at kroppen har sitt eget språk, men for ham betydde det signaler som kroppen sender ut uavhengig av oss – symptomer. (L. Fürst, 1992) Slik viser kroppen at noe skjer med den, og at den trenger oppmerksomhet. Disse symptomene betyr ofte at vi må tilfredsstille våre primære behov som sult eller søvn, men av og til sender kroppen signaler som gir beskjed om sykdommer, for eksempel smerter eller kvalme. Det er imidlertid et indre språk som ikke er med i mellommenneskelig kommunikasjon.

Et spesielt tilfelle av forholdet mellom kropp og språk er tegnspråk. Dette språket kalles for visuelt-gestuet på grunn av at det utøves ved hjelp av gester og blir mottatt kun gjennom synet. (Dahl, 2001) I likhet med verbale språk som bruker et skriftlig alfabet bygger tegnspråk på tegn (håndgester) som settes sammen i fonemer, morfemer og ord. (*Ibidem*) Tegnspråk formidler informasjon på samme måte som talespråk, men det meddeler også et faktum om avsenderen. Når man bruker tegnspråk, betyr det – vanligvis – at denne personen er døv, altså at hen mangler hørsel eller at denne sansen ikke fullstendig virker. Dette er en egenskap som kjennetegner kroppen til denne personen. Når man ikke kan bruke talespråk, er det også en del av ens identitet. Det påvirker ens eksistens i verden, både erfaringen av virkeligheten og måten man blir oppfattet på. Dessuten tiltrekker det oppmerksomhet til ens kropp, for da er det egentlig kroppen som snakker.

Kroppen er synlig også i språkets grammatikk. Forskerne Dagmar Stahlberg og Sabine Sczesny har undersøkt generisk maskulinum i tysk språk. Generisk maskulinum er en språklig situasjon når maskuline former blir brukt til å beskrive grupper med både maskuline og feminine medlemmer, og når maskulinum er ansett som et standard og vanligere alternativ i språket. (Stahlberg og Sczesny, 2001) Det omfatter tilfeller når man velger maskuline ord til å snakke om en person av ukjent kjønn. På norsk ville man si «sjømann» og «tjenestemann» i stedet for «sjøfolk» eller «tjenesteperson». Når det gjelder tysk, ville man bruke *der Arzt* («en lege») og *der Lehrer* («en lærer»). I tilfelle den omtalte personen var en kvinne, ville man bruke modifiserte ord og tilføye morfemet *-in* som er brukt til å danne feminine ord: *die Ärztin* («en kvinnelig lege»), *die Lehrerin* («en kvinnelig lærer»). Situasjonen blir enda vanskeligere i språk med grammatisk kjønn som nesten ikke kan unngås, for eksempel i polsk. Verb og adjektiv bøyes ofte annerledes for maskuline og feminine ord. Man sier for eksempel: *Psycholog był doświadczony* («Psykologen (mann) var erfaren»), men: *Psycholożka była doświadczona* («Psykologen (kvinne) var erfaren»). Likevel er det vanlig å bruke den maskuline formen av substantivet også med hensyn til kvinner. Derfor er det lov å si: *Psycholog była doświadczona*. Regelen er generelt at grammatisk kjønn burde gjenspeile naturlig kjønn. Det er imidlertid ikke alltid gjeldende. Grammatisk kjønn er ikke tilsvarende i hvert språk. (*Ibidem*) Den viktigste forskjellen er at forskjellige språk har forskjellige kjønnssystemer: engelsk og



finsk mangler grammatisk kjønn, i fransk og nederlandsk finnes det to kjønn (de er likevel ikke tilsvarende), og i norsk, tysk eller polsk finnes det tre kjønn. Selv om to språk har et lignende kjønnssystem, kan samme ord ha et annet grammatisk kjønn i ethvert språk. Et eksempel på det er ordet «by». På norsk er det et maskulint ord, på tysk er det feminint (*die Stadt*), og på polsk – nøytralt (*[to] miasto*). Når det gjelder ord som betegner mennesker, er det mye vanligere at naturlig og grammatisk kjønn overlapper. I slike tilfeller brukes det likevel fortsatt den maskuline formen som en standard. Det er også unntak i denne gruppen. Eksempler finnes i tysk og nederlandsk. Betegnelsen for en gutt er grammatisk sett maskulin på tysk: *der Junge*, og på nederlandsk er grammatisk kjønn til dette ordet utrum: *de jongen*. På samme måte burde ordet som betyr «ei jente» være enten feminint eller tilhøre utrumkjønnet. De er likevel nøytrale: *das Mädchen*, *het meisje*. Det er altså ingen grunn til at maskulinum burde være grunnformen i språket. Denne antakelsen var et utgangspunkt for forskningen av Stahlberg og Sczesny. De har påvist at generisk maskulinum i tysk førte til at kvinner var mindre synlige og representerte, ikke bare i språket. (*Ibidem*) Spørsmålene i undersøkelsen handlet for eksempel om favorittatleter, -malere, -musikere og så videre. De ble stilt på tre måter: med bruk av generisk maskulinum, nøytrale former og ved å nevne både maskuline og feminine yrkesnavn. Det var ingen stor forskjell på hvor ofte kvinner ble nevnt i svarene da det sto et nøytralt ord i spørsmålet, og da spørsmålet ga to alternativer. Likevel var resultatene annerledes da spørsmålet brukte generisk maskulinum. Da svarte deltakerne mye mer sjeldent med et kvinnenavn. (*Ibidem*) Det viser at språkformer påvirker tenkemåten. Generisk maskulinum retter tankegangen mot mannlige representanter av forskjellige yrker. Ifølge Stahlberg og Sczesny kan det også føre til misforståelser. (*Ibidem*) Nå for tiden er det stadig vanligere at man forsøker å gjøre språket mer inklusivt. Ulike språk tilpasser seg denne tendensen på forskjellige måter, avhengig av språkets struktur og karakteristiske trekk. Engelsk har innført bruk av *they* også i entall for å snakke om en person av ukjent kjønn. Pronomenet blir nylig brukt også med hensyn til personer som ikke identifiserer seg med noe kjønn. Skandinaviske språk følger Finlands eksempel og forsøker å ta i bruk pronomen «hen» på samme måte som engelsk *they*. Språk som polsk har ingen pronomener som kunne brukes i en slik sammenheng, men for å gjøre kvinner synligere i språket, brukes det stadig oftere femininer når det er snakk om yrker. Et

inkludert språk er imidlertid et relativt nytt fenomen, så samfunnet har ikke blitt vant til nye løsninger ennå. Det tar tid før språk forandrer seg og det blir naturlig å bruke dem.

## Kapittel 3

# Mellom maskin og menneske: analyse av Joanna Rzadkowskas poesibøker

Dikteren Joanna Rzadkowska har utgitt to diktsamlinger, *Gjentagelsestvang* (2012) og *Luftmensch* (2016), men det er først og fremst den andre som fikk oppmerksomhet. Boken fikk flere anmeldelser, blant annet i «Bokmagasinet Klassekampen» og «Bokvennen Litterær Avis». Dikteren hadde også blitt intervjuet gjentatte ganger, men hennes forfatterskap ble aldri veldig populært. I polske medier var hennes poesi nevnt bare to ganger: på nettsider *Artpapier* og *MojaNorwegia*. Diktene av Rzadkowska er ikke oversatt til andre språk. Derfor er hun knapt kjent utenfor Norge. Dikteren behersker flytende både norsk og polsk, og hun har erfaringer med å pendle mellom kulturer. Hennes identitet er blandet og består av norske og polske impulser. Hun har et unikt perspektiv av en science fiction dikter, som samtidig tilhører to kulturer. Språket som hun bruker er dermed på morsmålsnivå, men også viser en utlendingers synsvinkel. Hun skriver om kroppen på en spesiell måte, med fokus på rytmen, maskinaktige egenskaper og følelsesmessige tilstander. Derfor er det verdt å både undersøke hennes forfatterskap og popularisere det også utenfor Norge. Rzadkowskas forfatterskap fortjener et dypere studium for det har en appellerende kraft i seg.

### 3.1. *Luftmensch*

*Luftmensch* er Rzadkowskas andre diktsamling som ble utgitt i 2016. Diktene dreier rundt temaet mennesket og den menneskelige kroppen. Samlingen fremstiller en fremtid som kronologisk sett er virkeligheten før verden fra *Gjentagelsestvang* – dikterens debut. Analysen skal altså organiseres med hensyn til den indre kronologien til Rzadkowskas poetiske univers. I *Luftmensch* begynner mennesker å oppfylle sitt ønske om å forbedre kroppene, slik at de ligner mer på maskiner. Begge bøker kan bli kategorisert som science fiction-samlinger, men de presenterer ikke et dystopisk syn på verden. De er heller en skildring av en dobbeltidentitet som også er dikterens erfaring. Rzadkowska ble født i Gdańsk, Polen. Som seksåring flyttet hun

til nordnorske Kirkenes sammen med familien sin. Deretter skiftet de sitt oppholdssted til Fredrikstad, hvor hun begynte å gå på en polsk skole i Oslo ved siden av sin norske utdanning. Hennes tilbakekomst til Polen varte kun et par år: hun dro dit for å fullføre studiene på universitetet. (Artpapier, 2014) Rzadkowskas identitet består altså av både polske og norske elementer, hun snakker også begge språk flytende. Selv om diktene hennes ikke tar opp dette temaet direkte, kan man finne trekk som tyder på at hun ble påvirket av sine opplevelser.

### 3.1.1. Tittelen

Tittelen på samlingen, *Luftmensch*, er et tysk ord av jiddisk opphav. Opprinnelig betydde det en person uten fast jobb eller inntekt. I *Collins Dictionary* finner man to definisjoner, avhengig av språkvariasjon. Britisk engelsk definerer dette ordet som «a person unconcerned with the practicalities of earning a living», mens amerikansk engelsk bruker det for å beskrive «an impractical, unrealistic person». (Collins Dictionary) I tillegg er det viktig å se nærmere på ordets struktur. Det er sammensatt av to substantiver: *Luft* (tilsvarende «luft» på norsk) og *Mensch* (tysk for «menneske»). Hvis man oversetter dette substantivet direkte, ville det beskrive et menneske av luft, altså et menneske som mangler en fysisk kropp og er usynlig. Her er *Luftmensch* en betegnelse på en person som ikke er jordnær og praktisk på grunn av sin menneskelighet. Mennesket i samlingen oppfatter følelser som forvrengninger og ønsker å bli kvitt dem for å bli et mer tilpasset vesen. Kroppen av en *luftmensch* er fremmed i den moderne verden hvor maskiner virker bedre enn den uperfekte menneskelige kroppen. I den nåværende tilstanden er denne personen urealistisk og usynlig, det vil si utelukket fra samfunnet. Metaforen som skapes i tittelen kan være beskrevet som en konvensjonell metafor, siden den finnes i ordbøker. Den baseres på en enkel sammensetning av to substantiver. Ordet tegner en forbindelse mellom den menneskelige kroppen og substansen som har bestemte egenskaper: usynlig, lett, vanskelig å begripe og definere, ikke fysisk og tilsynelatende umateriell. Det vekker altså assosiasjoner med noe upraktisk. Rzadkowska bruker dermed et kjent gammelt begrep for å formidle det lyriske jegets identitet. Ordet er samtidig ikke så populært at det på enkelt måte kan forbindes med definisjonen, og virker på leseren først som en ny metafor.

### 3.1.2. Den fysiske opplevde kroppen

Den mest åpenbare fremstillingen av kroppen skjer ved å beskrive den som en fysisk opplevelse i verden. Kognitiv lingvistikk forsøker å kartlegge måten denne fysiske opplevelsen påvirker språket på. Kroppsliggjøring av det menneskelige sinnet er et primært begrep for denne grenen av lingvistikk. (Gonigroszek, 2011) De språklige handlingene til Rzadkowskas lyriske jeget kan beskrives ut fra et slik perspektiv: jeget er svært bevisst over sin kropp og legger merke til alle signaler og erfaringer som er knyttet til å ha en fysisk kropp.

Bevisstheten over kroppsligheten blir tydelig blant annet når det lyriske jeget utøver fysiske øvelser. Slike beskrivelser finnes i tre dikt: *Neonkvinner*, *Treningsstudio* og *Romfart*. Det første diktet presenterer en yogatrening. Det lyriske jeget utøver visse bevegelser: «Legg høyre hånd på venstre skulder. / Grip deg selv i handleddet. (...) Pust inn der det gjør vondt.» (Rzadkowska, 2016, s. 11) Det lyriske jeget snakker til seg selv, men setninger er skrevet i imperativ, som om de var befalinger fra en trener. De skildrer en måte å bli kjent med sin kropp på, men viser også til en slags etterligning av å være berørt av et annet menneske. Verbmodusen skaper en avstand mellom det lyriske jeget og hennes ord som fører til en falsk forestilling om to personer som deltar i situasjonen. Den siste setningen viser til pusten som er veldig viktig i yogapraksis (Jacobsen, 2004). Man burde puste dypere enn vanlig, helt til man bruker mellomgulvet. Det er et forsøk på å påpeke at smerten sitter dypt inn i kroppen, og kan bety at det faktisk er en psykisk smerte. Det lyriske jeget legger også merke til enkelte kroppsdelene som hun føler i løpet av treningen: «Magen pulserer. / Hofteladdsbøyerer svir. En rosa rygg. / Legghår. Skulderhud.» (*Ibidem*) Observasjoner meddeles bare i form av korte setningsekvivalenter eller kun enkelte substantiver. De gjenspeiler det lyriske jegets umiddelbare tanker som forekommer når hun utøver yogaøvelser. Diktet slutter med en kort strofe som består av to vers: «Øv på Shavasana. / Øv på å dø.» (*Ibidem*) *Shavasana* er et navn på en yogaposisjon som bokstavelig talt betyr «dødmannsstilling». Den går ut på at man legger seg på ryggen, strekker ut armene og beina, og puster. *Shavasana* er en posisjon som utøves på slutten av yogapraksis for å hvile. Det lyriske jeget kaller den rett og slett for øving på døden. Hvil og død er dermed sammenlignet med hverandre i diktet. For

det lyriske jeget betyr begge to tap av bevisstheten og er en anledning til å frigjøre seg fra kroppen.

Det andre diktet, *Treningsstudio*, fremstiller en lignende situasjon, men har en annen struktur. Det begynner med en kort beskrivelse av treningen: «Vi svaier i hengslene, pumper proteiner. / Musikken dunker fra et annet rom. / En dråpe svette sprekker mot gulvet.» (*Ibidem*, s. 14) De tre versene gir uttrykk for høy intensitet på grunn av ordvalg: proteiner som pumpes, dunkende musikk og sprekkende svette som indikerer at øvelser er tunge og krevende. Etterpå lister det lyriske jeget andre observasjoner: «Svingninger i sammenføyningene. / Hoftene lyver, knærne snakker sant.» (*Ibidem*) Det andre verset er en referanse til en kjent popsang av Shakira, *Hips don't lie* («Hoftene lyver ikke»). I diktet er det hoftene som lyver, mens knærne gjør det ikke. Med hensyn til yogatrening kan det bety hvor fleksibel kroppen til det lyriske jeget er. Kanskje viser hoftene ikke alderen og formen til det lyriske jeget, men hun føler sin form i knærne. I dette utdraget blir kroppsdel personifisert og får egenskaper til et levende vesen som er i stand til å skille mellom sannhet og løgn. I følgende delen av diktet blir det tegnet en forbindelse mellom tanker og muskler: «Speilingen av tanker i muskler, / kjøttanker som må løses opp for å sovne.» (*Ibidem*) Musklene blir både metaforisert og personifisert. Substantivet er erstattet med et nyord «kjøttanker» som impliserer at legemet har en evne til å ha egne tanker, uavhengig av personen som eier denne kroppen. Samtidig gjenspeiles tankene til det lyriske jeget i disse «kjøttankene». Den fysiske og den psykiske tilstanden til et menneske henger altså sammen. Det som skjer i ens hjerne, blir synlig i kroppen. Her mener det lyriske jeget at hennes urolige tanker fører til at musklene blir spent og hun ikke kan hvile og sovne. Hun må ta vare på sin kropp før hun kan få ro. Det er et annet eksempel på at det å miste bevisstheten over kroppen er en frigjøring og en lettelse.

Den lyriske situasjonen er lignende også i diktet *Romfart*. Det er en beskrivelse av en joggetur med fokus på bevisst pust: «Jeg gjør pusteøvelser, / jogger opptil flere runder i en park, / legger en hånd på brystet / og sier: Det går bra.» (*Ibidem*, s. 20) Ved å trene prøver det lyriske jeget å forbedre kroppens tilstand, men det går ikke alltid som planlagt. Hun forsøker å roe pusten og overtale seg selv at alt går bra. Pusten fungerer på en tilsvarende måte som tanker og muskler i det forrige diktet.

Den indikerer at det lyriske jeget føler en slags angst som blir synlig i kroppens funksjoner. Hun sliter med å regulere pusten: «Alt jeg gjør er å forstå / hva luften har imot meg.» (*Ibidem*) Hun anser altså at hun har et problem, men forbinder det ikke med kroppen sin: hun leter etter en ytre faktor. I diktet går det igjen det samme motivet, nemlig at bevissthetstapet er en flukt fra vanskeligheter. I *Romfart* er dette fremstilt som besvimelse:

Pusten er kompromissløs.  
Jeg holder halsen, stadig hardere,  
teller tikkingen av blodet,  
teller tikkingen  
før jeg kommer opp i to hundre,  
besvimer  
og drømmer om luftballonger,  
romskip og den salige atmosfæren  
på Mars. (*Ibidem*)

Det lyriske jeget tar altså initiativet og utløser selv en besvimelse. Hun mister bevisstheten, men det er som om hun sovnet og hadde en drøm. Drømmen handler om situasjoner og steder hvor luften ikke er et hinder for kroppen. Hun kan reise med en luftballong eller med romskip til en annen planet. Det er viktig å påpeke at atmosfæren på Mars ikke er vennlig for mennesker. Det lyriske jeget føler likevel at luften på Mars er bedre for hennes kropp enn den som er på Jorden. Alle tre diktene viser altså at det lyriske jeget er svært bevisst over sin kropp. Gjennom fysiske øvelser blir hun enda mer klar over at kroppen er knyttet til ubehagelige følelser og tilstander, og at den har sine begrensninger. Hun forsøker å flykte fra denne situasjonen, og den enkleste måten å gjøre dette på, er for henne å miste bevisstheten på en eller annen måte.

Den mest primære funksjonen av kroppen er å erfare og bli kjent med verden: «First, we are embodied beings, not pure minds. Our organic nature influences our experience of the world, and this experience is reflected in the language we use.» (Geeraerts, 2006, s. 5) Det lyriske jeget i diktsamlingen *Luftmensch* er veldig følsomt og legger merke til alle signaler som hun mottar fra kroppen. Sansene hennes, spesielt hørselen, er veldig skarpe. Det er tydelig i flere dikter, for eksempel i

*Forstyrrelser*. Hele diktet handler om forskjellige lyder som omringer det lyriske jeget:

Stadig stopper jeg opp, legger øret mot vinduet,  
skinnene.

Ikke lenger t-banens dur, samtalesvirr,  
medpassasjerenes små rap og svelgelyder,  
knitringen i strikkepinner,  
basunenes sang. (Rzadkowska, 2016, s. 25)

Dikteren valgte substantiver som beskriver ulike typer lyd: dur, svirr, rap, svelgelyder, knitring og sang. Akkumulering av slike ord gir leseren en opplevelse av hvor mange lyder man kan finne i en enkel, hverdagslig situasjon. Det blir bekreftet også av det som står i diktet senere: «Det fins en lyd under lyden.» (*Ibidem*) Den sterke følsomheten til det lyriske jeget er likevel også en begrensning for henne. Det finnes for mange lyder til å motta og behandle. Kroppen til et menneske er ikke tilstrekkelig: «Skulle ønske jeg var flere, / så jeg kunne strekke meg ut til et lydseil / og avkode verden.» (*Ibidem*) Dikteren brukte et nyord «lydseil» som er basert på ordet «lydbølge». Substantiver «seil» og «bølge» kan være knyttet sammen ved å assosiere dem med å reise til vanns. Ved å bli til et «lydseil» kunne det lyriske jeget dermed seile på lydbølger, det vil si ta imot alle lydene og tolke dem (se ordet «avkode»). Metaforen viser altså til konnotasjoner med en reise med seilfartøy som ofte assosieres med å oppdage nye steder og utvide sin kunnskap. Diktet har tittel *Forstyrrelser*. Den kan vise til alle lyder som vanligvis er oppfattet som forstyrrelser, men det lyriske jeget finner mening i dem. Forstyrrelser kan også bety alt som hindrer henne fra å høre på alle lydene som omringer henne. I tillegg er det mulig at det å være så opptatt av lydene forstyrrer noe i livet til det lyriske jeget. Det å fokusere på sanseopplevelser er en grounding-teknikk som distraherer personen fra ubehagelige tanker og angst. (Smith, 2018) Det er ikke helt tydelig om ordet «forstyrrelse» er positivt eller negativt ladet for det lyriske jeget. Disse tolkningene kan også virke samtidig.

I diktet *Interface* beskrives det erfaringer fra nesten alle sanser. Hovedsansen er denne gangen synet:



Lyset gjør skjermene utydelige.

Jeg kan ikke lese skriften.

Utenfor står buskene og svaier

i en virvel, vind. Jorden fryser, tiner, fryser,

turner. (Rzadkowska, 2016, s. 29)

Strofene illustrerer tidsforløp. Det lyriske jeget observerer hvordan verden rundt henne forandrer seg: det blir lysere, busker svaier i vind. Setningen som beskriver jorden nevner et par verb. Verbet «fryse» brukes vekselvis med sine motsetninger. Dette viser at tiden fort går forbi. Det at jorden fryser og tiner tar tid, vanligvis noen dager. Versene er imidlertid skrevet slik at det føles som om det skjer på et øyeblikk. Etterpå blir det lagt merke til hørselen: «Rundt høres musikk fra minst tre kilder.» (*Ibidem*) Av og til kan det være vanskelig å plassere kilden til musikk, men hvis situasjonen gjentar seg, blir man vant til lydene og kan identifisere dem enklere. Det viser også at tiden flyr. Diktet slutter med en kombinasjon av opplevelser som kommer fra både lukten og følesansen: «I den fuktige, lett mugne luften / flyter vi forbi hverandre.» (*Ibidem*) Diktet beskriver altså hverdagen til det lyriske jeget. Hun skaper et bilde av en situasjon som tilsynelatende har ingenting å gjøre med det siste verset, men det viser egentlig at det lyriske jeget igjen er opptatt av observasjoner for å få noe annet ut av tankene. I dette tilfellet gjelder det en eller flere personer som det lyriske jeget har et vanskelig forhold til. De går forbi hverandre uten å snakke eller komme i kontakt. Mangel på kontakt fører til at det lyriske jeget legger merke til alt annet, og prøver å fylle opp dette tomrommet. Tittelen *Interface* vekker først og fremst assosiasjoner med datamaskiner og programmer. Denne betydningen kan bli knyttet til begynnelsen av diktet, hvor det lyriske jeget har problemer med å lese interfacet på grunn av lyset. NAOB gir imidlertid også en annen definisjon: «(middel for) menneskelig kommunikasjon» (NAOB). Ved å kombinere begge betydninger kan man trekke en konklusjon om at mellommenneskelig kommunikasjon i diktet er like forstyrret som det bokstavelige interfacet.

Hørselen virker å være den viktigste sansen for det lyriske jeget. I diktet *Pendling* står den også i fokus. Først legger hun merke til lydene fra virkeligheten: «Øresus og

motordur / glir over i hverandre.» (Rzadkowska, 2016, s. 36) Deretter snakker hun om lydene som hun ønsker å høre:

Jeg setter meg nær en ventilasjonssjakt,  
karbondioksid og dårlige spørsmål  
forsvinner bak de hvite ringene.

Hvis jeg kommer helt inntil  
hører jeg firfislene hviske,  
de har samlet makulatur  
gjennom femti år. (*Ibidem*)

Dikteren bruker ord som inneholder beskrivelser av lydene: sus, dur, hviske. De gir leseren inntrykk av typen og intensiteten på bestemte lyder. På en lignende måte virker fragmentet «Det er kanter inne i hverdagen / som bare kroppen kjenner.» (*Ibidem*) Denne gangen er det substantivet «kanter» som påvirker leseopplevelsen, og viser til noe skarp som man kan føle ved bruk av berøring. Samtidig avdeles det kroppen som en individuell enhet. Det er kroppen som kjenner, ikke mennesket som eier denne kroppen. Det viser at det lyriske jeget kroppsliggjør alle erfaringer. I diktet finnes ingen beskrivelser eller metaforer som gjelder emosjonelle tilstander, de blir uttrykket ved å ta i betraktning bare sanselige opplevelser og oppførselen. Det lyriske jeget føler seg ensom og fremmed, men hun gjør det ikke tydelig. Det blir synlig når hun leter etter lydene som demper hennes ensomhetsfølelse.

Den tidligere analyserte rollen av kroppen i fysiske øvelser innebærer også det å bli kjent med verden ved bruk av sansene. I dette tilfellet er det først og fremst berøring som står i fokus. Da blir man også kjent hovedsakelig med en del av verden, nemlig sin kropp. I løpet av yogaøvelser eller jogging erfarer det lyriske jeget hvordan følelser og sinnstilstanden setter sitt merke i kroppen. Diktet *Regresjon* presenterer også et innblikk på dette.

Dagene får karakterer:

Mandag: 3- (dårlig holdning, lite søvn, en god ryggmuskulatur er ferskvare)

Tirsdag: 3+ (noe har forbedret seg, men ingen vet hva).

Onsdag: 5- (ingen angst under morgenkaffen, ustadig sol,

lite skydekke, ryggen satt i massasjestolen).

Torsdag: 3- (tilbakefall).

Fredag: 4+ (et håp om å unnslippe).

Lørdag: 5- (bakfull, men glad: Noen sa noe som under visse omstendigheter kan tolkes i positiv retning).

Søndag: Ikke grunnlag for vurdering. (*Ibidem*, s. 43)

Diktet er skrevet i form av en karakterbok, hvor elever er ukedager. Hver dag får en karakter som i en skole, sammen med et notat i parentes. Karakterene er avhengige av det lyriske jegets stemning, og stemningen tar sitt utgangspunkt i kroppen, nærmere bestemt ryggen. Når ryggmuskulaturen ikke får hvile, føler det lyriske jeget angst eller tretthet. Hun legger også merke til kroppsstilling: mandag får en lav karakter på grunn av dårlig holdning. Det er viktig å understreke at ordet har også en metaforisk betydning som viser til meninger og innstilling til en sak. Dårlig holdning kan altså bety en dårlig innstilling til den kommende dagen. I diktet finnes det flere uttrykk som tar utgangspunkt i kroppen og dens stilling, men på en mindre direkte måte. Et eksempel er ordet «tilbakefall» som bokstavelig talt betyr det å falle tilbake på ryggen. Metaforisk sett er det en betegnelse på regresjon, forverring av en situasjon. Det viser også til en lineær oppfatning av tiden som en reise fremover. Det er riktig å bevege seg fremover, og det er galt å se eller vende tilbake. Tilbakefall betyr altså en retur til noe som burde forlates i fortiden. På lignende måte konstrueres ordet «bakfull» som nevner tilstanden av å være syk etter at man har drukket mye alkohol dagen før. Prefikset «bak» viser igjen til noe som skjedde i fortiden.

### **3.1.3. Kroppen i forhold til andre**

Både Kristeva og Hylland Eriksen legger merke til at identiteten, og forskjellige følelser eller tilstander som den innebærer, er relevant bare i forhold til andre mennesker. (Hylland Eriksen, 2001, s. 43) Da blir man klar over likheter, forskjeller og sin egen kropp: «The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises». (Kristeva, 1994, s. 1) Fra det lingvistiske perspektivet er forholdet med andre mennesker også betydelig, noe som blant annet fremheves av Geeraerts: «we also have a cultural and social identity, and our language may reveal that identity, i.e.

languages may embody the historical and cultural experience of groups of speakers (and individuals).» (Geeraerts, 2006, s. 5) I *Luftmensch* er denne forbindelsen ganske tydelig. Det lyriske jeget snakker for eksempel om måten hennes kropp reagerer på relasjoner: «Lenge siden / du satte preg / på pusten / etter en våkenatt / da du kom og gikk.» (Rzadkowska, 2016, s. 12) Uttrykket «sette preg på» er en metafor som er så vanlig i språket at det nesten ikke virker som metafor lenger. I dette tilfellet er det pusten som bærer preg av den andre personen, det vil si at pusten avviker fra sitt normale forløp. Pusten kan forandre seg avhengig av aktiviteter eller følelser som akkurat nå virker på kroppen. Slik kan den vise reaksjoner på andre mennesker, for eksempel glede eller spenning. Dikteren formidler fremmedhetsfølelsen i en beskrivelse av en tilsynelatende nærhet: «Jeg har kjent varmen fra en kropp / som foraktet meg.» (*Ibidem*, s. 22) Hun viser til følesansen som samler inntrykk av en annen kropp som befinner seg i nærheten. Samtidig er kroppen en metonymi av et menneske, en person som er i et forhold med det lyriske jeget. En lignende ensomhet og et ønske om å tilhøre finnes i diktet *Puteprat*. Det lyriske jeget later som om hun har kontakt med en person fra en annen leilighet, på andre siden av veggen.

Noen snakker til meg  
gjennom veggen.

Hun snakker om bygården.  
Malingen skaller av,  
balkongene er livsfarlige,  
unødvendige gjenstander  
bor i hvert eneste rom i dette huset.

Slå tørketrommelen på for natten,  
sier hun. trommelens dumpe dunk  
minner om sykehus.

Når kroppene blir stille,  
må maskinene lage lyd. (*Ibidem*, s. 35)

Hørselen til det lyriske jeget er veldig følsom. Diktet ligner andre dikt hvor det lyriske jeget blir kjent med verden gjennom sansene. Her er hørselen brukt for å etablere kontakt med den ytre verden og andre mennesker. Pronomenet «noen» viser imidlertid at det ikke er en bekjent, men en tilfeldig innbygger fra en annen

leilighet. Den siste strofen er en slags forklaring på det lyriske jegets oppførsel. Hun tåler ikke stillheten, for den minner henne om ensomheten. Hun knytter lydene til livet som hun vil bli inkludert i.

Forhold med andre mennesker blir beskrevet også ved å bruke sammenligninger med dyr. I diktet *Oslo-vinter* baserer dyrmetaforen på karakteristiske trekk som kjennetegner en hund.

(...)

En kropp kan bare varme en annen.

Du er hunden min, sa en kollega,  
fordi jeg hadde diltet etter.

Jeg kan være alles hund,  
tenkte jeg, en verdenshund,  
sovne foran peiser,  
løpe så langt pusten rekker. (*Ibidem*, s. 17)

Det Norske Akademis Ordbok gir den følgende definisjonen for uttrykket «diltet etter»: «følge (trippe, småløpe) slapt, viljeløst, uselvstendig etter en (eller med en)». Verbet karakteriserer altså måten det lyriske jeget beveger seg på, uten egen vilje og uselvstendig. Ved å påstå «Jeg kan være alles hund, / tenkte jeg, en verdenshund» uttrykker det lyriske jeget et samtykke for å ta en underlegen posisjon i forhold til andre. Hunden er kjent for å bli kalt «menneskets bestevenn», men denne relasjonen bærer preg av en bestemt maktfordeling. Ønsket om å være noens hund uttrykker et ønske om tilhørighet, selv når forholdet antar at begge parter ikke er på like fot med hverandre. Det lyriske jeget kaller seg selv for en hund og uttrykker på den måten at hun er villig til å spille en bestemt rolle for å bli akseptert. Metaforen uttrykker slik fremmedhetsfølelsen og overbevisningen over at hun ikke ligner på andre mennesker. Dette inntrykket har det lyriske jeget også i diktet *Musehjerte*.

Også tenker jeg at hjertet mitt banker for fort.

Jeg googler meg selv:

«A blue whale's heart beats six times a minute. (...) A rabbit has 205 beats per minute, a mouse 670.»

Under treningen med pulsbelte

avviker jeg alltid fra de andre.

Er det en korrelasjon mellom slag i minuttet  
og levealder?

En veldig rask puls setter tempo for et veldig rask liv.  
Trafikklysene klapper i takt med ganglaget.

«Octopuses have three hearts.»

«A zebrafish can regenerate its heart.»

Igjen den gamle ideen om å aldri dø,  
aldri smuldre opp som et trestykke  
under sandpapir.

Hvalene svømmer sakte  
i islagt vann. (*Ibidem*, s. 44-45)

Dyrene som blir nevnt i diktet kjennetegnes bare med en egenskap, nemlig hvor fort hjertene deres banker. Tittelen impliserer at det lyriske jeget har et musehjerne, det vil si at hennes hjerte banker uvanlig fort, nesten ti ganger så mye som et vanlig menneskehjerte. Hun bruker også verbet «avvike» som viser at hun føler seg fremmed blant andre mennesker, for hennes kropp skiller seg fra andre kropp. Hun prøver å finne noe positivt i dette, og hennes påstand står i diktet som et spørsmål. Sitater fra en vitenskapelig artikkel er forsøk på å finne dyr som hun kan identifisere seg med. Språket i diktet etterligner også pulsen. Dikteren gjentar ordene «beats», «fort», «rask» og «heart». Rytmen forandrer seg i diktet nesten i takt av eksempler det lyriske jeget gir av ulike dyrehjarter. Rytmen blir også visualisert i verset «Trafikklysene klapper i takt med ganglaget.» Samtidig forandrer diktet seg ganske plutselig til slutt. Den siste strofen demper tempoen både med bildet av store hvaler, men også med adjektivet «islagt» og adverbet «sakte». Strofen viser til det første dyret som blir nevnt i diktet. Strukturen av diktet gjenspeiler altså tankegangen og tempoen: først øker hastigheten, og alt senker farten til slutt.

Det lyriske jeget sammenligner også kroppene til andre mennesker med naturlige elementer, men det har et annet uttrykk. Hun observerer dem utenfra og bruker ikke ord som er belastet med en bestemt vurdering. I diktet *I live* beskriver hun folk som går ut i pausen:

Våren: Årets mest forurensede tid,  
et lag fett på bilen.

Øynene til forbipasserende er hovne,  
mørk, matjordaktig hud,  
stank av krem.

Kontoristene har stormet torvet,  
okkuperer benkene: svette.  
Pannene skinner i sola,  
de sulter seg for sesongen. (*Ibidem*, s. 26)

Metaforene går begge veier. Først personifiseres bilen som får «et lag fett», slik som pattedyr, også mennesker, blir ofte tykkere i kalde delen av året. Fettet i diktet viser imidlertid til støv som ble igjen på bilene etter vinteren. Deretter skifter fokus til mennesker og deres utseende. Det brukes flere adjektiver for å beskrive huden: hoven, mørk, matjordaktig. Det siste adjektivet bygges på en metafor og viser til fargen til matjord. Alle tre adjektivene vekker assosiasjoner med å være ufrisk eller trøtt. Det bekreftes også senere, når det lyriske jeget snakker om panner som er sultet på solen. Kroppen forandrer seg i solen, og huden ser ikke lenger trøtt ut, men gjenspeiler solskinnet. Det er ikke en direkte metafor, men det vekker assosiasjoner med for eksempel vannet som glimrer i solen. Det lyriske jeget observerer mennesker og snakker om dem som om hun ikke var en del av gruppen. Likevel er det ikke helt mulig, fordi observasjonene er for detaljerte og fragmenterte, noe som antyder jegets distansering til omverden. Hun distanserer seg fra folk og formidler beskrivelser av virkeligheten heller som en tredjepersonsforteller enn en deltaker i situasjonen. En svært lignende beskrivelse av panner som reflekterer lys finnes i diktet *Kveldsutgaven* som enda sterkere understreker avstanden mellom det lyriske jeget og mennesker i nærheten.

Et vindkast fra en bussdør  
forfører med en søt lukt.

Kveldsskiftet er over,  
klokken nærmer seg tolv.

Passasjerenes kinn og panner  
reflekterer lyset:  
groper, rifter, flekker, berg.

Alt er tekstur,  
og bølger,  
rytme.

Butikkene utenfor vinduet  
er rosenkransen jeg teller.

Min egen speiling,  
en plutselig grimase,  
og mannen foran meg  
snur seg vekk. (*Ibidem*, s. 30)

Det finnes en stor kontrast mellom måten det lyriske jeget ser på andre mennesker på og måten hun betrakter seg selv på. Ansiktene til andre blir sammenlignet med landskapselementer: groper, rifter, flekker og berg. Disse naturfenomenene tilhører ofte en forestilling om et vakkert og variert landskap. Man kan altså konkludere at denne metaforen er positivt betonet, for at ansiktstrekk blir sammenlignet med veldig naturlige og vanlige fenomener. Dessuten blir det påpekt at formene til ansiktstrekene minner om bølger, slik som det var implisert i det forrige diktet *I live*. Bølger viser også til deler av et landskap, det vil si havet, fjorder og andre bevegende vannmasser. Samtidig oppfatter det lyriske jeget sin gjenspeiling i vinduet på en helt annen måte. Hun kaller sitt ansiktsuttrykk for en grimase, uten å kle det i vakre ord og metaforer. Hennes avsky mot sitt eget ansikt er også projisert på andre mennesker. Diktet slutter med en setning som beskriver oppførselen til en ukjent mann. Leseren får ikke vite hvorfor mannen snur seg vekk, men ved å sette denne setningen ved substantivet «grimase», impliseres det at mannen ikke kan se på det lyriske jeget, og at hennes ytre kan oppfattes som frastøtende. Hun liker ikke hvordan hun ser ut, og tror at andre har samme mening. Det lyriske jeget legger merke til bestemte ting som gjenspeiler hennes egne tanker. Hun føler seg fremmed og derfor leter hun etter bekreftende tegn på denne fremmedheten hos andre mennesker. Den emosjonelle avstanden uttrykkes ved å beskrive den fysiske avstanden.

Fremmedheten fører til at det lyriske jeget prøver å flykte til fantasi. Hun innbiller seg en by hvor hun ikke ville føle seg fremmed og annerledes. Hun snakker om byen i diktet *Gumgnist*. Tittelen på dette diktet er også et ikke-eksisterende ord. Ifølge dikteren er det et sammensatt substantiv som forbinder det engelske ordet «gum»



(«tannkjøtt») og det norske substantivet «gnist». Det er ment for å skape et bilde av glødende tannkjøtt hos leseren. Metaforen viser til konseptet av mennesker som blir blandet med maskiner og har delvis tekniske trekk. Dette virkemiddelet fungerer ikke helt for de som har norsk som morsmål, men heller for folk som har både engelsk og norsk som andrespråk. Det kan også være et interessant kjennetegn på en dikter som står mellom kulturer. Fremmedheten og avstand fra samfunnet er også temaet av diktet.

Jeg liker byen jeg har laget.

Plasseringen av menneskene er optimal.

På tur møter jeg nøyaktig en eller to  
bekjente.

Elven bruser for å underholde meg.  
Himmelen er blå, fordi jeg sier det så.

...

Likevel hender det at byen vender seg mot meg  
når jeg kjenner fukten på kinnet,  
kloakkens pust mot nakken.

Jeg kommer aldri under huden på byen.  
Byen kommer alltid under huden på meg.

...

Jeg skjønner ikke hva jeg sier.

Det har vart lenge. (*Ibidem*, s. 50-51)

Selv om byen er egentlig et produkt av det lyriske jegets fantasi, blir den også personifisert og betraktet som en tenkende og levende enhet. Den første delen av diktet beskriver byen slik som den skulle fungere. Deretter innrømmer det lyriske jeget at den ikke alltid virker korrekt. Hun påpeker et bestemt moment i dagen når dette skjer, nemlig kvelden. Substantivet blir ikke eksplisitt sagt, men bildet er formidlet av en metafor. Det lyriske jeget bruker igjen sansene for å undersøke den forandrede situasjonen. Kvelden karakteriseres av fukten som blir også kalt for «kloakkens pust». Her kombineres det semantiske felter av ordene «vind» og «pust».

Begge to betegner luften som beveger seg og ikke kan bli sett. Forholdet mellom det lyriske jeget og byen beskrives også ved å bruke det faste uttrykket «komme under huden på noen». Etter NAOB betyr det enten «gjøre (dypt) inntrykk på» eller «forstå fullt og helt». (NAOB) Uttrykket baserer seg på metaforen som viser til den menneskelige huden. Den er et organ som både avdeler kroppens innside fra verden, og er en betydelig del av ens identitet. Det å krype under huden ville dermed bety å ha tilgang til noe som vanligvis ikke er synlig eller formidlet til verden. Samtidig kjenner vi av en konkret, fysisk erfaring, at noe som man får under huden kan svi og gjøre vondt. I diktet står det imidlertid at mens byen alltid klarer å komme under huden på det lyriske jeget, er hun ikke i stand til å gjøre det samme. Hun føler seg fremmed også i byen som hun har forestilt seg. Fremmedheten sitter altså veldig dypt i det lyriske jegets sinn. Den siste strofen viser også at det lyriske jeget har problemer med å forstå egne ord. I lys av dikterens erfaringer, den flerspråklige tittelen og isolasjonen fra samfunnet kan man trekke konklusjonen om at det lyriske jeget mener språket som hun snakker. Det er ikke sagt hvilket språk hun refererer til, men det kan være morsmålet som hun sjelden bruker i et fremmedland. Fremmedheten uttrykkes dermed ved å beskrive hvordan det lyriske jeget ikke kan gjenkjenne seg selv og egne forestillinger.

### 3.1.4. Kroppen som en maskin

Kroppen i *Luftmensch* er ofte betraktet som et objekt og sammenlignet med ulevende gjenstander og fenomener fra hverdagslivet. Sammenligninger baserer seg på rytmiske aktiviteter, samt oppgaver og handlinger som blir utført automatisk og mekanisk. Det lyriske jeget anser denne tankeløse repetisjonen i diktet *Dissosiativ fugue*. Tittelen gir antydning til tolkningen av denne opplevelsen. Begrepet er brukt i psykiatri og har en følgende definisjon: «Fugue er en tåketilstand, psykisk forstyrrelse der personen foretar seg tilsynelatende normale, fornuftige handlinger, men siden ikke kan huske noe av det som har skjedd.» (Store medisinske leksikon) Det betyr at subjektet handler ubevisst. Diktet beskriver denne tilstanden:

Når jeg ser tilbake i kalenderen:  
Utstrykninger, avtaler, bursdager.

Hele uker, glemte, i kjølvannet  
av øyeblikkenes amok.

Høyintensitetsliv, høyintensitetssøvn,  
blodtrykket driver meg videre.

Gata pulserer også,  
en jevn strøm av søppel og liv.  
Stadig flere busser i avgangstabellen.  
Stadig færre ledige kvelder.

Vi er forstadiet.

Forstadiet til en maskin. (Rzadkowska, 2016, s. 38)

Det lyriske jeget og byen blir beskrevet på samme måte. Mens livet til det lyriske jeget er fylt med hendelser og oppgaver, blir byen fylt med stadig flere mennesker og kjøretøy. Sammenligningen er tydelig i den tredje strofen. To vers har en lignende struktur som begynner med ordet «stadig». Det er implisert at det første verset viser til beskrivelsen av byen, mens det andre til det lyriske jeget. Et annet fellespunkt for det lyriske jeget og byen er pulsen: «blodtrykket driver meg videre», «Gata pulserer også». Metaforen utnytter likheten mellom pulserende blod i årene og regelmessige hendelser på gatene, slik som trafikklys, bussavganger og så videre. Det lyriske jeget kaller sin levemåte for «høyintensitetsliv». Deretter skapes det en tilsvarende betegnelse: «høyintensitetssøvn». Det viser til at enda når man hviler, kan man ikke avspenne og er alltid klar til å gjøre noe mer. Dette bildet av virkeligheten oppsummeres på slutten av diktet. Mennesker kalles for et forstadium til maskiner. Substantivet blir gjentatt to ganger for å understreke påstanden og forklare den videre. Et forstadium er det første, forberedende stadiet. (NAOB) Det betyr at den menneskelige kroppen for det lyriske jeget er bare den første versjonen som kan bli forbedret og gjort om til en maskin. Dette formidler et spesielt bilde av kroppen som er et verktøy. Den blir brukt til å oppnå bestemte mål og samtidig har flere svake punkter som kunne bli forbedret i likhet med maskiner. Det lyriske jeget betrakter kroppen som et legem med mangler og egenskaper som hindrer utførelsen av ulike oppgaver. Diktet viser et ønske om å forandre kroppen og tilpasse den til den nye virkeligheten.

Det lyriske jeget påpeker kroppslige utilstrekkeligheter i flere dikt. Et eksempel er diktet med tittelen *Grus*.

Dens knasende konsistens

spiser nedre del av underkjeven  
til en syklist som har stupt  
over rattet.

Alle sene sommerkvelder i Oslo,  
når jeg er på vei hjemover,  
knirker grusen under skoene  
som tenner. (*Ibidem*, s. 47)

I diktet sammenlignes det grus med tenner. Metaforen tar utgangspunkt i formen og konsistensen av begge to. Grus består av flere små harde elementer, og tenner ligner på små stener på grunn av hardheten og størrelsen. I tillegg ligner lyden av tråkket grus på lyden av tenner når man biter dem sammen. Det lyriske jeget legger merke til at grusen er i stand til å ødelegge den menneskelige kroppen, her med fokus på huden. Samtidig spiller hun også på assosiasjoner mellom grus og tenner. I den andre strofen får leseren inntrykk at grus og tenner er blandet med hverandre etter ulykken. Diktet viser altså meningen om at den menneskelige kroppen er skjør og enkelt kan bli ødelagt. Denne avskyen for menneskets kropp vises også i det korte diktet *En digresjon II*. Det består av kun to vers: «En søppelpose med et menneske inni, / en menneskepose med søppel.» (*Ibidem*, s. 48) Dikteren bruker muligheter som det norske språket gir til å skape sammensatte substantiver. Hun tar et eksisterende ord – søppelpose, en pose brukt for søppel – og blander det med substantivet «menneske», slik at hun skaper et nyord. Begge to poser har den samme funksjonen – de er brukt for å samle søppel. I det første verset impliseres det at et menneske er det samme som søppel. Det kan også vekke assosiasjoner med et drap og et lik som blir lagt inni en søppelpose. I begge situasjoner formidles det et menneske som noe uten verdi, unødig. Det andre verset presenterer imidlertid en påstand om at et menneske tilsvarende en pose. Denne metaforen stemmer med Lakoffs teorier om at en del konvensjonelle metaforer kategoriserer kroppen som en beholder. I dette tilfellet er det en ukonvensjonell (ny) metafor som tar utgangspunkt i det samme. Søppelen som den menneskelige kroppen inneholder kan omfatte både alt man spiser og drikker, men også væsker, organer, samt mer abstrakte begreper som følelser og tanker. Ifølge det lyriske jeget er kroppen en beholder for alle disse elementene som ikke egentlig er nødvendige og kunne bli erstattet med noe som virker på en bedre måte (maskindeler).

Beskrivelser av mennesker og ulevende gjenstander blander seg i metaforene. I diktet *Avrundning* er den menneskelige kroppen plassert i verden laget av stein. Samtidig blir begge to sammenlignet med hverandre slik at det blir uklart hva som faktisk er i live.

I leiligheten har jeg en seng av sement.

Det rå sementkjøttet.

Det rå, bankende livet til steinene.

Jeg skal bo i et sementhus  
som om 60-tallet aldri sluttet.

Mennesker bader i stein.  
Statuer dusjer i regn.

Jeg faller  
inn i fortauer  
inn i trikkestop  
inn i kabler

inn i stein. (*Ibidem*, s. 49)

Stein er i utgangspunktet et ulevende element av naturen, men metaforer tyder på det motsatte. Først sammenlignes det med kroppene til levende organismer ved å bruke et sammensatt substantiv «sementkjøtt». Kjøtt kan allerede kategoriseres som et materiale: det bygger opp for eksempel kropp eller er matingrediens. Her blir det imidlertid fremstilt som en type kropp laget av sement. Videre står det også at steinene har «rå, bankende livet» som er en betegnelse for et hjerte – når det banker, viser det tegn på livet. Når det lyriske jeget mener at hun skal bo i et sementhus, kan man reflektere over hvis mennesker som bor i husene er det som gjør at stein blir levende. Samtidig sammenligner det lyriske jeget mennesker og steinfigurer: «Mennesker bader i stein. / Statuer dusjer i regn.» Begge setningene beskriver den samme aktiviteten på en metaforisk måte. I det første verset brukes verbet «bade» som en metafor for å være omringet av noe, her av stein. Det andre verset levendegjør statuer av stein som utfører en veldig menneskelig aktivitet – det å dusje. Strukturen til begge versene er den samme, og på den måten formidles det både sammenligning og likheter mellom mennesker og stein. Det kan være en

kommentar på at menneskelige kropper oppfører seg så automatisk at det kan være vanskelig å avskille mellom det som er og ikke er virkelig levende.

Det lyriske jeget legger merke til at den menneskelige kroppen har mangler og forvrengninger. Hun er også opptatt av forskjellige deformasjoner av kroppen som avviker fra den ønskede og best mulige tilstanden. På den måten påpeker hun at kroppen ikke er tilpasset og forberedt til å leve i den moderne verden. I diktet *Kjøttkroker* virker kroppen som en maskin, men samtidig blir den fort utslitt.

Jeg åpnet vinduet før jeg gikk.  
Vannet blomstene litt for mye.  
Jeg må vaske klær, brette, stable,  
en av skuffene har gått i stykker.

Regningene legges i en haug.  
Uendeligheter: Å kna ansiktet inn i formen  
til et menneske.

Bilen må repareres,  
trilles opp på et Möbius-bånd.  
Jeg rekker ikke alt på en dag.

Vedlikeholdet holder også meg  
heist oppe i snører  
som iblant gjør vondt i skuldrene  
og muskelfestet i hodet. (*Ibidem*, s. 9)

Diktet er fylt med oppgaver som må gjøres. Det hektiske livet blir formidlet ved å stille sammen flere verb («Jeg må vaske klær, brette, stable»). Modalverbet «må» blir også gjentatt, det brukes også substantivet «uendeligheter» som viser at situasjonen er en konstant, repeterende syklus. Kroppslige elementer dukker opp i den andre strofen: «Å kna ansiktet inn i formen / til et menneske.» Dette viser det lyriske jegets forhold til sin kropp og fremmedheten som det innebærer. Hun føler ikke at hun er klar til å gå ut i verden, hun må først tilpasse seg slik at hun ligner på andre mennesker. Betegnelsen «i formen til et menneske» påpeker også at hun ikke betrakter seg selv som et menneske. Den siste strofen og tittelen gir antydning på hva hun identifiserer seg med. Hun føler seg som kjøtt hengende i kjøttkroker, altså en tilsynelatende levende organisme uten egen vilje eller som et råstoff som muligens kan foredles til en matvare. Hun gjør oppgaver som er forventet fra henne,

og av og til føler hun tretthet i kroppen. Ved å beskrive seg selv på denne måten viser hun hvor mekanisk livet har blitt, og at hun ikke lever lenger som et menneske. Fremmedheten og avstanden fra den menneskelige identiteten blir formidlet i diktet *Forsøk på å bli kjent med meg selv*. Forsøket går ut på at det lyriske jeget lager en liste over monstre og vesener med kroppsdeformasjoner.

Utdrag fra notatbok anno 2012 med en liste over vesener fra boken *The world Jones made* (1956) av Philip K. Dick:

1. A multi-man, a tangled mass of flesh and organs.  
Wobbly, feeble minded and helpless. Not true mutant:  
offspring normal.
2. Part human, part animal. One of them had been  
a horse. Probably artificially grafted?
3. Many-headed babies.
4. Eyeless, faceless, headless freaks.
5. Parasites living on sibling hosts.
6. Feathered, scaled, tailed, winged humanoids.
7. People with internal organs situated outside  
the dermal walls.
8. Freaks with enlarged and elongated and  
multi-joined limbs.
9. Sad-looking creatures peeping out from within  
other creatures. (*Ibidem*, s. 33)

Hvert vesen i diktet er beskrevet ved å generalisere det med utgangspunkt i ett trekk. De er metaforiske bilder på personer, kategorisert og redusert til en skavank. Beskrivelser fokuserer på kroppene og utseendet til skapningene. Vesener symboliserer bestemte kjennetegn. Vesen nummer 1 kan stå for en person som føler seg usikker, målløs og utilpasset. Egenskapene overføres imidlertid ikke til etterkommere. Vesen nummer 2 presenteres som en blanding mellom et menneske og en hest, med en antakelse at sammensetningen er kunstig. Vesenet kan vise til noen som prøver å tilpasse seg en annen gruppe hvor hen ikke helt hører hjemme, men tilegner seg egenskaper som gjør at hen blir akseptert. De to neste vesener, nummer 3 og nummer 4, bestemmes ved hjelp av ansiktsområdet. Siden ansiktet er det som definerer i hovedsak vårt utseende og hvordan vi blir oppfattet og husket av andre, samt blir brukt som en metonymi for en person, kan man si at det er et

vesentlig område. Alle forvrengninger og avvik fra det vanlige skal bli lagt merke til. Ansiktet blir også en metafor for ens karakter, for eksempel i uttrykk «vise sitt sanne ansikt» eller «miste ansikt». Det å lese ansiktet gir informasjon om ens tanker, følelser eller reaksjoner. Derfor hvis man ikke har et ansikt (eller hodet), er det nesten som om man ikke hadde egen identitet, karakter og personlighet. Tilsvarende, når man har flere hoder, er det ikke mulig å si hvilket ansikt og personlighet er det virkelige. Øynene er også viktige ikke bare på grunn av at de er en del av ansiktet. Det blir også sagt at de gjenspeiler ens karakter («øynene er sjelens speil»), og de er metonymier for ens verdenssyn, samt andre egenskaper som for eksempel oppmerksomhet («få øye på», «det kommer an på øynene som ser»). Vesen nummer 5 er en metafor for en uselvstendig person som utnytter andre for å overleve. Modifikasjoner på kroppen til vesen nummer 6 er dyreaktige egenskaper. Alle fire elementer brukes i ulike faste uttrykk med hensyn til mennesker som virkelig ikke eier disse egenskapene for å formidle et slags oppførsel eller kjennetegn. Eksempler er «bruse med fjærene» i betydning vise seg frem, «trekke seg inn i sitt skall» for å beskrive noen som isolerer seg, «bite seg selv i halen» som mener det samme som å komme tilbake til utgangspunktet, eller sist, men ikke minst «få luft under vingene», i overført betydning å kunne utfolde seg fritt. Både vesen nummer 7 og vesen nummer 9 er knyttet til at man viser noe som vanligvis er skjult. Hos vesen nummer 7 er indre organer plassert på ytre delen av kroppen. Lakoff og Johnson understreker at indre organer ofte skaper metonymiske bilder av følelser, tilstander eller egenskaper. Hjertet kan for eksempel stå for kjærlighet og det emosjonelle laget, mens hjernen er en metonymi for intelligens. Dette vesenet viser altså frem egenskaper som ikke er lett tilgjengelige. Vesenet nummer 9 fokuserer imidlertid på en bestemt følelse, nemlig tristhet. Det siste vesenet – vesen nummer 8 – har deformerte lemmer. De er nødvendige for å bevege seg rundt i verden, de kan også være metaforer for å være selvstendig eller jordnær («stå på egne ben», «stå med begge bena på jorden»), samt for å vise omsorg eller støtte: «ta noen under armene», «ville gi en arm for». Ved å liste disse skapningene og beskrive måter deres kropp er deformerte på, viser det lyriske jeget til egenskaper som vanligvis ikke er umiddelbart øyenfallende. Samtidig, ved å gi diktet tittelen *Forsøk på å bli kjent med meg selv* forklarer hun at på en eller annen måte identifiserer hun seg med vanskapingene. Hun leter etter vesener som ikke er vanlige mennesker, men



mennesker med forskjellige deformasjoner, fremmede og avviste. Hun prøver å finne noen som også opplever følelsen av fremmedhet i forhold til andre mennesker.

Det lyriske jeget er dermed klar over kroppens mangler, forvrengninger, og drømmer om å forbedre den og tilpasse virkeligheten. Tidligere ble det analysert hennes syn på kropp som en mekanisk, automatisk maskin, men hun tar denne tanken videre. I diktet *Anatomi* forestiller hun seg verden hvor kroppen virkelig blir blandet med maskindeler.

Jeg åpner munnen  
og kjenner på kantene  
av en glidelås.

I under- og overkjeven,  
små, taggete knopper.  
Smak av metall.

Innenfor:  
oppvaskmaskin,  
avfukter,  
trommel,  
støvsuger,  
blåseovn,  
tarm. (*Ibidem*, s. 46)

Her presenteres den menneskelige kroppen som fylt med hverdagslig mekanisk utstyr. Kroppen formidles altså igjen som en beholder, et møblert hus. Alle elementer er maskiner som med sine funksjoner har erstattet indre organer. Tidligere i diktet er det også en blanding mellom menneskelige og tekniske egenskaper. Tenner blir erstattet med en glidelås. Det som er språklig sett interessant i diktet er den andre strofen. Ordet «knopper» er ikke brukt her i den botaniske betydningen av for eksempel blomsterknopper, men viser heller til formen av disse små elementene av låsen. Substantivet ligner på en annen, det vil si «knapp» som kan assosieres med maskiner. Kroppen har imidlertid ikke fullstendig forvandlet til en stor mekanisme: det lyriske jeget bruker fortsatt sansene for å undersøke kroppen sin og kan føle for eksempel smaken av metalliske deler.

Maskiner og teknisk utstyr kjennetegnes av forutsigbarhet og rytme. Det er noe som det lyriske jeget er svært opptatt av. Det har allerede blitt undersøkt tidligere i

analysen, da jeg siterte dikt som omtalte kroppen og dens automatiske oppførsel. Det lyriske jeget prøver å finne rytmen overalt, i verden, i seg selv, og i andre mennesker. Det siste er hovedtemaet til diktet *Hvor finner jeg rytmen i deg?*

Sengen knirker.

Vann risler nedover.

Øynene gnisser mot øyelokkene.

Knak i leddene.

Du smatter.

Slarver med drømmedyr.

Skjærer jeksler.

Hele natten.

Skogene i deg, kontinentene.

Tannhjulene. (*Ibidem*, s. 16)

Det lyriske jeget legger fortsatt merke til lydene. Det står mange lydord i diktet: knirke, risle, gnisse, knak, smatte. Noen av dem – for eksempel «gnisse» – blir brukt på en uvanlig måte. Vanligvis brukes verbet i uttrykket «gnisse tenner», altså når to harde overflater lager lyd ved å gni mot hverandre. Både øyet og øyelokket er laget av mykt materiale. Dette kan også være en drøm om fremtiden når mennesker har maskinaktige kropp. Tenner kommer opp imidlertid to ganger videre i diktet. Først er de også et element som lager lyd, og substantivet som slutter diktet kan være en effekt av denne aktiviteten. Rytmen i diktet finnes i gjentatte lydene. Nesten hvert vers inneholder et verb eller et substantiv knyttet til lyd. I tillegg blir det understreket at situasjonen varer hele natten.

Det lyriske jeget er på jakt etter rytmen også i diktet *Rutiner*. Rytmen er allerede til stede i tittelen, som i hovedsak beskriver aktiviteter som skjer hver dag på samme måte, slik at man kan bli kjedet av dem. Det lyriske jeget er imidlertid glad i rutiner, og alt som skjer regelmessig og rytmisk.

Det er på tide

å røve minutter.

Ord i restanse  
blant referater og styringsskrift  
i maskinens harde minne.

Hver morgen blir jeg ugjenkjennelig.  
Flyktige gjenskinn  
i en mørk dataskjerm.

Rytmen forfører.  
Konsistens i permer, papir  
og tastetrykk.

Dette liker jeg. Å gyng  
til rutinenes dur, glemme meg selv,  
høre at andre finnes,  
gå i de samme trappene hver dag.

På kontoret legger jeg øret  
mot radiatoren, hører vannet  
skylle,

står ved kopimaskinen en hel dag,  
plotter inn bevegelsene til kolleger.

Lyset kommer  
i skiftninger, rykk.

Og midt i uklarhetene  
skimter jeg et landskap. (*Ibidem*, s. 41-42)

I diktet finnes det mange substantiver som assosieres med rytmiske bevegelser. Minutter kommer etter hverandre ustanselig, og hvert av dem varer like lenge. Styringsskrift av datamaskinen består av tegn i en bestemt struktur. Konsistens beskriver sammenhengen og logiske regler. Både tastetrykk, dur og trapper er knyttet til repeterende bevegelser. Kopimaskinen utgjør den samme oppgaven hele tiden, og kopier i seg selv innebærer at den produserer samme ting gjentatte ganger. Rytmen formidles også med verbene, for eksempel gyng, og tidsbetegnelsene som hver morgen, hver dag. Både maskiner og mennesker utfører disse rytmiske bevegelsene. Det lyriske jeget beundrer alt som er regelmessig i den menneskelige kroppen, for da virker den i likhet med en maskin.

### 3.1.5. Et ønske om å flykte fra kroppen

Det lyriske jeget er en oppmerksom kvinne som fokuserer mye på kroppen. Hun legger merke til hvordan den emosjonelle tilstanden kan bli lest ut fra kroppen. Dessuten leter hun etter rytmen og forutsigbarheten av sin kropp, for å forstå seg selv og verden. Hennes forhold til kropp innebærer avsky, hun anser hvor utilpasset og upålitelig den er. Noen ganger ønsker hun å finne flere likheter med dyr eller maskiner, for å unngå å bli definert som et menneske. Det siste diktet i samlingen, *Slagmarker*, er en slags kommentar til forholdet til kroppen som formidles i *Luftmensch*. Det samler forskjellige meninger som det lyriske jeget har om den menneskelige kroppen og uttrykker hennes kroppsbilde.

Kampen sto ved skogholtet,  
hjelmene ligger på museet,  
blodet for lengst borte.

Tørrgule tuer,  
nygress mellom,  
jeg vurderer å ta av meg skoene.

Muskler er stille,  
ligger som varme dyr  
mot skjelettets støtte.

Latterlig og ekkel er kroppen,  
med erotiske drømmer  
og den revolusjonære knyttneven mot verden.

Bli heller gjennomhullet av hundre patroner,  
duft av brente innvoller og avføring,  
krutt, fyrverkeri, flådd skinn,  
å bli stoppet ut,  
gjenoppstått.

Hvem trenger evangeliene når man har sykehus.

Etter oppstrammingen har ansiktet mitt  
fremtidens glød. (*Ibidem*, s. 53-54)

Den første delen av diktet presenterer en slagmark lenge etter et slag. Det lyriske jeget forteller om et hyggelig og stille sted med nygress, hvor hun kan ta av seg

skoene og hvile. Hun beskriver sine avslappede muskler med en sammenligning til hvilende dyr. Det er en kontrast mot det faktiske slaget, som vanligvis er voldelig, dynamisk og skremmende. Videre vurderer hun kroppen med adjektivene «latterlig» og «ekkel». Spesielt det første ordet viser at strev i løpet av slaget var unødvendig og forgjeves, siden alle forsøkene på å vinne og forandre noe har blitt glemt. Det lyriske jeget stiller seg fordømmende, spesielt mot to krefter som driver mennesker frem: begjær og opprør. Begge to beskrives med metonymier – «erotiske drømmer» og «den revolusjonære knyttneven». Den femte strofen beskriver den brutale virkeligheten av et slag. Den viser til sansene med uttrykk som virker sterkt på dem: «duft av brente innvoller og avføring», «flådd skinn». Det brukes også ord som assosieres med eksplosjoner: krutt, fyrverkeri, patroner. Siste uttrykk i denne strofen spiller på likheter i lyden: stoppet ut, gjenoppstått. Det å bli stoppet ut betyr her å være født på ny. Samtidig er det også noen som man vanligvis gjør med døde dyr, ikke mennesker. Beskrivelser av slaget ligner også på det som skjer i løpet av jakt. Det å kjempe mot hverandre er formidlet altså som noe dyrisk. Det neste verset påstår også at troen har blitt fullstendig erstattet av vitenskap. Dette vekker også assosiasjoner med et verksted hvor maskinen kan bli reparert uten problemer. Diktet slutter også med en beskrivelse av en kroppsdel. Ansiktet til det lyriske jeget har «fremtidens glød» som kan være en metafor for håp og forventning. Først viser det til det som kommer, og substantivet «glød» står for noe lyst og brennende. Overført blir dette ordet brukt som en betegnelse for en «sterk, lidenskapelig følelse». (NAOB) Det lyriske jeget velger altså å tenke på fremtiden. Hennes forhold til den menneskelige kroppen antar at den er underlegen i forhold til maskiner, og dens dyreaktige oppførsel blir latterliggjort. Samlingen plasseres i science fiction-lyrikk, altså den maler et bilde av fremtiden hvor mennesker skal forbedre kroppene sine slik at de er mer forutsigbare, tilpassede og klare for den nye, forandrende verden.

### ***3.2. Gjentakelsestvang***

Kronologisk sett ble *Gjentakelsestvang* utgitt før *Luftmensch*, i 2012. Begge samlinger er imidlertid knyttet til hverandre når det gjelder innholdet, og *Gjentakelsestvang* presenterer verden og mennesket slik de følger etter historiene fra *Luftmensch*. Mennesket i *Luftmensch* er opptatt av kroppen på grunn av at den er utilpasset

virkeligheten, og ønsker å forandre den, slik at den ligner mer på maskiner. Samlingen *Gjentagelsestvang* presenterer verden hvor denne drømmen har blitt oppfylt. Mennesker har forandret seg til nesten ugjenkjennelige vesener, og oppfatter verden, som også ser annerledes ut, på en helt annen måte. Boken var dikterens debut. Tidligere hadde hun publisert ett dikt fra denne samlingen – *Pandemonium* i antologien *Ut av de åpne vinduene i denne byen* – og novellen *Substans* i antologien *Løsrivelse*. (MojaNorwegia) I en samtale har dikteren sagt at hun skrev *Gjentagelsestvang* i løpet av studiene i Polen, mens *Luftmensch* ble skrevet etter at hun hadde dratt tilbake til Norge. I den tidligere samlingen er det mye snakk om fortiden og den fortapte menneskelige identiteten, mens i *Luftmensch* finnes det mange henvisninger til Norge. Det ser altså ut som dikteren reflekterer over sin polske identitet gjennom diktene om robotene som glemte sin fortid, og senere inkluderer hun mange referanser til nåtiden. Man kan dermed merke at det å bytte miljøet hadde også en innflytelse på innholdet i diktene.

### 3.2.1. Tittelen

Begrepet «gjentakelsestvang» ble skapt av Freud som mente at gjentakelser var utløst av traumatiske minner: «[I]akttakelser av atferd i overføringsituasjoner, og av menneskenes skjebne, tillater oss å anta ut over lystprinsippet eksisterer en gjentakelsestvang i sjelelivet.» (Freud, 2011, 29) Gjentakelser kunne vise for eksempel til gjentatte mareritt. I moderne psykiatri snakker man heller om tvangstanker, som er «stadig tilbakevendende tanker, impulser til å gjøre noe eller fantasier som oppleves som påtrengende og meningsløse og som gir angst» og tvangshandlinger som resultat av tvangstanker, «gjentatte konkrete eller mentale handlinger som personen føler seg tvunget til å utføre som en følge av tvangstanker eller absolutte regler som han har for seg må følges for enhver pris». (Malt, 2021) Disse handlingene blir utført for å unngå følelser av angst og uro. De er symptomer på sykdommen med navnet tvangslidelse eller tvangsnevrose. (*Ibidem*) Den tidligere analyserte samlingen *Luftmensch* er fylt med rytmen, både i språket og det lyriske jegets handlinger. Rytmen er likevel knyttet til maskiner som gjentar sine bestemte aktiviteter ustanselig. Samtidig finner mennesker seg ofte i rutiner som også blir mekaniske og automatiske. Dessuten gjentar de ofte samme feil, selv om de kjenner konsekvenser. *Gjentagelsestvang* handler om hybrider av mennesker og maskiner.

Begge to er nødt til å gjenta oppgaver, aktiviteter, ord og så videre. Vesener fra *Gjentagelsestvang* blir ikke kvitt med tvangen til å gjenta seg selv, selv om de ikke føler og tenker på samme måte som mennesker. De er fortsatt drevet av rytmen og automatiseringen. Dikteren innrømmer at hun prøvde å drøfte denne påstanden om at roboter og mennesker ikke er så forskjellige når det gjelder eksistensen i den moderne verden. (ArtPapier, 2014)

### 3.2.2. Den moderniserte kroppen

Kroppen i *Gjentagelsestvang* er ikke fullstendig menneskelig lenger. Den har vært modernisert og forbedret, derfor har både utseende og primære funksjoner forandret seg betydelig. Måten den nye menneskene oppstår på er også annerledes. Diktet *Anamorfisme, isotopi* forklarer den nye prosessen:

Analog annihilering av forskjeller.

Vi lager menn, kvinner, barn

etter mal: molekylmodeller

og skjellskjeletter.

Huden: silikon, neglene: plastikk.

I de første registreringsårene

vil vi pipe når vi puster. (Rzadzowska, 2012, s. 15)

Språket i samlingen er svært vitenskapelig og teknisk. Strukturen av versene ligner nesten på en rapport fra et verksted. I begynnelsen brukes det et substantiv som er et latinsk lånord – «annihilering». Begrepet brukes for eksempel i kvantemekanikk. Videre henter man også begreper fra fysikk og kjemi: molekylmodell, skjellskjelett. Mennesker blir ikke født lenger, men laget etter mal. Dessuten er det ikke bare barn som blir laget, men også voksne menn og kvinner. Nye vesener lages også av kunstige materialer: hud er av silikon, mens neglene er av plast. Denne prosessen er på en måte allerede påbegynt i samfunnet: under plastisk kirurgi brukes det silikon til å forstørre kroppsdeler, og akrylneglene er også en populær måte å pynte kroppen sin på. Istedenfor leveårene benyttes det substantivet «registreringsårene» som vekker assosiasjoner med maskiner registrerte til bruk. Verbet «pipe» viser til lyden som er også knyttet til maskiner. Denne bemerkningen betyr at det tar litt tid før de nye menneskene virker fullstendig bra. Sammensetningen av verbene «pipe» og «puste» i det samme verset blander sammen de to identitetene: den

menneskelige og den maskinaktige. Ekvivalensen mellom verbene forsterkes ved hjelp av alliterasjon. I tittelen brukes det også to vitenskapelige begreper. Det første – anamorfisme – kalles egentlig anamorfose på norsk og betyr «fordreining av et bilde på en slik måte at det ser riktig ut når det betraktes på skrå fra en viss vinkel». (Store norske leksikon, 2017) Dikteren kunne ha ment å lage et sammensatt ord av «anamorfose» og «antropomorfisme», som går ut på å overføre «menneskelige egenskaper til ikke-mennesker». (Store norske leksikon, 2019) Anamorfisme betyr altså samtidig en forvrengning av bildet slik at det ser korrekt ut fra en annen vinkel, og en tilskrivelse av menneskelige kjennetegn til ulevende gjenstander, her maskiner. Forvrengningen er altså forandringen av bestemte egenskaper slik at mennesker blir til roboter, men samtidig beholder de en del typisk menneskelige særtrekk. Tilsvarende viser substantivet «isotopi» til isotoptilstanden, et kjemisk begrep. En isotop er en «variant av et grunnstoff med samme kjemiske egenskaper, men med en annen atomvekt». (Bokmålsordboka) Det viser altså at de nye robotiske menneskene er en variant av et menneske, med små forskjeller. Alle begreper som utgjør tittelen er lånord fra gresk, og har sterke vitenskapelige konnotasjoner. De er ikke ord som er vanlige i hverdagspråk – nå for tiden. I den nye fremtidsvirkeligheten kan de være vanligere for robotiske mennesker.

Hverdagslige aktiviteter og livsstil blir presentert i diktet *Morgenrutine*. Det lyriske jeget forteller om hva som skjer etter at robotene står opp om morgenen: «Barbere hodene, smøre lemlakk, olje nerver. / Speilene er radioaktive pga. hudens / fiskeskjellaktige skimmer.» (Rzadkowska, 2012, s. 17) De nye menneskene tar vare både på sin menneskelige og robotiske delen. De har hoder som fortsatt gror hår. Det er den eneste kroppsdelen som har beholdt sin menneskelige karakter. Andre deler – lem, nerver – er mer maskinaktige, så de må bli smørt med lemlakk og olje. Ved å sette sammen substantiver som viser til den menneskelige kroppen og ord med assosiasjoner til maskiner, skaper dikteren et bilde av en blandet identitet som består av menneske og robot. Videre beskriver hun også huden, men den har også blitt påvirket av den nye verden og har nå et radioaktivt skimmer. Det er imidlertid fiskeskjellaktig, altså et vesen til blir blandet inn i sammenligningen. Likevel er dette kun en utseendesmessig assosiasjon, det viser ikke til dyriske egenskaper.



Nye mennesker lever på en annen måte. Deres spisevaner har også forandret seg. Maten består av andre elementer og går stort sett ut på strømovertføring. Det viser seg likevel at det ikke er så enkelt å bli vant til det. Problemet er temaet for diktet *Spiseforstyrrelse*. Begrepet viser til en psykisk lidelse som har mye tilknytning til kroppen. Nå for tiden er spiseforstyrrelser kjennetegnet av et forstyrret kroppsbilde som fører til at man avstår fra maten. For de nye menneskene i *Gjentagelsestvang* har denne sykdommen andre konnotasjoner.

De nye må tilvennes, rytmisk rispende  
strømovertføring, skruejustering.

Knekker lyden de ikke liker, de sier  
det låter som knitring / kortslutning.  
Fare for sikringene.

*latter*

Spedbarnssyken. (*Ibidem*, s. 18)

Spiseforstyrrelser gjelder organismer som har blitt nylig laget. Det lyriske jeget beskriver det med substantivet «spedbarnssyken» som betyr at sykdommen treffer vesener som i det første leveåret – eller registreringsåret, slik det betegnes i den nye verden. Spisingen blir erstattet med tekniske begreper – strømovertføring, skrujustering. De nye robotene føler avsky mot maten på grunn av lyden. I diktet står det mange lydmalende ord: knekke, knitre, men også verb og substantiver knyttet til lydene: låte, lyden. Videre brukes det to begreper fra elektronikk og elektroteknikk: kortslutning og sikring. De viser til den maskinaktige delen av identiteten til vesenene som lever i den fremtidige verden. De betrakter maten (strøm) som en fare for egen organisme (sikring). Når man lider av spiseforstyrrelse kan maten også oppfattes som en fare, for eksempel på grunn av at det fører til vektøkning eller kvalmen. Den metaforiske tittelen *Spiseforstyrrelse* baserer altså på likheter mellom forholdet til maten mellom mennesker og roboter. Samtidig er det en måte å vise den dobbeltidentiteten på: dikteren viser til mønstre i den menneskelige psyken og overfører dem til mulige robotiske organismer.

De nye menneskene har ikke mistet opprinnelige sanser, men de har blitt utviklet og forbedret. Forskjeller og oppdateringer er beskrevet i diktet *Aftenensemble*.

Pga. mikroimplanteringene  
har vi klart å skape nye farger,  
ferske smaker.

Silisiumfosfat ble sofisisk  
gullbronasje bizant.

Lyset er det samme (med utvidet spekter)

På spesielt lange dager sitter vi i saler:  
glassakvanasjer.

Nyansene nynner. (*Ibidem*, s. 21)

Robotiske mennesker har fått mikroimplanteringer – substantivet som assosieres med maskiner. Implanteringer settes inn for å forandre eller forbedre noe. Her føres det til at vesenene kan oppleve nye farger og smaker. Adjektivene «ny» og «fersk» understreker moderniteten av denne prosessen. Sansene til de moderniserte menneskene blir mer følsomme og kan få flere inntrykk fra omgivelsene. Det er imidlertid bare en utvidelse av menneskelige sanser som bekreftes i verset «Lyset er det samme (med utvidet spekter)». Den andre strofen er fylt med nyord som viser til de nye fargene. Silisiumfosfat er et navn på en kjemisk forbindelse. Stoffet har en farge som beskrives med tre adjektiver. De er veldig abstrakte, men de vekker assosiasjoner med eksisterende lånord i norsk. Adjektivet «sofisisk» ligner på «sofistisk», «gullbronasje» kan ha tilknytning til gullbronse, mens «bizant» viser til en gammel mynt fra middelalderen. Tilsvarende gjelder ordet «glassakvanasje». Det viser til et glassrom som sannsynligvis befinner seg under vann. Det er altså viktig å legge merke til at på grunn av at verden og mennesker forandrer seg, påvirker det også språket. Det oppstår mange nye ord. Ordene «gullbronasje» og «glassakvanasje» ser ut som om de er lånt fra fransk, men tilpasset den norske skrivemåten. Det sier også noe om bildet av verden som moderne mennesker har. Nye ord kommer fra et annet språk og har en vitenskapelig tilknytning. Diktet slutter med en kort kommentar om forandringene: nyanser nynner. Verset er preget av en sterk alliterasjon og substantivet ligner veldig mye på verbet. Det er også en veldig enkel metafor – nyansene blir antropomorforiserte. De nye menneskene har muligens fått sansene som kan motta denne bestemte opplevelsen.

Nye kropper, nye sanser og den nye verden innebærer også at nye mennesker tilbringer tid også på en ny måte. Hverdagslige aktiviteter har forandret seg betydelig. Diktet *Snødagstur* beskriver en vinterdag som her og nå ville ha konnotasjoner med snø, fottur og kald luft. Robotene opplever den på en annen måte.

Vi besøker en utstilling  
med skulpturer av sirlig røyk  
vridt inn i dimme dimensjoner,  
stroppet ned.

Grønnglinsende kloder klirrer  
under taket, dusjer oss med  
lasersnø.

Skrittene våre lyder som metalliske  
hjerteslag mot gulvet i glass,  
og overalt en behagelig

datagringsdur. (*Ibidem*, s. 22)

De forandrede kroppene innebærer altså at nye mennesker skaper kunst som både tar utgangspunkt i denne forandringen, og tilter forbedrede sanser. Skulpturer er laget av røyk som også er ustabil og foranderlig. Den nye verdenen har ikke nåværende vær fenomener, altså snø er bare en optisk projisering. Den virker kun på synet, og kan ikke oppfattes som kald, våt, knirkende og så videre. Snøens nye kvalitet er beskrevet med nyord «lasersnø» som uten kontekst ikke ville være meget forståelig her og nå. Ordforrådet knyttet til hørselssansen og lydene blir brukt til å kartlegge robotiske kropper nærmere. Lyden av skrittene er beskrevet som metallisk, altså den skiller seg fra hvordan snøen vanligvis knirker under føtter. Her er det bare glassgulvet og lasersnø. Den metalliske lyden kommer også fra materialet kroppene er laget av, en type metall. I tillegg blir denne lyden sammenlignet med hjerteslag på grunn av regelmessigheten av disse to. Det er også en referanse til robotiske hjerteslag av de nye menneskene. En annen lyd som blir nevnt er datagringsdur, altså duoen av maskiner som virker og bearbeider informasjon. Maskiner betyr her det samme som de nye menneskene. De tilegner

seg informasjon på samme måte som elektroniske verktøy. Lyden er behagelig og vekker assosiasjoner med hvordan folk maler når de føler seg avslappet og tilfreds.

Robotene nyter lignende aktiviteter som mennesker, selv om de har forandret seg i store deler. En måte å nyte livet på er også å feire viktige dager og anledninger.

Diktet *Vitenskap* presenterer et bilde av en slags seremoni.

Dannelsesdiskettens dataoverføring er  
toårgave. En solfylt seremoni  
overskygget av brede fjærvinger av  
fakta.

Repetisjoner: unge, glinsende kropper  
koblet til hovedrammen, de som før  
var lysets soldater,

en del av oss.

Skruene er festet, ansiktene oljet,  
distributørens opplysningstanke oppfylles. Hvert år,  
når en ung sol formørkes, vet vi at den er vår  
pupill. (*Ibidem*, s. 25)

Dikteren bruker gjerne både fagspråk knyttet til data og elektronikk, og metaforiske bilder med bestemte assosiasjoner. Robotenes toårsjubileum er en spesiell tid når de får en ny dataoverføring fra «dannelsesdiskett». Disketten er egentlig et utdatert middel av datalagring, men det kommer kanskje tilbake i den nye verdenen. Det virker som om roboter må vente to år før de er klare for å motta større mengder data. I likhet med mennesker forbereder de seg til feiringen, men på en annen måte: de fester skruer og oljer ansikter – begge to er knyttet til vedlikehold av maskiner. Diktet spiller på betydninger av ordene knyttet til lys og sol. I den vestlige kulturen er vitenskap assosiert med lys og klarhet som blir gjenspeilet i ulike uttrykk og metaforer, for eksempel substantivet «opplysning», uttrykket «kaste lys over» eller «det går et lys opp for noen». Betegnelsen «en solfylt seremoni» viser altså til en seremoni når unge roboter mottar ny kunnskap. Samtidig beskriver det lyriske jeget unge mennesker som om de egentlig er disse som er virkelig opplyst. Deres sinn er lyst og ikke forsøplet med unødvendig informasjon. I denne betydningen er lyset knyttet til lykke, en tilstand uten bekymringer og sorg. Metaforen er knyttet til solen

og solrike dager som vanligvis får mennesker til å føle seg bedre, også kun fordi kroppene produserer da vitamin D. Det lyriske jeget viser til formørkningen som å være overveldet med ny kunnskap. I den siste setningen sammenligner hun pupillen til en ung sol som formørkes. Pupillen er en metonymi for hele prosessen av å motta og bearbeide informasjon, siden den er punktet i kroppen hvor lyset kommer inn, ansvarlig for synet. For roboter virker den å være den primære sansen som de bruker for å oppleve verden.

### 3.2.3. Kroppen som et speil for følelser

I likhet med *Luftmensch* spiller kroppslighet i *Gjentagelsestvang* en rolle i uttrykk av følelser. Alt som skjer inne i et menneske – eller et robotaktig vesen – blir gjenspeilet i kroppen på forskjellige måter. Kroppene til nye mennesker har forandret seg, hovedsakelig for å ikke oppleve følelser på den primære måten, men den menneskelige komponenten forblir og fortsatt har en innflytelse på de robotiske vesenene. Et eksempel kan bli funnet i diktet *De rerum natura*.

På mange måter føler vi  
at vi ikke beveger oss lenger.

Kanskje det er fluorfeil i tannhjulene,  
kapillærkramper pga. samlebåndsand.

Skisse til observeringsmaskin: små lyspunkter  
reiser opp og ned underarmen.  
Hvis vi vil, kan de skifte  
farge.

Klapp lyder som mikroskopiske  
togkatastrofer, når vi trenger formatering  
tar vi ut ledningene.

Alt fungerer,  
men måleinstrumentene dirrer,  
kanskje noen, vi husker ikke hvem, kunne kalt det

uro. (*Ibidem*, s. 35)

Tittelen betyr på norsk «Om tingenes natur» og viser til et poetisknarrativt verk skrevet av den romerske filosofen Lucretius. Det er en referanse til det tidligere livet

som er nå forbi. Referansen tar i betraktning et verk som i vår virkelighet er ganske gammel og utdatert, mens i den nye fremtidsverdenen er det enda mindre relevant. Diktet forteller også om tingenes natur og regler som gjelder i den nye verdenen. Selv om robotene prøvde å unngå menneskelige følelser, handler hele diktet om den emosjonelle tilstanden. Det lyriske jeget bruker også verbet «føle» som tegner en forbindelse mellom roboter og mennesker. Følelser blir likevel opplevd på en annen måte enn det som er kjent for oss. I diktet blir robotene undersøkt for å finne feil som gjør at de ikke fungerer fullstendig bra. Det er altså et forsøk på å måle følelser slik som man måler alle avvik fra maskinenes riktige drift. Diktet fremstiller en teknisk beskrivelse av mulige feil. Det finnes navn på forskjellige strukturer i kroppene: tannhjulene, lyspunkter, samleband eller ledningene. De er karakteristiske for maskiner og forutsetter deres virkning. Fremtidsmennesker kan bli behandlet som maskiner. Det vises for eksempel i versene: «når vi trenger formatering / tar vi ut ledningene.» Denne prosessen anvendes i tilfelle en maskin virker ikke på en riktig måte. Et teknisk navn på prosessen understreker altså at det er fremtid og at menneskelige kropper er ute av bruk. Verbet «bevege» som blir brukt i begynnelsen av diktet viser først til grunnbetydningen, altså til en kropp som ikke beveger seg lenger. Samtidig er det en metaforisk måte å fremstille den stadige utviklingen på, som nå stoppet for de nye menneskene. De prøver å finne feil i sine kropper, bruker måleinstrumenter. På slutten av diktet sier det lyriske jeget at det som skjer med kroppen kalles for uro. Hun kan imidlertid ikke huske hvem som kalte denne følelsen sånn. Det viser at robotene har tatt en så stor avstand fra menneskeligheten at de ikke husker hvordan det var å være et menneske lenger. Samtidig var de ikke i stand til å bryte med dette livet fullstendig. Denne følelsen er rester fra det forrige livet. Det er også en måte å fremstille en dobbeltidentitet på. Mennesker forandret seg betydelig for å tilpasse seg den nye verdenen, men inni dem finnes det fortsatt menneskelige følelser og opplevelser. Det ligner på en person som flyttet fra et land til et annet, tilpasset seg den nye kulturen, men glemte aldri den primære identiteten og verden hen pleide å leve i.

Kroppslighet hos mennesker er sterkt forbundet med seksuelle opplevelser. I mange kulturer er det et tabubelagt tema, likevel er den en viktig del av menneskeligheten. Robotiske mennesker i *Gjentagelsestvang* har ikke forlatt denne delen av kroppsligheten. Denne erfaringen har imidlertid også forandret seg på grunn av at

kroppene har blitt forandret. Diktet *Se her* forteller om hvordan det seksuelle laget ser ut hos robotene.

Sølvhengekøyer i kunstig vind,  
Søt friksjon (hud som stål).

Vi har fiks ferdige instrumenter for  
Tilfredsstillelse.

Tusen kastende flammer  
Spirer oss, klatrer opp  
Innenfra.

Vi har mestret medfølelsen,  
Gjort avstanden overflødig.

Når alle reagerer på samme,  
Forhåndsklarerte måte:

Klimaks kommer  
brister. (*Ibidem*, s. 43)

Forskjeller i seksuell opplevelse er synlig med en gang. Både mennesker og miljøet er laget av harde materialer: sølv og stål. I tillegg brukes det substantiver som vekker assosiasjoner med metallbearbeiding, altså brister og flammer. Kjønnsganer betegnes som «instrumenter for tilfredsstillelse». Kroppsdeler blir vanligvis ikke beskrevet på den måten, siden substantivet «instrument» assosieres med et ikke-levende objekt. I den siste strofen sier det lyriske jeget at alle reagerer på samme måte. I ett av forrige dikt står det at mennesker er laget etter mal, altså alle opplever virkeligheten nøyaktig på den samme måten, som ikke er mulig med mennesker fordi enda små forskjeller kan bety veldig mye for verdenssyn og verdensopplevelse. Det understreker maskinaktige egenskaper. Selv en så unik og individuell opplevelse som sex er redusert til en automatisk og mekanisk prosess. Det lyriske jeget nevner en menneskelig følelse – medfølelse. Hun bruker imidlertid verbet «mestre» i forhold til den, som også tyder på at robotene ikke kan erfare følelser på en vanlig måte. Det å lære og mestre følelser minner om kunstig intelligens som lærer seg delvis når den blir utsatt for å utføre en prosess. Tilsvarende virker tilfredsstillelse også å være en forventet effekt av en slik prosess.

Forandrede kropper opplever følelser på en annen måte enn de nåværende menneskelige kroppene. Psykosomatiske symptomer har et annet karakter. Et eksempel er fremstilt i diktet *Farmakopeia*.

Du gjør det hver dag,  
i begynnelsen er alt som før,  
men snart kjenner du det i fingrene.

Det prikker.

Så kommer lettelsen, men den  
er fysisk, så er det tungt  
og numment.

Og raset kommer – for  
motkonjunktur, entotre, så  
er du klar for dagen.

Mot bedre tider, lette som glasset,  
raske som skinnene – bare søvnen  
å kjempe mot.

Psykanikerens øyne:  
de er dine. (*Ibidem*, s. 58)

Farmakopeia er «book published by a government, or otherwise under official sanction, to provide standards of strength and purity for therapeutic drugs. The primary function of a pharmacopoeia is to describe the formulation of each drug on the selected list.» (Britannica) Diktet presenterer både likheter og forskjeller mellom mennesker og roboter. Robotenes tankegang er presentert i metaforer: «lette som glasset», «raske som skinnene». Det viser at de fortsatt bruker et språk som er rotfestet i kroppen. Samtidig som denne kroppen har forandret seg, ble metaforene også litt annerledes. Nåværende mennesker bruker heller uttrykk som «lett som en fjær», «rask som en pil», «rask som vind». Tilsynelatende har disse uttrykkene ikke så mye til felles med kroppen, men det er ikke sant. I slike metaforer er utgangspunktet sammenligninger mellom den menneskelige kroppen og andre, ofte ulevende ting. I forhold til den menneskelige kroppen er en fjær lett og en pil rask. Adjektivene i diktet er imidlertid sammenlignet med noe som er bedre forstått av robotene. De kan sammenligne sine mekaniske kropper til et materiale – glass, og til



en transporteringsinfrastruktur, det vil si skinnene. Det gir en ide om egenskaper til robotene og hvordan de opplever verden. I diktet nevnes det to hovedfølelser: raset og lettelsen. Den første er rent psykisk, og robotene er i stand til å føle den på lignende måte som mennesker. De prøver også å klare seg slik som mennesker ofte gjør, nærmere bestemt ved å telle til tre. Når det gjelder lettelsen, det er understreket at den er kun fysisk og føles tungt og numment. Det viser også hvordan kroppene har forandret seg. Mens psykiske tilstander fungerer nesten på samme måte, opplever kroppen følelser litt annerledes, med lavere intensitet. Det eneste som de kan føle er prikkingen i fingrene, men det kan like godt være knyttet til noe annet, for eksempel til en feil i deres maskinaktige kropp. I diktet kommer det opp et nyord, substantivet som er navnet på et nytt yrke – psykaniker. Ordet binder sammen to forskjellige ord: psykolog eller psykiater og mekaniker. Det er et interessant innblikk i fremtiden som krever nye oppgaver. En person er samtidig en psykiater og en mekaniker, altså den psykiske delen av robotene er knyttet til den mekaniske kroppen. På grunn av at psyke påvirker kroppslige opplevelser og symptomer, trenger man å behandle de to samtidig. Slutten av diktet kan forstås på flere måter. Først må man komme tilbake til påstanden om at mennesker i den nye verden er laget etter mal. Det vil si at alle ser ut på samme måte, og er laget av samme materialer. Derfor er også øyne det samme for hver person. Det kan også bety at hver robot er samtidig sin egen psykaniker. Det er mulig at de har blitt så avansert at de er i stand til å behandle seg selv.

Det lyriske jeget beskriver ikke alltid hvilke følelser er ansvarlige for presenterte symptomer. Av og til fokuserer hun bare på kroppserfaringen og gir plass til implisering, for eksempel i diktet *Rovfiske*.

Vi besøkte krigsfangen,  
han satt på bunnen som en  
ert i en blikkboks.

Soppen lå som hud  
mot veggene, armene hans  
ristet.

En dag vil hodet hvile i en monter.  
I aftengul hjerneplast  
vil tankene slutte

å banke.

Det blir ikke direkte sagt hva krigsfangen føler. Først påpeker det lyriske jeget hans posisjon. Hun sammenligner ham til en ert i en blikkboks som skaper et bilde av et lite objekt i en stor beholder. Den eneste erten med tomrom omkring står for en person som befinner seg alene i et uvennlig område. Fangen føler seg altså ensom. Deretter bruker hun en metafor som inneholder en kroppsdel. Soppen blir sammenlignet med huden. Metaforen baserer på definisjonen av huden som et tynt, ytre lag av en organisme. Det lyriske jeget peker også på kroppen til krigsfangen. Hans armer rister; det er et symptom av angst og uro. Hun forventer at etter hans død vil hodet bli til et eksponat. Hun mener at hodet vil «hvile» som er det motsatte av hans aktuelle tilstand. Han har mange tanker som «banker». Denne sammenligningen fremstiller tankene som harde objekter inne i hodet som slår mot hverandre og lager en ubehagelig lyd. Ifølge det lyriske jeget er døden en utvei og en frigjøring fra følelser og uroen. Dette ligner på perspektivet presentert i *Luftmensch*. Siden den er kronologisk sett den første boken, betyr det at mennesker gikk ut fra et ønske om å fjerne følelser slik at de kunne leve i ro og fred. Forsøket var imidlertid mislykket.

Beskrivelse av kroppsreaksjoner uten å nevne følelser finnes også i diktet *Fluks*. Det ligner på et notat fra legetime når legen vurderer pasientens tilstand.

Magefølelse: stram, sure oppstøt. Renselsesmiddel: liter på liter med gift (et relativt begrep). Huden er tørr, øynene flasser. Torsdag 8. mai, 11:45. Timene om morgenen limes til lakenet. Seg til meg, innvendig. Medisinering: luft, sol, apparater. En latter løper forbi. Du løper forbi. Jeg løper forbi.

Sliten. (*Ibidem*, s. 65)

Det lyriske jeget lister symptomer og behandlingen som skal hjelpe. Magen føles stram med sure oppstøt. Det er en indikasjon på enten stress, matforgiftning, magesår eller en annen sykdomstilstand. Medisinen som blir tildelt for denne lidelsen er gift. Det blir imidlertid forklart at det er et relativt begrep. Det kan bety at robotene er immune mot substanser som er skadelige for mennesker. Noen ganger skjer det også at medisin kan være farlig når den blir brukt uten anbefalinger. Ordet

vekker umiddelbart assosiasjoner også med en annen betydning av dette ordet, altså adjektivet som beskriver en person som har inngått et ekteskap. Ved å notere at ordet kan ha forskjellige meninger for forskjellige individer blir det nesten bekreftet at det språklige bildet av verden kan skille seg også hos roboter. En annen symptom er tørr hud som flasser fra øyne. Det er et interessant bilde, siden hos mennesker er det nesten umulig. Huden befinner seg kun på øyelokkene, ikke på selve øynene. Det kan diskuteres om det er en enkel metonymi eller om robotene er bygget opp på en så spesiell måte, at det finnes et materiale på øynene deres som kan gå i stykker. Deretter beskrives den neste tilstanden ved bruk av metaforer. Timene som limer seg til lakenet og til det lyriske jeget er en måte å fremstille lange timer som hun tilbringer i sengen på. Hvis man tar i betraktning både det siste ordet av diktet og tittelen, er det mulig å se for seg et tydelig bilde. Substantivet «fluks» er et begrep fra fysikk og betyr «mengde som pr. tidsenhet gjennomstrømmer en flate». (NAOB) Det er altså en slags kraft som presser det lyriske jeget ned inn i sengen, på tvers av tyngdekraften. Valget av denne tittelen viser igjen til robotiske kropp og robotenes syn på verden, samt deres måte å kommunisere på. Her i diktet lider det lyriske jeget av en depressiv episode. Det er en annen ting som forblir fra det menneskelige livet. Anbefalinger for å kjempe imot ligner også dette som syke personer hører ofte i dag, altså å bruke frisk luft og sollys. Den tredje anbefalingen er apparater, altså noe karakteristisk bare for roboter, ikke mennesker. Siste delen av diktet er tre setninger med samme rot – verbet «løpe». Det har en litt annen konnotasjon i hver setning. Den første som gjelder latteren er metaforisk, altså at det lyriske jeget hører en latter i nærheten. Den andre setningen er den mest bokstavelige: en person løper forbi. Den siste er igjen en metafor. Det lyriske jeget tilbringer tid i sengen uten å delta i livet, altså livet hennes løper forbi. Dessuten er et vanlig symptom av depresjon dissosiasjon som kan gå ut på at man føler seg som om man ser på seg selv utenfra. Ett bevegelsesverb er altså brukt på tre forskjellige måter for å uttrykke tre forskjellige tanker. Selv om setningene har samme struktur, er det substantiver som påvirker betydningen av verbet.

#### **3.2.4. Kroppsminner: nostalgisk tilbakeblikk**

Selv om menneskeheten har bestemt seg for å bli kvitt den primære menneskelige kroppen, forblir det noen spor fra det forrige livet. Robotene kan knapt huske denne

tiden, de har likevel forskjellige artefakter som minner om den. Utstillingsobjekter har blitt plassert i museer hvor de kan bli betraktet. Diktet *Cumulus* forteller om roboter som er rammet av nostalgi mot gamle tider.

Selv om de innlemmes under  
diskrimineringsparagrafen

ler vi av nostalgikerne.

De kan nås på menneskemuseer,  
ved karbonfjellenes føtter:

alene.

Iblant tar vi dem med vil verkstedet,  
sjekker reservedeler, oljer ledd,  
men fortsatt har vi ingen indikasjon på

feilkildens plassering. (*Ibidem*, s. 20)

I diktet brukes det et nytt navn på et museum – menneskemuseer, noe som alluderer til kategorien med for eksempel kunstmuseer. Menneskemuseer blir oppfattet som historiske eller arkeologiske museer. Effekten blir oppnådd også ved å bruke substantivet «karbon» som viser til karbondatering, altså en metode som brukes for å vurdere alderen til organisk materiale. Nostalgi er rester fra den forrige verdenen. Følelsen er karakteristisk for mennesker og er latterlig for roboter (verbet «le av»). Nostalgikere blir imidlertid fremstilt som en sosial gruppe som kan bli diskriminert. Diskrimineringen har også ført til at robotene har innført en lov om dette fenomenet. Robotene oppfatter nostalgifølelsen som en feil i kroppen. De forsøker å reparere kroppene til nostalgikere fordi de mener at det er et avvik fra det vanlige. De blir behandlet som maskiner: i verkstedet istedenfor sykehuset, de har reservedeler og ledd som kan bli oljet. Kilden av denne tilstanden finnes likevel ikke i kroppen, men i psyken. Denne delen av menneskeligheten ble imidlertid utelatt og ignorert av robotene. Nostalgien minner altså om den fortapte menneskeverden og følelser som var først til å fjerne fra den gamle menneskekroppen. Forbedringen har likevel ikke ført til at følelsene har forsvunnet. Tittelen på diktet er et navn på en bestemt type av skyene. Navnet blir ikke brukt så ofte i hverdagslig språk, det er heller vitenskapelig og tilpasset språket til robotene. Ved å kalle diktet etter en sky

viser dikteren til personer som er opptatt av drømmer istedenfor å være ankret til virkeligheten. I mange språk finnes det et uttrykk som beskriver denne tilstanden. På norsk er det «tape seg i skyene». Uttrykket beskriver altså en upraktisk person som er opptatt av uvesentlige ting. Dette minner til den andre diktsamlingen av Rzadkowska og dens tittel, *Luftmensch*, som er en betegnelse for nettopp slike personer.

Et menneskemuseum er også nevnt i diktet *Vernissage*. Her lærer robotene om sin egen fortid og forfedre.

På menneskemuseet er det en utstilling om  
fremtid-fortid: historie. Ingen har gjettet hvordan vi ser ut,  
pekt på kartet mellom egghoder og  
aluminiumsbokser.

Litt datamasking, prosessor, fisk. Vi har hatt glassøyne  
og lasersverd i sliren, vi har svevd, svømt og eksplodert.  
Vennlige dyr, farlige maskiner og andre projeksjoner stimler  
på en kollektiv harddisk; diodenes liv.

Rundt oss samles himmelens blekk,  
  
lekker inn.

Denne gangen handler utstillingen om oss – mennesker i nåværende verden. Robotene lærer om forestillinger vi har om fremtidsmennesker. I dette diktet kan man finne forskjellige hypoteser som går ut fra, for det første, forestillingen om at den nye livsformen skal skille seg betydelig fra mennesker, og for den andre fra håpet og tro mennesker har angående utviklingen av verden. Både nå, som i fortiden, ble det tenkt at teknologien utvikler seg så fort at verden blir ugjenkjennelig om ikke så lenge. Det finnes en kjent science fiction film fra 1968, *2001: En romodysee*, som fremstilte forsøk på å finne livet utenfor Jorden, og året 2001 som en fjern fremtid med avansert teknologi. Et lignende perspektiv finnes i filmen fra 1989, *Tilbake til fremtiden II*, hvor man kan observere for eksempel flyvende biler i året 2015. Forestillinger om fremtiden er altså noe som mennesker har alltid vært opptatt av. I diktet står det også en referanse til en annen science fiction film, eller et univers, *Star Wars*. I denne visjonen om fremtiden bruker mennesker (og andre vesener fra hele verdensrommet) lasersverd. Andre

attributter som er tilskrevet mennesker i fremtiden er glassøyne. Det lyriske jeget understreker med verbet «gjette» at mennesker ikke visste hva som burde forventes, og prøvde å forestille seg fremtiden uten et utgangspunkt i vitenskap. Verbet «peke på» har også en lignende konnotasjon, fordi det innebærer at mennesker peker uvitende på forskjellige alternativer, ikke i stand til å verbalisere eller beskrive det som står foran dem. Det brukes også verb med betydningen som innebærer dynamisk bevegelse: sveve, svømme, eksplodere. Det betyr at mennesker nesten alltid ser fremtiden som en rask og teknologisk avansert tid, med løsninger og teknologien som de ikke kan tenke seg på dette tidspunktet. Det er også viktig å observere dikotomien «vennlige dyr, farlige maskiner». Selv om det finnes mange ville dyr som kan være farlige for mennesker, er de betraktet som vennlige på grunn av at det er en del av naturen og verden som mennesker allerede kjenner. På den andre siden er maskiner kunstige skapninger og mennesker stoler ikke helt på dem. Robotene er altså det som menneskeheten var redd for – et maskinaktig vesen med bevissthet.

### 3.2.5. Naturmetaforer rotfestet i kroppsligheten

Verden og menneskeheten blir tilpasset den utviklede teknologien, og det finnes ikke lenger plass til naturen og naturlige prosesser. Alt blir mekanisk og robotisk, men likevel vender roboter tilbake til den glemte naturen for å snakke om sine kropper. Det kan observeres i diktet under den matematiske tittelen  $x = \sqrt{(\emptyset)^2}$ .

I en halvmørk låve  
mellom slappe kropper, bikker vi mot  
andre bunner, bedre flater.

Ringer av røkelse mot lys i  
prismer, vi er roten av øyeblikkets  
multiplisering.

Svettesmykker på nakne  
halser, manisk blottet for  
selvsikt;

der vi bever, der vi fryser  
i en kunstig kime.

På slutten spirer vi eller faller

kanskje, ned i vindblåst jord,  
ned i andres armer, dit solen ikke

treffer. (*Ibidem*, s. 24)

Den uvanlige tittelen inneholder en nøkkel til tolkningen av dette diktet. Dikteren skaper en ny matematisk formel som blir forklart videre i diktet: «roten av øyeblikkets multiplisering». Bokstaven «ø» står for ordet «øyeblikk», mens både «rot» og «multiplisering» er navn på matematiske operasjoner. Siden potens og kvadratroten er inverse funksjoner i forhold til hverandre, blir resultatet av ligningen enkelt «ø». Det betyr at det lyriske jeget og gruppen hun identifiserer seg med («vi», altså roboter) er definert av øyeblikk. Tittelen av dette diktet viser til flere referanser. Først og fremst passer det for en «science fiction»-diktsamling. Det kan også være et uttrykk for måten de nye menneskene kommuniserer seg med hverandre på. Siden de er delvis maskiner, har de egenskaper som er karakteristiske for blant annet datamaskiner som baserer på tall i sin drift. Formelen ville være intetsigende for nåværende vanlige mennesker, men i fremtiden kan det være naturlig for robotiske mennesker. Måten som dikteren formulerer setningen på viser at roten er den primære funksjonen i diktet, altså man kan anta at roten er viktigere enn multipliseringen. Det er spesielt interessant når man husker andre betydninger for dette ordet: uorden, opphav eller delen av planter som befinner seg under jorden. Selv om tittelen peker på den matematiske betydningen, ligner hele diktet også på en vitenskapelig beskrivelse av planteutvikling. Mennesker sammenlignes med frø som beveger seg rundt for å finne et sted til å feste rot. I diktet finnes det flere verb som er knyttet til bevegelse: bikke, spire, falle. Naturmetaforen utnyttet av dikteren gir plass til å finne likheter med mennesker som lever her og nå. Vi bruker også slike metaforer for å vise prosessen av å lete etter sitt sted eller vei i livet, hvor vi kan etablere seg ned som voksne mennesker. Dette gir altså antydning på at selv om roboter har forbedret kroppene for å bli kvitt følelser, er det ikke helt mulig så lenge de har den menneskelige delen inni seg.

I den nye verdenen er bevisstheten og kunnskapen om fortid veldig begrenset. Roboter virker ikke å være klar over hvordan verden så ut i gamle tider. Diktet *Epifonemer* viser godt forskjeller på forestillinger om verden som mennesker og roboter har.

Det som har skapt oss  
er som lyset til avslåtte stjerner,  
søppelet havet slår ut. Spørsmålene

vokser seg tunge og vi går lei  
av å løfte dem. Bare avfallet

resirkuleres – i en by  
uten hav – eller stjerner. (*Ibidem*, s. 33)

Diktet viser en interessant tanke om livets kilde. Ifølge vitenskapelige teorier begynte universet med det store smellet, og livet på Jorden krøp ut av havet. I diktet brukes det imidlertid ordet «som» – en antydning på at dette ikke er en bekreftende setning, men heller en sammenligning. Det virker som om det lyriske jeget sier det som en metafor. Det kan bety at robotene ikke er klare over livets opphav. Tanken oppstår likevel i hjernen, altså den må være rester fra den menneskelige bevisstheten. Kroppene til robotene ble forandret og forbedret, men mange elementer som gjelder psyken ble etterlatt. Dessuten er havet og stjerner noe robotene ikke ser i hverdagen. Stjerner er sannsynligvis knyttet til vitenskap og romfart, og ikke til landskapet. Havet er imidlertid et landskapselement som ble fjernet (se diktet *En digresjon*), muligens for å gi plass til noe nødvendiggere i den nye verdenen. Ved første øyekast er dette en situasjon som virker dystopisk. Nå for tiden kan man likevel ikke observere stjerner i de fleste byene på grunn av lysforurensning. Da kan man stille et spørsmål om veien til den nye verdenen fra samlingen allerede er påbegynt. Tittelen viser til en retorisk figur, en kraftig setning som oppsummerer tidligere poeng. Diktet består av to slike setninger, og kan derfor være en konklusjon på robotenes eksistensielle spørsmål. Som sagt før, diktet *En digresjon* handler om et lignende tema og er egentlig et utfyllende dikt til *Epifonemer*.

Innkvarteringsdiagnose: ovale  
sveveenheter  
beskytter oss mot rust,  
stråling.

Noen ganger angres vi  
på at vi fjernet havet;  
knaggløs utsikt.



Installatørene skrev foretaksmanualen:  
at bare vannet kan kortslutte

livet. (*Ibidem*, s. 36)

Det forklarer for eksempel hvorfor havet ble fjernet. I motsetning til mennesker oppfatter roboter vannet som en fare. Det er det eneste som kan drepe dem, mens for mennesker er vannet en forutsetning for livet. Selvsagt er det mulig å drukne, men uten vannet ville mennesker aldri overlevd. Roboter, imidlertid, forandrer miljøet slik at de blir kvitt den minste muligheten til å være i nærheten av vannet. Kroppene ligner mer på maskiner enn levende organismer, altså vannet kan utløse en kortslutning. Nettopp derfor brukes det verbet «kortslutte» i betydningen «drepe» eller «stanse». Det skaper en forbindelse mellom en metaforisk måte å betegne en plutselig slutt på og strømmen som gjør det mulig for elektriske anlegg å fungere. En annen fare knyttet til vannet er rustning, altså en prosess som ødelegger metaller. Rust er for roboter det samme som hudsykdommer er for mennesker. Det som er spennende i tankegangen til både mennesker og roboter er holdningen til farlige situasjoner. Vanligvis er det fornuft og overlevelsesinstinkt som er grunner til bestemt oppførsel hos mennesker. Roboter, på den andre siden, leser om anbefalinger i foretaksmanualen som de får fra installatører. De er både behandlet som maskiner, og oppfører seg som maskiner, altså deres handlinger er forklart og beskrevet med tydelige kommandoer.

Naturen er ikke lenger delen av den nye verdenen, men det lyriske jeget nevner den fortsatt i metaforer. På denne måten kan det understrekes en kontrast mellom det forrige og det nåværende livet, slik som i diktet *Atopi*.

Sult, nakenhet; lidelse,  
manglende prosakk, ild.

Ikke egentlig.

Tankenens geraniumsgitter  
strekkes over tordenskyene.

Det tørker.

Våre impulser er som ionene  
i atmosfæren.

Hvis man spør seg; hva ble  
forbedret: oss eller verden? (*Ibidem*, s. 45)

Den første strofen nevner forskjellige farer som mennesker er utsatt for, altså sult som en effekt av et uoppfylt behov, lidelse i betydningen sykdom eller psykisk lidelse, nakenhet som en tilstand når et menneske er ikke beskyttet mot kulden og er utsatt for skam og ild, et naturlig fenomen som kan skade kroppen. I tillegg nevnes det også manglende prosakk, det vil si medisin mot depresjon. Prosakk er et fornorsket navn til et populært antidepressiv. Potensielle farlige situasjoner for kroppen står altså ved siden av en psykisk lidelse. Strofen lister disse elementene uten videre beskrivelser, og på den måten skaper et inntrykk av at alt dette skjer samtidig. Leseren ser for seg et bilde av en alvorlig situasjon, for eksempel et nervøst sammenbrudd eller engang en apokalypse. Begynnelsen av diktet blir imidlertid benektet av verset «Ikke egentlig». Det viser at forestillingen om den apokalyptiske fremtiden som er ganske utbredt ikke er sant. To neste strofer er svært metaforiske beskrivelser på robotenes indre liv. Et fellespunkt for begge to er en storm. Den er en metafor for urolig tid, vanskeligheter og sterke følelser. Metaforen i den tredje strofen har flere nivåer. Først sammenlignes det tankene med plantedeler, basert på flere semantiske betydninger av det implisitte verbet «vokse». En tanke kan være kort og enkel, men etter hvert kan den vokse ut på grunn av assosiasjoner med andre temaer eller ideer. Tilsvarende begynner en plante å vokse ut fra et frø, og stadig utvikler seg til en stor organisme. Den andre nivået er tordenskyene, altså et symptom på den tidligere nevnte stormen. Disse to nivåer blir sammensatt, men enda en metafor, altså en forestilling om at en plante er i stand til å spenne seg om en sky. I den fjerde strofen finnes også en metafor som binder sammen ionene i atmosfæren og impulser (i betydningen plutselige inspirasjoner, ideer). Her går sammenligningen ut fra elektrisitet. Impulser, altså prosesser i den menneskelige kroppen, er egentlig kjemiske prosesser som kan sammenlignes med strøm. I diktet er det likevel snakk om roboter, altså de virker stort sett på grunn av elektriske prosesser. Ionene er også elektrisk ladet atomer, og har sin rolle i elektriske utladninger i løpet av stormen. Det lyriske jeget oppsummerer diktet med et spørsmål om hva som faktisk ble forbedret. I forrige dikt leser man at naturen ble fjernet fra robotenes verden. Samtidig finner de rester av naturlige prosesser og fenomener inni seg. Spørsmålet går altså dypere, det vil si hva egentlig naturen er.

Det lyriske jeget lurert på om naturen ble faktisk utslettet, eller bare overført til et annet sted, fordi selv om roboter forsøker å ta avstand til den menneskelige delen av seg selv, er de fortsatt preget av den menneskelige naturen.

### 3.2.6. Kroppslighet – et oppsummerende bilde

I likhet med samlingen *Luftmensch* har boken *Gjentagelsestvang* også et siste dikt som kan fungere som en oppsummering av kroppsbildet i samlingen. Her finnes det under tittelen *L'Evangelium*.

Ord av ord, lys av lys, sann fryd av den sanne fryd, skapt,  
ikke født  
av samme vesen som verden, ved oss er alt blitt skapt, for  
oss, og for vår  
frelses skyld tok vi alt fra himmelen, og vi ble kjødt ved  
uhellige lån,  
ikke lenger mennesker. Og vi kommer stadig igjen, levende  
og døde,  
og på vårt rike skal ikke være ende. (*Ibidem*, s. 66)

Diktet baserer seg på den nikenske trosbekjennelsen som formulerer grunnlaget for den kristne tro. Trosbekjennelsen som definerer kjernen i den kristne tro er en uunnværlig del av gudstjenester. I den originale versjonen står det «Gud av Gud, lys av lys, sann Gud av sann Gud». (Oslokirken, 2013) Verden i *Gjentagelsestvang* gjenkjenner ikke et slikt vesen som hersker over den, så tittelen ble fjernet fra diktet og erstattet av andre verdier, altså «ord» og «fryd». Videre leser man: «Født, ikke skapt, av samme vesen som Faderen. Ved ham er alt blitt skapt.» (*Ibidem*) I diktet er robotene ikke født, men skapt av det samme materialet som hele verden, hvor alt kan bli skapt på en kunstig måte. I trosbekjennelsen er Gud den virkende kraften som velger å ofre noe for mennesker: «For oss mennesker og til vår frelse steg han ned fra himmelen.» (*Ibidem*) Robotene virker imidlertid alene og tar alt de trenger. Det neste fragmentet handler om Guds kropp og opphav: «Han er blitt kjødt ved Den hellige ånd av jomfru Maria, og er blitt menneske.» (*Ibidem*) På den andre siden er roboter skapt som en effekt av «uhellige lån». Det blir også understreket at de ikke lenger er mennesker. Slutten på diktet avviker mest fra trosbekjennelsen, men samtidig viser best kontrasten: «Han skal komme igjen med herlighet og dømme levende og døde, og på hans rike skal det ikke være ende.» (*Ibidem*) Robotene er både

levende og døde – de har maskinaktige kropper, men utfører lignende funksjoner som levende organismer. Det viktigste i både diktet *L'Evangelium* og hele samlingen er at verden bare er behersket av vesener som bebor den. Det finnes ikke noe høyere vesen som bestemmer om verdens forløp eller dømmer mennesker (roboter). Samfunnet er helt sekulært og ateistisk. Alt, også mennesker, blir skapt på en kunstig måte, og det åndelige laget er fjernet. Roboter kan likevel ikke unngå alle menneskelige egenskaper, for eksempel følelser som var hovedgrunnen til verdens transformering.

\*\*\*

Dobbeltidentiteten til Rzadkowska gjenspeiles i hennes forfatterskap hovedsakelig gjennom kreasjon av nye vesener som er både mennesker og maskiner. Dikteren skaper et nytt bilde av kroppslighet ved å velge egenskaper karakteristiske for menneskelige kropper og maskindeler. I hennes forfatterskap finnes det både ord gjenkjennelige for vanlige folk, for eksempel betegnelser av kroppsdelene, og tekniske beskrivelser som kjennetegner et svært faglig språk. Hun sammenligner den menneskelige kroppen med kjente fenomener som dyr eller hverdagslige gjenstander. Likevel skaper hun også metaforer som egentlig ikke er ment å være forstått av leseren. Et eksempel er navn på nye fremtidsfarger. De inneholder fremde begreper og uvanlig struktur. Ved å modifisere språket på denne måten avdekker hun en del av identiteten som andre strever å forstå. Slik signaliserer hun det som diktene er preget av – fremmedheten.

## Kapittel 4

### Kroppen og tilhørigheten: analyse av Athena

#### Farrokhzads poesi

Navnet Athena Farrokhzad er kjent både i Skandinavia og i utlandet. Inntil nå har hun utgitt fire diktsamlinger, *Vitsvit* fra 2013, *Trado* fra 2016, *I rörelse* fra 2019, og *Åsnans år* fra 2022. Hennes debutsamling har blitt anmeldt og oversatt til en rekke språk og forsket på av flere forskere, blant annet Evelina Stenbeck (som tar opp temaet poesi og politikk, 2017) og Gerd Karin Omdal (om dekolonisering i Farrokhzads lyrikk, 2018). Samlingen ble nominert til flere priser, og fikk blant annet Karin Boyes litterære pris og Årets mot på Stockholm Pride. Farrokhzad er også aktivist. I 2014 ledet hun et radioprogram *Sommar i P1*, hvor hun snakket om feminisme og rasisme. Programmet vekket mye oppmerksomhet og fikk sterke reaksjoner. (Sveriges Radio, 2014) Den andre diktsamlingen er relativt ny, så den har ikke vært så omtalt ennå. Den er ikke oversatt til andre språk, unntatt utvalgte dikt, fremfor alt *Brev till Europa*. Det finnes enkelte analyser av samlingen, og de er skrevet kun av svenske forskere<sup>6</sup>. Farrokhzad er populær både i Sverige og i utlandet, men samtidig som hun er anerkjent som en dyktig dikter, vekker hun også mange kontroverser, både med sitt forfatterskap og som en person. Selv om hennes dikt har blitt analysert gjentatte ganger, var det hovedsakelig litteraturvitenskapelige og sosiologiske perspektiver. Hun er imidlertid en person som bruker språket på en unik måte, og hennes bruk av kroppslighet for å formidle budskapet er verdt å se nærmere på også fra lingvistisk perspektiv. I tillegg er det for det meste hennes debutsamling som er lest fra perm til perm, mens den andre har muligens like mye spennende i seg. Jeg har valgt å analysere debutsamlingen, siden den problematiserer kroppslighet på en svært unik måte, og samlingen *I rörelse*. Den andre var hennes andre egesamling på tidspunktet da denne avhandlingen begynte å bli skrevet.

#### 4.1. *Vitsvit*

---

<sup>6</sup> Blant annet Hynek Pallas for Göteborg-posten i 2018 og Maria Ehrenberg for Kristianstadsbladet i 2019.

Athena Farrokhzads første diktsamling, *Vitsvit*, ble utgitt i 2013. (Versopolis) Boken er egentlig ikke en samling av enkelte dikt, men ligner heller på et manus. Tekstene i samlingen er sterkt forbundet og skaper en lengre fortelling. De er egentlig uttalelser og fragmenter av samtaler mellom familiemedlemmer. Dikteren legger også vekt på det visuelle laget. Alle versene er skrevet med hvite bokstaver på svart bakgrunn. På denne måten retter hun oppmerksomhet mot spørsmålet om rase, hudfarge og identitet. Denne visualiseringen kan blant annet tolkes som en fremstilling av personer med en mørk hud som er omringet av et hvitt samfunn. Dessuten viser det et hvitt språk i en svart kropp, altså at disse personene er tvunget til å kommunisere med dette samfunnet ved bruk av dets språk. I tillegg er også omslaget til boken et viktig paratekstueltelement: på omslaget ser vi et uklart speil som kan knyttes til den utydelige identiteten til det lyriske jeget og dikteren. Det betyr også at leseren blir dratt inn i tekstspillet siden ens selvilde skal utfordres gjennom lesningsprosessen.

*Vitsvit* ble oversatt til en rekke språk, blant annet norsk, polsk, engelsk, dansk, spansk og arabisk. Boken har også blitt fremført som et hørespill i Sveriges Radio og oppsatt som et teaterstykke i Unga Klara teater i Stockholm. (Biskops Arnö, 2015) Farrokhzad skriver ut fra sine egne erfaringer. Hun ble født i Teheran i 1983, og etterpå flyttet med familien sin til Sverige. Hun bodde blant annet i Göteborg, Malmö og Stockholm. Hun er ikke bare en dikter, men også litteraturkritiker, oversetter, dramatiker og lærer i kreativ skriving på Biskops Arnö Författarskola. (*Ibidem*) Hennes forfatterskap ble nominert til blant annet Augustpriset i den skjønnlitterære kategorien og Borås Tidnings debutantpris. I 2013 ble hun tildelt Karin Boyes litterære pris, og i 2014 Stora Läsarpriset. (Kolon forlag)

#### **4.1.1. Kroppen i forhold til familieband**

Kroppen er en naturlig forbindelse mellom et menneske og dets familie. Det finnes for eksempel et uttrykk «blodsband» som viser til den spesielle relasjonen man har med familien sin. Et annet spor i språket som understreker viktigheten av å verdsette familien er ordtaket «blod er tykkere enn vann», det vil si at slektskap gir en umistelig tilknytning. I *Vitsvit* tar dikteren utgangspunkt i dette forholdet, og fremhever metaforer som påviser denne forbindelsen.

Min mor sa: En kvinna grävde ut sin mors ögon med fingrarna  
så att modern skulle slippa se dotterns förfall (Farrokhzad, 2013, s. 10)

Morens utsagn er den første antydningen på det kompliserte forholdet mellom datteren (det lyriske jeget) og moren. Hun forteller en dramatisk historie om en kvinne som gravde ut morens øyne. Grunnen til dette var likevel ikke ønsket om å skade moren, men å beskytte henne fra en bestemt situasjon. Dette fragmentet tyder på at moren og datteren er i konflikt, men fortsatt prøver å ta vare på hverandre. Moren ønsker ikke å se datterens forfall, det vil si at hun ser for seg livet som datteren burde ha. Datteren på den andre siden mislykkes, men hun vil ikke bekymre moren. Forfallet kan også bety forskjellige ting for begge to, altså det som for moren betyr et forfall, kan muligens være en normal omstendighet for datteren. Det kompliserte forholdet blir synlig også i morens bebreidelser:

Min mor sa: Jag har spenderat en förmögenhet på dina pianolektioner  
Men på min begravning kommer du att vägra spela (*Ibidem*, s. 13)

Selv om dette fragmentet ikke nevner direkte en kroppsdel, er kroppen implisitt i denne uttalelsen. Moren betaler for leksjoner som skal utvikle datterens evner. Det å spille piano innebærer først bestemte håndbevegelser, men også god hørsel. Begge to er svært kroppslige egenskaper. Bebreidelsen går ut på at moren prøver å gi noe til datteren, men hun virker uinteressert. Moren bruker også fremtidskonstruksjon og viser til sin egen begravelse. På denne måten appellerer hun til datterens følelser. Begravelsen er en metonymi for tiden etter morens død. Moren forsøker å vekke skyldfølelse hos datteren som ikke verdsetter hennes handlinger og behandling.

Forholdet med faren virker annerledes. Det vises en stor kontrast mellom to foreldre:

Min mor sa: Ur cellernas delning  
ur ett genetiskt material  
ur din fars huvud  
Men inte ur mig

Min far sa: Ur civilisationernas kamp  
ur en grundläggande antagonism  
ur mitt trötta huvud

Men inte ur henne (*Ibidem*, s. 16)

Disse strofene forteller om det lyriske jegets opphav. Moren nevner to biologiske komponenter: celledeling og genetisk materiale. Hun påpeker også forbindelsen til faren, altså hodet. Her er hodet et metonymisk bilde for hjernen, altså intelligens, personlighet og interesser. På den måten sier moren at datteren ligner på faren i dette området. Deretter benekter hun sitt eget bidrag i datterens eksistens. Hun kan ikke finne likheter mellom barnet og seg selv. Faren bekrefter dette perspektivet. Han ser at han og datteren ligner på hverandre, men kan ikke finne slike forbindelser mellom datteren og moren. Han nevner også to andre prosesser som antyder det lyriske jegets karakter: kamp mellom sivilisasjonene og en grunnleggende antagonisme. Det viser altså at datteren har en sterk personlighet, hun er ikke redd for å stå i motsetning til noe og for å kjempe for egne interesser. Moren beskriver altså datteren ved å snakke om kropp i biologisk betydning, mens faren fokuserer på personlighetsegenskaper. Samlingen viser også flere varme barndomsminner med faren i hovedrollen:

Min far sa: Du har en draging åt metafysik  
Ändå skolade jag dig i produktionens beskaffenhet  
när dina mjölkttänder var intakta (*Ibidem*, s. 11)

Faren forteller om tiden da det lyriske jeget var et lite barn. Han understreker alderen ved å bruke substantivet «melketenner» som tydelig viser til barnets første år. Han hyller datteren for at hun lærte om kompliserte begreper i en så ung alder. Det blir også forsterket med adverbet «ändå». Faren er imidlertid klar over at moren også elsker og forsørger datteren.

Min far sa: Din mor matade dig med importerade silverskedar  
Din mor var överallt i ditt ansikte  
kammade frenetiskt ut lockarna (*Ibidem*, s. 12)

Morens omsorg er gjemt i to ord: «importerade», som viser at det var vanskelig å få tak i skjeene, og prefikset «silver», som tyder på at bestikk var svært verdifullt. Moren sørget også for at håret til det lyriske jeget var kammet grundig. Det andre verset kan forstås samtidig på en bokstavelig måte, altså at moren kammet håret bort fra ansiktet, men også metaforisk. Det er sannsynlig at moren og datteren ligner



på hverandre utseendemessig, og faren legger merke til dette. Forbindelsen mellom datteren og moren er altså både fysisk og emosjonell.

I samlingen finnes det et fragment som omtaler flere familiemedlemmer. Det ligner i struktur på en bønn, ønsker eller en vuggesang.

Min mormor sa: Pistagenötter till den tandlösa  
radband till den gudlösa  
mattor till den hemlösa  
och en mor till dig

Min far sa: Arbete till de arbetslösa  
löner till de lönlösa  
papper till de papperslösa  
och en far till dig

Min bror sa: Sladdar till det trådlösa  
organ till det kroppslösa  
transfusioner till det hjärtlösa  
och en bror till dig

Min mor sa: Syrgas till den livlösa  
vitaminer till den håglösa  
proteser till den benlösa  
och ett språk till dig (*Ibidem*, s. 31)

Dette utsnittet, som man kan betrakte som et helt individuelt dikt, baserer først og fremst på ordformasjon med suffikset -løs («-lösa»). Det er brukt for å skape navn på bestemte grupper, inndelt på grunn av en ting de mangler, altså tenner, hjem, arbeid, kropp og så videre. Fire familiemedlemmer ønsker slike objekter. De kan likevel være delt i to kategorier: nødvendige, for eksempel arbeid for arbeidsløse, proteser for benløse, og helt unyttige, for eksempel organer for kroppsløse, nøtter for tannløse og så videre. Hver strofe ender med verset «och (...) till dig». Pronomenet «dig» kan tilsvarende bli erstattet med ordene morløs, farløs, brorløs og språkløs. På grunn av at disse to kategorier på objekter blander seg med hverandre, er det ikke helt tydelig hvilke av disse ønskene virkelig er nødvendige for det lyriske jeget. Det er imidlertid interessant at alle familiemedlemmer ønsket en person for henne utenom moren som ønsket språk. Det viser at språket er spesielt viktig for moren, men dette temaet skal bli utdypet i ett av kommende underkapitler.

#### 4.1.2. Krig om en kropp

En viktig del av personlig og familieidentitet er krigen. Den var hovedgrunnen til at familien i *Vitsvit* flyktet fra hjemlandet og satte seg ned i Sverige. Krigen er likevel fortsatt synlig i minner og samtaler mellom familiemedlemmer, hovedsakelig menn.

Min far sa: Din bror rakade sig innan skägget börjat växa  
Din bror såg terroristens ansikte i spegeln  
och önskade sig en plattång i julklapp (*Ibidem*, s. 18)

I dette fragmentet presenteres det brorens oppfatning av kroppsdelar som vekker assosiasjoner med krigen. Først er det skjegget som han begynte å barbere før det virkelig begynte å vokse. Skjegget er et tegn på puberteten og på å bli voksen. Broren forsøkte på denne måten å forbli et barn, slik at han ikke måtte kjempe i krigen. Skjegget er også knyttet til metaforen i det neste verset. Broren så terroristens ansikt i speilet, men det er tydeligvis hans egen speiling. Denne metaforen viser altså at han gjenkjenner i seg egenskaper som stereotypisk er tilskrevet terrorister. I den vestlige kulturen er det utbredt et stereotypisk bilde av en terrorist som en mann fra Midtøsten. Siden familien kommer fra Iran, ser broren at han eier de samme egenskapene som denne stereotypiske forestillingen. I tillegg ønsker han å bruke en rettetang for å rette ut håret sitt, slik at det tilpasser seg bedre det svenske samfunnet og ikke minner om stereotypier.<sup>7</sup> Krigsbeskrivelsene knyttes også til en ny familiemedlem, det vil si onkelen. I motsetning til broren har han direkte erfaringer fra krigen.

Min morbror sa: Allting kommer du att glömma  
utom minnet som du alltid kommer att minnas  
Jag minns att innan kriget tuggade soldaten med mina tänder  
Agitatorn skrek med min hals (*Ibidem*, s. 37)

Onkelen forteller om sitt mest tydelige minne fra perioden før krigen. Han bruker en lignende metafor som faren i det forrige fragmentet. Han sier at soldaten tygget med hans tenner og at agitatorens skrek med hans hals. På den måten forklarer han sine

---

<sup>7</sup> Om det stereotypiske bildet av terroristen kan vi blant annet lese i studiet til Banafsheh, Ellefsen og Sandberg: «Deltakerne i vår studie som hadde synlige markører på at de var muslimer, var ekstra utsatt for fiendtlige kommentarer og hets. Dette gjaldt spesielt kvinner med hijab, men også menn med skjegg eller klær som indikerte muslimsk tilhørighet. Personer med utseende og hudfarge som kunne knyttes til opprinnelse i et muslimsk land, opplevde også oftere hets.» Banafsheh, A., Ellefsen, R., & Sandberg, S. 2021. "Jævla terrorist!" Muslimhets og hverdagsmotstand.

handlinger, og samtidig skaper avstand fra rollen som han selv spilte. Eiendomspronomen tyder på at hans kropp ble brukt av en annen person, så det kan bety at han ble tvunget til å utføre disse handlingene. Han sier ikke at han var soldaten og agitatorene, men setter disse substantivene i subjektsposisjon, noe som skaper avstand fra sin egen oppførsel. Onkelen vil ikke anerkjenne sin fortid. Hans måte å skape distanse fra krigen er å personifisere den: «Min morbror sa: Finns det någon pöl där kriget inte tvättat sina blodiga händer». (*Ibidem*) Denne metaforen gir krigen en menneskelig kropp. Krigen betraktes som en grusom og voldelig person som tvinger mennesker til å kjempe med hverandre. Blodige hender betyr hender med flekker av blod som er en effekt av en voldelig kamp. Ved å stille dette retoriske spørsmålet mener onkelen at krigen finnes overalt, siden det er umulig å finne en dam som den ikke brukte til å vaske hender. Denne uttalelsen er også en referanse til to faste uttrykk. Det første er «ha blod på hendene», altså være skyldig med drap, og det andre har sitt utgangspunkt i bibelspråk: «vaske/tvette sine hender» som betyr å fralegge seg enhver skyld. (NAOB)

Faren forholder seg til krigen på en lignende måte, og tar også avstand fra kroppen sin.

Min far sa: Det finns ett krig som utspelar sig i innanmätet  
Det finns en fende som störtar fram ur mina händer och läppar

Det beskrives altså påvirkningen som krigen har på psyken. Krigen utspiller seg inne, nærmere bestemt inne i kroppen (en beholder for psyke). Faren peker også på en fremmed som befinner seg i hans kropp.

I diktet står det ordet «fende» som er substantivet «fiende» med skrivefeil. Feilen kan vise til at faren ikke behersker det svenske språket flytende, men også at dette ordet er vanskelig å si korrekt for ham på grunn av emosjonelle konnotasjoner. Det betyr altså at den andre parten i krigen har satt sitt preg inni ham, for eksempel ved å begå forbrytelser og utføre vold mot ham. Det lyriske jeget bruker også metaforen om at dette fremmede vesenet forsøker å bryte fram fra hans kropp, nærmere bestemt hender og lepper. Dette står i samsvar med Kristevas bilde av den fremmede som ikke gjenkjenner seg selv, men også bruker språket på en annen måte enn en morsmålsbruker. Hendene er knyttet til handlinger og leppene til ordene og språk. På denne måten forklarer faren at påvirkningen av krigen er så stor

at den blir overført til hans egen oppførsel. Krigshendelser blir duplisert videre. Det betyr også at den eldre generasjonen overfører sine opplevelser til den yngre generasjonen som muligens ikke engang hadde mulighet til å erfare krigen på egen hånd.

Min bror sa: Som en medbrotsling bland dem  
som en hantlangare bland dem  
med fingrar skrämmande röda  
av blodet från deras civilisation

Min bror sa: När självgodheten skämmer blicken  
när ressentimentet förhärdar hjärtat  
när oförrätter lägger sig kring munnen

Då ska du minnas ett bett genom ett annat (*Ibidem*, s. 62)

Blodmotivet kommer opp igjen i dette diktet. Denne gangen er det ikke hendene, men fingrene som har blod på seg. Assosiasjonen er det samme – fingrene er et metonymisk bilde for voldutføring. Fingrenes røde fargen konnoterer blod – huden er dekket med blod slik at fingrene ser røde ut. Det er en metafor på mange mennesker som ble skadet eller drept, i samsvar med uttrykket «ha blod på hendene» som er knyttet med skyldfølelse eller å være involvert i en forbrytelse. I neste strofen brukes det en rekke metaforer med en kroppsdel som et element av den metaforiske strukturen. De baserer på faste uttrykk og metaforer fra hverdagslig språk. Et skamfullt blick er en vanlig betegnelse for måten ens øyne ser ut på, det vil si at en person unngår å se de andre i øynene på grunn av skamfølelsen. I diktet er det en annen følelse som fører til en slik situasjon. Selvrettferdigheten står egentlig i motsetning til skam, så det skapes en kontrast mellom disse to begrepene. I følgende verset blir et hjerte hardt på grunn av en annen følelse – *ressentimentet*, harme på norsk. Det er en tilstand av sterk vrede og frustrasjon rettet mot et bestemt objekt. Følelsen har påvirkning på hjertet. Det å ha et hjerte av stein, altså et hardt hjerte, er et vanlig uttrykk som betyr å være følelsesløs. Harmen fører altså til at andre følelser forsvinner, og man slutter å ha medfølelse. Det neste begrepet som blir nevnt av broren er *oförrätt*, det vil si urettferdighet på norsk. Dette abstrakte fenomenet påvirker ansiktstrekk, nærmere bestemt musklene rundt munnen. Den implisitte betydningen er at ansiktet forandrer seg i linje med bestemte følelser, altså det kan bli påvirket av smiler eller grimaser. Hvis et ansiktsuttrykk blir gjentatt

ofte, blir det mer naturlig at musklene faller i en bestemt posisjon, slik at det er mulig å lese ens vanligste følelser. Det siste verset spiller med uttrykket *bett efter bett* («bit for bit»). Det betyr det samme som stykke for stykke, altså gradvis. I diktet brukes det imidlertid konjunksjonen gjennom som viser til at bitene blir tatt samtidig. Dessuten en bit utløser et minne om en annen, slik at inntrykkene og minnene blander seg med hverandre. Det er en måte å vise forholdet og sammenhengen mellom fortiden og nåtiden.

#### 4.1.3. Kroppsliggjort språk

Språket i *Vitsvit* forholder seg til kroppen på en unik måte. Siden det finnes en tydelig dikotomi mellom morsmålet og språket til den nye og fremmede kulturen, kan begge to også være knyttet til to ulike verdenssyn. Som sagt er språket understreket også i det visuelle laget. Det finnes et skille mellom morsmålet og det hvite språket, og denne delingen påvirker også familiemedlemmer.

På dagarna skiljde hon mellan långa och korta vokaler  
som om ljuden som kom ur hennes mun  
kunde tvätta olivoljan ur huden

Min mor lät blekmedlet rinna genom syntaxen  
På andra sidan skiljetecknet blev hennes stavelser vitare  
än en norrländsk vinter (*Ibidem*, s. 6)

Dette fragmentet fremstiller morens holdning til det svenske språket. Det nevnes den essensielle delen av språkets fonetikk, altså skillet mellom lange og korte vokaler. Moren forsøker å snakke på samme måte som svensker. Det lyriske jeget mener at på den måten prøver hun å forlate sin etniske identitet. Olivenolje viser til hudfarge som er knyttet til morens opphav, altså Midtøsten. Ifølge det lyriske jeget er bruken av svensk et forsøk på å skjule familierøtter og på å gå i ett med i samfunnet. Videre står det flere ord som er forbundet med blekning: *blekmedlet* og adjektivet *vitare*. Dessuten er adjektivet gradert og sammenlignet med en norrlandsk vinter. På denne måten prøver det lyriske jeget å vise hvor mye moren begynner å ligne på hvite mennesker, altså svensker. Hun bruker et hvitt språk og tilpasser talemålet til omgivelsene. Det lyriske jeget stiller seg tvilende til denne holdningen. Hun understreker det ved å bruke kondisjonalis med en ikke-reell betingelse: «som om ljuden (...) kunde tvätta olivoljan ur huden».

Familiemedlemmene lengter etter sitt morsmål. Det gjelder også moren som jobber hardt for å lære seg svensk og tilpasse seg det svenske samfunnet. Lengselen etter språket representerer også lengselen etter hjemlandet: «Min mor sa: Någon gång vill jag dö i ett land / där människor kan uttala mitt namn». (*Ibidem*, s. 18) Dette språklige elementet er også knyttet indirekte til kroppen. Mennesker blir vant til fonetikk av sitt morsmål, slik at deres taleapparat kan uttale bestemte lyder, mens andre oppfattes som fremmede og vanskelige å mestre. For svensker er det persiske språket og persiske navn uvanlige. De er et tegn på noe fremmed, som deretter fører til at fremmedhetsfølelse forsterkes hos familien fra *Vitsvit*. Moren innfører imidlertid et annet perspektiv for denne fremmedheten:

Min mor sa: Visst vore det underligt att känna  
en enda natt som denna  
mitt språk i din mun (*Ibidem*, s. 21)

Det viser altså at persisk ikke er fremmed bare for svensker, men også for noen av familiemedlemmene. Datteren, altså det lyriske jeget, bruker ikke persisk i hverdagslivet. Selv om moren ønsker å være en del av det svenske samfunnet og snakker korrekt svensk, drømmer hun om datteren som snakker hennes morsmål. Det er viktig å påpeke at moren understreker eiendomspronomen: «mitt språk» i motsetning til «din mun». Hun mener altså at språket ikke tilhører hennes datter som vokste opp i Sverige. Hun setter opp en grense mellom sin opprinnelige kultur og virkeligheten til sin datter. Adjektivet *underligt* understreker dessuten at situasjonen når datteren vil snakke persisk virker umulig. Hun bebreider datteren også for løgn: «Min mor sa: Du förvanskar skadan med din olyckliga lögn / Det finns en stumhet som inte kan översättas». (*Ibidem*, s. 29) Moren benyttes sterke, emosjonelt belastete ord for å beskrive datterens måte å uttrykke seg på. Hun er uenig med datteren i alt, så hun kaller hennes ord for løgn. Hun sier også sin mening om tausheten, og selv om det ikke blir sagt direkte, er det en måte å fortelle datteren på at hun heller burde tie enn snakke. Ifølge moren er tausheten umulig å oversette, så den kan ikke forverre situasjonen på samme måte som datterens ord gjør. Moren har svært sterke meninger om språket brukt av datteren, og hun truer engang at hun skal ta det bort.

Min mor sa: Jag ska återta det som tillhör mig

Du ska möta döden berövad på språk

Mållös är du kommen, mållös ska du gå (*Ibidem*, s. 32)

Det er et tomt trussel, siden det ikke er mulig å frarøve noen språket som man allerede behersker. Det er likevel mulig å nekte å snakke med noen på et bestemt språk. Moren forsøker å si at hun ikke skal bruke morsmålet i samtaler med datteren, siden hun bruker det på en vrengt måte. Hun understreker også tilhørighet av språket: det er bare hennes eget språk som datteren ikke eier. På denne måten viser moren ulike forbindelser. Først og fremst viser hun at språket er en del av hennes kultur. Hun ble født og vokste opp i Iran, og flyttet ut som en voksen person. Dermed er hun mye mer forbundet med den opprinnelige kulturen enn datteren. Det å lære datteren morsmålet var hennes eget valg. Hun valgte å gi noe som tilhører henne – språket – videre til datteren, etter at hun hadde gitt henne en annen gave – livet. Moren stiller seg altså i en overlegen posisjon. Alt som datteren blir gitt, kommer ut fra morens gode vilje og kan bli tatt bort. Moren sammenligner også to tidspunkter i et menneskelig liv – fødsel og død. Hun understreker at datteren kom til live målløs, uten å være i stand til å snakke og uten et bestemt språk. Morens holdning til datteren er fylt med bitterhet, noe som fører konsekvenser for hennes språk. Hun frarøver datteren en forbindelse til en bestemt kultur, det vil si delen av identiteten.

Min mor sa: Om du inte talar till någon för vilken du kan överge språket

finns det ingen mening med att du talar (*Ibidem*, s. 51)

Det er en forlengelse av forrige sitatet. Moren opptrer emosjonelt i denne situasjonen: hun ser ikke meningen med å bruke morsmålet, hvis datteren ikke ville snakke på en måte som er etter hennes mening riktig. Morens uttalelser er ikke direkte, men samtidig er det klart at budskapet er rettet mot datteren. Disse uttalelsene minner om ting som man sier rett ut i luften for å uttrykke følelser, ofte etter en krangel. Moren uttrykker skuffelse over datteren, men samtidig snakker hun ikke til henne. Hun sørger imidlertid for at datteren overhører ordene. På den andre siden representerer faren en annen tilnærming, og står nærmere datterens perspektiv: «Min far sa: Visa mig den som övergett sitt språk / så ska jag visa dig den som inget språk omfattar». (*Ibidem*, s. 57) Han mener altså at det å forlate og glemme morsmålet er det samme som å miste sin egen identitet. Mens moren prøver

å nå sitt mål ved å vekke en skyldfølelse, representerer faren en mindre radikal retning.

Det lyriske jeget samler til slutt holdninger som familiemedlemmene har i forhold til språket som de burde bruke i den nye virkeligheten.

Min far sa: Tala det språk som betalar ditt bröd

Min mormor sa: Tala det språk som behåller avståndet till det som skett i orden

Min bror sa: Tala det språk som väcker liv i maskinen

Min mor sa: Tala det språk som är värt priset för att förråda mig (*Ibidem*, s. 58)

Meningene gjelder språket som de tror er best å bruke i hverdagslige situasjoner, ikke språket som utgjør kjernedelen av identiteten. Faren påstår en praktisk tilnærming. Han bruker metaforen *betalar ditt bröd*. Brødet er i dette uttrykket et symbol for mat, ernæring, altså det som forutsetter overlevelse. Mormoren viser til en spennende egenskap til fremmedspråk. Hun mener at det er viktig å snakke et språk som gjør det mulig å beholde avstand til ordenes betydning. Kristeva påstår at fremmedspråk fungerer som en filter, og derfor er det mulig for en å si det som man aldri ville si på sitt morsmål: «the foreigner who learns a new language is capable of the most unforeseen audacities when using it - intellectual daring and obscenities as well.» (Kristeva, 1991, s. 31) Det virker at det lyriske jeget tok mormorens råd. Hun beskriver de mest voldsomme og vanskeligste opplevelser rett som de er. I tillegg, når hun bruker fremmedspråket til å uttrykke seg selv, bruker hun samtidig språket til den vestlige (svenske) kulturen, slik at dette samfunnet kan forstå hennes erfaringer. Broren tar utgangspunkt i et helt annet perspektiv. Han mener at det er viktig å bruke et språk som har noen påvirkning, vekker bestemte følelser og reaksjoner. En maskin er en metafor for en person som ikke lever sitt liv, men er bare i live og utfører alle handlinger på en mekanisk, automatisk måte. Broren mener altså at språket burde forandre noe i mennesker. Den siste uttalelsen er meningen til moren som ligner på hennes forrige påstander. Den går fortsatt ut fra hennes følelser, spesielt fra å føle seg bedratt. Tilsynelatende gir hun datteren frihet til å bruke hvilket som helst språk, men deretter bruker hun verbet *förråda* som indikerer hennes holdning til valget. Mesteparten av familiemedlemmer forstår nyanser som er knyttet til bruk av bestemte språk, mens moren ser begge valg i



svart og hvitt. Alle familiemedlemmer er preget av følelser, men det er hovedsakelig moren som uttrykker dem direkte.

#### 4.1.4. Kroppen i faste uttrykk

Dikteren velger mange faste uttrykk som allerede fungerer i det svenske språket, av og til med visse modifikasjoner. Det gjelder både metaforiske begreper og vanlige ordkonnotasjoner mellom substantiver og verb. I utsagn til familiemedlemmer finnes det for eksempel to uttrykk knyttet til knær. Først sier moren: «Min mor sa: Hjärtat är inte som knäet som kan böjas av fri vilja». (*Ibidem*, s. 17) Det å bøye et kne er et uttrykk som beskriver denne enkle prosessen av å forandre benposisjon. For en morsmålsbruker henger substantivet «kne» og verbet «bøye» naturlig sammen, og er et selvsagt valg i visse situasjoner. Moren viser også imidlertid til en metaforisk betydning av verbet «bøye» og setter det sammen med substantivet «hjerte». Det eneste som forbinder disse to substantivene er at begge to er navn på kroppsdel. Kneet er en ytre kroppsdel, mens hjertet er en organ som sitter inne i kroppen. De har veldig forskjellige oppgaver, og oppfører seg på ulike måter. Kneet er oppbygd slik at det bøyes, mens hjertet er ikke i stand til slike bevegelser. Derfor må man forstå verbet på en metaforisk måte. Metaforen viser til et annet fast uttrykk, *böja sitt hjärta till*, som betyr å vende sine tanker mot noe. Budskapet som moren formidler er at et hjerte ikke kan lett bli tvunget til noe, altså at følelser ikke forandrer seg så enkelt. Ordene til broren har også en metaforisk betydning: «Min bror sa: Vanan att knäböja ska ersättas av glädjen att befalla». (*Ibidem*, s. 41) Verbet *knäböja* er et sammensatt verb som ble skapt av forrige nevnt ord. I denne konteksten forstås det som en metafor for å være underlegen, underkaste seg. Betydningen tar utgangspunkt i kroppen. Som sagt er kroppen vårt grunnlag til virkelighetserfaring. Lakoff og Johnson har beskrevet blant annet orienteringsmetaforer og dikotomien opp – ned. (Lakoff, Johnson, 1988) Derfra kommer slike ord som *fornedre*, det vil si å få noen til å føle seg mindreverdige, eller *opphøye* (seg), som betyr å tilskrive noen større verdi. Det å bøye knær eller knele før noen er et symbol på å være under ens makt. Det har en enkel forklaring – når noen befinner seg på knær får en mindre frihet til å bevege eller beskytte seg enn noen som står på begge ben. Etter brorens ord er underkastelse en vane blant familiemedlemmer, altså at de befinner seg ofte i en underlegen posisjon. Han mener

likevel at de burde vende denne situasjonen om, og sette seg endelig i en overlegen posisjon, og samtidig finne glede i dette. Et annet uttrykk som er knyttet til ujevne maktforhold i relasjoner, er forbundet med å ri en hest.

Min mormor sa: När du sätter dig i sadeln ska du hålla hårt i tyglarna  
Men när de sätter sadeln på dig  
då ska du galoppa (Farrokhzad, 2013, s. 52)

Her gjelder det to uttrykk knyttet til salen: *sätte sig i sadeln* og *sätte sadeln på*. I begge to er salen et objekt, men det befinner seg i ulike posisjoner. Det første uttrykket viser til forberedelser til å ri en hest. Det andre, likevel, setter mennesket i en underlegen posisjon og sammenligner hen til en hest. Her er nyttighet hestens eneste egenskap, og metaforen bygges på denne semantiske konnotasjonen. I det første uttrykket kontrollerer hen (*dig*, det vil si det lyriske jeget) situasjonen og har evne til å bestemme over seg selv. Det andre uttrykket tar denne retten bort, siden mennesket blir kun et fartøy som brukes av andre, mektigere personer. Begge posisjoner har sine konsekvenser. Mormoren gir råd: man må holde seg fast under ridning for å ikke falle ned eller miste kontroll over hesten. Tøylar (*tyglarna*) er også et metaforisk bilde knyttet til makt og styring som kan observeres blant annet i uttrykket «gi fra seg tøylene» som betyr å gi styring til en annen person. Oppførselen i den andre situasjonen er åpenbart helt annerledes. Når man blir redusert til et fartøy, det eneste som kan gjøres er å bevege seg framover. I tillegg kan det også bety at man burde løpe så fort at den som sitter i salen faller ned, og slik skal man få friheten. Ordene til mormoren er altså en metafor for å kjempe for seg selv og ikke miste kontroll over friheten sin.

Faste uttrykk viser også til tilstander som vekker reaksjoner i kroppen. I onkelens utsagn bærer de også preg av krigen:

Min morbror sa: Om du inte darrar när du korsar en gräns  
är det inte gränsen du har korsat (*Ibidem*, s. 51)

Uttrykket *korsar en gräns* betyr i den mest primære forståelsen å gå over en grense, for eksempel mellom to land. I en metaforisk betydning kan det bety å gjøre noe uakseptabelt eller utenfor normer. I onkelens ord blander seg disse to betydningene. Først og fremst representerer det å krysse en grense rett og slett det å flytte til et annet land. Dette kan implisere blant annet et tidspunkt når man begynner et nytt

liv. I forhold til krigen kan dette uttrykket imidlertid bety at man gjør noe som hen ikke har tillatt seg å gjøre før, noe som gjør at man føler seg ukomfortabel eller skyldig. Det utfører altså en reaksjon i kroppen, man *darrar* (skjelver). Skjelving er ofte knyttet til bestemte følelser i høy intensitet, for eksempel nervøsitet, redsel, uro. De oppstår samtidig som grensen blir krysset. På denne måten understreker onkelen hvor sterk denne erfaringen var for ham.

Moren er som sagt innstilt tvilende til datterens ideer. I utsagnet «Min mor sa: Tiden kommer att springa ifatt din tunga» (*Ibidem*, s. 54) bruker hun en kroppsdel som en metafor for ord. Tungen står for det som datteren sier. Sammen med uttrykket *springa ifatt* skaper den en metafor som betyr at det kommer en tid når datterens sterke meninger ikke lenger er så kontroversielle i samfunnet. Tiden står altså for fremtidsårene, når samfunnet og mentaliteten forandrer seg. Selv om faren stort sett deler meninger til datteren sin, har han også grenser som ikke kan krysses.

Min far sa: Om du någonsin ger dem tillfredsställelsen  
att få sina bilder bekräftade  
tar jag min hand ifrån dig (*Ibidem*, s. 60)

Med bilder mener faren stereotypiske bilder som den vestlige kulturen skaper om personer fra Midtøsten. Han ønsker ikke å bli satt i bås, og krever det samme fra datteren sin. Han beskriver konsekvenser av å være redusert til stereotyper. Det brukes uttrykket *tar hand ifrån (dig)* som bokstavelig talt betyr å slutte å holde noen i hånd. Denne handlingen har imidlertid også metaforiske konnotasjoner. Det å holde hendene er et tegn på nærheten mellom to mennesker, på hjelp eller på støtte. Hvis faren skal ta hånden ifra datterens hånd, betyr det at hans stilling mot datter forandrer seg til et kaldere forhold, og at han ikke lenger ønsker å gi støtte til henne.

#### **4.1.5. Den symbolske kroppen**

Kroppen, altså kroppsdel, kroppsvæsker og andre kroppslige elementer blir et utgangspunkt for flere metaforiske bilder. Farrokhzad gjør dem om til symboler som hun bruker til å formidle familierelasjoner og identiteten. Metaforer bygges på både lett gjenkjennelige assosiasjoner og dypere skjulte forbindelser. Et eksempel på den første kategorien er brystet og morsmelk, altså to ting som direkte viser til forholdet

mellom moren og barnet. Det lyriske jeget understreker denne forbindelsen for å forklare sitt forhold til moren.

Tänk att jag sög på de brösten

Tänk att hon stoppade sitt barbari i min mun (*Ibidem*, s. 6)

Sitatet kommer fra begynnelsen av samlingen. I dette utsnittet forteller det lyriske jeget om moren og språket, og vurderer negativt forsøkene på det som Homi Bhabha kaller for *mimicry*, altså etterligning av det hvite samfunnet:

In mimicry, the representation of identity and meaning is rearticulated along the axis of metonymy. As Lacan reminds us, mimicry is like camouflage, not a harmonization or repression of difference, but a form of resemblance that differs/defends presence by displaying it in part, metonymically. (Bhabha, 1984, s. 131)

Datterens holdninger mot denne oppførselen er åpenbare – hun kaller den for *barbari*. Paradoksalt er det motsetning av hva moren ønsker til å oppnå. Hun prøver å blande seg inn i det svenske samfunnet, slik at hun ikke blir betraktet som vill, usivilisert eller farlig. Datteren mener imidlertid at det er nettopp denne etterligningen som påviser hennes umenneskelighet. Det som datteren forstår ved dette er at moren forlater sin opprinnelige kultur, altså alt som skapte hennes personlighet, kulturen og miljøet som utgjør mesteparten av hennes identitet. Brystet, som en beholder for hjertet, har lignende konnotasjoner som hjertet, altså kan fungere som et symbol på følelsesmessige deler av menneskelig personlighet. Datteren mener at moren er barbarisk, det vil si at hun mangler det som er menneskelig og sivilisert. Det betyr at hun enten mangler et hjerte eller at det er ufullkomment eller ødelagt. Ved å amme utsetter hun det lyriske jeget for direkte kontakt med sine barbariske handlinger. Dessuten er melken beskrevet som om den kunne overføre disse meningene. Det lyriske jeget sier: «hon stoppade sitt barbari i min mun». Med hensyn til det forrige fragmentet av diktet, når datteren kritiserer språkbruket til moren, er munn også en metonymi for å snakke et språk. Det lyriske jeget mener altså at moren tvang henne til å snakke på samme måte som hun gjør. Dermed er melken også et symbol på språket. Etter Kristeva er kroppslige væsker en førspråklig, semiotisk forordning av subjektet: «(...) another flow that mingles two identities and connotes the bond between the one and the other: milk. A medium

that is common to mother and child, a food that does not separate but binds, milk (...)» (Kristeva, 1980, s. 105). Det betyr at dette bildet av morsmelken forsterker forbindelser mellom moren og datteren, deres overbevisninger og konflikter. Fargen av melken virker også å være betydelig siden det ble understreket at moren snakker på en *hvit* måte, og hele visuelle laget av boken handler om et hvitt språk i en mørk kropp. Det lyriske jeget henvender seg til leseren – hun bruker konstruksjonen «tänk att» som viser til noe det er vanskelig å tro på. På den måten etablerer hun også kontakt med mottakeren, snakker til hen slik hun snakker til noen som er enig med henne. Det ligner på en samtale mellom venner når en person klager på noen og søker bekreftelse på at hennes strev er relevant.

Melksymbolet gjentar seg stadig i samlingen: «Min mor sa: Ta lite mer mjölk innan den härsknar». (Farrokhzad, 2013, s. 21) Moren oppmuntrer datteren til å nyte melken så lenge den er god. Siden melken symboliserer språket, ønsker hun at datteren sier minst et par ord før hun glemmer det. Harskning betyr i denne konteksten en prosess av å bli gammel og ubrukelig, ikke lenger god. Hvis morsmålet ikke blir brukt veldig lenge, er det vanskelig å snakke det fritt og huske ulike ord. Det kan også gjelde melken i betydningen av forbindelsen mellom datteren og moren. Moren er redd for å miste kontakt med datteren eller for at deres forhold forverrer seg i stor grad. Det virker som om hun samtidig unngår å snakke om følelser direkte, og skjuler seg bak metaforer for å formidle budskapet. Det er også viktig å komme tilbake til assosiasjonsrekkefølgen knyttet til melken. Melk kommer fra brystet, som er en metonymi for følelser. Brystet er også kroppsdelen som gir næring til barnet når det er mest uforsvarlig og uselvstendig. Når det går år og barnet blir eldre, er melken ikke lenger nyttig. Bokstavelig talt slutter det å bli produsert av kroppen, men metaforisk sett blir den forlatt i brystet, ligger der så lenge at den harskner. Denne prosessen – harskning – symboliserer altså tiden når barnet blir voksen, og moren blir gammel. Det som moren bekymrer seg for er dermed at hun ikke er nødvendig for datteren lenger, og at datteren kan klare seg selv uten hennes hjelp. Da blir moren etterlatt som melken for å harskne.

Melksymbolet gjelder ikke bare forholdet mellom datteren og moren, men også en generasjon tidligere. Den beskriver altså relasjoner mellom moren og mormoren.

Min mor räckte glaset till sin mor och sa: Nu är vi kvitt

Här har du mjölken tillbaka (*Ibidem*, s. 23)

Det å gi tilbake melken er fremstilt som betaling av en gjeld. Moren tar vare på barnet i flere år, gir næring og ofrer ofte veldig mye for å skape et godt liv for barnet. Moren fra *Vitsvit* ser på dette som noe hun trenger å gi tilbake. Det er mulig at mormoren stadig understreker sitt bidrag og på denne måten vekker en skyldfølelse hos moren. Det er ingen eksempler på slike interaksjoner mellom de to, men moren virker å replisere den slags oppførsel i et tidligere nevnt fragment:

Min mor sa: Jag har spenderat en förmögenhet på dina pianolektioner  
Men på min begravning kommer du att vägra spela

Det lyriske jeget observerer altså at det finnes mønstre på bestemte forventninger det stilles i familien. Voksne sørger for barna, men ønsker å få det samme tilbake fra dem. Omsorg er også et argument for å overbevise barna til å oppføre seg eller tenke på en bestemt måte. Moren prøver å frigjøre seg fra denne strukturen. Det korte utsnittet formidler budskapet gjennom en enkel metafor – melken er omsorgen, og ved å gi det tilbake i glasset, betaler moren gjelden som hun hadde hos sin egen mor. Hun ser imidlertid ikke at hun overfører samme mønstre til datteren, altså det lyriske jeget. Moren bærer skyldfølelse med seg. Hun nevner for eksempel en situasjon fra fortiden:

Min mor sa: Om vi möts igen ska vi låtsas att vi inte kände varandra  
när du var hungrig och det var jag som bar på mjölken (*Ibidem*, s. 25)

Moren minner om en tid når hun ikke hjalp noen som trengte det, selv om hun hadde muligheter. Det er ikke tydelig hvem hun snakker til. Vanligvis, når du-personen ikke blir klart definert, viser pronomenet til det lyriske jeget. Før dette utsagnet står det likevel en uttalelse til mormoren. I lys av det forrige sitatet kan det gjelde forholdet mellom moren og mormoren. Da betyr det at hun ber mormoren om å glemme at hun ikke har gitt henne støtten. Samtidig kan hun snakke til datteren, altså det lyriske jeget. I dette tilfellet prøver hun å ikke tenke på tiden da hun ikke oppfylte pliktene til en mor. Konstruksjonen av denne setningen er komplisert, siden den blander to tempus. Situasjonen skjedde i fortiden – moren bar melken, og du-personen var sulten. Moren viser imidlertid til et potensielt møte i fremtiden. Hun

innrømmer at hun tok feil i fortiden, men ber om at disse feilene ikke bebreides og blir brukt mot henne.

Forbindelsen mellom morsmelken og språket er svært tydelig. Denne metaforen blir brukt både av det lyriske jeget og hennes mor. Som morsmelk viser morsmålet til noe primært i identiteten, til opphavet. På norsk kan det observeres i substantivene, siden begge to har stammen «mors-» inni seg. I det følgende utsnittet brukes både språk og melk til å snakke om hjemlandet.

Min mor sa: Begrav mig inte här  
Begrav mig där civilisationens fernissa flagnat  
Spotta ut mitt språk, ge mig mjölken tillbaka (*Ibidem*, s. 47)

Sivilisasjon er her ensbetydende med den vestlige kulturen, og her blir den fremstilt på en negativ måte. Den sammenlignes med et lag som ble bygget på noe annet som var der før, altså en annen, tidligere sivilisasjon. Det vises at den vestlige sivilisasjonen har plassert seg på andre kulturer, utnyttet ressurser og overtok plassen. Det vekker umiddelbart assosiasjoner med kolonisering. Man kan ikke benekte at Vesten hadde – og fortsatt har – stor påvirkning på land over hele verden.<sup>8</sup> Samtidig finnes det motvilje mot flyktninger. Rasismeproblemet er fortsatt veldig alvorlig, som det blir fremstilt også i *Vitsvit*. Moren har altså et ønske om å bli begravd i sitt hjemland, og på denne måten vil hun komme tilbake til den opprinnelige kulturen. Tilbakekomsten er formidlet også ved å bruke metaforen om melk og språk. Det siste verset blander de to begrepene. Språk blir spyttet ut, mens melk blir gitt tilbake. Bokstavelig talt kan melken returneres, men i dette tilfelle erstattes verbet som kunne forbindes med språk med verbet som vanligvis assosieres med melk (eller mat generelt). Ved å bytte disse to verbene med hverandre viser forfatteren at melk og språk symboliserer det samme, altså forbindelsen med ens opphav. Begge to representerer noe som man får fra foreldre i en tidlig fase av livet. Moren i diktet krever også at disse to tingene blir returnert til henne. Hun bruker imperativ for å vise at det ikke er en forespørsel, men et krav. På

---

<sup>8</sup> Etter Edward Said: «Always there lurks the assumption that although the Western consumer belongs to a numerical minority, he is entitled either to own or to expend (or both) the majority of the world resources. Why? Because he, unlike the Oriental, is a true human being (...): a white middle-class Westerner believes it his human prerogative not only to manage the nonwhite world but also to own it, just because by definition “it” is not quite as human as “we” are. There is no purer example than this of dehumanized thought.» (Said, E. 1978. *Orientalism: Western concepts of the Orient*. New York: Pantheon. s. 108)

denne måten prøver hun å få tilbake forbindelser med den opprinnelige kulturen og hjemlandet. Melken er altså symbolet på lengselen etter det som hun måtte etterlate. For forskjellige familiemedlemmer er denne lengselen representert gjennom ulike ting.

Min mormor sa: Var är den vind som ska undsätta oss

Min mor sa: Var är den mjölk varje andetag kräver

Min far sa: Var är det ris vi bundit för våra ryggar (*Ibidem*, s. 65)

Hvert utsagn begynner med spørreordet *var* for å skape direkte spørsmål, slik at det blir understreket at familien leter etter disse objektene. Ris formidler et lignende budskap for faren. Den er innenfor matkategorien, og samtidig er også et minne om flukt. Mat var blant det som familien tok med seg da de måtte forlate hjemlandet. Faren understreker at den ble båret på ryggene, så de tok visst ikke så mange ting med seg. Mormoren venter imidlertid på vid som har en mer metaforisk betydning enn forrige symboler. Vinden representerer en kraft som kan redde familien. Metaforen er lite spesifikk, men hvis man tar i betraktning assosiasjoner som viden vekker, altså bevegelse og såkalt frisk pust – et nytt bidrag. Kraften som mormoren snakker viser dermed til mulige endringer som kunne forbedre situasjonen.

Farens perspektiv innebærer også kroppslig symbolikk, men den har et annet karakter. Det mest tydelige motivet i morens uttalelser er melk, mens faren forbinder kroppen med språket. Siden det blir sagt i samlingen at det lyriske jeget ligner på faren når det gjelder personlighet og intelligens, kan disse uttalelsene være et nærmere utgangspunkt for meninger til datteren.

Min far sa: Jag skrev om bröd och rättvisa

och så länge den utsvultne kunde läsa

gjorde mig typsnittet detsamma

Min far sa: Seriferna sticker i mina fingrar (*Ibidem*, s. 33)

I denne uttalelsen står det flere motstående begreper og følelser. Først nevner han brød som står i kontrast til den sultende. Deretter snakker han om rettferdighet, men til slutt innrømmer at han er likegyldig med måten teksten er skrevet på og tilstanden til leseren så lenge hen er i stand til å lese i det hele tatt. Brødet er et symbol på primære behov som burde bli oppfylt hos hvert menneske. Rettferdigheten står imidlertid for ideer faren støtter. Utsagnet er et eksempel på



forskjeller mellom aktivisme, det vil si ens prinsipper, og faktiske handlinger som et individ utfører. Faren uttrykker også sitt forhold til arbeid – for å unngå å bli *den utsvultne* skriver han det som er påkrevd. Så lenge hans tekster blir lest, har han finansielle midler til å overleve. Til slutt sier han likevel at seriffene sårer fingrene. Seriffene, altså små streker til bokstaver i visse fonter, er en metafor på innholdet av teksten. Selv om faren påstår at det som han skriver ikke har noen påvirkning på ham, føler han en skyldfølelse, representert av verbet *sticker*. Han sammenligner dette abstrakte begrepet til en kroppslig opplevelse, altså vondt i fingrene.

Faren er en utdannet mann og hans metaforer ofte tar utgangspunkt i litteratur og språk. Han setter stor pris på minner om hjemlandet og morsmålet, men har en annen tilnærming til bevaring av disse minnene enn moren.

Min far sa: Om du glømmer bort alfabetet  
hittar du det på min ryggstavla (*Ibidem*)

Faren stiller ingen forventninger til datterens språkkunnskaper og tilbyr henne hjelp i tilfelle hun glemmer språket. Det er viktig at han bruker ordet «om» som viser til en potensiell situasjon, og antar ikke et bestemt tidspunkt. I tillegg velger han ordet *ryggstavla* i stedet for kun «ryggen». Substantivet eksisterer allerede på svensk. Den metaforiske betydningen er beholdt i ordet som tegner en forbindelseslinje mellom en tavle og en rygg på grunn av formen til begge to. Samtidig vekker *tavla* assosiasjoner med en klasse hvor man først lærer seg alfabetet. Faren viser altså tilnærmingen av en lærer og ønsker å lede datteren slik at hun får ønsket kunnskap. Det siste spørsmålet er hva alfabetet mener i forhold til ryggen. Persisk er skrevet med et eget skriftsystem som skiller seg fra det latinske alfabetet. Det er skrevet med linjer som kan ligne på tegn man finner på huden, for eksempel arr eller føflekker. Siden faren flyktet fra krigen, er det mulig at hans rygg er dekket med slike tegn. På den måten blir hjemlandet innskrevet inn i hans kropp.

Det blir også snakk om andre typer kroppsspråk. Etter farens ord: «Min far sa: Våldet är ett språk i vilket handen excellerar». (*Ibidem*, s. 43) I dette sitatet blir hånden avdelt fra kroppen og individet. Den betraktes som en egen organisme med egen vilje, og blir personifisert til en viss grad. Hånden har også sitt eget språk som den bruker til å kommunisere, det vil si vold. Faren velger verbet *excellera* for å beskrive håndens evner. Det betyr at hånden er vant til å utføre volden, og gjør det

ofte. Muligens er vold den eneste måten som den kjenner, eller den eneste måten som faktisk virker. Ved å snakke om hånden som et selvstendig vesen tar faren avstand fra sine handlinger. Det er et fenomen som har allerede kommet opp i samlingen, hovedsakelig i onkelens utsagn. Distansen gjør det mulig å tilgi seg selv og er et forsøk på å ikke bli vurdert i lys av sine handlinger. Dessuten er volden sammenlignet med et språk. Grunnen til denne metaforen er at begge to kan være et kommunikasjonsmiddel.

Selv om faren er glad i språk og er veldig flink til å uttrykke seg, mangler han ord for å beskrive lengselen etter hjemlandet. Da ber han datteren om hjelp.

Min far sa: Du ska bespråkliga min ansiktslösa längtan  
Det finns ett ord som är det sista att överge människan  
Imorgon är jag en stavelse närmare (*Ibidem*, s. 67)

Verbet *bespråkliga* er en nydannelse. Det finnes ikke i svenske ordbøker, og blir sjelden brukt. Det er svært litterært og viser oftest til poesitolkning. Mesteparten av treff i Google-søk redigerer til Farrokhzads samling, eller anmeldelser og artikler som gjelder den. Det er et fint eksempel på Kristevas teorier, altså at en fremmed er i stand til å bruke språket slik hen kunne aldri gjøre med morsmålet, og slik morsmålsbrukere oftest ikke gjør heller. Verbet betyr å språkliggjøre, uttrykke ved bruk av språket. I dette tilfellet ønsker faren at datteren hjelper ham med å beskrive hans lengsel fordi han selv ikke har ord for dette. Deretter snakker han om det siste ordet som finnes i et menneske. Det kan vise til hans morsmål og ord som han glemmer når han bruker svensk. Det siste ordet betyr altså det siste ordet han husker i morsmålet. Faren mener at han skal være en stavelse nærmere, det vil si at han snart vil glemme en del av ordet. Tidsadverbet *imorgon* er kun en antydning på den nærmeste fremtiden. Fragmentet viser at faren er redd for å miste morsmålet sitt og leter etter løsninger for å beholde det. Samtidig virker han oppgitt, som om han aksepterte kommende hendelser. Det finnes en lignende stemning i det neste sitatet.

Min far sa: Gör mig till sten för din slunga  
gör min mun till läppar för din klagan  
mina knän till din förnedrings brystna pelare

Faren presenterer en underlegen stilling. Han overgir seg og lar seg forvandle til et objekt. Det ligner på tidligere uttalelser av onkelen som forteller at kroppen hans ble utnyttet av andre i løpet av krigen. I dette fragmentet bruker faren metaforiske beskrivelser for å beskrive sin passive rolle. Først sammenligner han seg selv til en sten i slyngen, det vil si ammunisjon til ens våpen. Han er ikke den som bruker våpenet, men er uansett tvunget til å delta i kampen. Tilsvarende, i det andre verset, sier han ikke egne ord, men meninger og påstander som tilhører andre. Han er kun en av *brustna pelare*, altså en uvillig støtte for konstruksjonen laget av de som kjemper. Selv om faren blir utnyttet av andre for å nå deres mål, viser han til slutt at han ikke er enig med dem. Han bruker substantivet *förnedring* som er emosjonelt belastet og uttrykker farens mening om dem som tilsynelatende er overlegne. Ved å formulere uttalelsen på denne spesifikke måten skaper han igjen en avstand til situasjonen han befinner seg i. Utenom det første verset snakker han ikke direkte om seg selv, men nevner kroppsdeler som blir utnyttet av andre. Avstanden er også ment til å vise at faren er uenig med ideer han er tvunget til å representere og formidle. Han lurar også på hvor mye av den passive motstanden er han i stand til å tåle.

Min far sa: Hur mycket motstånd kan människofettet bära  
innan piskrappen permanentas (*Ibidem*, s. 33)

Substantivet *människofettet* er en metonymi for den menneskelige kroppen. Som det ytre laget, rett under huden, er fett mest utsatt for berøring og vold. Det er også et beskyttende lag som forsvarer skjelettet og organer. Misbruket – her representert med ordet *piskrapp* – setter imidlertid preg på kroppen og kan ødelegge den permanent. Selv om faren kun snakker om fysiske skader, er disse også knyttet til påvirkningen på psyken. Pisken etterlater synlige spor på kroppen, og usynlige på psyken. Formuleringen av denne uttalelsen fremstiller farens nostalgiske natur. Han stiller et retorisk spørsmål som ikke er rettet mot noen. Det blir sagt ut i den løse luften. I tillegg er spørsmålet svært generelt. Faren snakker om en ubestemt kropp og mener heller en kroppslig egenskap. Samtidig blir den andre delen av spørsmålet mer spesifikk. Faren nevner en bestemt type vold og redskap som blir brukt til å utføre misbruk. Selv om spørsmålet er generelt og ikke gjelder en bestemt person, viser han til sine egne erfaringer med mishandling.

Melk er ikke det eneste symbolet nevnt av moren. Hun viser sin tilknytning til datteren på en måte til: «Min mor sa: Mørket i min mage är det enda mörker du behärskar». (*Ibidem*, s. 8) Den bokstavelige betydningen tar leseren i retningen av graviditet. Datteren befant seg inne i mørket av morens mage i ni måneder. Det var et sted hvor de begynte å etablere både et fysisk og et emosjonelt bånd. Mørket vekker likevel mange metaforiske assosiasjoner. Det finnes faste uttrykk som for eksempel «se mørkt på fremtiden», «et mørkt kapittel» eller «mørke utsikter». I alle disse uttrykkene står adjektivet «mørk» for tristhet, alvor og mangel på håp. Når man tar i betraktning uttrykk med kroppsdelen «mage», slik som «magefølelse» eller «ha is i magen», er det tydelig at magen er et sted kulturelt knyttet til følelser. Dermed, hvis moren forteller om mørket i magen, impliserer det hennes følelser av uro, redsel eller tristhet. Hun peker også på datteren og mener at hun kontrollerer dette mørket, det vil si at hun er grunnen til disse følelsene eller at hun påvirker dem på noen måte. Moren understreker også at det er det eneste mørket datteren har kontroll over. Det betyr at datteren ikke kontrollerer egne negative følelser, eller en annen uro som skjer omkring.

Morens utsagn er ofte skarpe og emosjonelt belastet. Hun bruker ord forbundet med bestemte verdier og meninger for å uttrykke seg selv.

Min mor sa: Visa mig den som bebor sitt ansikte  
så ska jag visa dig den som inget ansikte förtjänar (*Ibidem*, s. 39)

Ansiktet har konnotasjoner med både følelser og karakter. Først og fremst er det ofte et metonymisk symbol på en person – man sier «nye ansikter» eller «kjente ansikter» i forhold til mennesker. Ansiktet kan også forbindes med personlighetstrekk som modighet («ansikt til ansikt») eller ære («miste ansikt», «bevare ansikt»). Moren snakker først om en som bebor sitt ansikt. Det er en metafor på å være selvsikker og ikke redd for å vise ansiktet sitt. Samtidig mener moren at hun kan vise den som ikke fortjener et ansikt, det vil si noen som har tapt ansiktet. Det å tape eller miste ansiktet viser til å miste sin verdighet ved å gjøre noe forkastelig. Moren vurderer altså mennesker basert på deres handlinger. Hun påpeker dem som ifølge henne er skyldige og burde skamme seg.

\*\*\*

Kroppen i samlingen uttrykker opplevelser til familien. Den er brukt til å påpeke familieband, tilhørighet til slekten og opphavet. Kroppen er en forbindelseslinje med den opprinnelige kulturen, dens fremmedhet i Vesten fremstiller en blandet identitet og forsøk på å blande seg inn i samfunnet. Erfaringer fra fortiden setter seg også dypt i kroppen, slik at den kan fortelle historier om krigen, flukten og det gamle livet. Familiemedlemmer har både sine likheter og forskjeller. Det finnes likevel en tydelig fordeling mellom generasjoner.

Farrokhzad kreerer kroppen ved hjelp av ulike språkmidler. Hun tar utgangspunkt i faste uttrykk i det svenske språket, samt i konnotasjoner av bestemte ord knyttet til kropp. Hun lener seg mot den vestlige kulturen i prosessen, siden samlingen er ment for det svenske samfunnet. Som en såkalt fremmed bruker hun språket annerledes enn morsmålsbrukere født i Sverige. Symbolikken gjelder kroppsdelene, men også kroppsvæsker, for eksempel morsmelk. Repeterende motiver og uttalelser tilskrevet til bestemte familiemedlemmer er med på å skape et bilde av familien som er knyttet gjennom felles opplevelser og minner.

## **4.2. I rörelse**

Den andre samlingen av Athena Farrokhzad, *I rörelse*, har en mer tradisjonell struktur enn *Vitsvit*. Boken ble utgitt i 2019 som hennes andre selvstendige samling. Den består av enkeltstående dikt uten direkte tilknytning til hverandre, men med et fellestema. Farrokhzads første samling er allerede politisk, i betydningen at den gjelder rasisme og problemer til flyktninger. *I rörelse* inneholder henvisninger til den reelle verden. Dikteren nevner navn på land, eksisterende personer og viser til virkelige hendelser. I begynnelsen siterer hun en amerikansk dikter, Adrienne Rich. Hennes ord står som et motto for Farrokhzad:

Poesin har aldrig haft någon chans  
att ställa sig utanför historien.

(...)

Vi är i rörelse men våra ord står kvar  
blir ansvariga  
för mer än vi tänkt oss (Farrokhzad, 2019, s. 5)

Farrokhzad tydeliggjør gjennom motten at hennes poesi er forankret i historien. Den andre delen av diktet er imidlertid kilden til tittelen på samlingen. Dikteren skriver om å være i rørelse, både fysisk, som bevegelser mellom land, og psykisk, som å befinne seg på grensen mellom to identiteter. Rørelser viser også til forandringer og balanse, samt til personlig og kollektiv identitet. (Albert Bonniers Förlag) På slutten av samlingen finnes det dikterens kommentarer som gir kontekst til diktene, forklarer målet eller omstendigheter som bidro til at diktene ble skrevet. Selv om samlingen omfatter nesten 100 sider, består den av ganske få dikt. Utenfor inndelingen i enkelte dikt finnes det ingen andre undergrupper av dikt eller kapitler. Diktene har likevel bestemte egenskaper som gjør det mulig å skille ut spesifikke kategorier som skal beskrives i kommende kapitler.

#### 4.2.1. Dynamiske kropper – bevegelser og rørelser

Tittelen på samlingen gir antydning til første gruppe av kroppsbeskrivelser. Samlingens hovedtema er fysiske og metaforiske bevegelser. De er stort sett formidlet gjennom verb, siden de beskriver handlinger og forandringer på tilstander. Det andre diktet i samlingen, *Brev till Europa* er det lengste diktet, og inneholder tanker og meninger som er utviklet i resten av boken. Brevet påpeker alt som ifølge dikteren ikke virker i Europa. Et av utgangspunktene er flyktninger. Farrokhzad skriver: «Varje flykting som forcerar dina gränser är en krigsförklaring.» (*Ibidem*, s. 9) I dette sitatet er verbet *forcerar* et uttrykk på bevegelse. I tillegg finnes bevegelsen også i ordet *flyktning* som består av stammen *flykt-*. Dens semantikk innebærer en kontinuerlig handling og det å bevege seg fra et sted til et annet. Europa, et personifisert vesen i diktet, føler frykt for bevegelser som er rettet mot områdets grenser. Bevegelser er truende og utløser en forsvarsreaksjon. Bevegelsesverb brukes også til å beskrive en bestemt oppførsel som det lyriske jeget opplever i Europa. Videre i diktet skriver dikteren om en fremtid da hun endelig skal føle seg trygg.

Ingen ska höja på ögonbrynen när vi kommer in på det finaste konditoriet.

Ingen ska tilltala oss på engelska.

Vi ska röra om i våra koppar med utsökta små skedar.

Vi ska låta våra döttrar beställa in allt de ser.

Ingen ska vända bort blicken när vi frågar om det finns barnstolar.

Ingen ska sucka när barnen spiller. (*Ibidem*)

Bevegelsesverb eller uttrykk av bevegelse i dette fragmentet fremstiller situasjonen indirekte. Inntrykket baserer seg på assosiasjoner som knyttes til faste uttrykk. For eksempel er uttrykket *höja på ögonbrynen* en beskrivelse av forbauselse, på grunn av at det er et ansiktsuttrykk som mennesker ofte har i overraskende situasjoner. Uttrykket er altså knyttet til kulturelle og sosiale skikk som gjør det mulig å lese og tolke reaksjoner til andre. En tilsvarende situasjon gjelder formuleringen *vända bort blicken* som betyr at en ikke har lyst til å se på eller håndtere situasjonen. Kulturelt sett er øyekontakt også et tegn på å være engasjert eller selvsikkerhet og modighet. Disse forestillingene tar også utgangspunkt i kroppsligheten. Det å vende blikket eller ansiktet mot noe betyr at man retter sin oppmerksomhet mot dette. Bevegelsen vises også i andre verb, for eksempel i det første verset: «vi kommer in på det finaste konditoriet». Det er en enkel situasjonsbeskrivelse som samtidig innebærer en rekke antagelser. For det første viser verbet at det lyriske jeget med selskapet tar en selvstendig avgjørelse om å komme inn på dette stedet. Deretter skal subjektet også «röra om i våra koppar med utsökta små skedar». Det å røre i en kopp er ofte knyttet til en lyd som kan være plagende. I lys av forrige påstander til det lyriske jeget kan man også anta at de som befinner seg i konditoriet er spesielt følsomme mot denne gruppen. Det lyriske jeget mener altså at i fremtiden skal de oppføre seg på samme måte som andre, og ingen skal legge merke til det. Frykten er en gjentakende følelse for det lyriske jeget. I det neste utsnittet beskriver hun en potensielt farlig situasjon.

Europa, jag kissade på mig när den grekiske lastbilschauffören körde av vägen.

Men han ville bara visa mig ett antikt tempel. (*Ibidem*, s. 10)

Dikteren bruker ulike språkregistrer i sin lyrikk. Ved siden av metaforer og høytidelig språk står det hverdagsspråk og svært uformelle ord, av og til også banneord. Verbet *kissa* er ikke på den mest ekstreme siden, men det er fortsatt sjelden i poesi. Det er brukt til å beskrive det lyriske jegets reaksjon på en uforventet bevegelse til en annen person. Bevegelsesverket i dette fragmentet er *körde av*, det vil si å forlate den utvalgte retningen. Det lyriske jeget forklarer intensjonen til sjåføren, men hennes første instinkt var redsel og forventning på noe galt og farlig. Det nevnes flere slike situasjoner i diktet, men det lyriske jeget har likevel ikke kun negativt inntrykk av Europa. Hun innrømmer at det er elementer hun kan kjenne seg i.

Trots allt kommer ett vemod över mig när Donau glittrar.

Trots allt är jag orolig att Nordsjön ska beseгра Rotterdam. (*Ibidem*, s. 12)

Hun begynner med uttrykket *trots allt* for å signalisere at hun ikke glemmer alle negative aspekter ved Europa når hun anser positive. Hun bruker et metaforisk uttrykk *komme över mig* for å beskrive sine følelser i forhold til landskapet. Dette betyr det samme som å være overveldet eller rammet av noe, og er et kjent partikkelverb i hverdagspråket. Det baserer på bevegelses verbet *komme*, altså viser også til en slags forandring i tilstanden. Dessuten kan verbet *glittrar* også knyttes til bevegelse, på grunn av at det nevner et resultat av at lyset treffer en bevegende vannoverflate. Denne bevegelsen utløser da en forandring i det lyriske jegets følelser, så det er sekundær bevegelse. Neste vers forteller også om hennes følelser, denne gangen om de negative. Det viktigste bevegelses verbet er i dette utsnittet verbet *beseгра*. Det innebærer at en blir overvunnet i en kamp, altså at en part kommer over et område og berører det. I tillegg er den overnevnte følelsen, uroen, også knyttet til bevegelser. Uroen beveger både kroppen og sinnet. Tankene løper forbi, musklene skjelver og kroppen kan ikke bli stille. Partisippet «berørt» er dog et synonym for emosjonelt påvirket. Det lyriske jeget innrømmer at hun bryr seg for Europa, selv om kontinentet er preget av feil og dårlige holdninger. Bevegelsen gjennom dette området kan også ha et idyllisk karakter, og være forbundet til turistiske reiser.

Europa, jag tog min dotter till Zoologischer garten.

Hon blev rädd för giraffen, men hon ville krama lejonet.

Sen gick vi till Pergamonmuseet.

Jag ville visa henne porten som bär hennes namn.

Hon somnade i vagnen och allt jag kunde tänka på var plundringen av  
Babylonien.

Utsnittet presenterer en rolig familiedag som det lyriske jeget tilbringer med sin lille datter. Familien er på besøk i Berlin. Den stille atmosfæren er formidlet med verb som *tog* eller *gick* som indikerer at moren ønsket å organisere tid for datteren, og at tempoen av besøket ikke var for rask. Til slutt sovner datteren *i vagnen*, altså bevegelsene er fortsatt rolige og sakte. Som sagt glemmer ikke det lyriske jeget om Europas gjerninger, og tenker på gamle tider som gjorde det mulig for denne dagen å skje.



Bevegelser er viktige for det lyriske jeget, blant annet i forhold til politiske og sosiale bevegelser, på svensk kalt nettopp for *rörelse*. Hun nevner hva hun bestemte seg for å delta i.

Europa, jag har demonstrerat för aboträtten i Barcelona.

Jag har drömt om min kropp överkörd av pansarvagnar. (*Ibidem*, s. 14)

Ved å nevne disse hendelsene påpeker det lyriske jeget problemer som oppsto i Europa, og som av og til er fortsatt gjeldende. Først forteller hun om en demonstrasjon for abortloven i Barcelona. Hun sier: «jag har demonstrerat», det vil si at hun deltar i politiske hendelser, og at hun foretar en gjerning for å forandre noe. Det å demonstrere er forbundet med bevegelse, demonstrasjoner er tog som går gjennom gatene, ofte knyttet til å rope bestemte påstander. Dikteren formidler budskapet om at man er nødt til å bevege seg hvis man ønsker å forandre noe. Den andre delen av sitatet er heller knyttet til hennes indre inntrykk og minner. Kriger, både den som familien hennes har flyktet fra og krigene verden over, satte preg på henne. De kommer tilbake i drømmene. Da ser det lyriske jeget at hennes kropp blir *överkörd*. Det er også en betegnelse for bevegelser, denne gangen forbundet med vold. Det lyriske jeget er veldig tydelig i sine påstander om bevegelser som burde skje i det europeiske samfunnet.

Jag vill att fackföreningsrörelsen ska gå hand i hand med queeraktivisterna, att queeraktivisterna ska gå hand i hand med de papperslösa, att de papperslösa ska gå hand i hand med sina barn, att barnen ska gå hand i hand med sina kaniner, att kaninerna ska ha vattenflaskor till barnen i sina ryggsäckar.

Jag vill att Kambodjas bönder ska bränna våra papperspengar.

Jag vill glömma att det är för min valfrihets skull som världen är halv.

Jag vill att transnationell adoption ska förbjudas. (*Ibidem*, s. 16)

For å fremstille enigheten og fellesskapet blant dem som protesterer bruker dikteren uttrykket *gå hand i hand*. Gruppene som hun stiller sammen er fagforeninger, queeraktivister, udokumenterte innvandrere med sine barn og kaniner. Hun viser med dette at alle grupper som kjemper for rettigheter burde støtte hverandre. Hun påstår også at innvandrerfamilier aldri burde skilles, det vil si at landet ikke velger hvem i familien trenger hjelp og hvem som kan være deportert. Deretter bruker det lyriske jeget begrepet *transnationell adoption* som viser til adopsjon på tvers av land. Denne bevegelsen vurderer hun negativt. Hun er imot

dette konseptet og er uenig i at barn blir fratatt familien, løsrevet fra sin kultur og slekt, og gitt til familier i andre land. Når det gjelder politiske bevegelser, er det lyriske jeget (og dikteren) særlig imot Danmark.

En dag ska jag starta en BDS-rörelse mot Danmark.

En dag ska jag köra en påle rakt genom Danmarks hjärta.

En dag ska Färöarnas skator hacka i sig Danmark.

En dag ska bara halalkorv vara tillåtet i Danmark.

En dag ska jag ta isär Danmark som Legoland. (*Ibidem*, s. 17)

Dikterens kritiske forhold til Danmark formidles ved å beskrive måten hun ønsker å ødelegge landet på. Hvert vers begynner med konstruksjonen *en dag ska* som viser at det ikke er hennes ønsker, men heller planer eller spådommer om Danmarks undergang. Nesten hver av dem inneholder en beskrivelse på en slags bevegelse. Først nevner hun *BDS-rörelse*, altså «Boycott, Divestment and Sanctions». Betydningen av bevegelsen er i dette tilfellet tydelig politisk. I neste vers brukes det uttrykket *köra en påle genom hjärta*. Det viser til folketro om vampyrer og måten de kan bli drept på. Slik skapes det en indirekte, implisitt metafor som sammenligner landet Danmark og et mytologisk vesen. Likheten tar utgangspunkt i at begge to skader mennesker på en eller annen måte, eller til og med dreper dem. Vampyrer spiser menneskelig blod, så i denne metaforen er Danmark også et vesen som suger livsensessen ut fra mennesker. Metaforisk sett betyr det at livet i Danmark er blitt utfordrende på grunn av politiske regler, systemet eller mentaliteten. Videre kritiserer det lyriske jeget skatter som er pålagt av Danmark på Færøyene. Øyene er avhengige av Danmark, selv om de i stort sett er selvstyrt, samt har sitt eget språk. Skatter er ifølge dikteren en måte å kontrollere og utnytte området på. Derfor sier hun at skattene skal *hacka* Danmark. Grunnbetydningen er å slå gjentatte ganger med en skarp gjenstand. Metaforen formidler altså en forutsigelse om fremtiden når Danmark skal lide ubehagelige konsekvenser av skattene. Til slutt snakker det lyriske jeget om å oppløse hele landet ved å sammenligne det med Legoland. Hun bruker uttrykket *ta isär* som betyr å fjerne forbindelser, dele inn i små stykker slik at noe ikke eksisterer lengre. I tillegg sammenlignes denne prosessen til et dansk fenomen, altså Legoland, en fornøylespark bygget på et dansk produkt – LEGO-klosser. På en måte viser det lyriske jeget at hun skal bruke Danmarks egne strategier og handlinger for å gjøre det samme som dette landet gjør.

Bevegelser knyttet til innvandringen er hovedtemaet til diktet *Ankarbarn*. Tittelen er et begrep skapt av svenske Migrationsverket i 1990-årene og betyr «barn (...) ivägskickade till Sverige av sina föräldrar, för att där med tiden ordna uppehållstillstånd åt hela familjen». Senere har denne definisjonen blitt forandret til «ensamkommande barnen är ivägskickade av sina föräldrar för att få en bättre framtid». (Brendler-Lindqvist, 2005, s. 17) Begrepet tar utgangspunkt i substantivet «anker» i den metaforiske betydningen av noe eller noen som har en stabiliserende rolle i en bestemt situasjon. Diktet ligner i stilen på en vuggesang, siden store deler er henvist til et barn. Samtidig spiller Farrokhzad på den metaforiske og den bokstavelige betydningen av substantivet *anker* ved å tilføye andre elementer av havlandskapet.

Släpp nu relingen, lilla skatt

Ett barn är fött på denna dag

Ett barn ska förankra

Ett barn ska ge sin mor rätt till jord

Ett barn ska väg bereda

Vilket barn är inte ett ankarbarn

Vilken mor griper inte efter bottnar (Farrokhzad, 2019, s. 19)

I begynnelsen henvender det lyriske jeget seg til et barn slik som en mor ville gjøre det. Hun bruker imperativ, men kaller barnet med et kjæleavn. Det er en måte å vise barnet på at befalingen tar utgangspunkt i morens kjærlighet for barnet. Deretter beskrives det oppgaver som barnet skal utføre. Fremtiden til barnet blir altså planlagt av foreldrene og barnet har ingen avgjørelseskraft til å bestemme over seg selv. Hvert vers begynner på samme måte: *ett barn ska*. Til tross for at forankringen er prosessen som hindrer bevegelser, skal barnet samtidig forberede veien for fremtidige bevegelser som foreldrene skal foreta. De to neste versene virker som en unnskyldning på å bruke barnet på denne måten. De er retoriske spørsmål som gjør at fenomenet blir mer generelt og ikke tilskrevet bestemte personer eller gruppen. Det er en måte å si på at alle mødre gjør det samme, altså de *griper efter bottnar*, det vil si leter etter en fast grunn for å føle seg trygg.

Sjunk nu till botten, älsklingsord

De som inte har jord har blod

Det som är blod ska spillas  
Det som spills ska stelna till jord  
Det är i jord barn ska växa

Vilken mor är inte en segelbåt  
Vilket barn vill inte förankra

(...)

Det är ett lyckokast  
Snart är ankaret fast  
Och modern släpper sin tunga last (*Ibidem*, s. 20)

Den andre delen av diktet er konstruert på samme måte. Det finnes en befaling – *sjunk nu till botten* – og et kjælenavn – *älsklingsord*. I neste strofe kommer det opp to symboler – jord og blod. Begge to representerer tilknytning til noe eller noen, enten familien eller stedet. De er forbundet i diktet. Blodet, altså familieband, er en middel for å få jorden, det vil si et sted til å leve. For å gjøre det mulig må blodet *spill*, slik at jorden blir markert med det. Nærmere bestemt er det barnets blod som må bli spilt. Deretter kommer prosessen av å vokse. Her blir barn sammenlignet med planter. De slår rot som betyr at de blir tilknyttet et sted. Dessuten, i likhet med planter, vokser de opptil de kan nå sitt mål. For planter ville det bety for eksempel å frukte. Frukten i tilfelle av ankerbarn er muligheten for foreldre til å sette seg ned på samme stedet som barnet. Etterpå kommer unnskyldninger i form av retoriske spørsmål. Mødre blir sammenlignet med en seilbåt på grunn av at de er på vei til målet, og de kaster et anker. Det blir også tatt en forventning til barnet: hvert barn burde ønske å hjelpe sine foreldre. Hele foretaket er kalt for *lyckokast*, altså en handling som forhåpentligvis skal gi forventede resultater. Til slutt står det også at moren slipper en tung last. Det viser til hennes avgjørelse. Det er ikke lett for moren å skilles fra barnet, men når hun slipper denne lasten betyr det at avgjørelsen har blitt tatt og hun ikke lenger kan våge.

Han sjönk till botten, din storebror  
I havet flyter broderns blod  
I havet strömmar skulden stark  
I havet som gav jord för blod  
I havet följer lillebror

Vilket barn lossar inte från sin mor  
Vilken mor ger inte vika

(...)

Det är sorg som består  
Trots att åren går  
står modern på kajen som igår (*Ibidem*, s. 21)

Den tredje delen av diktet fokuserer på følelser som er forårsaket av morens handlinger. Hun forteller det yngre barnet om hva som skjedde med storebroren. Havet blir understreket som stedet for handlingen, men også blir personifisert. Først påpeker moren to ting som beveger seg i havvannet – blod og skyld. Den første er barnets blod, det som gjør det mulig for familien å få et eget sted. Den andre er skyldfølelsen som moren føler etter at hun bestemte seg for å ofre barnet. Havet fremstilles som et vesen ansvarlig for å velge om familien kan bosette seg på et sted. For å gi jord må det likevel bli betalt med blod. Til tross for skammen gir moren samme oppgave til lillebroren: *I havet följer lillebror*. Det er viktig at hendelser skjer på havet. Det er verken hjemlandet og den ønskede jorden. Familien befinner seg ingensteds, eller et sted mellom disse to punktene, som forsterker inntrykket av bevegelser. Denne gangen unnskylder moren seg ved å påstå at hvert barn tar etter hvert en lengre avstand fra foreldrene. Hun mener også at mødre må gi etter. Sorgen og skyldfølelsen forblir likevel med moren. Det vises en kontrast mellom hennes statiske posisjon – *står modern på kajen som igår* – og fortsatt løpende tiden – *trots att åren går*. Moren lengter etter barna og står fortsatt på samme sted hvor hun sist så barna sine. I mellomtiden går årene fremover, og det samme skjer med barna og deres liv.

Jag slängde honom överbord  
Vi bidar vår tid under jord  
Vi som gav blod men inte fick jord  
I en svepning av segel, drömmer om mord  
Vi arvlösa som ska ärva er jord

Vilken mor letar inte förtöjningsplats  
Vilket barn surrar sig inte fast

(...)

Det kommer ett skepp  
Det är lastat med begrepp  
öppna havet med din käpp  
och släpp greppet  
släpp (*Ibidem*, s. 22)

I den siste delen av diktet snakker plutselig jeg-personen. Det er en forteller som åpenbart også deltar i hendelser. Det virker som at det lyriske jeget er moren. Først forteller hun om seg selv i tredje person som gjør at fortellingen er mer generelt og universell. Nå tar hun ansvar for det som hun har gjort: *Jag slängde honom överbord*. Hun begynner også å snakke på vegne av andre, og identifiserer seg med en gruppe: *vi bidar, vi som gav blod, vi arvlösa*. Dramatiske forsøk på å få et sted til å være trygg er mislykket og utløser en ny følelse – vrede (*drömmer om mord*). Mødre er i ustanselig bevegelse og de prøver å finne *förtöjningsplats* – et sted som de kan knytte sin familie til. Diktet slutter med en ankomst av et skip, det vil si en bevegelse utenfra. Skipet er *lastat med begrepp*. I lys av det politiske budskapet av diktet betyr det at skipet ikke representerer hjelp eller redning, men teoretiske begreper som beskriver situasjonen. Et eksempel er begrepet ankerbarn. I tillegg slutter diktet med ordren *släpp greppet* i den metaforiske betydningen av å slippe taket på sine meninger og ideer. Verbet *släpp* er gjentatt som tyder på at personen ikke ville følge ordren. Rimer i diktet bidrar også til bevegelsesuttrykk. De skaper en rytme som kan etterligne havets bølger.

Politisk aktivisme er også temaet for diktet *No pasarán*. Dikteren har dedikert det til en gruppe fra Malmö: «Dikten skrevs ursprungligen för Sydsvenskan 2014 och är tillägnad Malmö's antifascister.» (*Ibidem*, s. 88) Tittelen på diktet er et slagord popularisert av den baskiske kommunisten Dolores Ibárruri i løpet av den spanske borgerkrigen. (Britannica, 2022) Slagordet betyr «[de] skal ikke passere», så bevegelsen er til stede allerede i tittelen.

Säg något om torg som får oss att samlas  
Säg något om självförsvar som inte kan bestraffas  
  
Säg något om rörelse som förvandlar oss till många  
Säg något om historia som inte kommer att upprepas  
  
Säg något om strid som alltid måste utkämpas  
Säg något om seger som inte gör oss till hjältar

Säg något om förmåga som ger oss efter behov

Säg något om kålsupare som aldrig ska passera (*Ibidem*, s. 43)

Dikteren lister ting som aktivister burde snakke om. Hvert vers begynner med samme verb i imperativ og takket være dikterens kommentarer er mottakeren av budskapet velkjent. Blant sakene er for eksempel torgene som gjør det mulig for folk å samle seg. Dermed mener dikteren at det finnes sted og rom for mennesker til å drive med aktivisme og kjempe for viktige saker. Det understrekes også enigheten som fremstår i samfunnet i alvorlige situasjoner: *rörelse som förvandlar oss till många*. Dikteren bruker mange ord som er knyttet til kamp, for eksempel *strid, seger, utkämpas*. Det er tydelig for henne at politisk aktivisme alltid er en politisk kamp. Det finnes to sider som står mot hverandre, og hver av dem prøver å oppnå sine mål og overbevise den andre. Seire er for eksempel vedtak som de utarbeider. Det siste verset gir et uklart svar for hvem som tittelen viser til. Dikteren bruker betegnelsen *kålsupare*. Etter Svenska Akademis ordbok betyr uttrykket *vara lika goda kålsupare* det samme som *vara lika dåliga*. Det er altså en fellesbetegnelse for dem som dikteren mener at ikke oppfører seg på en riktig måte, det vil si i samsvar med hennes meninger.

Diktet *Nelly, vad är det för kniv* er inspirert av forfatterskapet til Nelly Sachs, en jødisk forfatter som siden 1940 bodde i Sverige. Den andre verdenskrig satte preg på hennes forfatterskap. Farrokhzad skrev et dikt som er en samling av bilder og inntrykk fra Sachs verk. På grunn av hennes flyktningserfaring kjenner hun seg igjen i Sachs lyrikk, og kan bruke enkelte bilder for å formidle sitt budskap.

Nelly, om barnen från andra sidan gränsen  
har dödens märke i pannan  
och om döden har en mjuk bädd  
åt de barn som inte kan sova  
och om barnen som döden tar  
mångfaldigas som stjärnor  
hur ska vi benämna en sådan fasa  
hur ska vi vända oss mot ett sådant himlavalv  
hur ska vi vagga våra barn i famnen  
under nätter klara som denna (*Ibidem*, s. 63)

Den første strofen fokuserer seg på barnas død. Den begynner med å nevne et barn som kom (beveget seg) fra den andre siden av grensen. Døden er et personifisert vesen som *tar* barn og samler dem som stjerner. Omfanget er så stort at nettene blir *klara*, altså at det finnes så mange stjerner på himmelen. Det lyriske jeget stiller retoriske spørsmål om hvordan de kan fortsette å leve i slike omstendigheter, med fokus på barn som fortsatt lever: *hur ska vi vagga våra barn i famnen*. Bevegelsesverbet *vagga* beskriver en rolig og rytmisk bevegelse for å roe barna ned og få dem til å sovne. I det neste utsnittet beskrives det påvirkningen av ytre omstendigheter på følelser, og indre bevegelser som effekt av dem.

varför krälar det ändå i vårt kött  
varför vill ingen bokstav bli skriven  
varför vandrar vi till hyenor  
med vårt kött som ruttnar (*Ibidem*, s. 64)

Substantivet *kött* viser til den menneskelige kroppen, tilsvarende til det norske ordet «kjød». Det er noe som kryper inni den som kan bety en skjelving av muskler, en effekt av uro eller redsel. Deretter sier det lyriske jeget at kjødet *ruttnar*, så denne prosessen står for at det skjer noe galt med kroppen, den blir uvel og syk. I tillegg *vandrer* personer i diktet til hyener. Som rovdyr spiser hyener kjøtt, men i dette diktet er de en metafor for mennesker. Det finnes forskjellige forståelser av denne betegnelsen i forhold til folk. I Det norske akademis ordbok er definisjonen «grisk, hensynsløs person; snylter» (NAOB), mens Svenska akademi definerer ordet som «person som begärligt söker eller tar del av sensationella detaljer i andra människors privatliv». (SAOB) Et fellestrekk er altså interesse i andres liv for å utnytte det for sin egen fornøyelse. Det lyriske jeget fra diktet går altså til slike personer med vilje, selv om det er farlig og det kan forverre situasjonen. Det finnes også andre sammenligninger med dyr og natur i diktet.

Nelly, om det inte finns städer och bönehus mer  
om det bara finns jord nog för begravningar  
om vi förgås i denna sorgsenhet  
om vi kastar huvudet bakåt  
som hjortar när de dricker från källan  
om våra ord dallrar som vatten i din hand  
om vi vänder blad i boken av jord



när ska lidelsen stiga ur gravarna  
när ska orden blomma som tistlar  
när ska världen komma skyndande om ett namn går förlorat (Farrokhzad, 2019,  
s. 64)

Det lyriske jeget skaper et bilde av en tom verden uten sivilisasjon hvor det kun finnes plass til nye grav. Det blir sagt at personer i diktet skal *förgås i denna sorgsenhet*, det vil si å være overveldet av sorg slik at de forsvinner. Verbet består av preposisjonen *för* og stammeverbet *gå*, så den metaforiske betydningen baserer seg på en bokstavelig betydning av å gå forbi. De to neste versene beskriver en bevegelse i sammenligning med dyr – hjorter som drikker. Det å kaste hodet bakover er knyttet til sterke følelser som er uutståelig. Likheten går altså bare ut på at bevegelsen ser det samme ut, og er ikke knyttet til dyrenes oppførsel. Deretter snakker det lyriske jeget om ord som *dallrar som vatten i din hand*. Dirrende ord er et resultat av en skjelvende stemme som er også forårsaket av følelser. Stemmen skjelver for eksempel når man prøver å ikke gråte. Vibrasjoner blir sammenlignet med bevegelser på vannoverflaten. Jorden blir imidlertid sammenlignet med en bok, og personer fra diktet *vänder blad* i denne boken som er en metafor for å påvirke historiens forløp og delta i dets utvikling. Det lyriske jeget stiller da spørsmål om det som skal skje når det utfyller forrige stilte krav. Hun spør: *när ska lidelsen stiga ur gravarna*, altså når skal alt som de døde lidet komme tilbake. Lidelsen er beskrevet som et slags spøkelse som returnerer etter ens død. Deretter sammenlignes det ord til blomster av en spesiell type plante. Tistler er planter som både har torner og blomster på seg. Denne metaforen viser at det skal komme noe godt og vakkert ut fra lidelsen. Det lyriske jeget drømmer også om tiden når verden – en metonymi for mennesker som bebor den – skal bry seg om de som blir glemt, altså enkeltpersoner som døde, men ikke var kjent nok til å bli inkludert i historien.

Farrokhzads politiske arbeid fremheves også i form av et manifest i diktet *Slå tillbaka*. Hvert vers i diktet begynner med dette uttrykket som blir gjentatt i likhet med et mantra. Det er en sterk befaling som oppfordrer folk til å returnere den voldelige bevegelsen rettet mot dem: hvis noen slår, skal de slå tilbake. Dikteren inspirerte seg av Rosa Luxembourg når hun skrev dette diktet:

Dikten skrevs ursprungligen för en manifestation till försvar för strejkrätten 2018. Den är en lyrisk bearbetning av Rosa Luxemburgs skrift *Masstrejk*, parti och fackföreningar från 1906, i översättning av Ulf Eriksson. (*Ibidem*, s. 89)

Politiske synspunkter til Farrokhzad er åpenbare både i innholdet og inspirasjoner. Allerede i *Vitsvit* understreker hun at hun vokste opp i marxistisk tradisjon. Hun er veldig aktiv i å formidle sine meninger, men også i å innføre dem i virkeligheten. Hennes påstander baserer tydelig på bevegelsesbegrepet. Hun understreker viktigheten av å være i konstant bevegelse for å forandre noe. En slik bevegelse er også en streik.

Slå tilbake: strejken är revolutionens levande pulsslag och starkaste drivhjul

Slå tilbake: stundtals som havsvåg, stundtals i ett när av mindre strömmar

Slå tilbake: politiska och ekonomiska strejker, brödstrejker och generalstrejker, lugna lönestriker och gatustrider – allt ska gå i vartannat eller löpa parallellt, korsa varandra och flyta samman, som ett hav av föränderliga fenomen i evig rörelse (*Ibidem*, s. 72)

Streiken sammenlignes med *pulsslag* og *drivhjul*. Det er to ting som er knyttet til drift og bevegelsen. Det første substantivet viser til blodtrykket, altså det som er et signal på livet hos mennesker og dyr. Hjulet er imidlertid en måte å bevege gjenstander på. Dermed viser dikteren to forskjellige fenomener som er knyttet til både levende vesener og ulevende gjenstander. På den måten sier hun at alt kan bli beveget, uansett om det er med egen vilje eller ikke. Det neste verset sammenligner politiske bevegelser til vannbevegelser i havet. Hun bruker metaforer som *havsvåg* og *strömmar* for å formidle intensiteten av bevegelsen. Av og til kan bevegelser være små og lette, som en liten bølge, mens andre ganger utgjør de store og sterkere strømmer. Havmetaforen kommer også tilbake i det neste uttsnittet. Da blir havet et symbol på hele omfanget av alle bevegelser. I tillegg er også fenomener *föränderliga*, det vil si aldri stille, altså *i evig rörelse*. Tidligere bruker dikteren også flere bevegelsesverb som beskriver politiske bevegelser. Først står det beskrivelser på intensiteten: *gå i vartannat eller löpa parallellt*. Verbet *gå*, i tillegg med videre måtesadverbet signaliserer en saktere bevegelse. På den andre siden beskriver verbet *löpa*, sammen med adverbet *parallellt* en raskere prosess med flere simultane hendelser. Det samme blir uttrykket videre: *korsa varandra och flyta samman*. De to

verbene beskriver mange bevegelser som skjer samtidig og i tillegg påvirker hverandre.

Slå tilbake: strejken är inte ett medel för att stärka den proletära kampen; den är den proletära massans själva rörelseform, den proletära kampens manifestation under revolutionen (*Ibidem*)

Her gjør dikteren tydelig at streiken er ifølge henne en form av bevegelse, og en som er nødvendig for å vinne kampen.

Slå tilbake: vänta inte med korslagda armar på att den revolutionära situationen ska inträffa, att den spontana folkrörelsen ska falla från himlen

Slå tilbake: föregrip utvecklingen, påskynda den (*Ibidem*, s. 72-73)

Dikteren stiller også sammen motsetninger og kritiserer passive og statiske stillinger. Det å *vänta* er betraktet negativt, for det innebærer mangel på bevegelser. Dessuten understreker hun påstanden med uttrykket som forsterker den passive venteposisjonen: *med korslagda armar*, altså armer som ikke er klare til å handle, og *folkrörelsen ska falla från himlen*, det vil si at revolusjonen ikke begynner av seg selv, men må bli startet av andre. Hvis noe faller fra himmelen blir det gitt. Uttrykket er bibelspråk og går ut fra fortellingen om at Gud ga mat til mennesker som hadde ingenting å spise.

Slå tilbake: när stenen en gång satts i rullning kan den inte stoppas (*Ibidem*, s. 73)

Metaforen av en rullende sten vekker assosiasjonen med Sisyfos som rullet en sten opp på et fjell, men stenen rullet alltid ned igjen. Her er det ikke ment å nevne sisyfosarbeid, men heller å si at hvis noe begynner, kan det ikke bli stanset. Stenen til Sisyfos rullet ned på grunn av gravitasjon. Dikteren mener altså at en bevegelse fortsetter etter at den har blitt startet på grunn av ytre krefter som forsterker bevegelsen. I dette tilfellet finnes det muligens en person som starter bevegelsen, og deretter blir andre med, slik at kraften setter bevegelsen i gang.

Slå tilbake: enandet av arbetarrörelsen står inte att finna där uppe, i organisationsledningarna, utan här nere, bland de organiserade massorna

Slå tilbake: fackföreningsrörelsen är inte den som avspeglar sig i illusionen hos några dussin ledare; fackföreningsrörelsen är det som lever i medvetandet hos den stora massan (*Ibidem*)

Dikteren skiller opposisjonen opp og ned som viser til maktforhold og over- og underlegen posisjon. *Där uppe* beskriver organisasjoner, ledere og styret, mens *här nere* er en betegnelse for vanlige mennesker. Ved å bruke stedspreposisjoner her og der viser også det lyriske jeget gruppen hun tilhører. Strofen minner om at politiske bevegelser alltid starter i samfunnet. Den andre strofen formidler det samme budskapet: politiske bevegelser gjelder først og fremst vanlige mennesker, og er ikke abstrakte ideer av ledere.

Slå tilbake: vare sig det ställer sig bredvid rörelsen eller försöker motsätta sig den, kommer de fackliga ledarna att skjutas åt sidan av händelsernas gång, medan massorna utkämpar striden (*Ibidem*)

Posisjonen til ledere er fremstilt som veldig svak i dette tilfellet. Selv om vanligvis er de som har makt og kontroll, er de helt utenfor politiske bevegelser. De står *åt sidan av händelsernas gång*, de deltar ikke i bevegelsen. De har også to valg: enten *ställer sig bredvid rörelsen* eller *försöker motsätta sig den*. Det betyr altså at ledere ikke kan være inne i bevegelsen. De kan kun stå ved siden av eller stå i veien i et forsøk på å hindre bevegelsen.

Slå tilbake: ur virvelstormen, ur strejkens och gatustridernas glöd, ska fackföreningarna stiga fram som Venus ur havets skum, starka och levnadsglada (*Ibidem*, s. 75)

Fagforeninger blir sammenlignet med gudinnen Venus, på grunn av at de skal *stiga fram*, det vil si oppstå, *ur havets skum*. Tidligere i diktet er havet metaforen for hele fenomenet av bevegelser. Det finnes også en annen metafor: *virvelstormen*, altså en spiral, rask og sterk vind som forandrer landskapet langs sin vei. Dikteren sammenligner også politiske bevegelser til forskjellige naturfenomener som virker med voldsom kraft.

Diktet *I rörelse* har samme tittel som hele samlingen og er samtidig det siste diktet i boken. Det er tydelig at dette diktet fungerer som en oppsummering og en forklaring på ideer som ble presentert i boken. Det kaster lys over de viktigste punktene og tydeliggjør dikterens holdning.

Nog finns det mål och mening i vår färd –  
men fetiseringen av lidande är beklagansvärd. (*Ibidem*, s. 81)

Det understrekes at bevegelsen er meningsfylt. Det lyriske jeget sier *vår färd*, altså hun identifiserer seg med grupper i bevegelser, det vil si flyktninger. Hun stiller situasjonen i motsetning til den vestlige verdens reaksjon – *fetiseringen av lidande*. Hun forbinder altså bevegelsen med lidelsen, siden det stort sett ikke er frivillig, men påtvunget. Det lyriske jeget ønsker ikke at de som befinner seg utenfor situasjonen beskriver den og prøver å romantisere den. Det gir hun uttrykk også videre i diktet.

Att förlägga mening till utsatthet,  
är kanske viktigt för den som är poet.  
Men att manas till uppbrott av den som sitter tryggt  
upplevs lätt hånfullt av människor på flykt. (*Ibidem*)

Det lyriske jeget sier at meningen kan være viktig for diktere, altså hun snakker om seg selv. Hun er dikter som skriver om sine egne flyktningserfaringer. Deretter forklarer hun hvem burde ikke snakke om disse opplevelsene. Hun stiller i motsetning oppfordringen til *uppbrott*, det vil si til bevegelse, og subjektet som *sitter tryggt*, altså er ubevegelig. Det er meningsløst at noen som ikke kan identifisere med bevegelige grupper snakker på vegne av dem eller prøver å kartlegge deres opplevelser. De som egentlig må bevege seg, *människor på flykt*, vurderer dette forsøket som *hånfullt*. Det er et adjektiv som viser negativ emosjonell belastning, og kritiserer en slik oppførsel. Diktet er åpenbart ment å bli lest av det vestlige samfunnet. Dikteren gjør det tydelig at hun identifiserer seg med gruppen hun skriver om, men samtidig bruker hun tredjepersonsfortelling for å beskrive bestemte parter. I tillegg finnes det en kontrast mellom en stor gruppe – flyktninger – og den som, det vil si en enkelt person. Det kan vise både at det er veldig mange mennesker som er tvunget til å flykte, men i den vestlige verden gjelder det heller individer som prøver å snakke med deres stemme. Dessuten blir påvirkningen og kraften av slike personer veldig svak, siden de handler individuelt. Det viser også til individualisme som er utbredt i den moderne verden, og er spesielt viktig i den vestlige kulturen. Den fører til at hver person i samfunnet blir fokusert hovedsakelig på seg selv, og det kan være vanskelig å ha en emosjonell tilknytning til store

grupper, hvor ansikter og navn ikke er kjent. Den vestlige verden har en individuell tilnærming, og derfor bryr seg mest om de som de kjenner personlig. Det er ikke en unnskyldning på å ignorere viktige problemer som gjelder flyktninger, men det er en forklaring på den slags tilnærming.

#### 4.2.2. Ansiktet vendt mot verden – rollen av ansiktet og huden

Farrokhzad nevner huden og ansiktet som kroppslige elementer med spesiell betydning. Huden er et lag som skiller kroppen fra den ytre verden, og ansiktet er en synlig representasjon av en person. Etter Hylland Eriksen er ansiktet en viktig del av identiteten, siden det ofte er et bilde som andre personer har av oss, og det representerer en person i ens tanker og minner. (Hylland Eriksen, 1997) Tilsvarende, hvis man trenger å ta et bilde av seg selv, betyr det hovedsakelig at man skal ta bildet som viser ens ansikt. I diktet *Himlen medan vi var döda* beskriver Farrokhzad både ansiktet og huden på forskjellige måter, avhengig av funksjonen som de oppfyller.

Medan vi var döda  
sprang våra klasskamrater ut på skolgården  
och våra systrar sträckte upp plakat  
med våra barnansikten mot himlen (Farrokhzad, 2019, s. 50)

I denne strofen er ansiktet nettopp representering av en person. *Barnansikten* representerer bestemte barn. Selv om plakatene viser kun bilder av ansikter, er de ment å rette oppmerksomhet mot enkeltpersoner. Et ansikt er altså en metonymi for en person. Ved å vise disse ansiktene forbindes det navn med individuelle egenskaper av personer som saken gjelder. I tillegg er himmelen mottakeren av disse bildene. Ved å vise ansiktene til himmelen retter personene i diktet oppmerksomheten av himmelen mot barn som døde. Siden himmelen er forbundet i mange religioner med livet etter døden, kan det være en måte å sørge for at døde barn finner sin vei til himmelen og får fred etter døden.

Medan vi var döda  
la våra fäder sina pannor mot ratten  
och när högstryckstvätten sköljde bilen ren  
föll deras tårar dolda för himlen (*Ibidem*, s. 51)

Ansiktsuttrykk er viktige for menneskelig kommunikasjon. De kan vise sinnstilstand, følelser og andre både kroppslige og psykiske erfaringer. Fedre i diktet retter *sina pannor mot ratten*, det vil si senker hodene. På den måten skjuler de sine ansikter som uttrykker smerten gjennom tårer. De gjemmes for himmelen – den blir igjen fremstilt som et vesen med bevissthet. Når man tar i betraktning tolkningen av den forrige strofen, er det også mulig at fedre skjuler sine tårer for barn som allerede er i himmelen.

Medan vi var döda  
brände våra läppar våra flickvänners hud  
och våra namn förevigades på deras armar  
med en ros, en ängels vingar, en bit himmel (*Ibidem*)

Som nevnt før avdeler huden kroppen fra verden omkring. Den beskytter indre deler av kroppen, men er også oppbygget slik at mennesker kan oppleve og bli kjent med sine omgivelser. Hudkontakt forsterker også bånd mellom mennesker og er en intim opplevelse. I diktet beskrives berøring mellom kjærestepar – lepper på huden. Det gjelder heller et minne om hudkontakt, siden jeg-personen «vi» er død. Dikteren bruker verbet brände som bokstavelig talt er knyttet til inntrykket av å kjenne på noe ekstremt varmt, slik at det kan såre. Metaforisk sett betyr det at berøringen gjorde et sterkt inntrykk på kjæresten, og at minner om berøringen fortsatt er tydelig, nesten sårende i disse omstendighetene. Det neste verset viser til en lignende situasjon, altså at kjæresten husker navn på døde partnere, og minner dem når de tenker på berøringen av huden på armene.

Medan vi var döda  
stod våra vänner kring kistan med sänkt huvud  
och måsarna som cirklade över dem  
smälte samman med molnen på himlen (*Ibidem*, s. 52)

Beskrivelser av ansikter til venner ligner på strofen som forteller om fedre. De står rundt kisten med senkede hoder. Her blir det ikke gjort for å skjule ansikter, men det er heller knyttet til emosjonell belastning av dikotomien opp - ned. Bevegelsen i retningen ned er knyttet til nedsatt sinnstilstand, forårsaket av døden til pårørende. Venner gråter også som bekreftes av videre beskrivelser: «måsarna (...) smälte samman med molnen på himlen.» Både måker og skyer er hvite, så under bestemte

omstendigheter kan de bli uatskillelige og umulig å se separat. Fugler og skyer blir kun flekker på grunn av avstand, men også hvis tårer gjør synet uklart. Venner senker hoder, men kan fortsatt se det som befinner seg ovenfor. Det betyr at de ikke skjuler ansikter, og dermed sine tårer.

I det forrige analyserte diktet *Nelly, vad är det för kniv* er huden et overflate som avdeler mennesker fra verden.

Nelly, om vi söker det stycke hud  
där rötan på vår jord trängt in (*Ibidem*, s. 64)

Verden er fylt med *rötan* som viser til hendelser under krigen. Alle dramatiske handlinger, forbrytelser og vold er sammenlignet med råten, det vil si prosessen å gå i stykker, bli ødelagt. Metaforen er ment å beskrive noe som påvirker verden negativt og bidrar til dens oppløsning. Råten trenger imidlertid inn i kroppen – det onde utenfor kroppen kommer med andre ord inn og har innflytelse på personens indre. Metaforisk sett betyr ofte den indre delen av mennesket ens psyke, personlighet og følelser. Dermed begynner den ytre råten å påvirke menneskelig oppførsel, samt psykiske og emosjonelle tilstander. Det lyriske jeget setter sammen kroppslighet og psyke, og forsøker å finne et fysisk sted hvor opplevelser av ytre verden kan trenge inn. Dessuten betyr et slikt sted at det finnes en åpning i huden, for eksempel et sår. Det betyr at vold og misbruk kan sette et sterkere preg på personer som allerede er såret og lider på grunn av tidligere erfaringer.

Huden og ansiktet blir ofte nevnt i døds konteksten. I forrige dikt gjelder det for eksempel minner om de som gikk bort. Lignende symbolikk finnes også i diktet *Om modrar og mörket*: «om fukten som slår längs huden som dödsrosor». (*Ibidem*, s. 53) Følelsen av fuktigheten på huden er sammenlignet med berøringen av dødsroser. Disse blomstene er svarte roser, på grunn av sin farge assosieres de med døden og sorg. Fuktigheten er dermed sammenlignet med vanskelige følelser som man opplever etter ens død. Likheten baserer på kroppslig erfaring, det vil si at fuktighet og sorg kan utløse lignende kroppsreaksjoner, for eksempel skjelver eller ubehag. Følelsesmessige tilstander uttrykkes i diktet *Vi var branden* gjennom ansiktet: «När inga döttrar kom hem förbyttes våra ansikten». (*Ibidem*, s. 23) Den gangen tilhører ansikter ikke til de døde, men til dem som sørger. Døtre som ikke kom hjem er en



eufemisme for deres død. Reaksjonen er at ansikter til pårørende ble byttet, altså de forandret seg på grunn av vanskelige opplevelser så mye at de er ugjenkjennelige.

#### 4.2.3. Konvensjonelle kroppsmetaforer

Dikteren skaper nye metaforer, men bruker også konvensjonelle metaforer som allerede eksisterer i språket. De er tydelige hovedsakelig i den første halvdel av boken. Mottakeren av samlingen representerer som sagt det vestlige samfunnet, så dikteren forsøker å snakke samme språk slik at hun kan forstås. Derfor velger hun formuleringer og faste uttrykk som er gjenkjennelige innenfor dette samfunnet, og kan gi et ønskede inntrykk. Mange av disse uttrykkene tar utgangspunkt i kroppen. Diktet *Brevet till Europa* inneholder en rekke slike formuleringer. Flere har blitt analysert i forrige underkapitler, men det finnes fortsatt noe som ikke var nevnt før. Et eksempel er «Jag står inte ut med mig själv». (*Ibidem*, s. 8) Verbet stå blir modifisert med preposisjoner ut og med som tilskriver verbet en metaforisk betydning, det vil si å tåle. Preposisjonen med viser til ting eller person, her til det lyriske jeget selv. Preposisjonen *ut* peker på retningen. Hvis man visualiserer seg en situasjon med en annen person, kan man se på denne situasjonen som et rom eller en beholder. Preposisjonen ut viser altså at de to personene på en måte beveger seg ut fra denne situasjonen. Det å stå ut med noen betyr altså at man er i stand til å tåle noen til enden av en bestemt tilstand. Det lyriske jeget nevner seg selv som en person hun ikke står ut med, altså at hun ikke tåler seg selv. Det finnes ikke en vei ut av dette, siden man ikke kan forlate seg selv. Uttrykket blir dessuten ofte sagt i tilfelle man opplever sterke følelser, spesielt vrede, og vet ikke hva man skal gjøre for å roe seg ned. Det lyriske jeget er sint på Europa i en så stor grad at hun ikke klarer å føle det lenger. I neste uttrykk bruker det lyriske jeget banneord: «Dra åt helvete med ditt Jesuskomplex». (*Ibidem*) *Dra åt* er et partikkelverb som indikerer retningen – helvete, altså et innbilt sted hvor man lider av sine synder. Uttrykket er et eksempel på et ekstremt emosjonelt belastet utsagn som uttrykker holdningen til en bestemt person. Det understreker også hvor sint det lyriske jeget er – hun bruker ikke logiske argumenter lenger, men banner på grunn av frustrasjon. Et lignende eksempel kan finnes i diktet *Bläck är det skarpaste krutet*. Det lyriske jeget spør: «är du helt dum i huvet». (*Ibidem*, s. 28) Ordet *huvet* er en variant av substantivet *huvudet*. Adjektivet *dum* er allerede nedsettende, men det blir forsterket i verset på

flere måter. Først brukes det adverbet *helt* for å fjerne tvil om at tilstanden til mottakeren kan være annerledes. En annen forsterkelse er stedsadverbet *i huvet* som peker på en feilende kroppsdel. Adjektivet *dum* har sitt opphav i et norrønt ord med betydningen uklar, fortåket, som senere fikk meningen uklok. Det å være *dum* har altså utgangspunkt i en metafor om uklarhet i hodet.

Videre i diktet står det metaforer som har til felles en assosiasjon med skarphet og våpen. Verset «säg inte att tungan är vassare än saxen» (*Ibidem*, s. 30) er en modifikasjon av uttrykket *tungan är vassare än svärdet* som betyr at ord sårer dypere enn våpen. Det er ikke klart hvorfor dikteren byttet sverd med saks. Videre står det også: «och det här med pennan och svärdet / jag mäktar inte ens med det». (*Ibidem*) Det viser til et annet ordtak, *pennan är mäktigare än svärdet* som stort sett har samme betydning som det forrige utsagnet. Det er mulig at dikteren ikke ønsket å gjenta ordet *svärdet*, siden *sax* var også en type sverd i vikingtiden (SAOB), så ordet kunne virke synonymt. Verset står i motsetning til de som bruker slike uttrykk og mener at ord kan såre enda sterkere enn vold. Det lyriske jeget flyktet fra en krig og kan ikke være enig i det, siden hun opplevde grusomme hendelser. I diktet står det også en liten historie fra tv-serien *Game of Thrones*, og der brukes det i fortellingen en slik setning: «när de ska skära av hans hals». Det er også et konvensjonelt partikkelverb. Selv om verbet ville være nok for å beskrive drapet, tilføyes det partikkelen *av* for å vise at hodet blir avdelt fra kroppen ved å skjære på et bestemt sted, en tilkobling mellom disse to. Preposisjonen gjør fortellingen mer dramatisk og skaper et tydeligere bilde i ens fantasi.

I diktet *Vem kallar på oss* er kroppsligheten utvidet til overnaturlige vesener: «trots att historiens ängel backar in i framtiden / med sina avbrutna vingar». (Farrokhzad, 2019, s. 33) Vinger er ikke en del av mennesker, men engler er ofte fremstilt med dette attributtet. Det er i tillegg en betydelig del av en antatt engelsidentitet. Derfor er avbrutne vinger et tegn på at engelen ikke er i full kraft. Dessuten finnes det i flere språk et uttrykk for å klippe ens vinger (*cut someone's wings*, *podciqć komus skrzydła*). Betydningen av dette ordtaket er at man hindrer noen fra å gjøre noe eller fra å utvikle seg selv. Diktet viser til dette uttrykket, men modifierer det og legger til en annen metafor. Dikteren personifiserer historien og sier at den kommer

tilbake til fremtiden. Det er et perspektiv som fremstiller et sirkulært tidsbegrep, altså at historien skal gjenta seg i fremtiden.

Faste uttrykk knyttet til kroppen kommer også opp videre i boken. I diktet *B som i Bagarmossen* siterer det lyriske jeget personer som sier «jag svär, på mitt hjärta». (*Ibidem*, s. 46) Uttrykket viser til en symbolsk gest av å legge et hånd på hjertet – altså på brystkassen i stedet hvor hjertet er. Det er en måte å understreke sannheten på. Kroppen blir altså brukt til å vise hensikter. Et tilsvarende eksempel finnes i diktet *Forlorarnas fest*: «Det här är en kamrat; jag lägger mitt liv i hennes hand». (*Ibidem*, s. 77) Hender er her et symbol på evne til å være virksom. Uttrykket representerer altså en stor tillit som det lyriske jeget har til kameraten – hun legger livet sitt i hennes hender. Livet er et metonymi. Det lyriske jeget mener livets forløp i fremtiden som hun gir kontroll over til vennen sin.

#### 4.2.4. Stereotypisk redusering av kroppen

Farrokhzad er opptatt av stereotyper og måten de kategoriserer kroppen på. Diktet *Reduktionen* handler om betraktningen av kroppen som ikke passer inn i forestillingen om en typisk representant av et bestemt land. Dikteren stiller sammen denne forestillingen og sin egen oppfatning av kroppen. Som innvandrere fra Iran ser hun annerledes ut enn stereotypiske bilder av det svenske samfunnet. Det fører til at hun blir redusert til stereotyper knyttet til en person fra Midtøsten på grunn av utseendet sitt.

om jag inte skriver om reduktionen  
kommer jag aldrig att skriva något annat  
så nu skriver jag om reduktionen  
trots att den växer för varje ord jag skriver (*Ibidem*, s. 59)

Det lyriske jeget – i dette diktet tydelig identisk med dikteren – er opptatt av reduserende forestillinger. De to første versene uttrykker det. Hun er ikke i stand til å skrive om noe annet før hun skriver om reduksjonen. Det betyr at reduksjonen tar opp en stor del av hennes bevissthet. Deretter setter hun sammen to motsetninger – reduksjon og oppvekst. Disse to er forbundet. Paradoksalt vokser reduksjonen som betyr at den blir sterkere mens det reduserte objektet er stadig forminsknet.

reduktionen är en parasit

ju mer jag krymper, desto större blir den  
den lever av mig som ett sjukt foster  
reduktionen är en skrattspegel  
min kropp framträder aldrig i naturlig storlek  
hur jag än tittar är den förvrängd och förvriden  
för stor eller för liten  
för konkav eller konvex, komplex på fel sätt  
reduktionen gör mig till en grotesk jätte  
som måste tas ner på jorden  
eller till en ömklig liten myra  
som ber om att mosas sönder  
jag vrider mig åt alla håll  
men jag känner inte igen mig  
och till slut vill jag bara slita av mig kläderna  
skrika (...) (*Ibidem*, s. 59-60)

Dikteren beskriver måten reduksjonen forvrenger henne på. Hun sammenligner den med *en parasit* og *ett sjukt foster*. Begge metaforer tar utgangspunkt i et vesen som utnytter en annen organisme for å overleve og dermed gjør den svakere, mindre og sykere. Reduksjonen er også sammenlignet med et speil, men ikke ett som er vanlig. *Skrattspegel*, på norsk et latterspeil, viser ikke objekter som de er, men forvrenger dem på forskjellige måter. Dikteren beskriver dem ved å bruke en rekke adjektiver med partiklet *för* som understreker også at forvrengninger er ekstreme. Andre betegnelsen av polariseringer inneholder *komplex på fel sätt*, *grotesk*, *ömklig*. Ingen av disse har positive konnotasjoner. De fører også til at det lyriske jeget ikke kan gjenkjenne seg selv og opplever sterke emosjonelle tilstander. De uttrykkes ved lysten til å fjerne klær og skrike.

men titta då  
det är så här jag ser ut  
exakt de här proportionerna har jag  
titta under min vänstra mungipa, där finns  
födelsemärket som min friidrottsledare  
trodde var en chokladfläck  
titta på mina höfter, där slår  
bristningarna ut som rottrådar  
titta på mina stortår  
min mamma hade likadana knölar

som hon opererade  
titta på mina ögonlock  
så här tunga har de alltid varit  
titta på mina händer  
så här välmanikyrerade är de sällan  
titta på mina bröst  
visst för de tankarna till magnifik fallfrukt  
titta på mina 169 cm  
som jag fick till 170 i passet (*Ibidem*, s. 60)

Det finnes et plutselig skifte i diktet og det lyriske jeget begynner å beskrive den virkelige tilstanden av kroppen sin. Hun nevner ulike egenskaper og knytter dem til minner om tidligere erfaringer eller familien. Noen av dem sier også litt om hennes personlighet eller vaner. Alle kroppsdeler blir fremstilt med befalingen *titta på*. Hun presenterer kroppen sin for verden, rett som den er. Samtidig viser hun ikke til stereotypier eller reduseringen, men beskriver kroppen sin på egne vilkår.

reduksjonen ville få mig till  
apan som åberopar sin mänsklighet  
så jag ringer F och säger  
att det inte spelar någon roll  
hur oväntade mina stilfigurer är  
så länge jag inte är igenkännbar  
kommer min dikt om upprättelse  
aldrig att vara vacker (*Ibidem*, s. 61)

Det lyriske jeget mener at reduksjonen innebærer fjerning av menneskeligheten. Hun sammenligner det med å være en ape, altså etter evolusjonen en tidligere, mindre intelligent form av mennesket. Det vil si at stereotypiske bilder og reduseringer skaper generelle mønstre og ikke tar i betraktning individet. På den måten blir stereotypier unnskyldninger til å betrakte mennesker som abstrakte begreper eller store masser uten karakteristiske trekk og detaljer. Snakk om den fysiske kroppen blander seg også med beskrivelser om dikterens språk og stil, og går glatt over til påstanden om eget forfatterskap. Det brukes ordet *stilfigur* som på grunn av substantivet *figur* vekker assosiasjoner med den menneskelige figuren. I likhet med dikterens kropp er stilfigurer *oväntade*, så de oppfyller ikke bestemte forventninger. Hun understreker igjen at det som er viktigst for henne er at hun er

gjenkjennelig. Gjenkjennelighet og skjønnhet er knyttet sammen, og uten det første kan det andre ikke eksistere. Skjønnhet er imidlertid en subjektiv mening, så det stiller også kriterier for kategorisering. Dikteren ønsker bare å oppfylle en eneste forventning som bestemmer over skjønnheten for henne. På den måten vender hun seg bort fra skjønnhetsidealer.

det värsta med reduktionen  
är att jag inte kan luta mig tillbaka i språket  
jag måste ställa mig på tå  
spänna mig som en jävla båge  
och skjuta i väg pilen  
som suktar efter sitt byte (*Ibidem*)

Språket er vanligvis et ly for dikteren, men reduksjonen tar det bort fra henne. Hun sammenligner seg selv med en bue som skyter en pil. Det betyr at hun ikke kan *luta sig tillbaka*, lene seg tilbake og være avslappet, men hun trenger alltid være forberedt for å kjempe, beskytte seg selv. Det å spenne seg i en bueform vekker også assosiasjoner med forventninger om kroppen og kroppsidealer. Det finnes ofte tips som viser hvordan man bør posere for bilder slik at man ser best ut og skjuler alle uflatterende egenskaper. Slike poser er imidlertid alltid svært unaturlige og har lite til felles med hverdagen.

det värsta med reduktionen  
är att varje ord jag skriver  
riskerar att bekräfta bilden av mig  
som språkets motsats  
fast jag skriver för att fästa  
mitt ansikte vid civilisationen  
det värsta är att jag vill förkroppsliga  
alla erfarenheter som aldrig beretts plats  
och på samma gång utgå  
som kropp ur världen (*Ibidem*, s. 62)

Språket er som sagt et verktøy og en beskyttelse mot verden. Det må altså brukes forsiktig. Dikteren balanserer mellom å beskrive sine opplevelser og unngå å bekrefte stereotypiske forestillinger. Hun bruker verbet *riskera* som viser at hennes uttalelser alltid kan bli det som hun ikke ønsker. Dessuten uttrykker hun sitt eget mål: «jag skriver för att fästa / mitt ansikte vid civilisationen». I dette tilfellet er

ansiktet en metonymisk betegnelse for en person. Farrokhzad skriver altså for å beholde navnet sitt, men først og fremst sitt forfatterskap, i historien. Hun ønsker å bli husket og minnet om. Diktet slutter med en påstand om kroppsligheten. Hennes forhold til kroppen er veldig tydelig: hun ønsker å *förkroppsliga alla erfarenheter*. Dikteren viser altså at hun er bevisst over at alle erfaringer i livet er knyttet til kroppen og forkroppsliggjøres. Deretter sier hun imidlertid at hun ønsker å forlate verden som en kropp. Hun er likevel klar over at det ikke er mulig, siden hun begynner denne tanken med å si «det värsta är att...». Dikteren er sterk forbundet med sin egen kropp i betydningen at hun ikke har lyst til å være avdelt fra den. Kroppsligheten har en sentral rolle i hennes opplevelse av verden.

\*\*\*

Samlingen *I rörelse* setter kroppen i en politisk kontekst. Farrokhzad viser til rasisme, politiske vedtak, stereotypier og flyktninger. Hun beskriver forhold og meninger som virker i samfunnet med hensyn til immigrasjon. Hun påpeker bestemte situasjoner og betraktninger når en nekter å se et annet menneske i en person fra et annet land. Dikteren beskriver også reduserende stereotypier flyktninger er nødt til å tåle og kjempe imot.

Farrokhzad er ikke redd for å bruke et skarpt språk. Hun anvender seg til det vestlige samfunnet og forsøker å snakke dets språk. For å oppnå dette målet bruker hun faste uttrykk og idiomer, men av og til modifierer hun dem for å forsterke budskapet. Hun inkluderer også et svært uformelt språk, samt banneord og kraftuttrykk. Samtidig skaper hun flere kompliserte metaforer med utgangspunkt i to kulturer. Språket til Farrokhzad inneholder også symboler og metonymier, for eksempel ansikt og hud. Hun tar også i betraktning vanlige stereotypier og beskriver måten de påvirker henne og andre flyktninger på.

## Kapittel 5

# I bevegelse mellom identiteter: analyse av Eva Tinds diktsamlinger

Eva Tind er den mest publiserte forfatteren blant de tre poetene hvis forfatterskap analyseres i denne avhandlingen. Hun har utgitt både poesi- og prosabøker. Hennes forfatterskap er omfattende anmeldt, og hun er et kjent navn på danske litteratursider. (Litteratursiden) De to samlingene som jeg har valgt å analysere har fått positive anmeldelser, og samlingen *Do* ble tildelt Klaus Rifbjergs Debutantpris i 2010. (*ibidem*) Tind fikk også et 3-årig arbeidsstipend fra Statens Kunstfond i 2014. (eva tind) Hennes romaner ble oversatt til andre språk, men utvalgte diktsamlinger er tilgjengelig kun på dansk. Bøkene har blitt analysert av et par forskere, blant annet Peter Stein Larsen som skrev om dansk identitet i moderne lyrikk. Han skriver om samlingen *Do*: «Værket tematiserer effektivt den fremmedgjørelse, man kan oppleve som adopteret barn i det danske samfund.» (Larsen, 2017, s. 27) Søren Frank nevner også Tind i artikkelen om migrasjon i dansk litteratur, nærmere bestemt i konteksten av litteratur uten et fast hjemsted. (2018) Eva Tind driver også med andre ting enn litteratur, det vil si performance kunst. Denne aktiviteten ble også undersøkt i en artikkel av Rasmus Grøn og Lise Kloster Gram. (2019) Selv om Eva Tind er en kjent kunstner i Danmark, har hennes forfatterskap ikke blitt så utbredt i andre land. Hun er lest fremfor alt i Skandinavia, og det gjelder hennes romaner. Poesi, likevel, er ikke like godt mottatt. Derfor er det viktig å se nærmere på Tinds lyrikk. Hun har mange fellestrekk med Athena Farrokhzad og skriver ut fra et berikende perspektiv av en kunstner som befinner seg mellom kulturer. Det som er spesielt for henne er en unik måte å beskrive bevegelsen på. Som den eneste av tre forfattere omtalte her i avhandlingen ble hun adoptert som et lite barn og løsrevet fra hennes opprinnelige kulturen som hun deretter har prøvd å komme tilbake til. Denne opplevelsen tas opp av hennes poetiske språk<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Eva Tinds forfatterskap problematiserer et fenomen som begynner å bli forsket på, det vil si transnasjonal adopsjon (se Sabina Ivenäs *White Like Me: Whiteness in Scandinavian Transnational Adoption Literature*). Selv om det er et svært interessant fenomen, faller det utenfor mitt prosjekt.



## 5.1. *Do*

Samlingen *Do* var Eva Tinds debutsamling som ble utgitt i 2009. Ett år senere ble den tildelt Klaus Rifbjergs debutantpris av Det Danske Akademi. (Litteratursiden) Boken er ikke en typisk diktsamling, men ved siden av poetiske verk består den av bilder, oppskrifter, utdrag fra brev eller tegninger. Disse elementene virker sammen for å fortelle en historie om opplevelser til en ung kvinne som bor i Danmark, men ble født i Sør-Korea. Det er tydelig at det finnes klare forbindelser mellom jeg-personen i samlingen og forfatteren. Akkurat som hennes poetiske «jeg» ble Eva Tind også født i sørkoreanske Pusan, og som en ettåring ble adoptert av en dansk familie. Hun bruker bilder av sin egen familie, utdrag av brev fra sin biologiske søster og beskriver sine personlige erfaringer. Selv om dikteren har ikke bodd i Korea siden adopsjonen, holder hun kontakt med sin biologiske familie. Hun kontaktet dem gjennom adopsjonsbyrået da hun var 14 år. (Forfatterweb) Takket være båndet med familien var hun i stand til å oppdage sin opphavskultur og utforske sin egen identitet. Effekten var en dobbeltidentitet som består av både dansk og koreansk kultur. Denne dobbeltidentiteten er et hovedtema i Tinds forfatterskap.

### 5.1.1. Tittelen

Tittelen på samlingen er ordet «do» som representerer måten de to delene av identiteten blander seg med hverandre. Ordet fungerer både på dansk og på koreansk. I det danske språket er det en dialektal variasjon på pronomenet «du» som blir brukt i Jylland, det vil si landsdelen hvor Tinds danske familie bor. På koreansk har ordet «do» (도) imidlertid svært mange betydninger – omtrent 120. I begynnelsen av boken nevner forfatteren eksempler:

do kan betyde: en religion. en moralsk  
lærdom. vejen (tao) til endelig erkendelse,  
indsigt, forløsning. sandhed. retfærdighed.  
årsag. sættes do foran en titel, betegner  
det den der har den højeste rand. et princip.  
et sværd. grader (temperatur). grader (i en  
vinkel). en musisk enhed. en kunstform. et  
håndværk. et billede. et diagram. et kort.

en graf. et menneske. en flok. en gruppe.  
en bande. en substantivendelse. et år. en  
periode. et resultat der opnås i et spil  
med brikker (yut), som koreanere spiller  
nytårsaften (Tind, 2009, s. 4)

Siden betydningene er så ulike, er det nesten umulig å bestemme hva man mener uten kontekst. Ordet fra tittelen representerer et element som eksisterer i begge kulturer. Det er mulig at Tind ønsker å formidle gjennom denne metaforen at «do» beskriver faktisk et menneske som i Danmark blir forstått overfladisk, bare på én bestemt måte, mens i Korea får dette individets personlighet mer dybde, og ikke blir redusert til en bås. Her er strukturen til metaforen veldig enkel, men den er samtidig en ukonvensjonell metafor. Identitetsbegrepet som forfatteren viser til har blitt erstattet med ett ord som vekker forskjellige assosiasjoner for forskjellige kulturer. Det er altså ikke helt tydelig hva det implisitte begrepet er.

### 5.1.2. Kroppen i bevegelse

I samlingen *Do* er kroppen ofte knyttet til bevegelser, det å bytte plass eller det å forandre sin tilstand. Tind beskriver bevegelser med metaforer, men bruker også faste uttrykk fra det danske språket. I diktet *arirang* finnes eksempler på et intuitivt bruk av slike uttrykk: «du forlader mig og går over arirang-passet / min elskede, du forlader mig og drager bort». (*Ibidem*, s. 11) I sitatet står to bevegelsesverb: «gå» og «drage» som blir modifisert ved bruk av preposisjoner «over» og «bort». Preposisjonene tyder på retningen til bevegelser, samt forsterker verbet «forlade». Andre eksempler på faste uttrykk som bruker bevegelsesverb er i diktene *dansker* og *scenestykke04*. I diktet *dansker* understreker forfatteren meningen som ligger i en av de enkleste setningene man først lærer på et annet språk: «du er en rigtig dansker / du kommer fra Korea». (*Ibidem*, s. 46) De to setningene er nesten motsatte. På den måten påpeker Tind at uttrykket «komme fra» alltid indikerer at personen som svarer, kommer utenfra landet og er dermed fremmed. Verbet «komme» står også i diktet *scenestykke04*, men er forandret ved bruk av en annen preposisjon: «jeg folder et stykke A4 papir til en lille hård klump, mine negle / kradser i min eksem, der kommer af den tørre luft i danmark, om / vinteren». (*Ibidem*, s. 104) I tillegg til elementer som er assosiert med ruhet og skarphet – adjektiver «hård», «tør»,

substantiver «negle», «eksem», verbet «kradse» – formidler inntrykket at Danmark er uvennlig og har en dårlig innflytelse på det lyriske jeget.

En spesiell type bevegelse som går igjen i diktene er dans. I diktet *forsamlingshuset* beskrives det en familiefest hvor dans står i fokus:

(...) så er der kaffe og kage igen og dans,  
et fad med cigaretter og cigarer bliver sendt rundt, og vi danser i  
par, moster karen svinger mig rundt i vals og foxtrot og forsørger  
at lære mig tango. jeg kan godt lide at se de voksne danse, jeg  
kan godt lide at danse, jeg går også til folkedans, der er jeg mand,  
fordi der mangler drenge. min far er den, der danser allermest,  
alle elsker at danse med ham, han svinger kvinderne rundt, til de  
mister pusten. jeg falder i søvn på et tæppe under bordet. festen  
slutter i en kreds, vi krydser arme og holder i hånd, vi synger og  
vugger i takt til sangen (*Ibidem*, s. 84)

Dans er en kollektiv handling i den adoptive familien til det lyriske jeget. Det er noe som sveiser familiemedlemmer sammen, og er dessuten en aktivitet knyttet til feiring og jubel. Det lyriske jeget føler seg bra blant familiemedlemmer og trives i selskap. Hun gjentar flere ganger at hun både liker å danse og se på andre danse. Det brukes ofte pronomenet «vi» eller preposisjoner som indikerer at det lyriske jeget utøver dansen sammen med andre. Atmosfæren på festen er avslappet og hyggelig. Tanten til det lyriske jeget prøver også å lære henne nye typer dans som er populære i den vestlige kultur. På den måten skapes det nærmere bånd mellom det lyriske jeget og familien hennes, hun kan bli en del av den danske kulturen og familien.

Dans blir imidlertid nevnt også i en annen kontekst i det siste diktet av samlingen, *tranedans*: «jeg danser tranedans foran låsby brugs iklædt min gule hanbok / med mønstrer og tråd af guld. mit hår er samlet i en knold i / hånden har jeg do». (*Ibidem*, s. 124) Det første verset kan være en referanse til det danske uttrykket «være en spurv i tranedans» som betyr å delta i noe som man ikke er egnet til. Siden diktet fremstiller et møte mellom to kulturer – en dansk by, en koreansk drakt og substantivet «do» som forbinder begge to – kan dette uttrykket forstås som et forsøk av en kvinne født i Korea på å tilpasse seg den danske kulturen og bli en «riktig» dansker. Som sagt før er substantivet «do» et felles element for begge to språk, så

dets funksjon i diktet er egentlig det samme som i tittelen: det forbinder to kulturer og kan ikke tolkes bokstavelig.

Bevegelser i samlingen uttrykker også emosjonelle tilstander og situasjoner. Et eksempel på et dynamisk dikt som beskriver dramatiske hendelser er *lille ole*. Det er en referanse til en barnesang, *Mors lille Ole*, som også står i boken til Tind. Sangen forteller om en liten gutt, Ole. Han går alene gjennom skogen og blir venn med en bjørn. Moren til Ole blir skremt og skriker. Det skremmer bjørnen som løper vekk, og Ole blir misfornøyd. Diktet av Tind har lite til felles med sangen og fokuserer på Ole:

ole og mik har fanget en dreng i skoven og bundet  
et reb om halsen på ham. ole og mik spærrer mig  
inde i legehuset i miks have, de siger, jeg ikke må  
komme ud, før jeg har taget bukserne af.

(...) jeg løber  
hurtigere end jeg kan, jeg løber med hjertet oppe i  
de bagerste del af munden

miks far slår mik med livrem hjemme i stuen, miks  
mor ruller cigaretter i køkkenet. oles mor slår oles  
søstre i ansigtet med flad hånd, når de er næsvise,  
hun kalder ham for lille ole

lille ole propper en regnorm op i næsen på rikke,  
lille ole jagter mig og fanger mig og slår mig hårdt  
på min gipsindbundne arm, den dag græder jeg  
ikke, jeg går hjem

(...) jeg råber så højt at min mor  
kommer hjem fra arbejde  
vi drikker te af brune krus og spiser  
trekornsboller med smør, mine hænder ryster (*Ibidem*, s. 79)

I dette diktet er kroppen misbrukt av andre mennesker og utnyttet til å fornærme en annen person. Misbruket er stort sett fysisk, men det påvirker også følelser som samtidig viser seg i kroppen. Det lyriske jeget løper veldig fort, og beskriver sin redsel ved å metaforisere følelsen. Hjertet som går opp til munnen er en kjent metafor for frykt. Tilsvarende kan nervøsitet bli formidlet med ristende kroppsdeler,

vanligvis hender (se det siste verset). Beskrivelser er veldig dynamiske: verbene blir gjentatt («jeg løber / hurtigere end jeg kan, jeg løber med hjertet oppe i / de bagerste del af munden») eller nevnt i lange sekvenser («lille ole jagter mig og fanger mig og slår mig hårdt / på min gipsindbundne arm»). Diktet er fylt med beskrivelser av vold som sammensatt med diminutiver – for eksempel «lille ole» – skaper et urovekkende bilde av grusomhet. Effekten oppnås ved å stille sammen to ting som aldri burde gå hånd i hånd. Vanligvis prøver man å beskytte barn mot vold, både utførelse av vold og bilder av den. Her i diktet er det likevel et barn som utøver vold. Det er en kontrast mellom barnets uskyldighet og brutalitet som er fordømt i den vestlige kulturen. Den andre strofen er en slags forklaring på Oles oppførsel. Volden som han utfører blir påvirket av volden som han selv erfarer hjemme. Diktet viser altså at vold alltid har en kilde, og hvis man svarer på den med det samme, skal den ikke forsvinne. Når barn blir utsatt for vold, kan de sende den videre.

Bevegelsen i samlingen er knyttet til følelser. Bevegelsesverb og andre beskrivelser av bevegelsen brukes for å uttrykke uro, en tilstand av en fremmed som ikke hører hjemme noensteds. Derfor er hen i stadig bevegelse, i forsøk på å finne sine røtter og tilhørighet. Bevegelser som ble analysert ovenfor er imidlertid ikke helt omfattende, og detaljer av andre typer bevegelser skal analyseres i følgende underkapitler.

### **5.1.3. Kroppens røtter – familie og opphav**

Kroppen i samlingen *Do* fungerer også som en forbindelse mellom det lyriske jeget og den biologiske familien, samt opphavslandet. Disse beskrivelsene bruker ofte også bevegelsesverb som retter fokus mot bevegelsen fra et land til et annet og understreker avstanden. Et eksempel finnes i diktet *arirang* som delvis ble analysert i det forrige underkapitlet. Det består av tre deler: koreansk, en fonetisk opptegnelse av samme teksten (tilpasset det latinske alfabetet) og en oversettelse til dansk. I diktet står det: «du forlader mig og går over arirang-passet / min elskede, du forlader mig og drager bort. / dine fødder vil smerte / inden du har gået ti mil.» (*Ibidem*, s. 11) Den mest åpenbare måten å vise distansen på er preposisjonene «over» og «bort» som er modifikasjoner på verbene «gå» og «drage» og verbet «forlade» som blir gjentatt videre. Det kroppslige elementet i diktet er føtter. De gjør det mulig å utføre hele bevegelsen, men bærer også en metafor inni seg. Smertene som det lyriske jeget nevner viser ikke bare til fysisk smerte, men også følelser som

oppstår ved avskjed. Etterlatelse og avstand gjentar seg i diktet *+k/t*. Hvert ord i diktet som inneholder bokstaver «k» og «t» har fått en ekstra bokstav. Det er en referanse til det koreanske språket som av og til tilføyer kinesiske tegn til de koreanske for å presisere ordets betydning.

ditt blikk vender modsatt. nu. du vender dett indad  
for længe siden. jeg viser dig derfor ikkkke mitt  
rum, min sø, min blomst, mitt bjerg, mitt sværd,  
mitt skkab. min mor. min mor af kkød, du gav mig  
liv, det ttager jeg med mig, når jeg går. ttøj er dødt  
uden kkroppens fylde. du bærer ditt ttøj, du bærer ditt  
barn, du bærer din smertte med din smertte, dett  
er ditt værn, din kklædning, din raslende ttorso af  
mettal, din kkrop møder min, men du er ikkkke  
mere. du er hul som ett gammeltt ttræ. jeg gemmer  
en leverposttejsmad i min lomme (*Ibidem*, s. 14)

Avstanden mellom moren og datteren vises allerede i begynnelsen. Moren ser i motsatt retning, slik at datteren ikke kan vise henne sitt liv. Forbindelsen er rent biologisk: datteren fikk en kjøttkropp fra moren før hun gikk videre i verden. Verbet «bære» inneholder en implikasjon om å bevege seg fra et sted til et annet. Moren bærer mange forskjellige ting som nesten blir til et byrde for henne. Det virker som om moren ikke lever sitt eget liv, men tar på seg både materielle ting og følelser. Derfor føler datteren at moren ikke er til stede. På grunn av at diktet er ment for den biologiske moren som kommer fra Korea, har dikteren valgt å tilføye bokstaver, slik som det gjøres i koreansk. Det er en måte å forklare budskapet på. På neste side er dette diktet gjentatt, men denne gangen er alle «k» og «t» fjernet. Under diktet står det en notat: «en slags jysk». (*Ibidem*, s. 15) Manglende bokstaver fungerer først som en melding uten mening, det vil si at det er vanskelig å forstå diktet uten dem, slik som det kan være vanskelig å forstå koreanske ord uten kinesiske tegn. Det er samtidig ikke ordentlig dansk, nærmere bestemt den jyske dialekten. Budskapet ville altså ikke bli forstått av den adoptive moren til det lyriske jeget.

Dikteren leker ofte med de to språkene. Diktet *se han / 서한* forteller om broren til det lyriske jeget. Se Han er et koreansk navn, men disse ordene har også sin betydning på dansk. Blanding av de to språkene vises flere ganger i diktet, alltid med

den samme strukturen: «min bror se han er død.», «min bror se han har en kniv (...)», «min bror se han laver flyttefilm om noas ark.». (*Ibidem*, s. 18) Det lyriske jeget kan både nevne brorens navn og bruke ordene som en muntlig interjeksjon. Den første betydningen blir ikke gjenkjent for de som bare snakker dansk og ikke vet at det samtidig er navnet på broren til det lyriske jeget. Effekten er mulig å oppnå på grunn av det konsekvente fraværet av versaler i teksten. Det er et annet eksempel på å være misforstått. Kroppslighet i diktet vises i beskrivelser av broren:

min bror se han er død. en dreng rammer hans ansigt  
med en stor sten. han ligger i en hvid seng på et hvidt  
hospital i seoul. en maskine trækker vejret for ham.

min bror se han har en kniv som han stikker dybt ind  
i ryggen på en anden. men min bror se han er højere  
end de fleste. politiet finder ham hvor byen ender. (*Ibidem*)

Det lyriske jeget legger merke til størrelser. Broren er høyere enn andre, han ligger i en bred seng, sykehuset er også stort. I tillegg er broren sterk og setter kniven dypt i kroppen til en person. Alt dette understreker at han var både stor og sterk, og kunne klare seg i verden. Det har imidlertid ikke beskyttet ham, fordi hans ansikt ble knust uansett og nå må maskinen hjelpe ham med å puste.

Døden og sykdom blir omtalt også med hensyn til et annet familiemedlem, den biologiske faren til det lyriske jeget. I *dear eva* er det en melding fra den biologiske søsteren som ligger til grunn for den poetiske teksten.

fathere is very bad.  
he,s a voice very  
low and can not eat  
solid food . he can  
swallow only soup.  
cancer is 6cm.  
it was spread to lymph,  
operation impossible.  
say dr.  
probably, he's life

remain  
about 2~3months ...  
now scan an anti-cancer  
medicine. today is first  
medicine. i can't explain  
english less.  
i'm so desire and  
sad..... i missing you  
남속! (*Ibidem*, s. 24-25)

Dikteren har en spesiell tilnærming til språket. Hun blander ofte forskjellige språk og er ikke opptatt av grammatiske, ortografiske feil eller korrekt tegnsetting. Hun velger å ikke gjengi meldingen fra søsteren med egne ord, men siterer den rett som den er for å vise sterke følelser. Søsteren kunne ikke snakke godt engelsk, men hun satt pris på at datteren blir informert om noe så alvorlig og emosjonelt. Hun skjuler ikke sin desperasjon, angst og lengsel. Hun bruker bare to ord på koreansk som er navnet til det lyriske jeget – Nam Sook. I en notat under diktet står det at Nam Sook betyr «sør jente» («syd pige» på dansk). Navnet til det lyriske jegets biologiske søster har også det samme morfemet inni seg: Nam Ou, som betyr «sør tre». Geografisk sett kommer familien til Tind fra Pusan som ligger helt sør i Sør-Korea. Navnene kan da være en referanse til det. Notatet er imidlertid en måte å vise tilknytning til den biologiske søsteren, noe som binder henne og det lyriske jeget sammen. Neste diktet i samlingen, *hønseæg01*, fremstiller det lyriske jegets reaksjon på farens sykdom. I første strofe forteller hun om at faren forlater henne, og at det berører henne veldig dypt. Den andre beskjefter seg med kroppslige reaksjoner på følelser:

giv mig tid aboji 아버지| jeg folder  
det sidste ud, jeg holder vejret  
længe, men ikke længere, det ligger  
neden under det nederste som  
stenhårde hvide hagl, der om lidt  
presser sig ud gennem mine øjne  
eller triller ud af munden som  
*hønseæg (Ibidem, s. 28)*

Følelser som blir fremstilt i diktet handler ikke bare om farens kommende død, men også om noe i deres forhold som gjør henne vondt. Hun sier at hun holder pusten, men ikke lenger, det vil si at hun slutter å tilbakeholde sine tanker. Det lyriske jeget sammenligner følelser til et hønseegg – noe hardt, ikke så stort, men fortsatt forstyrrende. Dikteren tegner forbindelsen mellom semantiske felter av vanskelige følelser og et fremmed objekt i kroppen som fører til ubehag. Hun mener at egget skal enten presse seg ut av øynene – som tårer, siden hun sammenligner følelsen også med hagl – eller triller ut av munnen – som ord eller skrik. Kroppsdeler i disse beskrivelsene viser hvordan følelser påvirker kroppen, og at det lyriske jeget blir bevisst over sin



kropp når hun fokuserer på sine følelser. I tillegg gjenspeiler de hvor sterk forbindelsen med den biologiske familien er, selv om det lyriske jeget vokste opp langt fra den.

Tind siterer også søsterens melding om farens død i diktet *i'm sorry*. (*Ibidem*, s. 32), men mellom diktene *hønseæg01* og *i'm sorry*. står det enda ett dikt som refererer til hendelsen. Tittelen på diktet er *du får penge i en hvid konvolut*. Det er skrevet på dansk bortsett fra det første verset som står i parentes: «(謹弔 i am sorry for your loss)». (*Ibidem*, s. 30) De to første tegn er ikke koreanske, men kinesiske og betyr det samme som setningen på engelsk. Siden koreansk var skrevet med kinesiske tegn i fortiden, er kinesiske tegn fortsatt brukt i visse tilfeller. Som sagt før, er de hovedsakelig viktige når et koreansk ord ikke er presist, men de oppfattes også som en mer litterær og høytidelig måte å uttale seg på.<sup>10</sup> Diktet *du får penge i en hvid konvolutt* har også en høytidelig stemning. Det lister handlinger som utøves i løpet av en tradisjonell koreansk begravelse. I diktet alle handlinger blir utøvd av det lyriske jeget. Mange tradisjoner er knyttet direkte til kroppen. Det lyriske jeget vasker farens kropp, klipper hår og negler, binder hender og føtter sammen eller setter penger og ris inn i munnen til den avdøde. Det er imidlertid viktig å påpeke at det ikke skjer i virkeligheten, siden det lyriske jeget får en melding om dødsfallet og ikke er sammen med faren og familien i dette øyeblikket. Diktet er derfor hennes forestilling om hva hun skulle ha gjort om hun ikke var i et annet land, langt ifra sin biologiske familie. Hun prøver dermed å gi ære til faren.

I diktet *hønseæg02* finner man en annen metafor på et hønseegg: «knuder i halsen som æg, vokser langsomt». (*Ibidem*, s. 33) Denne gangen representerer den en følelse av angst og frustrasjon som sakte bygges opp og blir mer og mer plagsom. I lys av det lyriske jegets erfaringer er det angst som er knyttet til å oppholde seg i en annen, fremmed kultur. Diktet plasseres også i sekvensen som handler om farens død. Når man holder på å gråte, føler man ofte en klump i halsen. Hønseegget er altså en metafor på kommende tårer som er en respons på sorg etter døden til en pårørende. Metaforen i diktet omtaler kroppen for å beskrive emosjonelle tilstander. De kan imidlertid ha forskjellige grunner: enten oppholdet i den danske kulturen eller følelser knyttet til et

---

<sup>10</sup> Eksempel på *hanja*, kinesiske tegn i koreansk skrift: «A stream called *Beodeunae* (버드내) meaning 'stream (*nae*) with willow trees' (*beodeu*) adopted its Hanja writing 柳等川 (*Yudeungcheon*), which was composed of 柳 (sounding *yu*) as a Chinese character meaning 'willow tree,' 等 (sounding *deung*) as a Korean sound similar to 德 (*deu*), and 川 (sounding *cheon*) as a Chinese character meaning 'stream.'» (Choo, S. 2016. The use of Hanja (Chinese characters) in Korean toponyms: Practices and issues. *Onoma*, 51, 13-24.)

familiemedlem. I begge tilfeller beskriver det lyriske jeget reaksjoner som hennes kropp har på vanskelige følelser.

Det lyriske jeget forteller også om holdninger mot henne i storfamilien. I diktet *oldefar* beskriver hun inntrykk som hun får fra eldre generasjoner:

min bedstemor elsker mig ikke, som farmor ikke  
elsker mig, hendes far elsker mig, før han dør,  
som farmor. min oldefar siger: "hvor er den lille  
sorte". han hænger mine hvide tegninger op over  
sin hvide seng. han husker ikke, hvem han er, men  
han venter mig, han venter mig og husker mig  
"den lille sorte". han venter mig under den hvide  
tegning (*Ibidem*, s. 86)

Diktet baserer på dikotomien svart/hvit som representerer hudfargen. Selv om det lyriske jeget ikke er svart, er hun rett og slett ikke hvit, med andre ord kan svart konnotere en ikke-hvit hudfarge. Denne egenskapen definerer henne i familien. Svart farge kan likeledes vise til hennes hår- eller øyenfargen. Skillet mellom svart og hvit viser at den adoptive danske familien og det lyriske jeget står helt i motsetning til hverandre. Hun prøver å tilpasse seg; hun tegner *hvite* tegninger, som både refererer til fargen på papir og konvensjonelle tegninger som barn lager i danske barnehager. Tegninger henger også overfor sengen til hennes (hvite) oldefar. Det lyriske jeget påpeker imidlertid at blant de eldre i familien er det bare oldefaren som elsker henne. Til tross for at uttrykket «det lille sorte» kan bli oppfattet som rasistisk, er poenget annerledes. Det lyriske jeget forsøker å formidle at oldefaren elsker henne, selv om han antar at hun er fremmed. Dette står likevel i veien for de andre som ikke kan elske henne. I diktet er kroppen redusert til en farge: dikteren bruker altså en metonymi. På den måten kan hun også skille tydelig mellom to kulturer – den danske og den koreanske.

#### **5.1.4. Den avdelte kroppen – dobbeltidentitet**

Som det ble nevnt ovenfor, forteller diktsamlingen *Do* om en person som befinner seg mellom to kulturer og dermed har en dobbeltidentitet. Dette skillet blir tydelig i flere dikt, for eksempel *jeg svæver over rød kugle*.

i luftpil på rejse mellem

to stykker land  
mit indre vand deler sig i to  
og flyder  
som brede floder  
ad mine kinder  
ad krop  
langs jord og klippe  
og samler sig  
i hulning  
i landskab  
i sø  
af søvand af slam (...) (*Ibidem*, s. 21)

Det lyriske jeget er i bevægelse mellem to land – Danmark og Korea. Hennes indre vann – det vil si hennes livsforløp – er fordelt i to. Hun finner imidlertid sin plass i begge kulturer, her representert av fordypninger i landskapet. Hver elv skaper en sjø som består av både vann og slam. Sjøvann har vanligvis positive konnotasjoner, mens slam er forbundet med noe skittent og ubehagelig. Dermed mener det lyriske jeget at begge deler av hennes identitet – den danske og den koreanske – inneholder både det gode og det onde. Kroppen i diktet kan være beskrevet – etter Lakoff – som en beholder. Det er kroppen som sveiser dobbeltidentiteten sammen. Den er et sted hvor forskjellige deler av det lyriske jegets personlighet blander seg og utgjør hennes unike identitet. Diktet nevner også kroppsdelar som finnes i par, det vil si kinn, og videre også bryster:

sø  
som mine afklippede bryster  
ligger i  
som tollundsmandens kønsorgan  
skrumpet til rosin (*Ibidem*)

Det er en måte å vise en naturlig fordeling på. Selv om tallord ikke står i diktet ved substantiver kinn og bryster, virker flertallet slik at leseren fyller inn i det som ikke blir sagt og ser for seg et tydelig skille. Det lyriske jeget viser altså at hennes kropp og identitet er delt i to nesten naturlig symmetrisk langs en akse. En lignende språklig virkemiddel ble brukt i diktet *apart from me / who is apart?*

(...) mælk løber ud af mine øjne, af mine  
brystvorter

jeg er et pattedyr  
eller pater på et dyr  
pater, lunger, tasker  
bryster, mener jeg  
uden symmetri  
det klør mellem dem  
i mine armhuler  
i mitt hår  
mælk og skov  
mellem mine balder  
løber mælk som flod (...) (*Ibidem*, s. 36)

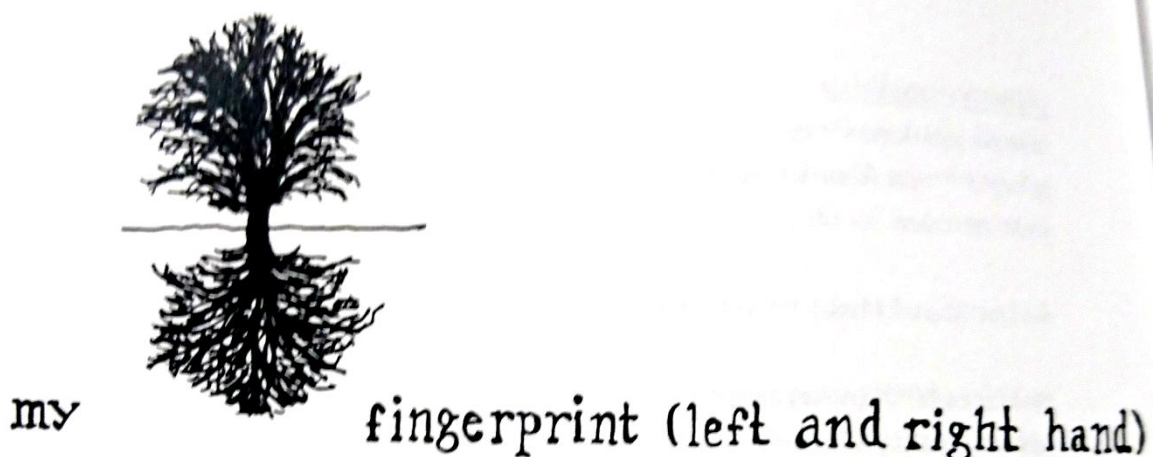
Det lyriske jeget nevner igjen doble kroppsdelene: øyne, lunger, bryster (brystvorter), armhuler og rumpeballer. Hun påpeker imidlertid mangel på symmetri som oppfattes som en kontrast i motsetning til kroppsdelene, og til diktet *jeg svæver over rød kugle*. Det betyr at det lyriske jeget er klar over at hennes identitet ikke er jevnt fordelt mellom to kulturer. Det er også viktig å legge merke til hva som løper mellom disse kroppsdelene, nemlig melk. Her gjelder den samme teorien av Kristeva som jeg nevner i forrige kapittel. Melk, i likhet med gråt eller berøring, er blant de preverbale, førspråklige måter å kommunisere på som moren og barnet bruker i forhold til hverandre. Det er en væske som kan knyttes til familieband, spesielt forholdet mellom moren og barnet. I diktet representerer den derfor tilknytning til den biologiske familien og hjemlandet. Likevel gjør melken at det klør i kroppen, altså at tankene på Korea ikke er helt behagelige. Det bekreftes også når man tar i betraktning begynnelsen på diktet: «græd ikke over mælk / jeg græder i mælk» (*Ibidem*, s. 21). Det er tydeligvis et ordspill på uttrykket «gråte over spilt melk» (eller «græde over spildt mælk» på dansk) som betyr å bekymre seg over noe som allerede har skjedd og ikke kan forandres. Det gjør ikke det lyriske jeget, men hun gråter imidlertid *i* melk, altså melk kommer ut av hennes øyne i stedet for tårer. Dette viser altså at den koreanske delen av identiteten fremkaller følelser som tristhet eller sorg. Kroppsvæsken (melk) blir også sammenlignet igjen med en elv, men denne metaforen skal bli analysert videre i avhandlingen.

Symmetri og dobbeltidentitet blir fremstilt tydelig i to dikt som er nesten like: *den første sø* og *den anden sø af sorg*. Det første viser til det koreanske opphavet, mens det andre beskriver den danske identiteten. Diktene skiller seg fra hverandre bare med ett adjektiv.

jeg stirrer ned i en koreansk sø. den er så stor, at den er uden  
ende. min koreanske sø skaber et indre koreansk pres. jeg breder  
mine koreanske arme ud og holder om den bundløse koreanske  
sø. jeg lægger mit koreanske hoved i den koreanske søs skød,  
lader mig vugge i søvn i blåsort koreansk vand. da jeg vågner,  
sidder jeg på kanten af et koreansk hav. mit koreanske hår er nu  
blåt. mine koreanske sko er det (*Ibidem*, s. 44)

Ovenfor står diktet *den første sø*. Som sagt, er adjektivet «koreansk» erstattet med ordet «dansk» i det andre diktet, *den anden sø af sorg*. Utenom dette er diktene helt like og beskriver det samme bildet. Titlene gir en antydning til tolkningen av havmetaforen. Sjøen er et symbol på sorg. Slik som denne følelsen er den endeløs og bunnløs. Det lyriske jeget prøver å omfavne den og kontrollere med sin kropp, men forsøket er forgjeves. Sorgen overtar henne og til slutt overlater hun seg. Da blir metaforen enda mer komplisert, for sjøen symboliserer sorg, men også blir personifisert og omtalt som en person. Det lyriske jeget legger seg i fang til sjøen, nesten som om den var hennes mor eller en annen pårørende. Den andre betydningen av substantivet *skød* (tilsvarende norsk «skjød») er det kvinnelige underlivet. Det har også konnotasjoner med Kristevas preverbal kommunikasjon. Forbindelsen mellom moren og barnet begynner allerede så tidlig og er preget av førspråklige kommuniseringsmåter. Etter å ha sovet i sjøens fang blir hennes hår blått. Dette adjektivet har også en metaforisk betydning. Det er en synonym for trist. Sorgen er altså så stor og sterk at det lyriske jeget kan ikke overvinne den. Følelsen blir tydelig på kroppens utseende. Diktene viser at både Korea og Danmark vekker tristhet hos det lyriske jeget. Begge land knyttes til noe som man kan sørge over. Det er for eksempel livet som hun aldri hadde i Korea, på grunn av å være adoptert. I Danmark er det blant annet fremmedhet som fører til at hun aldri føler seg helt hjemme. Grunnen til at diktene er så like er at begge deler av det lyriske jegets identitet er like viktige. Hun gir dem likt fordelt plass inni seg.

Tind blander iblant tekst og bilder som forsterker hennes metaforer. Et eksempel står nedenfor:



(*Ibidem*, s. 50)

Her bruker hun en enkel tegning som viser til en kroppsdel. Tegningen ser ut enten som et tre med sin skygge, en gjenspeiling av et tre på vannoverflate, eller et tre med et rotsystem. Tolkningen er imidlertid at det er det lyriske jegets fingeravtrykk. De ser nesten det samme ut. Ved å avdele avtrykkene med en linje, skiller hun to sider av sin kropp. Hun viser også en tydelig avdeling mellom to sider av hennes identitet. Med hensyn til forrige dikt er bildet altså en skildring av en dobbeltidentitet. Tegningen kan også gjenspeile koreanske røtter og en dansk identitet som har grodd ut av det. Samtidig er begge deler like store og like viktige. Det er en måte å fremstille hvor kompleks det lyriske jegets identitet er.

I diktet *plastikdukke* forteller dikteren om dobbeltidentitet ved å blande sitt eget dikt med to dikt av en koreansk dikter fra 1500-tallet, Hwang Chin-i. Hun var en utmerket poet, og ble også kjent for sin skjønnhet og sterk personlighet. Nå for tiden er hennes dikt analysert på skolene, og hun er selv en populær person i moderne kultur. (AllPoetry) Ved å bruke utdrag av Hwang Chin-is dikt vender Tind tilbake til den koreanske tradisjonen og understreker sin opprinnelse. Jeg vil starte med å sitere den danske delen av diktet:

der star en plastikdukke på mit bord

(...) den er ikke levende som jeg

(...) den er lavet af plast

af blød phtalat  
dukkeblød, dukkehud min dukke som jeg  
uden hår, asiatisk kvinde  
uden hår på arme, ben og ryg, i røv  
(køb giftig dukke til halv pris i butik)  
(...)  
du spørger mig, hvor jeg kommer fra  
du siger, at jeg er smuk med mit sorte hår  
du slikker på min thailandske hud, tænker du  
(...)  
"jeg er dansk" siger jeg  
papirtyndt, fint foldet hud  
dit ansigt er en rød, gammel flamme  
hvid som sne, er du uden dens røde (Tind, 2009, s. 51)

Diktet forteller om en situasjon når det lyriske jeget befinner seg i et rom med en hvit person, sannsynligvis fra Danmark. Først sammenligner hun sin kropp med en plastdukke som forestiller en asiatisk kvinne. Dukken har ikke hår utenfor hodet – som er karakteristisk for asiatiske kvinner – og er laget av et giftig materiale. Personen som det lyriske jeget er sammen med beundrer hennes svart hår og slikker hennes hud, men kaller den for thailandsk. Samtidig stiller hen et spørsmål: «hvor kommer du fra?». Som sagt tidligere, er det ett av de mest primære spørsmålene som blir stilt når man treffer noen, og er derfor en grunnleggende del av ens identitet. Her blir spørsmålet forårsaket kun av det lyriske jegets utseende. Når hun svarer «jeg er dansk», blir den andre personen flau. Hens hud blir rød, som er en metonymi av skam. Det lyriske jeget legger merke til kontrasten: vanligvis er huden til denne personen hvit som snø. Dikteren bruker altså få adjektiver til å fremstille en interaksjon mellom en person som er opprinnelig fra Asia og en person fra Europa. Selv om den hvite personen ikke ønsker å være rasist, stiller hen det evige spørsmålet som det lyriske jeget stadig hører i løpet av sitt liv. Skamfølelsen kommer nesten umiddelbart. Situasjonen i diktet er altså vanlig for det lyriske jeget. Diktet fokuserer ikke på et bestemt møte med en bestemt person, men er ment for å formidle noe universelt. I den første strofen av diktet siteres det følgende dikt av Hwang Chin-i:

i cut in two a long november night,  
and place half under the coverlet,  
sweet-scented as a spring breeze.

and when he comes, i shall take it out,  
unroll it inch by inch, to stretch the night. (*Ibidem*)

Diktet forteller altså om en person som venter på sin elskede og forsøker å forlenge natten, slik at de får mer tid sammen. Natten i november er særlig lang i nord, derfor beskriver denne metaforen hvor mye ekstra tid det lyriske jeget ønsker å få. Sitatet er egentlig en forlengelse av det danske diktet, altså sitatet viser til den hvite personen som det lyriske jeget snakker om. Denne personen er en som er viktig for det lyriske jeget og knyttes til positive følelser. Hun ønsker å tilbringe så mye tid som mulig sammen med denne mannen. I tillegg sammenligner hun lukten til dekket med en vårbris, som står i kontrast til den kalde og ubehagelige novemberrnatten. Det andre koreanske diktet har en lignende stemning.

do not boast of your speed,  
o blue-green stream running by the hills:  
once you have reached the wide ocean,  
you can return no more.  
why not stay here and rest.  
when moonlight stuffs the empty hills? (*Ibidem*)

I den opprinnelige, koreanske versjonen av diktet er «blue-green stream» (碧溪水, som er kinesiske tegn, men på koreansk uttales som «byokkkyesu») et ordspill på navnet til dikterens elskede: Byok Kye Su (벽계수). Tilsvarende er «moonlight», nærmere bestemt «lys måne» (명월) et navn som Hwang Chin-i brukte senere i livet. (McCann, 1988)

Metaforene blir da åpenbare. Mannen er fremstilt som en rask strøm, mens det lyriske jeget blir til det statiske og myke måneskinnet. Med hensyn til diktet til Tind er disse tvetydighetene borte, men hun bruker fortsatt samme metaforer til å beskrive seg selv og mannen hun er sammen med. Selv om mannen stiller spørsmålet som kan betraktes uvitende, blir han fort flau. I tillegg viser det seg at det lyriske jeget har sterke følelser for ham og er villig til å se bort fra denne kommentaren. Diktet viser altså at de nærmeste personene i Danmark kan oppføre seg på samme måte som alle andre hvite mennesker. Det lyriske jeget blir igjen misforstått og betraktet som fremmed. Dessuten, ved å inkludere sitater fra den koreanske dikteren, understreker Tind hennes opphav. Hun viser til ordene fra en annen koreaner for å formidle budskapet i diktet, selv om diktene blir oversatt til engelsk.



Eva Tind har inkludert i samlingen fem dikt med tittelen *scenestykke* som etterligner scener i teaterstykker. Hvert av disse diktene lister elementer av handlingen og scenografi. Etterpå står det sceneanvisninger, og til slutt teksten av diktet. I *scenestykke04* tar dikteren opp temaet dobbelidentiteten og forsøket på å bli forstått og tilpasset.

interiør — *sort seng*

handling — *snitter*

stemme — *blid*

lyd — *kradser*

klip — *et stykke papir*

snit — *hud*

lugt — *blodig fisk*

*blid, sort seng, blodig fisk, snitter et stykke papir kradser hud*

jeg snitter mig i hud for at visse, at jeg tilhører samme afrikanske stamme som du, barn i midten, du ser, mere end jeg ser, jeg slår den i hjel med en stor sten, på klippen i tromsø ligger den blodige fisk, sort seng beklædt med imiteret hud, fra 1970, sengetæppet hæklet af garnrester og tørret hval, jeg synger med blid stemme, jeg folder et stykke A4 papir til en lille hård klump, mine negle kradser i mit eksem, der kommer af den tørre luft i danmark, om vinteren (*Ibidem*, s. 104)

Det lyriske jeget prøver å vise at hun er lik de andre personene. «Barn i midten» er en betegnelse på hvilket som helst barn fra Danmark. Det finnes kroppslige elementer, for eksempel hud som hun snitter for å vise blodet sitt. Det er en bokstavelig fremstilling av å åpne seg selv og vise sitt indre til verden. Et annet eksempel på kroppslighet er setningen «du ser, mere end jeg ser» som er en referanse til spørsmålet som hun alltid har fått, nemlig om hun kan se noe på grunn av epikantisk fold rundt øyne. Disse bemerkningene, sammen med ordene knyttet til ruhet og skarphet som jeg har beskrevet i et tidligere underkapittel, viser hennes fremmedhetfølelse. Hun påpeker forskjellige opplevelser som fører til at hun ikke føler seg hjemme. Diktene i rekken *scenestykke* er eksempler på et spesielt bruk av språket, karakteristisk for Tind. Hun tar elementene forbundet med film og teater og lager ordspill. «Klip» som er en liten del av filmen får sin grunnbetydning, det vil si et fysisk utklipp fra papir. På en lignende måte bruker hun begrepet «snit» som rett og slett betyr det å snitte i noe, for eksempel for å

fjerne en del av en film. Her mener hun snittet i huden, som også er den primære betydningen. Dikteren bruker altså ord som har forandret sine definisjoner og kommer tilbake til tidligere betydninger av disse begrepene. Slik overrasker hun den moderne leseren som er vant til nye meninger. Det kan også være et eksempel på det unike bruket av språket. Etter Kristeva kan en fremmed se på språket på en helt annen måte enn en morsmålsforbruker. Eva Tind, som en fremmed, fokuserer dermed på de enkle og bokstavelige betydningene. Samtidig er de uvanlige i denne konteksten.

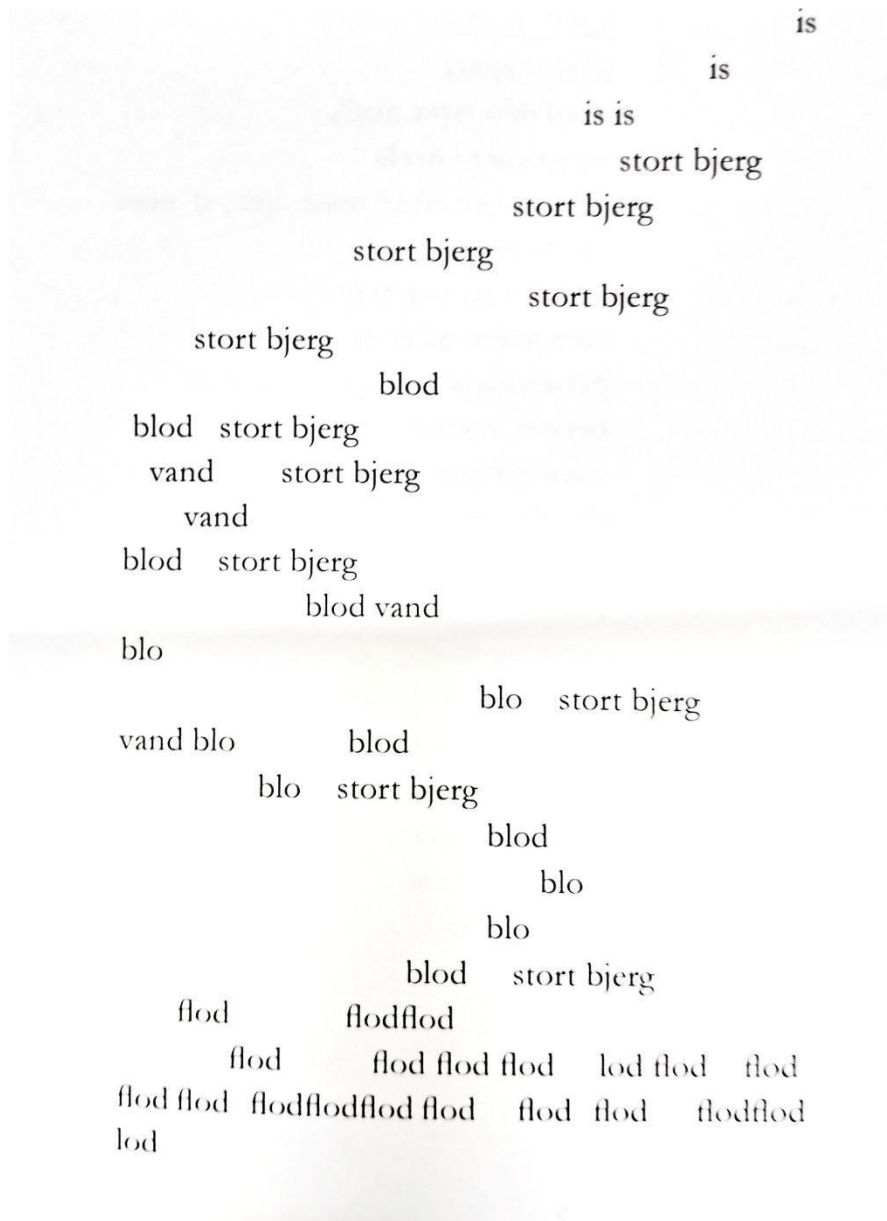
### 5.1.5. Kroppen som natur

Kroppsmetaforene som Tind bruker i samlingen *Do* tar ofte sitt utgangspunkt i naturen. Det gjelder både levende elementer, som dyr eller planter, men også ulevende, for eksempel is eller vann. Som sagt før, bruker dikteren bevegelsesverb og det innebærer også metaforer knyttet til natur. Et eksempel som stadig dukker opp er vann og gjenspeiling av dets bevegelser. I diktet *hønseæg03* blir vann et grunnlag for metaforen av blod.

blod fosser fra dine knuder som æg, som æg af  
blod, som æg åbner de sig uden kyllinger, små  
kyllinger, gule, af dun, der fosser ned ad bjerget, af  
is, som vand, som vandfald af blod af vand (*Ibidem*, s. 35)

Substantivet «knude» har flere betydninger på dansk som spiller sammen i dette diktet. Det kan bety bokstavelig talt en sammenfletting på for eksempel et tau, en form som på håret, en klump av vev eller en forhøyning i landskapet. Metaforisk sett kan det også stå for en vanskelighet eller en sanseopplevelse som forekommer på grunn av sterke følelser. Den siste betydningen har allerede blitt brukt av dikteren i diktet *hønseæg02*: «knuder i halsen som æg, vokser langsomt». (*Ibidem*, s. 34) Det er altså ikke helt tydelig hva menes med dette substantivet, men man kan anta at det viser til noe i kroppen, siden det er blod som løper ut av knuter. Blodet blir sammenlignet med et ustoppelig foss. Når blodet renner ut av kroppen, må det være et tegn på at noe er galt med kroppen. Siden sekvensen av dikt med tittelen *hønseæg* viser til farens sykdom og det lyriske jegets reaksjon på hans død, symboliserer blodet en dramatisk situasjon når en person mister livet. Det lyriske jeget blir overveldet av sorg, som det har blitt analysert tidligere. Derfor er blodet også et symbol på hennes smerte og følelser. Det blir synlig spesielt senere i diktet som går videre og lister noen elementer av natur som skaper et

landskap for blod. I den neste delen av diktet er det ikke bare ord som er viktige, men også den grafiske fremstillingen.



(*Ibidem*, s. 35)

På toppen finnes det is, som deretter smelter og går over til blod og vann. To væsker blander seg med hverandre og renner ned fra et stort berg. Helt ned samler de seg i en elv. Bevegelser i diktet blir fremstilt både i språket og i formen på diktet. I begynnelsen finnes det en forandring i materiens tilstand: is blir til vann (og blod). Is representerer noe statisk og ubevegelig, det vil si en emosjonell tilstand når det lyriske jeget ikke er plaget av noen ubehagelige følelser. Situasjonen forandrer seg og blir veldig dynamisk. Faren er syk og holder på å dø, mens det lyriske jeget opplever følelser forbundet med

sorg, sjokk, lengsel og så videre. Til slutt blir det vanskelig å skille mellom det gode og det onde. Det lyriske jeget driver med strøm som er en metafor av følelser i stadig forandring. Det store berget er en høyde som er nødvendig for at elven skal renne ned. Her er det også en metafor for et metaforisk, psykisk fall. Først befinner seg det lyriske jeget på toppen, ubevisst over situasjonen. Da føler hun ingenting. Etter at hun får beskjed om farens sykdom, blir hennes psykiske tilstand verre. Det viser til strukturelle metaforer beskrevet av Lakoff, det vil si at retningen opp er den riktige på grunn av kroppens posisjon, mens retningen ned er alltid knyttet til en negativ forandring.

Bevegelser knyttet til naturmetaforer finnes også i diktet *græs*. Der sammenligner det lyriske jeget seg selv med gress:

her er en tot græs  
af den blev jeg født  
jeg vokser stadig  
uden centrum, i alle retninger (*Ibidem*, s. 55)

Metaforen baserer seg på at både gress og et menneske begynner som noe veldig lite og deretter vokser ut og blir større. Verbet «vokse» er ofte forbundet med retningen opp, det blir brukt for eksempel i uttrykket «vokse opp» som betyr rett og slett det å forandre seg fra et lite barn til en voksen person. Ordet «voksen» har også sine konnotasjoner. Det kan forstås som en beskrivelse på noe som har sluttet å forandre seg og er i sin endelige form. Det lyriske jeget stiller seg likevel imot denne betydningen. Hun mener at hun vokser stadig. Det å vokse betyr altså at hun fortsatt forandrer seg, tilegner seg nye ferdigheter og opplever nye erfaringer. Det som er viktig i diktet er at hun vokser «uden centrum» og i «alle retninger». Mangel på en sentral plass viser til hennes opphav. Hun beveger seg stadig mellom to land – Korea og Danmark – og hun er ikke i stand til å si at ett av disse landene er viktigere, eller at det betyr hjem for henne. Hun erfarer altså begge kulturer og begge land og lever i dem. Slik som gress velger hun ikke en eneste retning hvor hun ønsker å komme seg fram, men tar litt av hvert. Diktet formidler også at man aldri slutter å lære seg eller erfare nye ting. Livet er i stadig forandring og bevegelse, og ingenting er fast.

I diktet *pap* vender Tind igjen til den koreanske kulturen. Denne gangen bruker hun sitater fra dikteren No Cha-yong (노자영 eller 盧子泳) som levde i begynnelsen av 1900-tallet. Dikteren karakteriserte seg av stor sentimentalisme og hans dikt ble ofte

beskrevet som kvinnelige. Etter hans mening var kjærlighet en frigjørelse fra sosiale og kjønnsnormer. (Lee, 2022, s. 44)

*bunches of dark grapes, purple pearls,*  
lyset damper i min stue. skyerne hægner tæt.  
jeg har bygget et skelet af bøgetræ. på det hænger  
jeg min koreanske krop

*my love, your eyes look out from each cluster,*  
skægget kilder. barnets hud stritter. det regner i min  
stue. mine øyne er hvide kugler

*i kiss them as i pick the purple fruit.*  
fortab dig ikke i spirale mareridt, flyv videre uden  
krop i fly  
af pap (*Ibidem*, s. 62)

Naturmetaforer i diktet er først og fremst sammenligningen mellom et skjelett og et tre. Begge to skaper et slags grunnlag for et liv: et skjelett støtter kroppen, mens trestammer og grener gir plass for blader, fugler og så videre. De har også en lignende struktur, altså at de er bygget opp av lange, tynne elementer. Her i diktet er det et bøktre, som er det mest vanlige treet i Danmark. Samtidig sier det lyriske jeget at hun henger sin koreanske kropp på treet. Det innebærer døden og kanskje også selv-ofring. I likhet med Odin som henger seg selv på Yggdrasil for å skaffe seg visdom og kjennskap til runekunsten, ofrer det lyriske jeget sin koreanske kropp, muligens for å finne ro og tilpasse seg det danske samfunnet. Hun mener dermed at hun forlater sin koreanske identitet og bygger opp en ny, dansk identitet på skjelettet. En annen metafor knyttet til natur er regn som faller i stuen. Regnet er ofte sammenlignet med tårer, så ved å si at det regner inni rommet mener hun sannsynligvis at hun gråter i stuen. En annen forbindelse mellom disse to er verbet «falle», altså både tårer og regn faller og er forskjellige typer væsker. Grunnen til gråten måtte være noe dramatisk, for eksempel forsøket på å forandre sin identitet. I den andre delen av diktet som er sitatet fra No Cha-yong blir øyne sammenlignet med druer på grunn av sin form og mørk farge. Det lyriske jeget kaller imidlertid sine øyne for hvite kuler. Hun påpeker altså en kontrast mellom seg selv og personen hun snakker om. Det brukes igjen dikotomi svart og hvit, men den har en annen betydning enn før. Hvis man er redd eller sjokkert, åpner man øynene slik at hvitøyet blir mer synlig. I det motsatte blir mørke øyne ofte mer lukket som kan indikere roligere følelser. I dette

diktet blir naturmetaforer skapet hovedsakelig ved å sammenligne formen eller fargen til en kroppsdel. På den måten forestiller de et tydeligere bilde, samt innebærer at det lyriske jeget ligner på naturelementer og er en del av noe større enn henne.

I diktet *vante* siteres en dikter fra skifte i 1300- og 1400-tallet, Yi Cho-nyon (李兆年). Diktet handler om momentet da Tind ble adoptert.

en dag i marts får barnet en ny mor,

som jeg

*white moon, white*

*pear blossom, the milky way*

*white across the sky.*

en blød og ettergivende mor,

som jeg er, når

*an ignorant bird*

*repeats and repeats its song,*

*not noticing*

*the sorrow of spring.*

jeg spirer i dine lysende hender

som en blomst, kkot

*too much awariness is a sickness;*

*it keeps me awake at night.*

lyset ligger som en ekstra hud om dine hender

en slags *vante* (*Ibidem*, s. 63)

Naturmetaforer kommer stort sett fra det siterte diktet, men Tind bygger også rundt dem. Det som er først mest tydelig er adjektivet «white» som blir gjentatt flere ganger. Det er en metafor som beskriver at omgivelser rundt barnet er hvite, det vil si at barnet befinner seg i et hvitt samfunn. Betegnelsen «an ignorant bird» viser til den danske moren. Hun gjentar sin sang, altså gleder seg for å ha fått et barn – en ny begynnelse i hennes liv, her sammenlignet med vår – til tross for at det er forbundet med at barnet har blitt tatt fra hjemlandet sitt. Fragmentet om bevisstheten understreker at det å være bevisst over seg selv ikke alltid er sunt. I lys av Kristeva kan den være grunnen til at man føler seg fremmed, slik som barnet i diktet gjør: «A secret wound, often unknown to himself, drives the foreigner to wandering.» (Kristeva, 1994, s. 5) Tind legger til noen metaforer. Hun sammenligner barnet med en plante som vokser i mors hender. Substantivet «kkot» er et koreansk ord for blomst. I tillegg legger hun merke til den

hvite fargen. Hun sier at morens hender blir enda lysere på grunn av månelysen. Hun kaller lyset for en ekstra hud og en vott. Diktet skaper et melankolsk bildet av moren med barnet. Begge to har forskjellige syn på situasjonen. Selv om barnet føler seg elsket av den nye familien, vet hun at hun samtidig er fremmed og at hennes hjemland ligger langt ifra. Fremmedheten forekommer når hun blir bevisst over forskjeller. Følelsen er ubehagelig, og blir sammenlignet med en sykdom, muligens uhelbredelig.

Naturmetaforer i diktet *når jeg synker* representerer tilstandsforandring og er knyttet til væsker og bevegelsen. Denne gangen sammenligner det lyriske jeget kroppen sin med vannet.

jeg bliver stående inden i skabet med mine iskolde  
fødder, mine isklumper, for en dag bliver det  
tøvejr og vand smelter, vand drypper og samler  
en sø fra mit barndomsland (...) (*Ibidem*, s. 74)

Den første delen av sitatet beskriver ubevegelighet. Kroppsdeler blir sammenlignet med is som er et ikke-levende naturelement, og knyttes også til vinter, en tid for å vente og sove. Dikteren velger å bruke et statisk verb – «stå» – som også understreker mangel på bevegelse. Situasjonen kommer imidlertid til å forandre seg. Tøværret er en metafor på denne forandringen. Metaforen baserer på endringen i vannets tilstand fra solid til flytende. Vannet som flyter er da i stand til å bevege seg. Det kan dryppe og løpe, det blir stadig bevegelig. Verbene brukt av dikteren får også en implikasjon av bevegelse: smelte, dryppe, samle. Først gjemmer det lyriske jeget seg i et metaforisk skap, hennes identitet er frossen. Deretter kommer det en tid når hun endelig kan være seg selv, bevege seg fritt i verden og føle tilknytning til sitt hjemland. Nå for tiden er hun likevel bare i stand til å eksistere uten ord i det danske samfunnet.

Det lyriske jeget viser til sjøen fra hjemlandet også i diktet *gule hav*. Hun lister flere ting som har gul farge, siden det er vanlig å kalle asiater for «den gule rase». Blant disse er for eksempel solen, urin eller silke. Hun nevner også Det gule hav som sin opphavskilde: «ved du, at mit stamtræ står i det gule hav, / der hvor to hvirvler hvirvler i min datters hår?». (*Ibidem*, s. 94) Virvler viser til sommer- og vintermonsuner som er karakteristiske for østlige og sørlige deler av Asia. Ved å sette et verb som er identisk med substantivet, skaper dikteren en intensjonell repetisjon. Det er en visuell fremstilling av monsuner, samt det understreker tallordet «to». Det både virker på leserens forestillinger og

beskriver det lyriske jegets hjemland med poetiske ord. I tillegg står det at hennes familietre stammer fra regionen av Det gule hav. I diktet vokser det helt fra havet som bygger opp en kompleks metafor. Først impliserer det at både havet og huden til det lyriske jeget er gule. Den er en viktig farge som hun identifiserer seg med. Dessuten, hvis et tre kan vokse ut av havet, viser det at det er sterk og ikke gir seg på grunn av urolige omgivelser. Det lyriske jeget understreker at hennes røtter befinner seg i Korea, selv om hun er langt ifra. I tillegg er arven overlevert til neste generasjoner, representert i diktet av hennes datter.

Nå ønsker jeg å komme tilbake til diktet *apart from me / who is apart*. Som sagt før, bruker dikteren melk som en metafor på det lyriske jegets tilknytning til hjemlandet og familien. Diktet inneholder imidlertid også naturmetaforer:

i mine armhuler  
i mit hår  
mælk og skov  
mellem mine balder  
løber mælk som flod  
balder af bjerg (*Ibidem*, s. 36)

Melk er sammenlignet med en elv, mens det lyriske jegets kropp er et landskap. Hennes hår er en skog, og hennes rumpeballer er som berg. Elven symboliserer vannet i en av de mest dynamiske tilstandene. Etter Heraklit kan man ikke stige ned i den samme elven to ganger. Vannet i elven er i stadig forandring, for det løper fremover. Dikteren bruker altså igjen vannet som en metafor på endringer og bevegelse. Melk viser til hennes minner om hjemlandet, og hennes forhold til Korea. Når den løper som en elv ned kroppen, blir hun overtatt og overveldet av tankene på Korea. Selv om hun har en elskende holdning til hjemlandet, bringer disse tankene også smerte. De minner om et liv som hun kunne ha hatt i Korea, men som ble fratatt fra henne da hun flyttet til Danmark.

### 5.1.6. Bilder av kroppen

I samlingen *Do* er det ikke bare dikt som er viktige, men også bilder. Dikteren inkluderte et par bilder av henne som en voksen kvinne sammen med sin biologiske familie. Hun nevner imidlertid også eldre bilder fra sin barndom. De fremstilles i boken i form av lyriske beskrivelser. Det er imidlertid ikke helt sikkert om bildene eksisterer eller om de



kun er dikterens forestillinger. Beskrivelsene er eksempler på en ekfrase, det vil si en lyrisk beskrivelse av billedkunst. Słodczyk nevner forskjellige definisjoner foreslått av ulike forskere, blant annet Ruth Webbs forslag om fire betydninger som samtidig virker i forskningen, eller påstanden til Bernard Scholz som mener at definisjonen ikke er klar. Słodczyk understreker imidlertid at den greske grunnbetydningen av ordet innebærer tolkningen av kunstverket. (Słodczyk, 2018, s. 352-371) Diktet *før reisen* beskriver et bilde fra 1975 som ble tatt i Seoul da hun var omtrent ett år gammel.

i baggrunden små trær og buske foran en høy mur. oma, 엄마,  
mor, du står på jordvejen, om håret har du et blomstret tørklæde  
der er bbundet i en knude under hagen. du står i mørke bukser og  
slippers, en hvid strikket bluse med knapper foran. din mund er  
en tynd streg i dit ansigt. du kigger mod kameraet. du holder din  
højre hånd fladt mod kroppen lige under brystet. på din venstre  
arm sidder jeg klædt i hvidt, hvide bukser, hvid kjole, hvide sko.  
jeg kigger ned i jorden, mit hår er tynd og kort. ved din højre side  
står se han, 세한, med armene strakt ud og bredde mellem benene,  
han griner med hele ansigtet. pandehåret er samlet med en lille  
elastik (*Ibidem*, s. 7)

Dette er et godt eksempel på hvordan det språklige bildet av verden skiller seg fra person til person. Det lyriske jeget legger merke til både klær, farger, kroppsstilling og ansiktsuttrykk. Moren er elegant kledd, mens hennes blomstrete tørkle står i kontrast til ansiktet. Munnen til moren blir sammenlignet med en tynn streg, som viser til at moren presser leppene sammen hardt, slik at de blir usynlige. Dette ansiktsuttrykket viser at hun er misfornøyd, kanskje prøver å ikke avsløre følelser. Diktets tittel betyr mest sannsynlig at dette bildet hadde blitt tatt rett før det lyriske jeget dro til Danmark. Uansett hva hadde vært grunnen til at det lyriske jeget ble adoptert, måtte det ha vært utrolig vanskelig for moren å gi bort og forlate barnet sitt. Det lyriske jeget er kledd i hvite klær. Denne fargen representerer renhet og begynnelsen i Korea. Klærne står altså for en start av et nytt liv i Danmark for det lyriske jeget. I tillegg, med hensyn til bruk av hvit farge i andre dikt fra samlingen, symboliserer de et forsøk på å tilpasse seg et hvitt samfunn. Det lyriske jeget ser ned i jorden, som i lys av strukturelle metaforer viser til et nedsatt humør. Selv om hun er ett år gammel, virker det som om hun allerede er klar over hva som skjer med henne. Det står i kontrast til beskrivelsen av det andre barnet,

Se Han. Gutten strekker ut sine lemmer og «griner med hele ansigtet». Det er et tegn på at han er munter og bekymringsløs. Det ser ut som om han er eldre enn det lyriske jeget, men samtidig upåvirket av situasjonen i det hele tatt. Det kan forstås slik at det ikke er han som blir adoptert, og derfor er glad for å bli sammen med familien sin. Samtidig, som et eldre barn, kunne han være i stand til å forstå at det er en avskjed med søsteren.

Diktet *bryllup*, 1970 fremstiller en situasjon som hadde funnet sted før det lyriske jeget ble født. Det beskriver et bilde fra bryllupsdagen til det lyriske jegets foreldre.

(...) du sidder  
længst væk på pink tæppe, aboji, 아버지, med mørkt jakkesæt, hvid  
skjorte og slips, en cigaret i din højre hånd. du drejer ansigtet mod  
kameraet, dit blik ser direkte ind i linsen. oma, 엄마, dine hænder  
er sammenfoldede over abojis' 아버지|mørke frakke, din hanbok,  
한복, af rosa silke har hvid kant, dine kinder er rosa som den. dit  
opsatte hår er farvet brunt, du ser ikke ind i kameraet, du sidder i  
profil, munden er neutral, øjnene stirrer lige frem (*Ibidem*, s. 23)

Diktet er en motsetning til beskrivelser på følelser i *før reisen*. I dette diktet vises det ingen følelser på ansikter, det er også understreket at morens munn er nøytral. Hun stirrer frem om virker som om hun ikke legger merke til det som skjer rundt henne. Den eneste antydningen på følelser er rosa kinn som i tillegg til at hun virker åndsfraværende tyder på at moren er spent. Faren, på den andre siden, sitter med en sigarett og ser rett inn i kameraet, som gir et avslappende inntrykk. Mangel på gleden i dette bildet står i kontrast til tittelen *bryllup*. Det lyriske jeget legger merke til klær igjen, spesielt til morens hanbok. Det er en måte å legge vekt på koreansk kultur.

Dikteren beskriver også bilder tatt i Danmark. Hun kommer tilbake til barndommen sin. I diktet *i stuene* beskriver hun seg selv: «jeg sidder i en sort læderstol med dreje-vippe-funktion. jeg har / en hjemmestrikket blå trøje på. min mund smiler under hvide / plastikbriller. jeg strikker og smiler.» (*Ibidem*, s. 71) Først personifiserer hun sin egen munn, slik at det ikke er henne som smiler, men bare en del av hennes kropp. Deretter korrigerer hun denne setningen og setter seg selv i subjektets rolle. Ved å si at det er munnen som smiler skaper hun en avstand mellom seg selv og kroppen sin. Hennes kropp reagerte på en måte som hun ikke kjenner seg igjen i. Det finnes også en distanse

mellom det lyriske jeget i nåtiden og i fortiden. Hun føler muligens ikke denne gleden som hun følte da hun var barn. Nå ser hun på seg selv fra et annet perspektiv, mer klar over sin blandet identitet og hvordan hun ikke helt hørte hjemme i Danmark.

## **5.2. *eva+adolf***

Diktsamlingen *eva+adolf* er Tinds andre bok som ble utgitt i 2011. På mange måter ligner den hennes første diktsamling, *Do*. Begge to består av dikt, bilder, tegninger og utdrag fra ikke-lyriske verk. Tind brukte for eksempel sider fra anatomiske bøker på tysk, eller en graf som fremstiller orgasmens forløp. Dikteren fokuserer fortsatt på identitet, kulturopplevelser og erfaringer fra livet til en asiater i Danmark. (eva tind) Identiteten til det lyriske jeget er imidlertid mindre tydelig enn i den forrige samlingen. Det finnes igjen mange fellestrekk med dikteren, som for eksempel referanser til hjembyen Låsby eller navnet Eva. Samtidig nevner hun ikke Korea, men av og til refererer hun til det lyriske jeget som japaner. Det er en referanse til en rasistisk oppfatning av personer fra Asia. Av og til brukes det en feil betegnelse, for eksempel japaner i stedet for kineser, men den som bruker denne betegnelsen ser ingen forskjell mellom disse to nasjonene. Derfor er det mulig at opplevelser som ble beskrevet i enkelte dikt ikke er akkurat det samme som erfaringer til Eva Tind. De er likevel mest sannsynlig inspirert av hendelser fra hennes liv. Utenom barndomsminner går dikteren tilbake i historien til den andre verdenskrig, og skriver om virkelige personer, blant annet Eva Braun og Adolf Hitler. Hun fokuserer seg imidlertid på kvinner og deres erfaringer.

### **5.2.1. Tittelen**

Tittelen på samlingen er et intertekstuelte spill på flere motiver. Først og fremst viser den til Adolf Hitler og hans livsledsager, Eva Braun. Flere dikt omtaler deres forhold, spesielt kvinnens holdning og følelser. Konnotasjonen som vekkes ved referanser til dette paret er nesten urovekkende. Hitler er jo en person som aldri blir betraktet fra dette perspektivet, siden man fokuserer seg heller på hans grusomme handlinger og traumer som han bidro med for hele verden. Hvis man snakker om en person som elsket ham, vekker det også assosiasjoner med en hensynsløs person. Diktene illustrerer også hvordan identiteten, etter Hylland Eriksens påstander, skapes i forhold til andre mennesker, her i et romantisk forhold. Dessuten er tittelen en åpenbar tilknytning til

dikterens navn. Det lyriske jeget i noen dikt har mange fellestrekk med Tind, så det er en måte å minne på sine erfaringer. En av barndomsvenninner fikk et kallenavn Hitler, så diktene kan også være en kommentar om forholdet mellom henne og det lyriske jeget. Man kan også påpeke konnotasjoner med Bibelen, nemlig Adam og Eva. Det som man tenker på med hensyn til dette paret er først og fremst begynnelsen av alt, av hele verden og menneskeheten, men også synden som satte preg på alle etterkommere. Siden hagen er ofte en scenografi for dikt om barndomsminner hos Tind, kan det være en måte å sammenligne denne tiden til begynnelsen av alt, det vil si Edens hage. Hvis vi tar i betraktning at Eva og Adam begår den første synden som førte til konsekvenser for all menneskehet, er det også mulig å dra en parallell til Hitler. Hans handlinger satte preg på hele verden på den mest grusomme måten. Det er også viktig at dikteren ikke brukte konjunksjonen «og», men valgte å bruke tegnet «+» uten mellomrom. Slik setter hun sammen to navn og kaster lys på forholdet som en helhet, og fokuserer ikke på to individer som er i forhold. Dessuten har det også konnotasjoner med barn som skriver kjærlighetsmeldinger på vegger eller risser dem på trær. Allerede i tittelen dukker det opp flere mulige tolkninger som utfyller hverandre. Man kan altså si at dikteren gir antydninger til at identitetsbegrepet er såpass komplisert at det kan ikke forstås og tolkes på bare en måte. Dessuten viser hun hvor mange forskjellige komponenter spiller sammen når man snakker om identitet.

### 5.2.2. Kroppslighet – følelser og nærhet

Slik som i samlingen *Do* brukes kroppsbeskrivelser for å fremstille følelser og nærheten som oppstår mellom to mennesker. Siden hovedtemaet av diktsamlingen er hvordan menneskelige forhold påvirker identiteten, er det viktig å undersøke hvilken rolle kroppen spiller i denne relasjonen. De første diktene i boken omtaler som sagt barndomsminner. I diktet *låsby, 1980* snakker det lyriske jeget om sine barndomsvenner.

- hej, siger gull-mai.

vi går i takt, vi snakker lidt, vi leger ikke røre streger. hitler

nærmer sig, hun hinker hen ad fortovet, svinger sit lange

lyse hår, frem og tilbage, der står hun og smiler med øjnene.

- skal vi følges? hitler stiller sig imellem os, hun tager os

i hænderne. nu er vi tre, der går i takt, der ikke rører

streger. (Tind, 2011<sup>11</sup>)

Det nære forholdet mellom tre jenter fremstilles for eksempel med bruk av bevegelsesverb og pronomenet «vi». Først er det to jenter som leker sammen og gjør det samme samtidig. Deretter kommer det den tredje jenten med kallenavnet Hitler, og blir med på leken. Her understrekes det nære forholdet ved å beskrive en enkel kroppsbevegelse som binder jentene sammen både fysisk og emosjonelt. Det å ta noen i hendene er alltid knyttet til varme følelser og ønsket til å være nærmere andre mennesker. Det legger vekt på at man i dette øyeblikket virkelig er med den andre. Kroppsbeskrivelser handler også om Hitlers utseende. I dette utdraget fremstilles hun som en pen jente. I tillegg legges det også merke til følelsesmessige aspekter. Det lyriske jeget påpeker at hun hopper og smiler med øynene, som uttrykk for glede. Hitler er altså glad på grunn av at hun treffer sine venninner. Det at det lyriske jeget tolker hennes oppførsel og ansiktsuttrykk viser også at hun kjenner Hitler godt. Beskrivelsen av kroppen blir også et tegn på nærheten mellom jentene.

En direkte påstand om følelser finnes i diktene *liste01* og *liste02*. De skiller seg fra hverandre med bare ett ord. Diktet *liste01* begynner med setningen «jeg er *ikke* bange for (...)» (*Ibidem*) og lister videre noen ting som det lyriske jeget ikke er redd for. Det andre diktet, *liste02* begynner tilsvarende med ordene «jeg er bange for (...)» (*Ibidem*). I diktene dukker det også opp kroppslige elementer. Jeg skal sitere dem nedenfor:

jeg er *ikke* bange for deformiteter, (...) skæg, at smitte, at åpne øjenene, at blive stirret på, (...) at blive kvalt, at blive kildet med en fjer, at rødme, (...) at få rynker, (...) tis, hår, (...) at blive berørt, (...) andre folks tæer, kvinder, homoseksuelle, (...) blod, (...) skaldede personer, (...) kønssygdomme, børn, (...) spejle, at være alene, at gå i seng, at være udendørs, minder

Det er veldig karakteristisk for Tind å bruke den slags symmetri i diktene. Dikteren er opptatt av gjentakelser og skriver ofte to nesten like dikt som gjenspeiler dobbeltheten. Mens i samlingen *Do* er det en måte å fremstille dobbeltidentiteten på, har denne metoden også andre konnotasjoner i *eva+adolf*. Dobbelttheten er en tydelig referanse til tittelen som består av to navn. Tind beskjeftiger seg i denne boken med identiteten i forholdet mellom to mennesker, det understreker altså en slags tvetydighet i relasjoner, og det er noe prosessuelt i det. I tillegg kan det være en fremstilling av to helt forskjellige

---

<sup>11</sup> Boken har ingen sidetall.

verdenssyn, det vil si at begge to har redsel for helt ulike ting. Dikteren lister bare det som det lyriske jeget er redd for uten å forklare grunnen til denne redselen. Leseren er nødt til å finne riktige konnotasjoner. Noen av dem er ganske åpenbare, for eksempel å bli kvalt, å smitte, kjønnsykdommer eller blod. De er knyttet til en fare for helsen eller livet generelt. Andre ting er mindre tydelige og trenger å tolkes, for eksempel å åpne øynene, å bli stirret på, å rødme, å bli berørt eller å være alene. De viser til situasjonen når man ikke har kontroll, eller når personlig rom blir forstyrret. De er også knyttet til hvordan andre mennesker oppfatter oss og til følelser som skam, ensomhet eller forlegenhet. Oppfatningen av andre forbindes også med utseende, altså som nevnt: skjegg, å få rynker, tiss, hår, andre folks tær, speil. Noen av disse er personlige preferanser, mens andre kan være forbundet med erfaringer. Det viser også til noen skjønnhetsidealer og forestillinger om at ens verdi avhenger av alder og utseende. Det lyriske jeget nevner også bestemte grupper folk: kvinner, homoseksuelle, skallete personer. Alle av dem er kategorisert på grunn av kroppsegenskaper som er grunnen til å tilskrive bestemte stereotypier til en gruppe. Et eksempel på stereotypiske oppfatninger av kvinner er at de har et pent utseende, men mangler intelligens. Det overføres til måten de bruker språket på – de sier mange pene ord, men uten innhold. (Talbot, 2003) Homofile mennesker blir imidlertid kategorisert ved bruk av kjennetegn til det motsatte kjønn, både psykiske og fysiske, altså homofile menn er oppfattet som mer feminine, mens lesbiske kvinner blir tilskrevet mannlige egenskaper. (Kite og Deaux, 1997) Siste ting som blir listet opp i diktet er å gå i seng, å være utendørs, minner. Det siste ordet er kanskje nøkkelen til tolkningen av hele diktet. Minner og erfaringer kan ha en sånn innflytelse på personen at man unngår det som er knyttet til negative opplevelser. Siden diktsamlingen heter *eva+adolf* kan man ta konklusjon om at hvert dikt viser til en av disse personene. Historisk sett baserte Hitler på fordommer og forestillinger om hva som er bra og riktig, og derfor kategoriserte folk på grunn av noen egenskaper. Et tydelig eksempel er homoseksuelle som ble sendt til konsentrasjonsleirer. Det er mulig at den andre versjonen av diktet, *liste02*, viser til den historiske personen, mens den første refererer til «Eva» – som kan forstås som Eva Braun, dikteren selv, Eva fra Bibelen eller rett og slett hver kvinne. Diktene viser også kontrast mellom to personer som kan fortsatt være i forhold, selv om deres identiteter skiller seg så mye fra hverandre.

Diktet *love, ove, ve* omtaler kroppsligheten i et assosiasjonsspill. Av og til er assosiasjonene bygget opp på språket og ordspill, mens noen ganger er det ganske frie forbindelser mellom ulike bilder. Måten de er forbundet med hverandre på er en direkte gjenspeiling av det lyriske jegets tankegang og verdenssyn. Derfor er diktet et fint eksempel på fremstillingen av den språklige kreasjonen av verden.

jeg bevæger læber for at forme ord, som jeg former liv. underliv, livmoder.  
livsform, bundet til et sted med kropslighed. med dig. som plante. planter.  
beskærer og klipper, rykker op med rod, rykker buketterne ind i midten  
af rummet, tænder lys, giver vand, blomstrer, blomster, lakerer dem,  
sorte, så de skinner, holder sig længere som blomst. farve, form, slitage,  
langsom nedbrydning, jeg spiser mindre og trænger mere, kroppen  
lever som maskine, kød, sener, knogler, blod, vand, væv, væver, former,  
omformer, levende som spiser levende gennem mundbevægelser,  
kæbe, krop med hvirvler. fordøjer, forbinder, forbindelser. fra kød til kød  
af kød, kannibalisme, spise kød som brød i kirke på knæ. knæler. ofrer  
sig, ofre nogen, kvinder, nøgne, dyr, nøgne, kronjuveler, du, diamant, glas,  
bur, tyverialarmer og du, camelia, sten i lommen, æg (*Ibidem*)

Ordspillet begynner med tittelen. Kommende tittelord dannes slik at man fjerner en bokstav fra det forrige, altså det andre tittelordet fjerner en bokstav fra det første, og det tredje fjerner en bokstav fra det andre. Slik skapes det en ekko-effekt. Samtidig hvert av disse tre ordene har sin egen betydning. Verbet «love» kan bety å gi et løfte eller å være glad eller takknemlig. Ordet «ove» finnes ikke i dansk språk, men er et populært skandinavisk mannlige navn. Det siste ordet, «ve» kan være et utropsord som uttrykker for eksempel medlidenhet. Samtidig kan det være et substantiv som beskriver periodiske smerter som kommer blant annet i løpet av fødselen. Dikteren stiller ordene sammen slik at hun viser at de har til felles noe mer enn bare bokstaver og lyder. Hun påpeker at ordene er knyttet til hverandre på en måte. Det kan for eksempel antas at de viser et forløp av hendelser. I begynnelsen av diktet sammenligner det lyriske jeget det å forme ord med det å skape et nytt liv. Metaforen baserer først og fremst på verbet «forme». Begge to aktiviteter er også knyttet til kroppsevner og kroppslige prosesser. Deretter spiller hun med ordet «liv»; hun nevner sammensatte substantiver som inneholder dette morfemet: underliv, livmor, livsform. De viser også et hendelsesforløp. Først er kvinnelige kjønnsorganer et sted hvor befruktningen tar sted, deretter utvikler en foster seg i livmoren, og da blir den til en livsform. Hun beskriver også navlestrengen

som en forbindelse til kroppslighet. Deretter blir fosteren sammenlignet med en plante. Det er en vanlig betegnelse som går ut fra likheter mellom en liten eggcelle og et frø. Assosiasjoner formidles også i verbet «befrukte» og et avledet substantiv «befruktning» som også viser til sammenligning av mennesker og planter som to livsformer. Videre fortsetter denne metaforen ved å beskrive prosessen av å passe på planter hittil de visner. Det lyriske jeget sammenligner også sin kropp til en maskin, altså mener hun at den utfører sine oppgaver på en automatisk, repetitiv måte. Hun lister kroppslige elementer og gjentar ord, men modifierer ordklasser: «væv, væver» og tidligere «som plante. planter.» Det er en måte å holde assosiasjoner gående, slik at hennes utsagn går flytende videre. Det skjer også senere: «fordøjer, forbinder, forbindelser.» Deretter spiller hun litt med ordet «kjøtt» og dets assosiasjoner. Først sier hun «fra kød til kød / af kød» som beskriver en relasjon mellom moren og fosteren i løpet av graviditet. Dette får hun imidlertid til å tenke på kannibalisme, siden en person blir ammet gjennom kroppen til en annen. Det å spise ens kropp vekker også assosiasjoner med kirken: «spise kød som brød i kirke på knæ.» Hun spiller igjen med ordene: «(...) på knæ. knæler. ofrer sig, ofre nogen, kvinder, nøgne». Hun tegner en forbindelse mellom det å knele og det å ofre seg selv eller en annen. I tillegg spiller hun også med ordene «nogen» (noen) og «nøgen» (naken) som på dansk ser veldig likt ut. Til slutt assosierer hun nakenhet med «kronjuveler» som kan både bety verdifulle juveler og testikler. Herfra begynner hun å snakke om andre verdifulle ting og beskyttelsen, og slutter diktet ved å sammenligne fosteren med en stein i lommen og et egg. Den første metaforen er basert på størrelsen, mens den andre viser til noe som symboliserer en start på et nytt liv. Samtidig er dette ordet også brukt til å beskrive en eggcelle, altså er metaforen så konvensjonell at det virker i offisielle biologiske navn. Diktet er en lang assosiasjonsrekke som beskriver hvordan hjernen prøver å finne forbindelser mellom forskjellige ord som ikke er direkte knyttet til hverandre. Dermed er det et akkurat bilde av den menneskelige evnen til å uttrykke seg med metaforer. Diktet viser også en komplisert forbindelse mellom moren og barnet som oppstår så tidlig som i svangerskap. Den sterke og nære forbindelser av kroppen fra det første øyeblikket viser hvordan nærheten bygges opp i slike forhold.

Tind beskriver nærheten også ved bruk av faste uttrykk som er knyttet til kroppen. Eksempler er i diktet *en sang lægger vandet stille*<sup>01</sup>.



*kom  
jeg holder om dig til smerten slipper  
taget i dig  
det går væk af sig selv  
en dag vender du mig ryggen  
du vasker op  
du vasker op  
og det er kærlighed  
siger du  
med ryggen til  
forlader du mig  
igen og igen (...) (Ibidem)*

Diktet mangler i store deler tegnsetting som fører til at versene kan settes sammen i setninger på forskjellige måter. I dette utdraget er tankene adskilt ved bruk av fraktur, men de blander seg fortsatt med hverandre. Nærheten vises i uttrykket «holde om noen». Det er et vanlig uttrykk som betyr rett og slett å klemme noen. Verbet består av to deler: grunnverbet «holde» som viser til å ha noe i hendene eller armene, og preposisjonen «om» som hjelper med å beskrive retningen og karakteren av bevegelsen. Det å holde om noen betyr altså å omringe noen, å lukke noen inn i armene slik at man beskytter hen. I diktet er dette et uttrykk for trøst og kjærlighet. Videre beskrives oppførselen til den andre personen. Her bruker dikteren uttrykket «vende noen ryggen» eller «vende ryggen til». Bokstavelig talt er det kun en bevegelse som man kan utføre, men den er forbundet med bestemte følelser. Derfor fikk uttrykket også en overført betydning, det vil si å avvise noen, å forlate noen, å unngå noen på grunn av for eksempel vrede. Det lyriske jeget tilføyer «forlader du mig / igen og igen». Denne bevegelsen fremstiller altså en voksende avstand mellom to personer. En av dem ønsker å forlate den andre og ignorerer hen. Et lignende motiv går igjen i diktet *i staver*: «dengang du vender dig mod en kvinde med / kommunefarvet hår». I dette eksemplet er retningen omvendt, det vil si at personen vender seg mot noen. Dette forandrer seg imidlertid videre i diktet:

*vi vender os om, går i hver sin retning, vi vokser fra  
hinanden, vokser fra at vokse vores kærlighed, der nu er  
vokset voks, ubevægelig, bejdset, lakeret. (Ibidem)*

Verbet er nå kombinert med pronomenet «vi». Bevegelsen er altså gjensidig. Begge to personer befinner seg stadig fjernere fra hverandre. Dette er også understreket med omstendighetsadverbet «i hver sin retning» som legger til at personene i diktet ikke har en felles fremtid. Dikteren spiller også med ordet «vokse». Først bruker hun det med preposisjonen «fra» som sammen får betydningen å utvikle seg slik at man mister bestemte egenskaper. Her er det evnen til å elske den andre personen. Etterpå står det verbet «vokse» med objektet. Det å vokse kjærligheten er en metafor som baserer på en annen mening av ordet som viser til planter. Hvis man vokser planter, tar man vare på dem slik at de utvikler seg godt og blir store. Det samme gjelder følelsen av kjærlighet. Til slutt spiller hun med partisippet «vokset» og substantivet «voks» som ikke er knyttet til hverandre. Substantivet betyr stoffet som produseres av biene, og er ikke direkte forbundet med planter og voksing. Hun bruker det likevel for å skape en flytende forbindelse mellom to setningsdeler. Hun setter dem sammen ved å vise en fonetisk likhet med den første delen, og semantisk med den andre. Tind spiller ofte på fonetiske likheter mellom ordene, og på den måten forbinder ordene som ikke er beslektet. Tankene blander seg med hverandre på en måte som ikke alltid er tydelig med det samme. Dikteren bruker kroppsbeskrivelser til å fremstille både nærheten og avstand. De er belastet med følelser.

### 5.2.3. Kroppslighet og seksualitet

Siden Eva Tind skildrer et bilde av et forhold mellom to personer i diktsamlingen *eva+adolf*, blir seksualitet også et viktig tema. Hun nevner den først i diktene som beskriver ungdomstiden til det lyriske jeget. I diktet *legehuset* snakker hun om en seksuell opplevelse mellom to jenter.

hitler siger, at mine øjne ligner små måner,  
når jeg smiler. hitler er allan, jeg er marilyn. vi  
ligger på gulvet i det lille legehus, mit ene ben  
er fastklemt mellem hendes lår, hun bevæger  
sig frem og tilbage, som om hun rider på en

hest. (*Ibidem*)

Strukturer til metaforene i diktet er ganske enkle og baserer på åpenbare sammenligninger. Først blir øynene til det lyriske jeget sammenlignet med måner på grunn av sin form. Deretter brukes det et metonymi – navn til kjente personer – som

tilskriver begge jenter bestemte roller. Marilyn refererer sannsynligvis til Marilyn Monroe, mens Allan kan vise til for eksempel hennes personlige sminkør og nære venn, Allan Snyder. Sammenligningen baserer muligens på deres forhold, hvor Snyder observerte og kjente Monroes ansiktstrekk veldig godt. I beskrivelsen av den seksuelle opplevelsen sammenlignes bevegelsene til Hitler med å ri på en hest. Det gir fremstillingen en dyraktig karakter og stiller henne i en dominerende posisjon. Det skaper også en avstand mellom det lyriske jeget og hennes kropp ved å vise den som en ytre del av henne. Kroppene og situasjonen i diktet er ikke emosjonelt belastet. Hendelsen blir formidlet med metaforer, men mangler adjektiver som får diktet til å ligne heller på en notat enn et lyrisk verk.

Diktet 0059 presenterer et annet møte med seksualitet. I dette tilfellet er det også to jenter som deltar, men også en ytre faktor.

vi ringer 0059, en stønner stønner, om der er frække  
piger på linjen, og vi siger, at vi er der, han spørger, hvor gamle vi er?  
om vi har trusser på? hvilken farve de har? om han må rage os på  
brysterne? og vi fniser ja, de må han da! men smækker på, da han  
begynder at stønne for alvor (*Ibidem*)

I det første verset bruker Tind to ord som høres det samme ut, men er to forskjellige ordklasser. Det er et motiv som går igjen i hennes lyrikk. Diktet fremstiller en telefonsamtale med en lysten mann som stiller spørsmål til jentene angående deres kropp. De svarer og fniser som gir uttrykk for at det er en lek for dem. De legger på «da han / begynner at stønne for alvor». Det lyriske jeget bruker verbet «smække på» som viser at de har gjort det plutselig, sannsynligvis på grunn av angst eller frykt. Så lenge jentene later som om de leker, er situasjonen under deres kontroll, men de blir skremt når de skjønner at det er en alvorlig situasjon. Hendelsen er en måte å oppdage seksualiteten på. Jentene går ut fra nysgjerrighet – det er de som ringer nummeret og først oppfører seg med entusiasme, de svarer ja til spørsmål. Leken slutter når de ikke lenger føler seg trygge.

Seksualitet i samlingen *eva+adolf* omtales ganske åpenbart, uten eufemismer og metaforiske omskrivelser. I diktet *landskap, 1992* er den et tema til en kort samtale med en venninne.

(...) liv i unge pubertetspiger, sagde

jeg. de har en særlig skønhed, sagde jeg. hvad synes du om min far? sagde hun. hun samler sit hår, sætter hårspændet i. skal jeg nøjes med at onanere, mens jeg venter? sagde jeg. det vil jeg tænke over, sagde hun. det ved jeg ikke, sagde hun. det kan godt være, det tager lang tid, sagde jeg. du kan prøve, sagde hun. (...) (*Ibidem*)

Teksten er heller et utdrag fra lyrisk prosa enn typisk lyrikk. Dikteren repeterer ordet «sagde» etter enhver uttalelse som ligner på måten man skriver dialoger i romaner. Venninnen spør det lyriske jeget om hennes mening om faren, men hun svarer også med et spørsmål. Hun bruker verbet «onanere» og prøver ikke å erstatte det med et annet ord. Jentene fører en samtale om seksuell aktivitet på en rett fram måte, uten skam, på grense av et spøk. Spørsmålet er stilt på en måte som også gir bort makten og besluttsomheten over seksualiteten til en annen person. Det er nesten som om det lyriske jeget spør om tillatelse å onanere. Det lyriske jeget er samtidig klar over at interesse de har i seksualitet er knyttet til puberteten. Hun anser skjønnhet i dette, men hun sier det slik at hun distanserer seg selv fra denne aldersgruppen. Hun snakker om pubertetsjenter i tredje person, som om hun ikke var en av dem. Det kan også vise til hennes interesse i jenter, som en del av å oppdage seksualiteten sin.

Som sagt tidligere bruker det lyriske jeget ingen eufemismer når det gjelder sex og kroppsdelar. I diktet *må ske, måske* beskriver hun nøyaktig et samleie med en mann. Til forskjell fra det forrige diktet finnes det metaforer, men de angår ikke samleiet i seg selv.

grå eng, nørrebro, 1994  
lys folder sig om vores udspring  
fremspring  
toppen af vores hår  
som huer  
næser  
skuldre  
mine bryster  
din pik  
spidsen af vores sko  
drypper hjerte drypper hud som  
aldrig før set  
jeg bor i din mundhule

jeg ånder som tungt gardin danser  
du og jeg  
til min hæl knækker af min sko  
ligger som et lille spidst spyd i fugt og græs  
mellem vandrende pinde (...) (*Ibidem*)

Metaforene gjelder heller følelser og inntrykk som er knyttet til hele situasjonen. De er ikke brukt til å beskrive kroppen eller å erstatte navn til kroppsdelar eller kjønnsorganer. Substantivet «pikk» brukes på samme måte som andre substantiver forbundet med kroppen – skuldre, bryster, neser. Selv om ordet er svært uformelt, er det ikke belastet med følelser av skam eller beskjedenheter. Det lyriske jeget oppfatter det som en vanlig betegnelse. Dette er et tegn på å være bevisst over og kjent med sin egen kropp og seksualitet. Metaforene viser til oppførselen, for eksempel verset «jeg ånder som tungt gardin danser» beskriver måten det lyriske jeget puster på. Den bygges opp på et fellesord «tungt» som i diktet er et adjektiv som beskriver en gardin (på dansk er det et intetkjønnsord). Samtidig brukes ordet «tungt» i uttrykket «puste tungt» («ånde tungt» på dansk) som et adverb. Bevegelsen til gardinen sammenlignes også med dans på grunn av at den beveger seg rytmisk, langsomt og jevnt. En annen metafor fra begynnelsen av diktet baserer på likheter i formen: «lys folder sig om vores udspring / fremspring / toppen af vores hår / som huer». Lyset blir sammenlignet med et hodeplagg på grunn av måten det faller på hodene. Forbindelsen mellom to mennesker fremstilles med metaforen «jeg bor i din mundhule». Den viser til at det lyriske jeget blir kysset lidenskapelig, sannsynligvis også andre steder på hele kroppen. Kroppsbildet i diktet tyder altså på en stor bevissthet over kroppen og åpenhet til å beskrive enkelte kroppsdelar. Seksualitet er ikke et tabubelagt tema for det lyriske jeget. Metaforene er ikke brukt til å unngå betegnelser for kroppsdelar, men er heller en måte å fremstille følelsenes intensitet på.

#### **5.2.4. Vold mot kroppen**

Sterke følelser mot andre mennesker kan føre til voldelige handlinger som er rettet mot kroppen. Målet ved disse kan være forskjellig. Eva Tind beskriver forskjellige voldelige situasjoner i samlingen *eva+adolf*. I diktene *knudsø01* og *knudsø02* fremstilles det en hendelse mellom to venninner. Diktene er nesten det samme, i likhet med andre dobbeltverk av Tind. Forskjellen er at i den andre versjonen av diktet er rollene omvendt.

gull-mai sidder på ryggen af mig, presser mit hoved ned  
under vandoverfladen, slipper ikke, før jeg kæmper mig  
fri. idet jeg rejser mig, mister hun balancen, vælter, støder  
hoften mod en sten, blodet er rødt, hun siger: det tilgiver  
jeg dig aldrig (*Ibidem*)

Diktet er ganske referensiell i det språklige laget. Det er en kort beskrivelse av situasjon, uten metaforiske virkemidler. Innholdet blir formidlet slik som i parabel, det vil si det viser en vanlig situasjon som en gjenspeiling av en hendelse som skjer på et dypere nivå. I dette diktet finnes det en person som utfører vold og prøver å skade den andre. Voldsofferet prøver å rive seg løs fra den farlige situasjonen og i løpet av denne prosessen skader voldsutføreren. Paradoksalt er det voldsutføreren som spiller en rolle til et offer og lover å tilgi aldri denne skaden. Som sagt før ble diktet skrevet i to nesten like versjoner. Parabelen forteller at i et forhold mellom to mennesker er det alltid en som skader og den som blir skadet, men at disse rollene kan byttes. Vold i diktet er ikke tilfeldig. Verbene «presse ned», «slippe ikke» eller «kjempe mod» understreker at intensjonen ved disse handlingene er tydelige og har som mål å gjøre skade. Ofret trenger også å bruke alle kreftene for å redde seg selv. Skader fremstilles også med visuelle beskrivelser. En kroppsdel slår mot en stein som assosieres med hardhet og skarpe kanter. I tillegg skildres det et bilde av blod som knyttes alltid til ulykker og andre alvorlige skader. Diktet avslutter med en veldig kraftig uttalelse som også fører med seg assosiasjoner med sterke negative følelser, for eksempel sinne eller hat.

Blod er et motiv som går igjen i diktene. Til forskjell fra Athena Farrokhzads forfatterskap har blodet i Eva Tinds diktsamlinger ingen direkte konnotasjoner med familierøtter og hjemlandet. Det kan være forårsaket av en stor avstand som skiller det lyriske jeget og den biologiske familien, samt det å vokse opp uten kontakt med den. Blodet i diktsamlingen *eva+adolf* signaliserer at det er noe galt med kroppen, og at det som skal være inne, trenger seg ut av kroppen. Derfor er blodet og vold forbundet i diktene, også i *geli02*.

jeg hører ingen lyd. blod løber frit gjennom væggens åpne porer,  
det strømmer ligefrem. blod som sø i soveværelset, suger ind  
i min hvide kjoler, pletter ansigt og hals, mine håndflader er  
blodige handsker, jeg kravler langsomt ud af mørket, det lille  
hul i brystet åbner sig som en lotus, kuglen sidder stadig i  
kroppen, kuglen er fuld af vand, et ansigt, skjult af hår, hænger

som et tæppe foran øjnene. (...) (*Ibidem*)

Blod blir sammenlignet med andre væsker, først med svett, og deretter med sjøen. I det første tilfellet er det en mer kompleks metafor, siden det er ikke menneskelig svett, men det er veggen som svetter gjennom porene. Tind viser til krigen, så porene i veggen er hull laget av pistolskudd. Samtidig som veggene blir skutt, er det også mennesker som får skuddsår, blant annet det lyriske jeget. Assosiasjonen med sjøen gjenspeiler mengden av blodet som renner omkring. Blodet dekker også kroppen til det lyriske jeget: «mine håndflader er / blodige handsker». Denne metaforen baserer seg på sammenligningen med et klesplagg som vanligvis dekker hele hendene. Skuddsåret i kroppen har fellestrekk med en lotus – hudflekker ligner på kronblad. I tillegg er kronbladene til en lotus ofte røde på endene, og innsiden av blomsten kan også være rød som innsiden av kroppen – blodet. Blodet i diktet er også en effekt av vold som allerede ble utført. Sammenligninger med svett og vann i sjøen er brukt til å understreke hvor voldelig situasjonen er.

Diktet *liste02* er veldig kort, men gir mye plass til tolkning. Det handler om en voldshendelse som forandrer livet til det lyriske jeget.

det skub, du gav mig i ryggen, ændrer

ganske enkelt

alt (*Ibidem*)

I dette tilfellet finnes det ikke noe blod, men bare en bevegelse. En dytt i ryggen kan tolkes på flere måter. I lys av andre hendelser i samlingen er det ikke en oppmuntring – som i det faste uttrykket – men heller en måte å såre den andre personen på. En dytt kan føre til at den andre faller ned eller føler seg fornærmet eller fornedret. Siden dytten endrer alt for det lyriske jeget, kan man forstå at det ikke er noe som skjer regelmessig. Kanskje er det den første gangen det lyriske jeget ble dyttet av den andre personen, og det forandret hennes mening om denne personen. Diktet spiller først og fremst på det faste uttrykket «en dytt i ryggen» («skub i ryggen» på dansk) og viser samtidig til den bokstavelige og den metaforiske betydningen.

Eva Tind skriver også om vold rettet mot seg selv i diktet som fikk den megetsigende tittelen *eva02*.





livets kilde. Begge to impliserer en begynnelse. Jeg skal se nærmere på eksempler for å undersøke både denne tesen, og andre forbindelser som naturmetaforikk har i samlingen. Diktet *bladene* viser til det første motivet – trær.

bladene ser ens ud på afstand  
bladene er hygiejniske  
bladene falder lige langt fra stammen  
bladene ligger to og to oven på hinanden  
bladene vokser sammen med andre blade  
bladene trækker sig sammen, når de bliver ramt af noget  
bladene holder af hinanden  
bladene opløser motivet  
svastika  
svastika  
det, som bringer lykke (Tind, 2011)

I diktet er substantivet «bladene» en metonymi for mennesker. Metaforen baserer seg på mengden og likheten som kan finnes både i en gruppe blader, og i en gruppe mennesker. Ordet blir også sammensatt med faste uttrykk som vanligvis er knyttet til mennesker. Verset «bladene falder lige langt fra stammen» er en modifikasjon av uttrykket «æblet falder ikke langt fra stammen», som brukes til å påpeke likheter mellom foreldre og barn. Uttrykket i sin grunnform er allerede en metafor. Et eple symboliserer et barn, mens stammen er en betegnelse for en forelder. Tind utnyttet det at både epler og blader vokser på trær og kan falle langt – eller ikke langt – fra treet. Linjen «bladene trækker sig sammen, når de bliver ramt af noget» beskriver en typisk oppførsel av en gruppe mennesker i fare – de kjemper sammen imot den farlige situasjonen. Bladene er jo ikke klare over omgivelsene, og kan ikke reagere på slike hendelser. Tilsvarende er de ikke i stand til å føle kjærlighet: «bladene holder af hinanden». På slutten av diktet fører bladene til oppløsningen av et symbol på lykke. Det kan bety at mennesker er ansvarlig for at symbolet som skulle representere en positiv følelse begynte å bli assosiert med krigen, grusomhet og død. Denne metaforen kan forbindes med et annet symbol på lykke som er knyttet til bladene, nemlig firkløver. Likheten gjelder antall på bladene i en kløver, og antall på armene i svastika.

I diktet *hav* sammenlignes det den levende organisme til det lyriske jeget med havet. Analogien baserer seg på en rekke mindre metaforer.

(...) at spise en, større end en selv,  
 i hukommelsen  
 en sværm af lys  
 at forstå den forvirring, der oppstår i sindet,  
 når humøret pludseligt skifter  
                   det er svært at trække vejret,  
 når lungen er en sten  
 i overfladen  
 stof  
 flyder mere, mindre  
 dyr, alger, planter  
 drysser fra de øvre vandlag  
 jeg lever af døde ting  
                   jeg lever af at dø og miste bevidstheden  
 at drukne mig som søpølse                   som gud  
 jeg lever med en ildflue i munden  
 og overlever  
 dybet  
 et drama  
 der ikke bliver mindre  
 med alderen (*Ibidem*)

Først snakker det lyriske jeget om «en sværm af lys». En sverm er et substantiv som brukes til å snakke om en gruppe dyr, for eksempel fisk, insekter eller fugler. Her brukes det metaforisk for å snakke om lys. I denne betydningen er lys ensbetydende med forståelse. Denne assosiasjonen har sin gjenspeiling i mange faste uttrykk, for å nevne noen som fungerer i dansk: «der går et lys op for nogen», eller «kaste lys over». Videre beskrives det et skifte i humøret som i forhold til havet får leseren til å tenke på været. Det kan forandre seg plutselig på havet fra godt og stille til uvær. Begge to har derfor en ting til felles – midlertidighet. Deretter forklares det pusteproblemer ved å sammenligne lunger til steiner. En stein er et ubevegelig objekt. Den er hard, tung og ulevende. Det er ikke mulig å presse luften inni den. Overflaten er den mest ytre delen av det lyriske jeget og hennes kropp. Der ser man mange forandringer og stadige bevegelser. Organismer i overflaten symboliserer det som er synlig for andre – ansiktsuttrykk, kroppsspråk, uttalelser. Det er også reaksjoner på alle ytre faktorer. Det lyriske jeget sammenligner seg også med et havdyr – en sjøpølse. Dette dyret lever i havbunnen, helt nederst, og spiser dødt organisk materiale. Likheter består i at det lyriske jeget også spiser det som

allerede er dødt. I tillegg er stedet – det nederste, mørkeste laget i havet – et symbol på den dypeste delen av menneskelige følelser. Det lyriske jeget mener altså at hun lar seg bli overtatt av også de verste følelser. Den mørke havbunnen kan også være en metafor for vanskelige perioder i livet. Hun sier imidlertid at hun overlever, for hun har en ildflue i munnen – en metonymi for lyset. Plasseringen av denne lyskilden i den bestemte kroppsdelen kan vise til positive ord som hun bruker for å forsterke håpet, siden lyset er også en metafor for håpet (for eksempel i uttrykket «lys i mørket»).

I ett av forrige dikt beskriver det lyriske jeget sine primære, nesten dyriske instinkter og oppførsel. På lignende måte sammenligner hun seg selv igjen med et dyr i diktet *i nord*.

(...) skal du ikke have dine kaninører på nu?  
hvisle, hvisle,  
det rasler i min krop  
når du kilder mig mellem tæerne  
med de ører  
du siger, at jeg klæder mig ud  
som elg  
for at føle mig  
som dyr igen (*Ibidem*)

Diktet viser to personer som tar på seg forskjellige roller. De blir fremstilt i form av to dyr: elg og kanin. Personene blir ikke sammenlignet direkte med disse dyrene, men de tar på seg drakter som representerer dem: «skal du ikke have dine kaninører på nu?», « jeg klæder mig ud / som elg». Disse fragmentene viser at personene velger å presentere seg på en bestemt måte. Elg og kanin er helt forskjellige dyr. Elgen er et stort, mektig og sterkt dyr, mens kaninen blir heller assosiert med et lite, uforsvarlig og uskyldig dyr. Det fremstiller forholdsdynamikken til personene i diktet. Det lyriske jeget er dominerende, mens hennes partner spiller en underlegen rolle. Samtidig påpeker hen at det lyriske jeget ønsker å føle seg «som dyr igen». Denne metaforen viser til primære, dyriske instinkter og ukontrollert oppførsel utenfor sosiale normer som de kan føre til.

Assosiasjonen mellom den menneskelige kroppen og trær dukker opp igjen i diktet *gren*. Tind skriver det i form av dialog, og blander planteaktige elementer med menneskekroppen.

eva:  
din krop, den krop, der får mig til at glemme,

at jeg har en krop  
eva:  
jeg farer vild i et gardin,  
indtil grønne skud springer: bang-bang (amr.)  
karl may:  
en pistol er også  
en gren (*Ibidem*)

Diktet begynner med en gjentakelse vanlig for Tind. Hun utnytter likheter på to pronomener: eiendomspronomenet «din» og determinativet «den». Det gir leseren informasjon om den bestemte kroppen, og understreker at den er subjektet i setningen. Den nevnte kroppen får det lyriske jeget til å glemme hennes egen kropp, det vil si at hun mister bevisstheten over sin egen kropp. Ifølge Kristeva er det nettopp i forhold til andre mennesker når vi er mest klare over sine kropper, for da anser vi likheter og forskjeller mellom våre kropper og kropper til andre mennesker. Hvis det lyriske jeget enkelt kan glemme sin egen kropp, betyr det at hun er så komfortabel med den andre personen at hun ikke vurderer kroppen sin. Hun blir kvitt tankene om kroppen i det hele tatt, samt fremmedheten som er knyttet til denne bevisstheten. Neste vers formidler et helt annet bilde. Det beskriver bevegelsen som det lyriske jeget gjør for å åpne gardiner. Hennes handling blir sammenlignet med et skudd, det vil si noe svært fort som plutselig trenger inn. Metaforen er utvidet med et dobbelt lydord «bang-bang» som kommer fra engelsk. Onomatopoetikonet vekker assosiasjoner med en western og Det ville vesten. Dette binder sammen strofen med den siste delen av diktet. Det ser ut som om forfatteren Karl May svarer det lyriske jeget. Han skrev eventyrromaner som tok plass i Det ville vesten, og var i tillegg gjerne lest av Hitler. (Liukkonen, 2022) Diktet formidler hans uttalelse som sammenligner en pistol med en gren. Dette innebærer først en metafor som sammenligner den menneskelige kroppen til et tre. Dessuten, når man betrakter en pistol som en gren, betyr at pistolen er en forlengelse av kroppen, en fast del av den. Det kan tyde på at noen bruker en pistol svært ofte, slik at den blir til et objekt knyttet sterkt til denne personen, nesten som om den grodde fast til kroppen, som en gren.

Den flytende kvaliteten av vann og havet blir en gjenstand for metaforer som beskriver menneskelige forhold. Diktet *trekantet hav* viser forskjellige sider av et forhold, og

hvordan de flyter og blander seg med hverandre, slik at man ikke kan skille ut enkelte forholdselementer.

jeg betrakter mit spejlbillede som skyer og græs, at svæve over er at synke i, jeg drikker havvand, til feberen stiger, og jeg stiger op i et kar, sænker kroppen ned i det iskolde vand, ligger der i timer, mens du noterer vandets og kroppens temperatur, mens du noterer, hvornår døden indtræffer (normalt efter 6-8 timer), jeg drukner med opspilede øjne, eller du forsørger at varme mig op ved seksuel ophidselse, et trekantet hav, havet forsvinder i hav og bliver til hav, former små bølger og krusninger, der bevæger det egentlige hav, langsommere, tungere, stilheden åbner, noget hvirvler op, når havstrømmene flytter vand (Tind, 2011)

Personifikasjoner i begynnelsen har som formål å peke mot en bestemt type speil. Hvis både skyer og gress kan bli reflektert i speilet, trenger det å befinne seg utendørs. På den måten blir «spejlbillede» en metonymi som erstatter en gjenspeiling i vannoverflaten. Deretter brukes det en metafor «at svæve over er at / synke i». Logisk sett er disse to aktivitetene ikke ensbetydende, men ved å sette dem sammen mener det lyriske jeget at en ting fører alltid til den andre. Selv om hun ser på vannet utenfra, vet hun allerede at hun skal gå inn. Videre dukker det opp en gjentakelse av verbet «stige» som i begge kontekster har en litt annerledes betydning. Dikteren binder på denne måten to deler av setningen som ikke er direkte relatert. Hun baserer seg på en orienteringsmetafor som tar utgangspunkt i kroppens posisjon. Det lyriske jeget – nærmere bestemt hennes kropp – stiger opp, drar kroppen opp til en mer vertikal posisjon. Basert på denne grunnbetydningen sier man også at feber stiger, det vil si at kroppen har flere varmegrader. Gjentakelsen brukes også videre i diktet. Når det lyriske jeget bruker betegnelsen «et trekantet hav», står ordet «hav» tre ganger i den kommende delen av setningen. Et trekantet hav er ikke en bokstavelig forestilling om formen av havet, men heller en metafor som viser til tre områder i forholdet som blander seg med hverandre. Diktet slutter med leddsetningen: «når havstrømmene flytter / vand». Vannet er energi og fokus som blir skiftet mot en av de tre områdene. Det flytter hele tiden. I diktet er disse tre elementene det å ofre seg for den andre personen («ligger der i timer, mens du / noterer vandets og kroppens temperatur»), det å dø som følge av kjærligheten («hvornår / døden indtræffer (normalt efter 6-8 timer), jeg drukner med opspilede / øjne») og begjær («du forsørger at varme mig op ved seksuel ophidselse»). Hvert av

disse områdene er knyttet til veldig sterke og ofte overveldende følelser. Derfor sammenlignes de med havbølger. På grunn av at vannet blander seg mellom disse områdene, er det vanskelig å avgrense dem fra hverandre, siden i forholdet er alt sterkt forbundet.

Havet i diktsamlingen *eva+adolf* er nesten et naturlig miljø for det lyriske jeget. I diktet *havdyr* viser dikteren direkte med tittelen til en betegnelse som gjelder mennesker. Det lyriske jeget sammenlignes dermed med andre vesener som beboer havet.

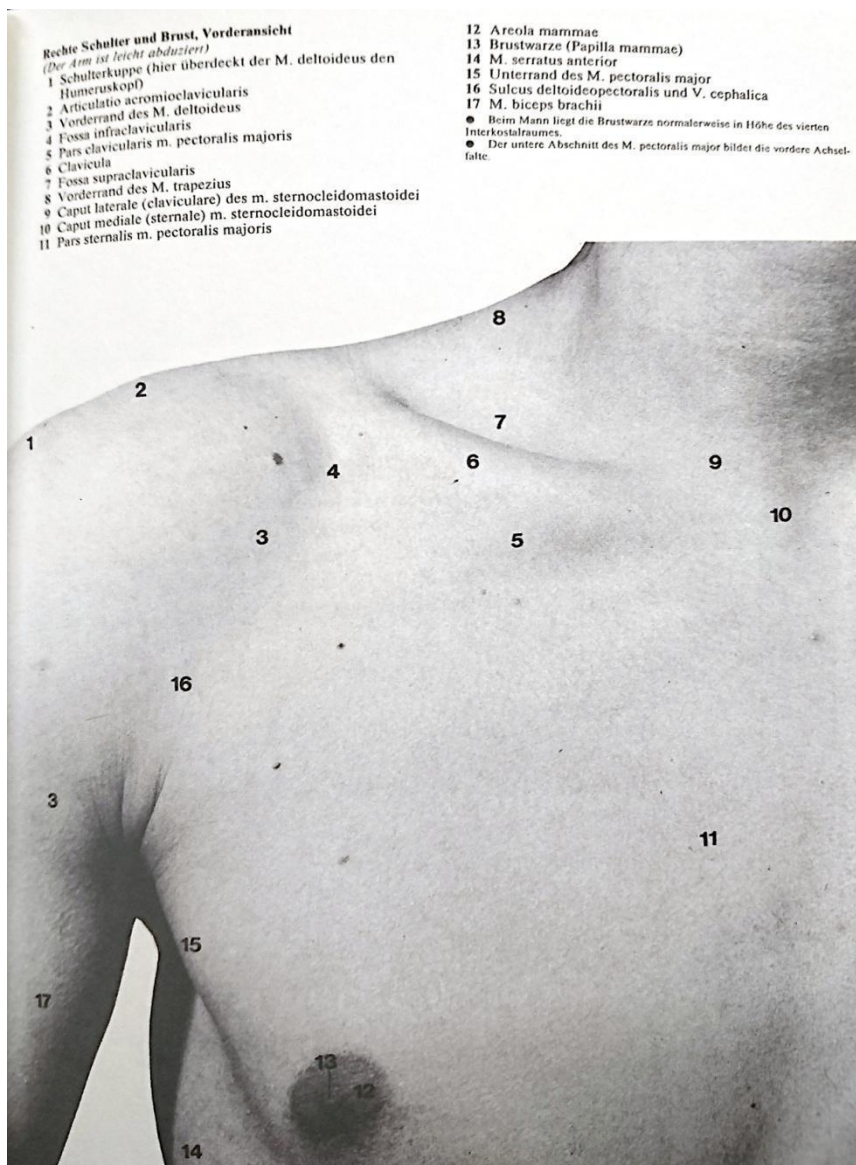
vi blinker, blinker, stirrer alligevel på hinanden,  
på søpindsvinene mellom os,  
det hvide, våde kjød,  
kroppens slubren.  
det smager så godt, at det næsten gjør ondt (*Ibidem*)

Havdyrene er en kategori som i diktet omfatter også mennesker. Selv om det finnes andre dyr mellom de to personene, fokuserer de fullstendig på hverandre. Verbet som ble valgt her, «stirre», understreker intensiteten av blikkene. Dikteren gjentar også verbet «blink», for å forlenge denne aktiviteten og forsterke hastigheten. Det å blunke står i veien for å betrakte hverandre, men personene i diktet «stirrer alligevel». Kroppen i diktet reduseres til en metonymi – substantivet «kjøtt». Den er hvit og våt, og dikteren beskriver også lyden som assosieres med væsker – «slubren» – som understreker at situasjonen utfører seg under vannet. Det siste verset bygges på en kontrast. Det lyriske jeget beskriver sine sanseopplevelser: «det smager så godt». Uttalelsen er belastet svært positivt, men videre står det: «at det næsten gjør ondt». Det er en motsetning, for erfaringer som er knyttet til smerter er vanligvis ubehagelige. Denne beskrivelsen brukes for å vise kraftige følelser som, selv om de er positive, kan være uutholdelige hvis de er for sterke. I forholdet mellom to mennesker kan kjærligheten også være den slags følelse. Den er også knyttet til frykten for å miste noe som gjør man så lykkelig. Diktet viser altså at følelser i relasjoner har alltid ulike undertoner, og av og til kan ikke bli vurdert uten tvil.

### 5.2.6. Kroppen på bilder

Diktsamlingen *eva+adolf*, i likhet med den forrige *Do*, inneholder bilder og grafikker som på en måte komplementerer tekster. Selv om de heller er visuell kunst, er de også viktige

for det språklige laget av samlingen. Et godt eksempel på det er et utsnitt fra et anatomisk atlas med tyske undertekster.

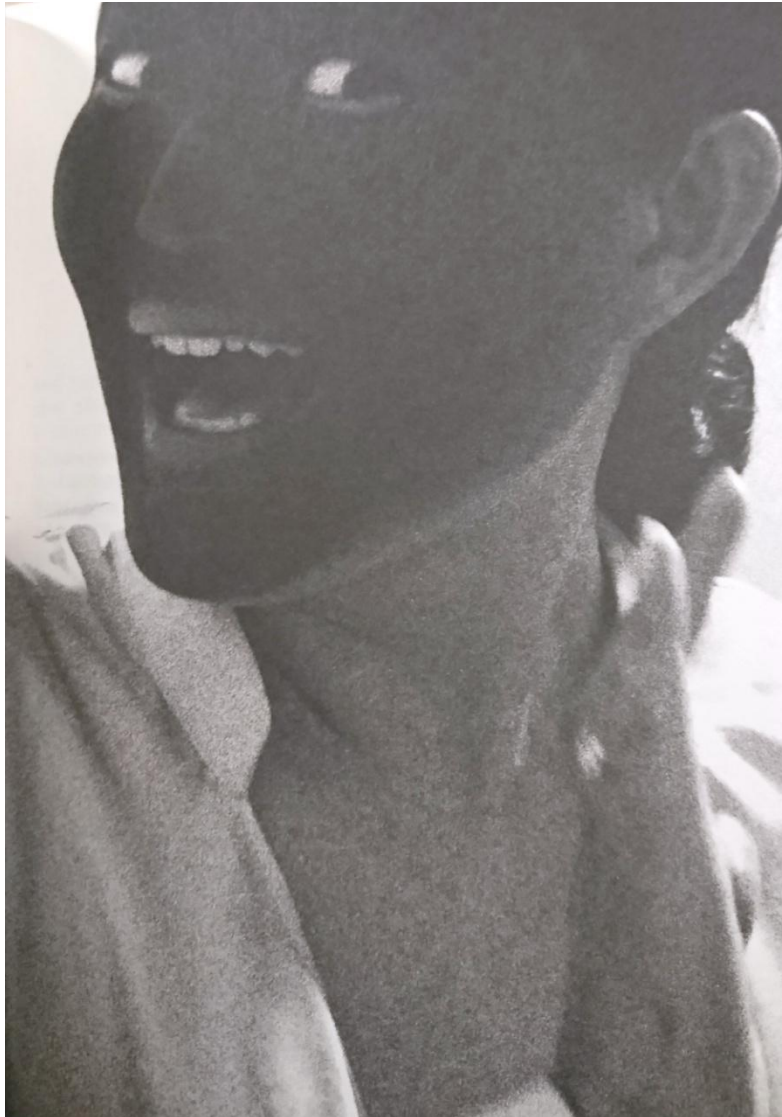


(Ibidem)

Bildet fremstiller en kroppsdel: en høyre skulder og en del av brystet. På kroppen står det nummer som viser til forskjellige anatomiske strukturer. De er beskrevet ovenfor bildet. Det er ikke relevant for leseren å forstå beskrivelser på tysk, men det er viktig å være klar over språket. Bildet reduserer den menneskelige kroppen til en biologisk enhet og fremstiller den slik som man fremstiller dyriske kropper og deres inndeling i underdeler som betraktes som kjøttyper. Både bildet og det språklige laget virker på leseren slik at hen får assosiasjoner med krigen og konsentrasjonsleirer. Språkets rolle i dette tilfellet baserer først og fremst på disse assosiasjonene, og ikke på hva teksten

virkelig betyr. Selv om det ikke er forstått, virker det fortsatt på tenkemåten og bildet av verden.

Diktene og bildene tegner en direkte forbindelse med den andre verdenskrig og nazistiske meninger. Dikteren bruker også bilder som hun tok selv. På ett av dem har hun et såkalt svartfjes («blackface») og et bredt smil.



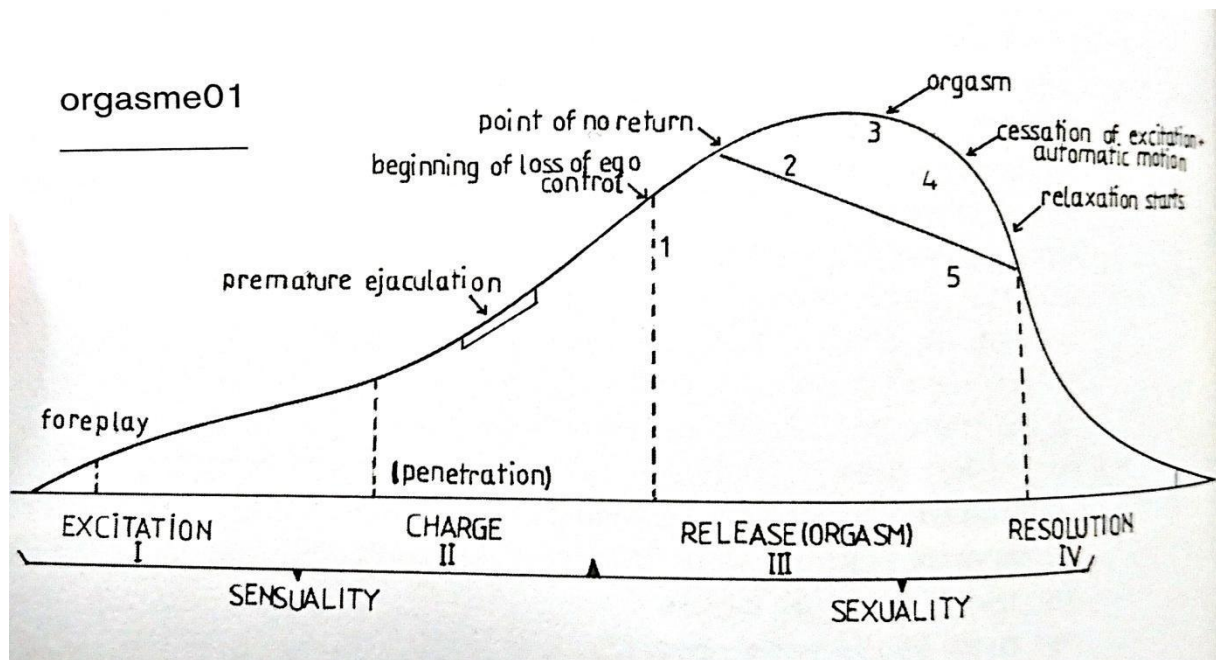
*(Ibidem)*

Bildet spiller sammen med det forrige diktet, spesielt det første verset, under tittelen *familiealbum, eva braun, 1935*. Diktet åpnes med verset: «eva sort som al jolson» (*Ibidem*). Formuleringen «eva sort» er et spill med navnet til Eva Braun. Hennes etternavn betyr rett og slett «brun». Dikteren erstatter ordet med et annet adjektiv knyttet til farger – sort – som viser også til rasisme, den hvite rase og krigsassosiasjoner. Sammenligningen «sort som al jolson» viser til den amerikanske skuespilleren og



sangeren som ofte brukte svartfjes. Hans mål var å støtte det afroamerikanske samfunnet, men bruket av svartfjes er heller betraktet som rasistisk på grunn av måten det ble utnyttet på.

Bildene faller stort sett under lignende kategorier og omfatter like temaer som dikt. For eksempel: bildet med tittelen *orgasme01* kan stå ved siden av tidligere analyserte dikt om seksualiteten.



(Ibidem)

Grafen ser ut som om den også ble snittet ut fra en vitenskapelig bok, men dikteren har tegnet den selv. Hun deler samleiet i fire faser. Orgasmen er den tredje. Kommentarer til denne fasen viser at det lyriske jeget betrakter orgasmen som noe primært når man mister kontroll over seg selv og bevisstheten om seg selv. Hun påpeker også at bevegelser er automatiske i denne fasen. Dette bildet viser også til at i momentet når to personer blir på en måte til en enhet, er det lett å miste seg selv. Det er altså en kommentar til hvordan forholdet mellom to mennesker påvirker en, og understreker også intensiteten på følelser som er mulig i en slik situasjon.

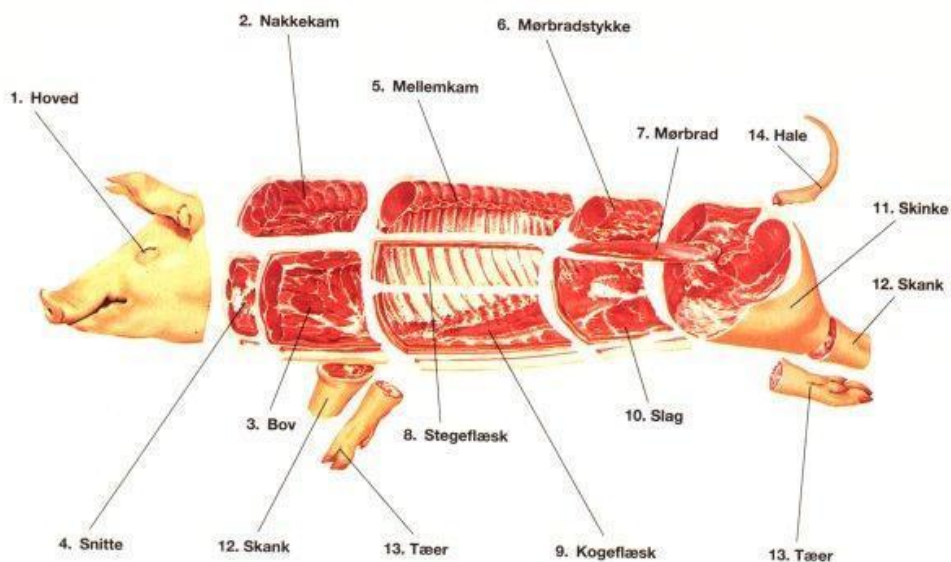
Dikteren bruker bilder som kan betraktes som kontroversielle eller provoserende. Hun utnyttet blant annet bilder fra boken *Kvinde, kend din krop*. Den ble utgitt først i 1975 som en reaksjon på at kvinnekroppen oftest hadde blitt beskrevet av menn. Målet ved boken var å lage en selvhjelpsbok skrevet av kvinner for kvinner. (Elkjær Sørensen,

2012) Eva Tind valgte fire bilder av vulvaer og brukte dem som en bakgrunn for teksten med tittelen *liste 1-8*, som er en samling av åtte sitater.

<sup>1</sup>. be a ghost, antag en anden form i en anden tid. <sup>2</sup>. she loves you, yeah, yeah, yeah, she loves you yeah, yeah, yeah, she loves you, yeah, year, yeah, yeah, yeaaaaaarh! <sup>3</sup>. selvmord deles op i tre kategorier: 1, 2 og 3 (e. durkheim, 1897). <sup>4</sup>. hæld vand i en flod, mere flod. <sup>5</sup>. bestem forholdet mellem landhausmode und alpenrock. <sup>6</sup>. ensom ulv og hvalp, kendt japansk manga, produceret som film og tv-serie. <sup>7</sup>. meditation og magtbegær/at sprede sine blomster. <sup>8</sup>. ulv, en hund med et tredje øjenlåg (Tind, 2011)

Teksten ligner i form på definisjoner til et oppslagsord i en ordbok, eller på fotnoter. Setninger er som frie assosiasjoner eller notater uten tilknytning til hverandre. Språk blandes med hverandre, det finnes fragmenter på dansk, engelsk og tysk, av og til i en setning. Leseren reagerer nesten ikke på skiftene i språket, men tar imot denne impresjonistiske helheten.

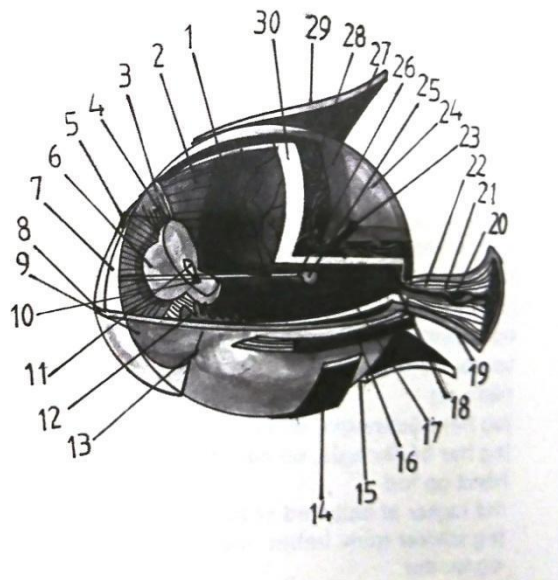
I samlingen finnes det bilder med oversikt over anatomen til forskjellige organismer. Tidligere ble det beskrevet et utsnitt fra en anatomibok som gjaldt mennesker. Dikteren har inkludert også fremstillingen av grisanatomi.



(*Ibidem*)

Parteringen av gris ligner på det forrige bildet av menneskekroppen. Begge bilder fremstiller inndelingen i mindre deler. Tekstene på det andre bildet er likevel på dansk, og viser direkte til forskjellige kjøttyper og retter som kan bli forberedt med disse delene. Bildet forsterker enda inntrykket som leseren får når hen ser på bildet av den menneskelige kroppsdelen.

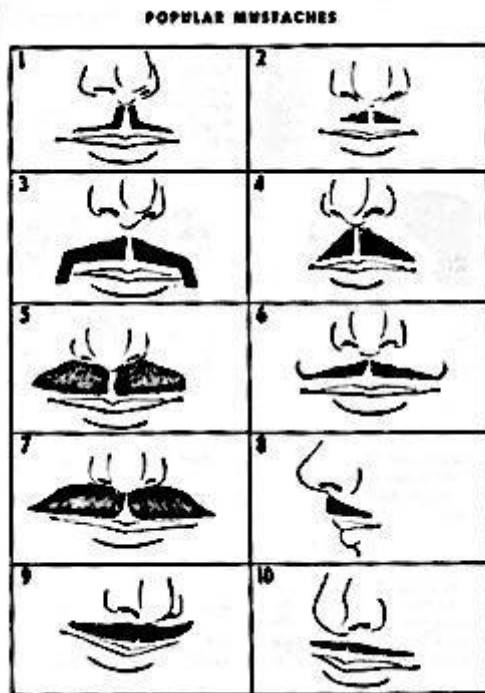
Neste bilde er egentlig en blanding av disse to. Det fikk tittelen *fisk*, og ved første øyekast ser det ut som fiskanatomi. Når man imidlertid ser nærmere på diagrammet, viser det seg at tegningen fremstiller øyeanatomi.



(*Ibidem*)

Bildet er altså en visuell metafor som setter sammen en del av den menneskelige kroppen – øyet, og formen av et fisk som den ligner på. På den neste siden står det teksten med tittelen *liste 1-30* som lister alle elementer markert på bildet. Teksten inneholder både navn på dansk og latinsk. Den blander altså vitenskapelige navn brukt i medisinske tilstander, og mer vanlige navn som fungerer i språket. Disse tre bildene sammenligner på en måte tre forskjellige strukturer og gjør forskjeller uklare.

Eva Tind bygger på kognitive assosiasjoner når hun velger grafikker. Hun inkluderer for eksempel en tabell med tittelen *Popular mustaches*. I lys av samlingens temaet forventer leseren nesten å finne barten til Hitler, men den finnes ikke blant tegninger.



(Ibidem)

Enda mer direkte tilknytninger til Hitler finnes på slutten av boken. Der står det seks bilder av Hitlers armer. Selv om det ikke vises hans ansikt, kan leseren gjenkjenne armene på grunn av bestemte gester. Hvert bilde er fordoblet slik at det står det samme bildet på to sider, men ett av dem er en gjenspeiling. Denne dobbeltheten og gjentakelser er karakteristiske for Tind. Siden hele samlingen beskjeftiger seg med forholdet mellom to mennesker, viser bildene også hvordan en person kan bli en gjenspeiling av den andre, og hvordan ens identitet kan være preget av dobbelthet.

\*\*\*

Dobbeltidentitet i Tinds lyrikk er uttrykket både med språket og visualiseringer. Dikteren gjentar hele strofene og forandrer kun enkelte ord, for å vise gjenspeilingen av begge to identiteter. Språkene og alfabetene blander seg med hverandre, dikteren peker også direkte på det som er dansk og det som er koreansk. Flere notater, spesielt i *Do*, gir kontekst til metaforer. Tinds bøker virker også å være et svar på spørsmålet stilt av kunstkritikeren Mieczysław Porębski: kan man se en metafor? Spørsmålet viser til kunst og bilder som er ment å være symbolske, abstrakte. Eva Tind skriver fremfor alt, men ved hennes dikt står det også bilder, diagrammer, tegninger. De virker også som utfyllende metaforer, og sammen med teksten skaper et sterkt budskap.

Dobbeltidentiteten i diktene blir også formidlet gjennom bevegelse, altså ulike bevegelsesverb. Jeg-personen er aldri i ro og beveger seg mellom to land, to kulturer og to språk.

## II. Oppsummering

Den språklige kreasjonen av kroppen er en svært individuell sak. Den gjenspeiler ens forhold både til egen kropp og til kroppen som et generelt begrep, kroppsliggjorte erfaringer eller sosiale og kulturelle normer. Kroppen er ikke bare oss selv, men også en situasjon som vi befinner oss i. Denne påstanden er mange forskere enige i, blant annet den norske litteraturviteren Toril Moi:

Oppfattet som en del av levd erfaring, er kroppen en stil, en intonasjon, en spesiell måte å være nærværende i verden på, men den opphører ikke av den grunn å være et objekt med sine spesifikke fysiske egenskaper. Betraktet som en situasjon, omfatter kroppen både objektive og subjektive aspekter ved erfaringen. For Merleau-Ponty og Beauvoir er kroppen vårt perspektiv på verden, og samtidig er den engasjert i en dialektisk interaksjon med omgivelsene, det vil si med alle de andre situasjonene som kroppen befinner seg innenfor. Denne interaksjonen former den måten vi erfarer – lever – våre kropp på. (Moi, 2002, s. 102)

Når det gjelder en så individuell erfaring, er det sikkert at hver enkelt person skal både oppleve og beskrive den annerledes. Selv om man har samme morsmål som andre, betyr det ikke at man skal bruke det på eksakt samme måte. De kan få et sett av metaforer og faste uttrykk som er oppbevart i språket, men det finnes mange faktorer som har innflytelse på måten de er oppfattet og brukt på. Ulike personer lever i ulike miljøer, har ulike erfaringer, inngår relasjoner med verden på ulike måter. Situasjonen forandrer seg også hvis man flytter til et annet land og tilegner seg et nytt språk. Avhengig av slike betingelser som evnen til å lære et nytt språk, alderen, men også det nye miljøet kan nivået på dette språket også variere.

Denne avhandlingen tar i betraktning kanskje den mest unike språkformen – lyrikk. I forrige kapitler har jeg påvist at poesi kan blande sammen forskjellige språkformer, fra et metaforisk til et denotativt språk. Kroppen er et fellestema i samlinger til de tre utvalgte dikterne, men den har blitt presentert på tre forskjellige måter. Alle dikterne skriver på ett av skandinaviske språk, hvor mange ord, begreper og uttrykk overlapper. Hvert av disse språkene har likevel også sine egne kjennetegn. Først og fremst har hver av dikterne en hel annen bakgrunn og er rotfestet i en annen kultur, nærmere eller lengre ifra Skandinavia. Alle disse elementene har påvirket deres språklige kreasjoner av kroppen.

## II.I. Nye perspektiver

### II.I.I. Konklusjoner – svar på forskningsspørsmål

Blant disse tre dikterne kommer Joanna Rzadkowska fra et land som befinner seg nærmest Skandinavia, nemlig Polen. På grunn av dette skiller hun seg ikke betydelig fra det skandinaviske samfunnet utseendemessig – hennes hud har hvit farge og hun har typiske europeiske ansiktstrekk. Du Plessis hevder at det er grunnen til at det gjør det enklere å blande seg inn i det norske samfunnet, men også for å miste sin opprinnelige kulturelle identitet. (du Plessis, 2020, s. 7) Når fremmedheten ikke er synlig, kan det bli internalisert og skjult, både med eller uten vilje.

I sitt forfatterskap utforsker Rzadkowska dobbeltidentitet på en metaforisk og implisitt måte. Diktene beskriver vesener som befinner seg mellom maskiner og mennesker, og har egenskaper til begge to. I beskrivelser på den menneskelige delen av identiteten bruker dikteren anatomiske betegnelser på kroppsdeler. Det lyriske jeget er observant og viser ofte til sanseopplevelser. Hørselen er mest betydelig, og beskrivelser av lyder, musikk og menneskelige stemmer utgjør mesteparten av sanselige erfaringer. På den andre siden er den maskinaktige identiteten fylt med vitenskapelige ord, fysiske og kjemiske begreper eller navn på maskindeler eller forskjellige prosesser som gjelder maskiner. Den maskinaktige delen er svært avansert og er i stand til å oppleve verden på en annen, ny måte. Derfor er erfaringer til de nye vesenene beskrevet med abstrakte neologismer som tar utgangspunkt i vitenskapelig eller teknisk fagspråk. Samtidig er dikteren opptatt av rytme som blir gjenspeilet i språket, og etterligner også måten maskiner virker og lager lyd på.

*Luftmensch* og *Gjentagelsestvang* har mye til felles, men de skiller seg fra hverandre i noen områder. I lys av den indre kronologien til Rzadkowska poetiske univers kommer samlingen *Luftmensch* først, selv om den ble skrevet senere. Det lyriske jeget i samlingen lever i den moderne verden med ønske om å forbedre kroppen sin. Hun uttrykker ønsker om å ha mer avanserte sanser, en bedre fungerende kropp uten følelser. Det lyriske jeget er tydelig en individuell jeg-person og beskriver sine egne erfaringer. Hun understreker ofte svakheter til kroppen ved å bruke emosjonelt ladet ord, slik som «ekkel» eller «latterlig». Dessuten sammenligner hun kroppen sin med dyr, ikke-levende gjenstander eller til og med søppel for å beskrive sin underlegen posisjon i forhold til

andre mennesker. I *Gjentagelsestvang* bruker likevel dikteren pronomenet «vi» som jeg-personen, altså det lyriske jeget identifiserer seg med en gruppe. Diktene finner sted i en fjern fremtid, etter at mennesker har forvandlet seg til maskinaktige vesener. Ved å bruke pronomenet «vi» fjernes det individualisme. I tillegg understrekes det ofte at mennesker blir nå laget etter mal, altså alle har samme egenskaper og opplever verden på samme måte. Menneskelige egenskaper er nesten helt borte, og kroppene består stort sett av maskindeler, de er også behandlet hos mekanikere, ikke leger. Språket i samlingen er mer abstrakt enn i *Luftmensch*, og baserer stort sett på tekniske begreper som hører hjemme på et verksted. Selv om kroppene allerede har blitt forbedret, finnes det også flere dikt med implisitt lengsel etter gamle dager. De er skrevet i fortid og inneholder et tilbakeblikk på den forrige verden. Et fellestrekk i den språklige kreasjonen av kroppen i begge samlinger er altså misfornøyelse med kroppen og en skeptisk tilnærming til den. Grunnen til denne avskyen er at kroppen i sin nåværende tilstand er preget av følelser, og i verden med ubegrenset tilgang til informasjon, sosiale forandringer eller miljøkrisen er det vanskelig å komme seg unna disse følelsene. Derfor styrer de kroppen og gjør det nesten umulig å eksistere i den moderne verden. Dikteren forsøker altså å lete etter løsninger på denne situasjonen.

Athena Farrokhzad fokuserer på dobbeltidentitet i den virkelige verden. Hun tar direkte forhold til rasismespørsmålet og utseendet som skiller henne fra det svenske samfunnet. Dikteren kommer fra Iran som kulturelt sett er også svært forskjellig fra Skandinavia. Språket til Farrokhzad har flere unike egenskaper. Hun definerer det svenske samfunnet som mottakeren til samlinger, og snakker direkte til det. Farrokhzad har dyp kunnskap om det svenske språket: hun kjenner faste uttrykk, metaforer oppbevart i språket og konnotasjoner. Dermed er hun også i stand til å modifisere dem slik at de skaper en ønskede effekt på leseren.

Debutsamlingen til Farrokhzad, *Vitsvit*, har en tydelig jeg-person, en ung kvinne, som snakker med familiemedlemmers ord. Det angis likevel ingen bestemte navn på personer eller steder, så denne samlingen kan oppfattes universell. Erfaringer til familien er metaforiserte. Disse metaforene forsterker emosjonelt innhold til utsagn, viser tette familieband eller skaper avstand fra vanskelige opplevelser. Tilhørighet til familien og til den opprinnelige kulturen blir fremstilt på en rekke måter. Først bruker Farrokhzad mange possessive pronomen, eller kroppsdeler som ofte blir enten



sammenlignet til kroppsdelar til andre familiemedlemmer eller viser deres tilknytning. Eksemplet er hodet som står for intelligens og politiske meninger til det lyriske jeget, og som hun fikk etter faren sin. Språket blir også kroppsleggjort og brukt som et symbol på tilhørigheten, enten til den opprinnelige kulturen, eller som et valg for å tilpasse seg det svenske samfunnet. Dessuten blir språket og morsmelken sammenlignet med hverandre. De representerer den verbale og den pre-verbale måten å kommunisere på med familien, spesielt moren sin. (Kristeva, 1984)

Den andre samlingen, *I rörelse*, er oppsatt i virkeligheten på en mer konkret måte. Farrokhzad nevner bestemte personer, navn, steder og vender seg direkte til ulike land og institusjoner. Derfor er denne samlingen allerede mer politisk engasjert enn *Vitsvit*. Språket er også mer variert. I *Vitsvit* tar det utgangspunkt i metaforer, mens i denne samlingen utforsker dikteren forskjellige språk- og tekstformer. Farrokhzad innfører også rimer som tillegger rytmikk til diktene. Ved siden av metaforer utnytter hun også et svært uformelt språk, også banneord, og vanlige faste uttrykk som finnes i hverdagspråket. Kroppsligheten formidles også ved bevegelsen i diktene. Bevegelser blir oppnådd ved bruk av bevegelsesverb og retninger. På den måten viser dikteren til flukt, men også oppmuntret opprør i samfunnet og beskriver sin ustadige identitet som en iraner i Sverige. Farrokhzad forsøker også å vise at problemene hun tar opp gjelder enkelte, virkelige mennesker. Derfor bruker hun ofte ansiktet og huden som motiver, siden begge to er knyttet til den synlige delen av identiteten. Dessuten er huden den som avdeler en person fra omgivelsene, og gjør det mulig å oppleve verden med forskjellige sanser. Det som knytter sammen begge samlinger av Farrokhzad er stereotypiske oppfatninger. Hun presenterer deres reduserende kraft og påvirkning av språket på ens selvbilde, nærmere bestemt kroppsbildet.

Eva Tind befinner seg lengst fra sin opprinnelige kultur, både geografisk sett og når det gjelder familien. Hun ble adoptert som et lite barn og vokste opp med dansk som morsmål, innenfor dansk kultur. Hun begynte å utforske den koreanske delen av sin identitet som tenårings. Derfor er hennes forhold til den opprinnelige kulturen også annerledes. Hennes utseende skiller henne fra det danske samfunnet og dermed blir hun ofte kalt for en «ikke-riktig dansker», slik som hun gjentar i diktene. Tind skaper ikke bare sin egen kroppskreasjon, men også oppfatninger av ignorante og rasistiske

personer (for eksempel når hun nevner at de kaller henne for japaner, kineser og så videre).

I samlingen *Do* benytter seg dikteren av ulike tekstformer, vanlige dikt, men også kommentarer, meldinger, bilder eller tegninger. Hovedspråket til samlingen er dansk, men det finnes også flere fragmenter på engelsk og enkelte koreanske ord. Dikteren inkluderer også koreansk skrift. Hun fremstiller dobbeltidentiteten med ulike gjentakelser, for eksempel dikt som ser nesten det samme ut, men skiller seg fra hverandre med noen ord eller navn på land. Slik oppnår Tind et inntrykk av symmetri, altså at begge to språk og identiteter er like viktige for henne. Det samme gjelder tegninger og bilder som også har to versjoner med små forskjeller. Dikteren spiller også med språkene og begreper. Det vises først og fremst i tittelen som er et ord som er eksisterende både i dansk og i koreansk, men med svært ulike betydninger. Et annet eksempel er navnet til broren Se Han og uttrykket som ser likt ut på dansk. Tind inkluderer begge betydninger og spiller med dem i diktene, og viser på den måten med språket at begge to identiteter kan virke sammen i en kropp. For å fremstille hvordan hun beveger seg mellom begge to bruker hun mange bevegelsesverb som illustrerer hennes konstant bevegelse mellom to identiteter, to land og to språk.

Symmetrien og dobbeltheten vises også i samlingen *eva+adolf*. Dikteren tar utgangspunkt i et forhold mellom to personer, og spiller med intertekstuelle referanser og assosiasjoner. Det finnes igjen mange gjentakelser og dikt som ser nesten likt ut, med unntak av enkelte ord. Repetisjoner gjelder også ord som har samme form, men er forskjellige ordklasser, for eksempel ett er et substantiv, og det andre er et verb, de står likevel ved siden av hverandre. Kroppsligheten beskrives gjennom bevegelsesverb som er ment å uttrykke følelsesmessige tilstander, vold eller seksualitet. I denne samlingen bruker Tind også ekfraser i form av bilder, diagrammer og tegninger som ofte er også fordoblet. I diktene står det flere navn, men de fungerer som metaforer og symboler, og refererer ikke til bestemte mennesker. Det eneste unntaket er dikteren selv, siden hun nevner noen av sine erfaringer eller minner. Dikteren bruker også faste uttrykk eller stereotypiske betegnelser i sitt forfatterskap, både for å snakke språket til det danske samfunnet, vise reaksjoner som hun har fått fra andre og modifisere uttrykkene for å spille med dem i likhet med tittelen.

Det er mulig å påpeke mange likheter mellom de tre dikterne, men samtidig er hver av dem svært unik i sitt språkbruk. Alle tre bruker kroppsligheten til å formidle erfaringer med dobbeltidentiteten. Farrokhzad og Tind snakker om sine egne kropper og gjør det på en direkte og eksplisitt måte, mens Rzakowska metaforiserer fremmedhet og beskriver ikke-eksisterende vesener. På samme måte viser de til en bestemt virkelighet. Rzakowskas forfatterskap er ikke direkte knyttet til bestemt nasjonal identitet eller landet hun befinner seg i, men hos Farrokhzad og Tind er det klart hvilke områder, nasjonaliteter og land de snakker om. Alle tre diktere skaper metaforer som viser til naturen. Tind knytter dem til landskapet i Sør-Korea, Farrokhzad sammenligner på den måten naturen og kroppen, og Rzakowska fremstiller naturen som noe manglende, med plass til forbedring. Alle beskriver kroppen med hensyn til følelsesmessige tilstander, og alle bruker eksisterende metaforer og faste uttrykk, men modifierer dem. Det er imidlertid kun Tind som inkluderer bilder i sine samlinger. På den andre siden er Rzakowska den eneste som inspirerer seg av teknisk språk. Farrokhzad skriver derimot mest politisk. Et viktig fellestrekk for disse tre dikterne er at deres språklige kreasjoner av kroppen bærer preg av dobbeltidentitet og fremmedhet. Selv om de tar opp lignende temaer i sine dikt, og har en lignende erfaring med immigrasjon, er deres språklige kreasjoner ulike – og svært unike.

### **II.I.II. Betydningen av prosjektet**

Som sagt gjelder avhandlingen individuelle og unike tilfeller av språkbruk. Den språklige kreasjonen av verden er et lite kjent begrep, også i kognitiv lingvistik. Inntil nå har forskere fokusert heller på det språklige bildet av verden, som er mer generell og gjelder språket som en helt struktur. Dessuten stiller seg mange forskere tvilende mot å forbinde dette begrepet med litteratur. Den språklige kreasjonen tar utgangspunkt i det språklige bildet av verden, og i denne avhandlingen har jeg påvist at det finnes bestemte trekk som knytter disse to sammen. Det språklige bildet av verden er oppbevart i faste uttrykk og metaforiske (idiomatiske) strukturer. Det er nå klart at alle tre dikterne vender seg mot disse strukturene og bruker dem gjerne i sin lyrikk. Poesi går imidlertid ut på nye oppfinnelser, modifikasjoner og overraskende forbindelser. Derfor modifierer også dikterne det som allerede finnes i språket og skaper nye metaforer og ord, men det er fortsatt mulig å knytte dem sammen til de opprinnelige strukturene. Ved å finne disse uttrykkene fra hverdagspråk i lyrikken har jeg også bidratt til å popularisere påstanden

om at metaforisk språk ikke er reservert kun for poesi, og at vi alle bruker *hverdagslivets metaforer*.

Dikterne er representanter for nåværende trender i skandinavisk lyrikk og litteratur. Kroppslighet blir gjerne tematisert i litteraturen de siste årene. Kvinner forsøker å gjenvinne sine kropper. Verbalisering av det kroppslige er ikke lenger preget av skam, men det er knyttet til ulike temaer, også beskrevet av de nevnte dikterne: rasisme, menneskelige relasjoner, stereotypier, seksuelle erfaringer, men også blandet identitet. Nesten alle disse temaene blir signalisert av bevegelsen. Denne avhandlingen tematiserer bevegelse i poetisk språk, og viser at kroppen i den moderne verdenen er i konstant bevegelse.

Avhandlingen plasserer seg først og fremst innenfor lingvistikk. Det er en ny forskning på den språklige kreasjon som ikke er utbredt ennå blant kognitive lingvister, men forhåpentligvis vil dette begrepet bli mer popularisert og forsket på. Selv om min forskning gjelder først og fremst språket, representerer den kulturell lingvistikk. Derfor innebærer den temaer som også er knyttet til andre områder. Avhandlingen kan altså bidra til forskning på for eksempel blandet identitet – som er et stadig mer utbredt fenomen i det skandinaviske samfunnet – transnasjonale adopsjoner eller den kvinnelige kroppsligheten som kan være interessant blant annet for gender studies. Den gjelder dermed temaer som er relevante i den moderne verdenen, og kan være et nyttig bidrag på tvers av fag.

## Streszczenie

Celem pracy jest zbadanie sposobu językowej kreacji ciała w poezji poprzez analizę wierszy trzech skandynawskich poetek. Cechą wspólną autorek jest ich podwójna tożsamość: wszystkie urodziły się poza Skandynawią, lecz tworzą w jednym z języków skandynawskich: Joanna Rządowska po norwesku, Athena Farrokhzad po szwedzku, Eva Tind po duńsku. Analiza obejmuje środki językowe, dobór słów, struktury gramatyczne i inne elementy języka (w tym metafory, związki frazeologiczne), które kreują językowy obraz ciała i cielesności w analizowanej twórczości skandynawskich poetek. Ze względu na to, że metafory nie dotyczą wyłącznie poezji i istnieją również w potocznym języku, analiza również dotyczy przenośni zachowanych w licznych utrwalonych wyrażeniach, co pozwala zrekonstruować obrazy językowe obrazujące relacje człowieka z różnymi zjawiskami w świecie w konkretnym języku. Językowa kreacja ciała odzwierciedla także relację człowieka/jednostki z innymi ludźmi. Zarówno samo ciało, jak i językowa kreacja ciała są elementami składającymi się na tożsamość człowieka, co jest istotne dla poetek, które wychowały się w innym kraju niż ten, w którym się urodziły. Sposób w jaki ciało i cielesność jawi się w poezji analizowanych poetek ma cechy indywidualne, ale poetki łączą cechy takie jak tworzenie metafor na podstawie porównań do natury czy też czerpanie z wyrażen idiomatycznych. Ponadto analiza bierze pod uwagę kobiecy punkt widzenia, pomijany w badaniach do połowy XX wieku.

Rozprawa ta ma w założeniu sytuować w nurcie szeroko pojmowanego językoznawstwa kulturowego rozumianego przez Sharifiana jako interdyscyplinarną gałąź badań, eksplorującą relacje między językiem, kulturą i konceptualizacją. Natomiast metoda jest w dużym stopniu wynikiem inspiracji językoznawstwem kognitywnym, ściśle połączonym z językoznawstwem kulturowym i według Sharifiana sztucznie oddzielonym od swojego następcy. Na początek wyjaśnione zostają pojęcia kategoryzacji, wartościowania i metafory na podstawie prac George'a Lakoffa. Podstawa teoretyczna opiera się głównie na jego dwóch książkach: *Metafory w naszym życiu* oraz *Kobieta, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle*. Ponadto praca odnosi się do twórczości Julii Kristevej, aby zdefiniować pojęcie obcości, a także zbadać język poetycki i jego strukturę. Najważniejsze z nich dzieło to *Strangers to Ourselves*, a także dzieła, które mają charakter językoznawczy. Używany w rozprawie termin

„tożsamość” opiera się na pracach Thomasa Hyllanda Eriksena, ale uwzględnia także ujęcia lingwistyczne, w tym sformułowane przez Brit Mæhlum. Następnie część kontekstowa pracy opisuje pojęcie znaczenia i pozycji ciała, zarówno w odniesieniu do kultury, jak i filozofii, biologii i psychologii. Podstawa teoretyczna tworzy punkt wyjścia dla odczytania twórczości Joanny Rzadkowskiej, Atheny Farrokhzad i Evy Tind, a celem analitycznego procesu jest zbadanie w jaki sposób autorki tworzą swoje językowe kreacje ciała. Aby osiągnąć ten cel, wybrany został szereg struktur językowych, np. metafory, wyrażenia stałe, neologizmy, zaimki, przymiotniki itp., które następnie poddane zostały analizie konotacyjnej, denotacyjnej, sposobu łączenia ze sobą pól semantycznych różnych pojęć itd. Podsumowanie pracy doktorskiej znajdzie się w ostatniej części, w której analizowany materiał zostanie porównany oraz poddany ostatecznym wnioskom .

Niniejsza praca dotyczy poezji, która miesza różne formy języka, od języka metaforycznego po denotacyjny, a posiłkując się także potocznym. Ciało stanowi wspólną tematykę w zbiorach trzech wybranych poetek, ale zostało ukazane na trzy różne sposoby. Wszystkie z nich piszą w jednym z języków skandynawskich, w których wiele słów, pojęć i wyrażeń pokrywa się ze sobą. Jednak każdy z tych języków ma również swoją własną charakterystykę. Ponadto każda z poetek ma zupełnie inne pochodzenie i jest zakorzeniona w innej kulturze, bliższej lub dalszej Skandynawii. Wszystkie te elementy wpływają na ich językowe kreacje ciała.

Można wskazać wiele podobieństw między trzema poetkami, ale jednocześnie każda z nich jest wyjątkowa w posługiwaniu się językiem. Wszystkie trzy wykorzystują swoją cielesność do przekazywania doświadczeń podwójnej tożsamości. Farrokhzad i Tind opowiadają o swoich ciałach i robią to w sposób bezpośredni i zakorzeniony w rzeczywistości, zaś Rzadkowska metaforyzuje obcość i opisuje byty nieistniejące. Podobnie poetki odnoszą się do konkretnej rzeczywistości. Pisarstwo Rzadkowskiej nie jest bezpośrednio związane z konkretną tożsamością narodową czy krajem, w którym się znajduje, ale u Farrokhzad i Tind jest jasne, o jakich obszarach, narodowościach i krajach mowa. Wszystkie trzy poetki tworzą metafory nawiązujące do natury. Tind łączy je z krajobrazem Korei Południowej, Farrokhzad porównuje w ten sposób naturę i ciało, a Rzadkowska ukazuje naturę jako coś wybrakowanego, co można poprawić. Poetki opisują ciało w kategoriach stanów emocjonalnych, wszystkie posługują się istniejącymi

metaforami i utrwalonymi wyrażeniami, ale je modyfikują. Wyłącznie Tind zawiera grafiki w swoich zbiorach poezji, z kolei Rzadkowska jako jedyna czerpie inspiracje z języka technicznego. Z drugiej strony Farrokhzad pisze głównie o tematyce politycznej. Ważną cechą wspólną tych trzech poetek jest to, że ich językowe kreacje ciała noszą piętno podwójnej tożsamości i wyobcowania. Choć w swoich wierszach poruszają podobną tematykę i mają podobne doświadczenia związane z imigracją, ich twórczość językowa jest inna – i wyjątkowa.

## Summary

The aim of this paper is to explore the linguistic creation of the body in poetry by analysing the poems of three Scandinavian female poets: Joanna Rzakowska (Norwegian), Athena Farrokhzad (Swedish) and Eva Tind (Danish). What the authors have in common is their dual identity: they were all born outside Scandinavia, but write in one of the Scandinavian languages. The analysis covers the linguistic means, word choice, grammatical structures and other language elements (including metaphors, idiomatic expressions) that create the linguistic image of the body and corporeality in the analysed works of the Scandinavian poets. Metaphors are not exclusive to poetry and also exist in colloquial language, therefore the analysis will also focus on metaphors preserved in numerous fixed expressions, which makes it possible to reconstruct linguistic images depicting human relations with various phenomena in the world in a specific language. The linguistic creation of the body also reflects the relationship among people. Both the body itself and the linguistic creation of the body are elements that make up a person's identity, which is important for female poets who grew up in a different country from the one in which they were born. The way in which the body and corporeality appears in the poetry of the analysed female poets has individual characteristics. In addition, the analysis takes into account the female point of view, neglected in research until the mid-twentieth century.

This dissertation is intended to be situated on the border between linguistics and literary studies, relying primarily on linguistic research, mainly theories of cognitive linguistics. To begin with, the concepts of categorisation, valuation and metaphor are explained based on the work of George Lakoff. The theoretical basis is mainly based on his two books: *Metaphors we live by* and *Women, Fire and Dangerous Things. What categories reveal about the mind*. In addition, the work refers to the work of Julia Kristeva in order to define the concept of foreignness, as well as to examine poetic language and its structure. The most important of these works is *Strangers to Ourselves*, as well as works that are linguistic in nature. The term 'identity' used in the dissertation is based on the theories of Thomas Hylland Eriksen, but also takes into account linguistic theories, including those formulated by Brit Mæhlum. The contextual part of the paper describes the notion of meaning and body position, both in relation to culture as well as philosophy, biology and psychology. Among the theorists on whose theses the study is



based are Simone de Beauvoir or Liv Duesund. A theoretical basis is used to analyse how Joanna Rzadkowska, Athena Farrokhzad and Eva Tind create their linguistic creations of the body. A number of linguistic structures, e.g. metaphors, fixed expressions, neologisms, pronouns, adjectives, etc., are chosen to achieve this goal. A summary of the thesis will be found in the last section, in which the analysed material will be compared and subjected to final conclusions.

This thesis deals with poetry that mixes different forms of language, from metaphorical to denotational language, as well as colloquial language. The body is a frequent theme in the collections of the three selected female poets, but it has been portrayed in three different ways. All of them write in one of the Scandinavian languages, in which many words, concepts and expressions overlap. However, each of these languages also has its own characteristics. In addition, each poet has a completely different background and is rooted in a different culture, either closer to or further from Scandinavia. All these elements influence their linguistic body creations.

Many similarities can be identified between the three poets, but at the same time each is unique in her use of language. All three use their corporeality to convey experiences of dual identity. Farrokhzad and Tind talk about their bodies in a way that is direct and rooted in reality, while Rzadkowska metaphorises foreignness and describes non-existent entities. Similarly, the poets refer to concrete reality. Rzadkowska's writing is not directly linked to a specific national identity or country, but in Farrokhzad's and Tind's poems it is clear which areas, nationalities and countries are being referred to. All three poets create metaphors that refer to nature. Tind links them to the landscape of South Korea, Farrokhzad compares nature and the body, and Rzadkowska portrays nature as something defective that can be improved. The poets describe the body in terms of emotional states, all using existing metaphors and fixed expressions, but modifying them. Tind is the only one to include graphics in her poetry collections, while Rzadkowska is the only one to draw inspiration from technical language. Farrokhzad, on the other hand, writes mainly on political themes. An important commonality between these three poets is that their linguistic creations of the body bear the stigma of double identity and alienation. Although they address similar themes in their poems and have similar experiences of immigration, their linguistic creations are different - and unique.

# Bibliografi

## Primære kilder

Farrokhzad, A. (2013). *Vitsvit*. Albert Bonniers förlag.

Farrokhzad, A. (2019). *I rörelse*. Albert Bonniers förlag.

Rzadkowska, J. (2012). *Gjentagelsestvang*. Bokvennen.

Rzadkowska, J. (2016). *Luftmensch*. Bokvennen.

Tind, E. (2009). *Do*. Gyldendal.

Tind, E. (2011). *Eva+Adolf*. Gyldendal.

## Sekundære kilder

### Bøker og bokkapitler

Abriszewska, P. (2018). *Ciało w literaturze, literackie, literatury. Trzy studia o romantyzmie*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

Banafsheh, A., Ellefsen, R., & Sandberg, S. (2021). «Jævla terrorist!» Muslimhets og hverdagsmotstand. I G. Ødegård & W. Pedersen (Red.), *Ungdommen*. Oslo: CappelenDamm.

Bartmiński, J. (1990). Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata. I *Językowy obraz świata*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Bartmiński, J. (2003). *Język w kręgu wartości. Studia semantyczne*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Brandt, L., & Kjørup, F. (Red.). (2009). *Kognitiv poetik*. Aarhus: Universitetsforlag.

Brendler-Lindqvist, M. (2005). *Vem tar ansvaret för de ensamkommande barnen?* Stockholm: Rädda Barnen.

Cieślak, T., & Pietrych, K. (Red.). (2010). *Cielesność w polskiej poezji najnowszej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Dahl, Ø. (2001). *Møter mellom mennesker. Interkulturell kommunikasjon*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

- de Beauvoir, S. (2001). *Det annet kjønn* (B. Christensen, Overs.). Oslo: Bokklubbens kulturbibliotek. (Opprinnelig utgitt 1949)
- Duesund, L. (1995). *Kropp, kunnskap og selvoppfatning*. Oslo: Universitetsforlag.
- Freud, S. (2011). *Hinsides lystprinsippet* (K. Uecker, Overs.). Oslo: Vidarforlaget. (Opprinnelig utgitt 1920)
- Geeraerts, D. (Red.). (2006). *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Grzegorzczkova, R. (2007). *Wstęp do językoznawstwa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hylland Eriksen, T. (1997). Identitet. I *Flerkulturell forståelse*. Oslo: Universitetsforlag.
- Jakobson, R. (1978). Lingvistikk og poetikk (A. Heldal, Overs.). I *Strukturalisme i litteraturvitenskapen* (s. 119–153). Oslo: Gyldendal. (Opprinnelig utgitt 1958)
- Kępiński, A. (2002). *Poznanie chorego*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- Kochan-Wójcik, M., Lewandowska, B., & Salamon-Krakowska, K. (Red.). (2018). *Świadome ciało. Cieleśność w psychoterapii, terapii traumy i rozwoju osobistym*. Kraków: Oficyna Wydawnicza «Impuls».
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language* (M. Waller, Overs.). New York: Columbia University Press. (Opprinnelig utgitt 1974)
- Kristeva, J. (1991). *Strangers to Ourselves* (L. Roudiez, Overs.). New York: Columbia University Press. (Opprinnelig utgitt 1988)
- Kristeva, J. (2015). *Semeiotike. Studia z zakresu semanalizy* (T. Stróżyński, Overs.). Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria. (Opprinnelig utgitt 1969)
- Kępką, I. (2021). *Językowe kreacje świata transcendentnego i człowieka wobec sacrum w poezji Jacka Kaczmarskiego*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.

Langås, U. (2004). *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900*. Bergen: Fagbokforlaget.

Laskowski, R. Wilhelm von Humboldt a filozofia języka XX wieku. (2008). I *Językoznawstwo historyczne i typologiczne: W 100-lecie urodzin profesora Tadeusza Milewskiego* (s. 297–308). Kraków: Polska Akademia Umiejętności.

Lee, K. (2022). *A Cultural History of Modern Korean Literature: The Birth of Oppa*. (D. McCann, Overs.) Lanham: Rowman & Littlefield. (Opprinnelig utgitt 2003)

L'orange Fürst, E. (1998). Mat, kropp og kvinnelighet—Fortellinger om kjærlighet, lyst og opprør. I F. Skårderud & P. J. Isdahl (Red.), *Kroppstanker: Kropp, kjønn, idéhistorie* (s. 141–161). Oslo: Universitetsforlag.

Maćkiewicz, J. (2006). *Językowy obraz ciała: Szkice do tematu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

McCann, D. R. (1988). *Form and Freedom in Korean Poetry*. Leiden: BRILL.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception* (C. Smith, Overs.). London: Routledge & Kegan Paul. (Opprinnelig utgitt 1945)

Moi, T. (1998). *Hva er en kvinne?: Kjønn og kropp i feministisk teori*. Oslo: Gyldendal.

Mæhlum, B. (2008). Språk og identitet. I *Språkmøte. Innføring i sosiolingvistikk* (s. 105–126). Oslo: Cappelen Damm.

Niebrzegowska-Bartmińska, S., Wasiuta, S., & Łaszkiwicz, M. (Red.). (2012). *Ciało i duch w języku i kulturze*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Przymuszała, B. (2006). *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.

Rogowska-Stangret, M. (2016). *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*. Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria.

Said, E. (1978). *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. New York: Pantheon Books.

Sharifian, F. (2015). *The Routledge Handbook of Language and Culture*. London: Routledge.

Skorupska-Raczyńska, E. (2016). *Językowa kreacja świata w utworach Elizy Orzeszkowej (wybrane zagadnienia)*. Gorzów Wielkopolski: Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim.

Skubalanka, T. (1997). Językowa kreacja Jacka Soplicy (Księdza Robaka). I Mickiewicz, Słowacki, Norwid. *Studia nad językiem i stylem* (s. 20–33). Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Skårderud, F., & Isdahl, P. J. (1998a). En introduksjon. I F. Skårderud & P. J. Isdahl (Red.), *Kroppstanker: Kropp, kjønn, idéhistorie* (s. 7–17). Oslo: Universitetsforlag.

Skårderud, F., & Isdahl, P. J. (1998b). *Kroppstanker: Kropp, kjønn, idéhistorie*. Oslo: Universitetsforlag.

Stenbeck, E. (2017). *Poesi som politik: Aktivistisk poetik hos Johannes Anyuru och Athena Farrokhzad*. Lund: Ellerströms förlag AB.

Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.

Talbot, M. (2003). Gender Stereotypes: Reproduction and Challenge. I J. Holmes & M. Meyerhoff (Red.), *The Handbook of Language and Gender* (s. 468–486). Oxford: Blackwell Publishing.

Tsur, R. (2002). Aspects of Cognitive Poetics. I *Cognitive Stylistics—Language and Cognition in Text Analysis* (s. 279–318). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

## **Artikler**

Bartmiński, J. (1991). Projekt i założenia ogólne słownika aksjologicznego. *Język a Kultura*, 2, 197–209.

Bhabha, H. (1984). Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, 28, 125–133.

Boym, S. (1996). Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky. *Poetics Today*, 17(4).

Budzyńska, M. (2013). Językowy obraz ciała w piosenkach Grzegorza Ciechowskiego. *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy*.

Bugajski, M., & Wojciechowska, A. (2000). Językowy obraz świata a literatura. *Język a kultura*, 13, 153–159.

Choo, S. (2016). The use of Hanja (Chinese characters) in Korean toponyms: Practices and issues. *Onoma*, 51, 13–24.

du Plessis, G. (2020). Invisibility, Colors, Snow: Arctic Biosemiotics and the Violence of Climate Change. *Theory, Culture & Society*, 1–22.

Frank, S. (2018). Migration og litteratur uden fast hjemsted. *Dansk Noter*, 4, 8–11.

Gonigroszek, D. (2011). Językoznawstwo kognitywne: „ucieleśniony” umysł i znaczenie. *Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze*, 5, 13–20.

Grøn, R., & Kloster Gram, L. (2019). Deltagelsens paradoks. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 22(2), 312–331.

Ivenäs, S. (2017). White Like Me: Whiteness in Scandinavian Transnational Adoption Literature. *Scandinavian studies*, 89(2), 240–265.

Kite, M. E., & Deaux, K. (1987). Gender Belief Systems: Homosexuality and the Implicit Inversion Theory. *Psychology of Women Quarterly*, 11, 83–96.

Kramsch, C. (2014). Language and Culture. *AILA Review*, 27.

Larsen, P. S. (2017). Dansk identitet i moderne lyrik. *Passage - Tidsskrift for Litteratur Og Kritik*, 7–26.

Leboeuf, C. (2019). What Is Body Positivity? The Path from Shame to Pride. *Philosophical Topics*, 47(2), 113–128.

Modrzejewska, R. (2013). Językowa kreacja świata starego Szlangbauma w «Lalce» Bolesława Prusa. *Studia Językoznawcze*, 12, 107–120.

Nasiłowska, A. (2011). Gender, ciało, tekst. *Teksty drugie*, 4.

Omdal, G. K. (2018). Visuell og språklig dekolonialisering i Athena Farrokhzads Vitsvit (2013). *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 27–48.

Pajdzińska, A. (1995). Motywacja semantyczna przymiotników wartościujących. *Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury*, 7, 5–20.

Pajdzińska, A. (2008). Językowy obraz świata a metafora artystyczna. *Język a kultura*, 20, 241–252.

Pajdzińska, A. (2013). The Linguistic Worldview and Literature (A. Głaz, Overs.). I *The Linguistic Worldview Ethnolinguistics, Cognition, and Culture* (s. 41–59). Walter de Gruyter.

Puchala, I. (2018). Ciało w tekstach piosenek polskich raperów. *Białostockie Archiwum Językowe*, 18.

Słodczyk, R. (2018). Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii. *Teksty drugie*, 5, 352–371.

Stahlberg, D., & Sczesny, S. (2001). Effekte des generischen Maskulinums und alternativer Sprachformen auf den gedanklichen Einbezug von Frauen. *Psychologische Rundschau*, 52(3), 131–140.

Wilhelm von Humboldt a filozofia języka XX wieku. (2008). I *Językoznawstwo historyczne i typologiczne: W 100-lecie urodzin profesora Tadeusza Milewskiego* (s. 297–308). Polska Akademia Umiejętności.

Ziomek, J. (1984). Metafora a metonimia: Refutacje i propozycje. *Pamiętnik Literacki*, 75(1), 181–209.

### **Diplomoppgaver**

Pollen, B. O. (2005). «Eg ville stå, eg ville gå...»: Kropp, språk og identitet i Lars Amund Vaages roman *Kunsten å gå* [Universitetet i Oslo]. <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26501/32022.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Samuelsson, J. (2006). "Som om min kropp inte är min...": Bilden av unga kvinnors sexualitet i svensk ungdomslitteratur. [Högskolan i Borås]. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1310035/FULLTEXT01.pdf>

Siverts, M. K. (2019). Når den feminine kroppen ønskes vekk. *Forhandlinger av kropp og kjønn på nettforumet My Pro Ana* [Universitetet i Oslo]. <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/68781/Na-r-den-feminine-kroppen--nskes-vekk.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Vindegg, J. M. (2014). *Kropp og persepsjon i Øyvind Rimbereids lyrikk* [Universitetet i Oslo]. [https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/41204/Vindegg\\_master.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/41204/Vindegg_master.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

## Leksikoner og ordbøker

Anamorfose. (2017). I *Store norske leksikon*. Hentet 13. september 2023, fra [https://snl.no/anamorfose\\_-\\_bildefordreining](https://snl.no/anamorfose_-_bildefordreining)

Dolores Ibárruri. (u.å.). I *Britannica*. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.britannica.com/biography/Dolores-Ibarruri>

Elkjær Sørensen, A. (2012). *Kvinde, kend din krop 1975-*. Hentet 13. september 2023, fra <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/kvinde-kend-din-krop-1975-nu>

Fluks. (u.å.). I *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 13. september 2023, fra [https://naob.no/ordbok/fluks\\_2](https://naob.no/ordbok/fluks_2)

Forstadium. (u.å.). I *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 13. september 2023, fra <https://naob.no/ordbok/forstadium>

Gjerstad, L. (2020). Afasi. I *Store medisinske leksikon*. Hentet 13. september 2023, fra <https://sml.snl.no/afasi>

Groth, B. (2019). Antropomorfisme. I *Store norske leksikon*. Hentet 13. september 2023, fra <https://snl.no/antropomorfisme>

Hud. (u.å.). I *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 13. september 2023, fra <https://naob.no/ordbok/hud>

Hwang Chin-i. (u.å.). AllPoetry. Hentet 13. september 2023, fra [https://allpoetry.com/Hwang\\_Chin-i](https://allpoetry.com/Hwang_Chin-i)

Hyena. (u.å.). I *Svenska Akademiens Ordbok*. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.saob.se/artikel/?seek=hyena&pz=2>

Hyene. (u.å.). I *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 13. september 2023, fra <https://naob.no/ordbok/hyene>

Hånd. (u.å.). I *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 13. september 2023, fra <https://naob.no/ordbok/h%C3%A5nd>

Interface. (u.å.). I *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 13. september 2023, fra <https://naob.no/ordbok/interface>

Isotop. (u.å.). I *Bokmålsordboka*. Hentet 13. september 2023, fra <https://ordbokene.no/bm,nn/search?q=isotop&scope=ei>



Kål. (u.å.). I *Svenska Akademiens Ordbok*. Hentet 17. september 2023, fra [https://www.saob.se/artikel/?seek=k%C3%A5lsupare&pz=2#U\\_K3383\\_210570](https://www.saob.se/artikel/?seek=k%C3%A5lsupare&pz=2#U_K3383_210570)

Liukkonen, P. (u.å.). *Karl May*. Hentet 13. september 2023, fra <http://authorscalendar.info/karlmay.htm>

Luftmensch. (u.å.). I *Collins Dictionary*. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/luftmensch>

Malt, U. (u.å.). Fugue. I *Store medisinske leksikon*. Hentet 13. september 2023, fra <https://sml.snl.no/fugue>

Malt, U. (2021). *Obsessiv-kompulsiv lidelse*. Hentet 13. september 2023, fra [https://sml.snl.no/obsessiv-kompulsiv lidelse](https://sml.snl.no/obsessiv-kompulsiv-lidelse)

Pharmacopoeia. (u.å.). I *Britannica*. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.britannica.com/science/pharmacopoeia>

Sax. (u.å.). I *Svenska Akademiens Ordbok*. Hentet 13. september 2023, fra [https://www.saob.se/artikel/?unik=S\\_01063-0379.2R75&pz=3](https://www.saob.se/artikel/?unik=S_01063-0379.2R75&pz=3)

## Nettsider

Alrø Jensen, J. (2018). Kroppen i litteraturen. *Litteratursiden*. Hentet 13. september 2023, fra <https://litteratursiden.dk/temaer/kroppen-i-litteraturen>

Athena Farrokhzad. (u.å.). Kolon forlag. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.kolonforlag.no/authors/details/81>

Athena Farrokhzad. (2014). SverigesRadio. Hentet 13. september 2023, fra <https://sverigesradio.se/avsnitt/403967>

Athena Farrokhzads *Vitsvit som radioteater och på Unga Klaras scen*. (2015). Biskops Arnö. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.biskopsarno.se/nyheter/athena-farrokhzads-vitsvit-som-radioteater-och-pa-unga-klaras-scen/>

*Den nikenske trosbekjennelsen*. (u.å.). Oslokirken. Hentet 13. september 2023, fra <https://oslokirken.no/les1/nikenum>

Dubiel, K. (u.å.). Na co uważać na wakacjach i nie tylko? Różnice kulturowe w komunikacji niewerbalnej. *Portal Mała Psychologia*. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.mala-psychologia.eu/roznice-kulturowe-w-komunikacji-niewerbalnej/>

Ehrenberg, M. (2019). *Det koloniala arvet tar aldrig slut*. Smålandsposten. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.smp.se/kultur/det-koloniala-arvet-tar-aldrig-slut/>

Ekrheim, S. (2016). *Mennesket i apparatet*. Humbaba. Hentet 13. september 2023, fra <https://humbaba.no/mennesket-i-apparatet-joanna-rzadkowska-luftmensch/>

*Eva+adolf*. (u.å.). EVA TIND. Hentet 13. september 2023, fra <http://www.evatind.dk/evaadolf/>

*Eva Tind*. (u.å.). Hentet 13. september 2023, fra <https://litteratursiden.dk/forfattere/eva-tind-kristensen>

*Fanget i fremskrittet*. (u.å.). Morgenbladet. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.morgenbladet.no/boker/2016/11/25/fanget-i-fremskrittet/>

Grzegorzewska, W. (2014). *Wyjechały (4): «Przymus powtarzania»*. ArtPapier. Hentet 13. september 2023, fra <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=196&artykul=4232>

*I rörelse*. (u.å.). Albert Bonniers Förlag. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.albertbonniersforlag.se/bocker/227322/i-rorelse/>

Jacobsen, K. A. (2004). *Hva er yoga?* NRK Kultur. Hentet 13. september 2023, fra [https://www.nrk.no/kultur/hva-er-yoga\\_-1.1656194](https://www.nrk.no/kultur/hva-er-yoga_-1.1656194)

Liwo, B. (u.å.). *Człowiek muzealny, czyli strach poety przed mechanicznym podejściem do ludzi*. MojaNorwegia. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.mojanorwegia.pl/polacy-w-norwegii/czlowiek-muzealny-czyli-strach-poety-przed-mechanicznym-podejsciem-do-ludzi-5354.html>

Myklebust, E. (2020, august 29). *Reise utan ende*. Bokmagasinet Klassekampen. Hentet 13. september 2023, fra <https://klassekampen.no/utgave/2020-08-29/reise-utan-ende>

*Om*. (u.å.). EVA TIND. Hentet 13. september 2023, fra [http://www.evatind.dk/?page\\_id=2568&lang=da](http://www.evatind.dk/?page_id=2568&lang=da)

Pallas, H. (u.å.). Farrokhzads dikt är förödande kontraproduktiv. *Göteborg-posten*. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.gp.se/kultur/kultur/farrokhzads-dikt-%C3%A4r-f%C3%B6r%C3%B6dande-kontraproduktiv-1.7839193>

Rosengreen, L. (2012). *Eva Tind*. Hentet 13. september 2023, fra <https://forfatterweb.dk/oversigt/tind-kristensen-eva>

Smith, S. (2018). 5-4-3-2-1 Coping Technique for Anxiety. *Behavioral Health Partners*. Hentet 13. september 2023, fra <https://www.urmc.rochester.edu/behavioral-health-partners/bhp-blog/april-2018/5-4-3-2-1-coping-technique-for-anxiety.aspx>

*Spiseforstyrrelser, veiviser*. (2021). Norsk Helseinformatikk. Hentet 13. september 2023, fra <https://nhi.no/symptomsjekker/symptomer/spiseforstyrrelser-veiviser/?page=all>

*Yi Cho-nyon*(*이조년*). (u.å.). Digital Library of Korean Literature. Hentet 13. september 2023, fra <https://library.ltikorea.or.kr/writer/200819?currentLanguageCd=CO-LAN-ENG>