

Jeg vil begynne – åpent og ærlig – med en innrømmelse: Denne artikkelen er ikke mitt arbeid alene. Å vurdere Cecilie Løveids poetiske verk i hele sin bredde, dybde, støpning og relevans er en altfor stor oppgave for en enkeltstående artikkelskribent. Jeg allierte meg derfor med en bredt sammensatt og høyt kvalifisert gruppe av forskere fra våre åtte universiteter og tjue statlige høyskoler, samt de private høyskolene Høyskolen Campus Kristiania i Oslo og Dronning Mauds Minne i Trondheim – de siste naturligvis mest på grunn av navnylden, men slike ting som ordlyd og navnevendinger er viktige i denne sammenhengen. Den tverrkulturfaglige forskergruppa vil, i et senere tilføyde noteapparat, bli behørig kreditert i henhold til gjeldende tariffer for akademisk redelighet og punktlig opportuniste – la meg her og nå bare gjenta den gyldne regel: ingen nevnt, ingen glemte, og gå videre til resultatet av forskerteamets sammenliknende litteraturvitenskapelige forundersøkelser av Cecilie Løveids poetiske virke.

Aller først måtte vi innse at Cecilie Løveid både er den yngste av profillistene og den eldste av åttitallsforfatterne, den kvinneligste av feministene, den friskeste av friskusene, den morsomste av de gøyale og samtidig med et skarpt seljeglumt i det svartere bunadsøyet – karakteristikkene er mange og sprikende, og denne forfatteren har da heller ikke hatt noen vanlig forfatterkarriere. En vanlig forfatterkarriere begynner med et par prøvende diktsamlinger før den bretter seg ut i prosa og gjerne slenger innom litt dramatik for scene, radio eller skjerm, men uansett er det den modne romanformen som befester forfatterens ry og posisjon i offentligheten, mens de innledende poetiske snurrepiperiene blir stående som ikke mer enn det. Tenk på Ole Robert Sundes første bøker, for eksempel. Eller hvem husker Ingvar Ambjørnsens dikt fra antologien *Glør* – var det ikke det den het? Eller – er det noen som tar Jon Fosses *dikt* på alvor? (Det ble registrert en innforstått og usympatisk humring i forskerteamet ved det siste spørsmålet.)

Så har vi selvfølgelig de ihuga poetene, de som aldri skriver noe annet enn poesi og sakprosa, de som heter Eldrid Lunden eller Jan Erik Vold eller Tone Hødnebo, men Cecilie Løveid er ikke en sånn en. Derfor måtte vi stille spørsmålet: Kanskje hennes virksomhet likner mer på en innbitt og vedvarende sjangeroverskridelse? Hun debuterte i Profil med poesi – og fortsatte med dette

i *Åtte fra Bergen* og *Den nye norske poesikatalogen* – men fra debuten med egen bok i 1972 kom det en rekke prosaverk gjennom hele søttitallet. Deretter ble det drama og på nittitallet hele fire barnebøker i tillegg til de historiske skuespillene (om Zille Gad, Maria Quisling, Hildegard von Bingen, Ludwig Wittgenstein) før forfatteren skifta forlag og utga et diktutvalg i 1999. Dette diktutvalget består av tekster som nå, av redaktøren Steinar Opstad, ble betegna som dikt, men som stort sett var publisert som deler av større dramatiske arbeider eller prosaverk. Unntaket er *Fanget villrose*, ei bok som ved utgivelsen i 1977 fikk sjangerbetegnelsen prosadikt, men som redaktør Opstad uten blygsel benevner ei diktsamling. Faktisk begynner redaktørens etterord slik:

«Dikt i utvalg» av Cecilie Løveid, er det mulig?

Formelt sett har hun gitt ut kun ei diktbok, nemlig *Fanget villrose*.

Strengt tatt er dette en sjangermessig tilsnikelse, for det er vel først med disse setningene i dette etterordet, 22 år etter utgivelsen, at *Fanget villrose* blir sjangerfesta som ei diktsamling? Andre steder betegnes boka som prosa, også nå i 2015.

På dette punktet oppsto det uro i forskerteamets litteratursosiologiske emnegruppe som mener at vi her berører noen allmenne vurderingskriterier for litteratur som det sjelden stilles spørsmål ved. Vårt rådende sjangerhierarki kan formuleres slik: Det viktigste i et litterært verk er fortellingas lengde og eventuelt spenningskurvens spenn: jo mer høyspent, desto mer populært kan verket bli. Selv laber dustekrim har en populistisk potens som overgår all høykvalitets flatprosa. Det aller minst viktige er hvordan verket formuleres på detaljplanet. Kortformer er interessante for spesialister, men det er langformen som selger. Dikt er den aller korteste formen, kortprosa er litt lengre og mer fortellende og har derfor et litt større salgspotensial, jf. Ari Behns debut. Former som er for spesielt interesserte kan fremdeles til en viss grad nyte høy status, men denne er for nedadgående. Hvorvidt slike (ned)vurderinger spiller noen rolle for rubriseringa av Cecilie Løveids enkeltverker som dikt eller prosa, er et åpent spørsmål som ingen av mine medarbeidere akter å svare på her og nå, og det bør også nevnes at tida fra slutten av sekstitallet til årtusenskiftet var en periode hvor formeksperimentet hadde relativt høy status, og hvor sjangeroverskridelser følgelig ble godt mottatt i den litterære offentligheten.

Til disse sjangerbetraktningenes allmenne forvirring bidrar ytterligere den dramatiske sjangeren, det vil si den sjangeren som i alle fall på overflaten står livet og realitetene nærmest. I Cecilie Løveids tilfelle er dette en sjanger som stadig utvides og utvikles i lyrisk retning, og slike sjangersprengninger virker annerledes på scenen enn i prosa. I åtti- og nittiåras scenekunst var det også en allmen vending bort fra den handlingsmetta dramatikken og mot det som i tidas språk (formidla av forskerteamets dramafaglige nestor Knut Ove Arntzen) ble kalt visuell dramaturgi eller tablåteater og som seinere, av vår egen

seniorveileder, Professor Doktor Hans-Thies Lehmann, fikk betegnelsen postdramatisk teater. Cecilie Løveids lyriske scenekunst er et sentralt eksempel på slike formeksperimentene her hjemme, og dramatikken hennes er nært beslekta med internasjonale størrelser som Robert Wilson, Needcompany, Jan Fabre, Heiner Müller, Théâtre du Radeau, Hotel Pro Forma, Michael Laub, Transformtheater, Rosas og Anne Teresa de Keersmaeker, Michèle Anne de Mey, Wim Vandekeybus og en lang rekke andre teater- og dansekunstnere som faktisk ble introdusert for et norsk publikum av Bergen Internasjonale Teaterfestival, seinere Bergen Internasjonale Teater. Dette var den soleklart viktigste scenen i norsk teater i denne perioden, men BIT var også en ung, uetablert og uformell institusjon uten noen særlig offentlig slagkraft på nasjonalt plan. Det var en fattig virksomhet som ble drevet av idealisme og entusiasme og som sto i klar opposisjon til de økonomisk mer generøst bemidla – men kunstnerisk gjerrige – teatrene som Cecilie Løveid i hovedsak henvendte seg til med sine manuskripter. Hun var jo tidlig ute, spesielt på dette feltet, og da BIT ble etablert (første festival i 1984) var hun allerede godt i gang med sitt dramatiske virke. Dermed kom dramatikeren Cecilie Løveid gjennom hele sin karriere til å gå i utakt med de teatral institusjonene hun arbeidet innfor, på godt og vondt. Til tross for enkelte produksjoner med Verdensteatret og andre fant hun aldri helt sammen med noen av de yngre kreftene, og samarbeidet med de mer konservative institusjonene bød på åpenbare utfordringer som vi ikke skal grave dypere i her, men som må ha medført store frustrasjoner for forfatteren, og sannsynligvis i økende grad utover på nittitallet.

De som kjenner historien eller noen av de navnene vi ramser opp, vil vite at det sceniske feltet i denne perioden gir spillerom for et bredt spekter av uttrykksformer, og at Cecilie Løveids dramatik ut fra estetiske kriterier kan plasseres i en mellomposisjon i dette spektret – en mellomposisjon hvor psykologi og realisme stadig spiller en stor rolle, slik at teaterformen framstår mer som en hybrid enn som reinspikka postdramatisk.

Vårt forskerteams teaterfaglige seniorveileder, Professor Doktor Lehmann, studerte i sin tid under den store teaterteoretikeren Peter Szondi på Freie Universität i Berlin, og for dem som ikke kjenner sistnevntes arbeider bør det også tilføyes, at lyrisk dramatik er en sjanger som oppstår tilsynelatende isolert og plutselig i bestemte historiske epoker, som romantikken, symbolismen (som i norsk litteraturhistorie går under navnet nyromantikk), ekspresjonismen/dadaismen/surrealismen og 1980-tallet. I sitt store posthumt utgitte verk om 1890-tallets lyriske drama skriver Peter Szondi innledningsvis at denne epokale isolasjonen gjør det vanskeligere å framstille det lyriske dramas historie enn for eksempel tragediens. I dramafamilie sammenhenger er og blir det lyriske drama et stebarn. Likevel kan vi fastslå at lyrisk dramatik er en form for skuespill som oppstår i brytningstider, at denne dramatikken i disse tidene gir rom for inderlighet, følsomhet og sjelfylt refleksjon, og at den norske dramatikeren som var tidligst ute med å fange opp disse strømningene i vår tid

var nettopp Cecilie Løveid. På institusjonsteatrene ble hennes dramatiske verk ganske snart skjøvet ut i kulissene av en i våre øyne kynisk minimalisme, og det er altså på denne tida, under vedvarende gnisninger i forholdet til teaterinstitusjonene og mens forfatteren heller ikke føler seg ivaretatt av sitt gamle forlag – det er på denne tida at hun bestemmer seg for å bytte forlag. Slik havna hun hos landets desidert mest aktive poesiredaktør, Torleiv Grue.

Første skritt ble altså å utgi et diktutvalg, hovedsakelig med tekster som ikke tidligere var publisert som dikt. Neste skritt ble å utgi ei ny diktsamling. Torleiv Grue har fortalt om hvordan han fikk et manus der hele teksten gikk i ett, uten verken titler eller andre inndelinger, vi tror til og med at han beskrev manuset som en redaktørs mareritt, men så ille kan det umulig ha vært, for resultatet ble diktsamlinga *Spilt*, utgitt på Kolon Forlag i 2001, altså da forfatteren akkurat hadde runda femti, og uansett hva som tidligere har vært uttalt om *Fanget villrose*, så er det boka *Spilt* som i forskerteamets uhildede øyne kvalifiserer som denne forfatterens diktsamlingsdebut. Boka kom altså 33 år etter at hun debuterte i Profil – 29 år etter romandebuten – og i løpet av de neste elleve åra kom det fire diktsamlinger til, og flere er sikkert på trappene. I ettertankens lys virker det nesten som om forfatteren, denne åpenbare poetiske begavelsen, hadde lidd av poesivegring i alle år, ja, som om hun ikke torde å brette seg inn i dette puslete småformatet før hun kom seg godt over midtlivs med en allerede imponerende ereksjon i mer betydelige sjangre bak seg. Nåh, sier hun plutselig, kan jeg omsider puste fritt. Uten dramaturgiske krav eller episke tvangstrøyer. Vi har antyda prosaiske forklaringer på dette fenomenet, nå skildrer vi bare hvordan denne plutselige poetiske frigjøringa virker på oss som lesere. Det skal vi umiddelbart slutte med, for det er jo nettopp dette norsk poesikritikk stort sett består av, og som gjør at vi forakter den så intenst: beskrivelser av hvordan en eller annen poesi virker på en eller annen høylytt smattende kritiker. La oss i stedet gå til diktene, slik de foreligger.

MADAME CURIE

I

Madame Curies
sarkofag er ikke i Inferno
Den står i Paris i et mausoleum
Den er av hard grønn sten
Som en kinesisk keiserinne ligger hun
dekket av en kroppstett jadebrynje
med en liten klatt dragesæd i spiserøret
kocht med ris og morgendugg
for at hun ikke skal smuldre opp

Her ligger verdens mest vitale Madame
og lyser som en kjøttsten

II

Madame er radioaktiv
og overlatt til sin kjærlighet
Hun har gått over i rensdyret
som mesker seg med tyttebær og lav
Og jeg som mesker meg
med simlen og resten av tyttebærene
foreslår å gjøre Madame til gudinne
for denne tiden
en gudinne
som radioaktive barn
blir tvunget til å knele for
og elske

for den som søker undere og opphisselse
og så lærer man at kvinnen er passiv
og monogam til Forberedende i logikk

Sånn starter boka. Et dikt i to deler om Marie Curie, det vil si om Marie Curies etterliv, det vil si om Marie Curie i våre hjerter, i vår historie, og på et eller annet vis handler diktet også om kjærlighet, om nødvendigheten av å elske sin skjebne. Men la oss lese det linje for linje. «Marie Curies / sarkofag er ikke i Inferno» – hvorfor skriver hun dette? Inferno er helvete, ingen sarkofager blir noensinne, heller ikke i den mest bokstavnave kristendomsfortolkning, medbrakt til helvete, sarkofagene blir stående på jorda hvor de helt bokstavelig er ment å spise avdødes kropp. Sarkofag betyr kjøtteter. En sarkofag er ellers en tung stein som ikke lar seg flytte eller medbringe. Det er aldri sånn, når den frelste ankommer St. Peter, at sjela utroper lykkelig: «Her kommer jeg og sarkofagen min». Nei. Derfor foreslår gruppas eksegeter å forstå sarkofagen metonymisk, som et tegn for avdødes kropp. Forfatterinna skriver sarkofagen, men mener kroppen, sier hermeneuten, slik vi aldri spiser en tallerken når vi sier at vi spiser en tallerken, for eksempel suppe. Kommunikasjonseksperteren kontrer omgående at dette er en klassisk retorisk benektelse, det vil si en benektelse som så å si benekter seg selv og skal få leseren eller lytteren til å slutte at, jo da, sarkofagen står i helvete, for denne verden som vi kjenner den, er virkelig et sant helvete. Etter intense plenumsdiskusjoner har vi kommet fram til at begge disse lesningene er mulige, og at de ikke nødvendigvis utelukker hverandre. Det vil si at diktet åpner med en tolkningsforsterkende ambivalens som vil undergrave all entydliggjøring. Legg også merke til hvor nonsjalandt denne tvetydige åpninga serveres – når tredje linje faller på plass, virker det som om det bare er en enkel konstatering vi har framfor oss, et svar på spørsmålet: Hvor står Madame Curies sarkofag? Dette inntrykket forsterkes ytterligere av fjerdelinja.

Madame Curies
sarkofag er ikke i Inferno
Den står i Paris i et mausoleum
Den er av hard grønn sten

Dette er sannsynligvis sant. Vi fant ingen grunn til å betvile at nevnte sarkofag er skåret i hard grønn stein. Men vår nidkjære samtidshistorikers raske nettsøk avslørte fort at sarkofagen ikke er noen sarkofag i vanlig forstand, som inneholder avdødes jordiske levninger. Faktisk er sarkofagformen i dette tilfellet et ikke-funksjonelt, rent symbolsk fenomen. Marie Curie ble nemlig kremert allerede da hun døde i 1934, og urnenedsettelsen i Pantheon fant ikke sted før 61 år etterpå, i 1995. Altså har vi å gjøre med et stort åpent spørsmål av et tidsrom, et tidsrom langt som et menneskeliv hvor liket ikke har fått den posisjon det fortjener! Dette fikk vår feministiske litteraturteoretiker til å nevne likets kjønns-

dimensjon og stille spørsmålet: Måtte det vente så lenge fordi det var et kvinnelik? Sannheten er at vi ikke kan svare ja med hundre prosents sikkerhet, for det fins flere hensyn å ta – og for alt vi vet er dette med symbolske sarkofager vanlig praksis i våre dager – men nå er i alle fall spørsmålet stilt, Hedda, og liket var jo brent allikevel. Et røntgensyn ville avslørt at sarkofagen er like tom som den helligdommen Pompeius fant i templet i Jerusalem. Med unntak av litt aske, som han sa, vår triste teolog. Derfor må diktninga trå til. Derfor trår diktninga til med full kraft fra og med linje fem. Diktninga spinnest av to sanselige elementer: steinens hardhet og steinens grønnfarge («hard grønn sten» – tre lange/trykketunge stavelser).¹ Ut fra disse to persepsjonspsykologiske grunnstoffene fusjoneres helt plutselig ei kinesisk keiserinne i simileform. Ei simillikeiserinne. Frekt, freidig og ikke helt fromt:

Som en kinesisk keiserinne ligger hun
dekket av en kroppstett jadebrynje
med en liten klatt dragesæd i spiserøret
kokt med ris og morgendugg
for at hun ikke skal smuldre opp

Dette er diktning så fri som diktning kan bli: Den sier ingenting om virkeligheten. Det er fri fantasi. Ren fiksjon. Løgn. Fortelling for fortellingas skyld. Bare tull. Oppspinn. En som søker innsikt og historieforståelse, må ha lov til å spørre: Hva er vitsen med dette – «dragesæd»? Er det noen Astrid Lindgren-greier for voksne? Hva er slike kineserier godt for? Hvordan kan disse verbale improvisasjonene øke vår forståelse av kvinner og menn i atomkraftens tidsalder?

Ja, akkurat, svarer narratologen. Med dette bildet fyller diktet opp et tomrom som også er ei *tid* av tomhet. Det fyller denne tomheten med mytestoff. Det kler myten i detaljer. Det forvandler tomheten til noe kompakt, massivt. Det gir oss en virkelighet som befinner seg, selvfølgelig, ene og alene her i språket, men som med enkle retoriske midler gir en illusjon av å beskrive noe som befinner seg i Paris. Altså denne dobbeltheten igjen. Denne evinnelige tvetydigheten. Den sødmefylte ambivalens, var det noen som sa, og dermed var det gjort, for sødmen er ikke bare en stilart, eller en hvilken som helst stilart – nei, det er definitivt den stilarten som er viet flest masteroppgaver etter at Hermogenes fra Tarsos ble satt på pensum til retorikkstudiene ved Høgskolen i Østfold i 1998 og ved Høgskolen i Agder året etter. Her var det følgelig mange kloke hoder som følte de kunne ha noe å bidra med.

1 Sml. den avsluttende ordlyden i mitt eget dikt: «At roser ikke skjønner de er kvinner / og Eva Brauns truser er gull verdt / gjør fort en tannløs mann nebbete / og hard, selv om han har mjuk pung.» (Fra «Nede fortelling», 2000)

Og disse kloke hodene sto på sitt. Med den typisk for unge akademikere iboende stahet ble jeg derfor nektet å gå videre uten først å gi en kort oppsummering av hva som kjennetegner den sødmefylte stil. Jeg er klar over at dette vil være selvfølgeligheter for dette tidsskriftets lærde leserskare, og at det følgende altså blir en smule pinlig, men la meg hoppe i det og uten videre dikkedarer gjenta Hermogenes' klare retningslinjer for dette stilleiet.

Tankeinnholdet er gjerne mytisk, mytologiserende eller eventyrlig – dette fordi eventyrelementet har en blidgjørende effekt. Fortellinga bør være lett å følge, og det anbefales en rikelig bruk av adjektiver. Bildene bør ha en skarp aroma, det poetiske elementet skal verken være opphøyd eller diffust. Klar, ren ordføring. Enkle, korte fraser som må følge hverandre naturlig, med en rytmisk lettpustende flyt. Ut fra disse karakteristikkene kan vi – adjektivfattigdommen til tross – med den største selvfølge fastslå det vi alle allerede veit, nemlig at det er sødmen som er det dominerende stilnivået i de fem linjene: «Som en kinesisk keiserinne ligger hun / dekket av en kroppstett jadebrynje / med en liten klatt dragesæd i spiserøret / kokt med ris og morgendugg / for at hun ikke skal smuldre opp».

Dette klinger selvfølgelig videre i fortsettelsen, men nå er det en annen og mer kraftfull stil som tar over med sin ironisk bitende snert. Et merkelig ord som «kjøttsten» lyser som en kjøttsten også i stilistisk forstand og gjør formuleringa selvspeilende, dobbelt kompakt:

Her ligger verdens mest vitale Madame
og lyser som en kjøttsten
for den som søker undere og opphisselse
og så lærer man at kvinnen er passiv
og monogam til Forberedende i logikk

I denne syntesen, eller sammensmeltinga, av kvinne og stein, levende og dødt, fortettes diktet slik at de til nå åpne spørsmålene, de tvetydige påstandene, gis en éntydig dreining mot den avsluttende ironiske vendinga – hvor vi får høre at dette evig radioaktive mirakelet av ei Madame rimer dårlig med en passivt monogam. Å komme drassende med noe så elementært som Forberedende i logikk i sammenheng med Madame Curie har også en komisk effekt, men samtidig utgjør selve poengteringa, punchlineren, ei lukning i forhold til diktets foreløpige tve-flyt: Mot slutten taper diktet i flertydighet og fylde hva det vinner i latter og poeng. Dette er ikke noen kritikk av slutningas innsnevring, for dikt bør så avgjort poengteres, det er bare et forsøk på rolig og sindig å beskrive hva som faktisk foregår i diktet under lesing. Hvis vi hele tida beveger oss i det tvetydige, vil også dette bli kjedelig og glatt ambivalent – hele den poetiske herligheta oppstår i vekslinga mellom forskjellige utsagnsmodi som setter hverandre på plass, slik at de med gjensidig variasjon forsterker og utforsker hverandre. Den vittige sarkasmens entydighet forminsker ikke tvetydigheten i

linjene foran, tvertimot vokser den stadig gryende ambivalensen under denne forfriskende latteren.

Og diktet slutter ikke her. Første dels avsluttende innsnevring var høyst foreløpig, for med diktets andre del er vi tilbake i det sødmefylte leiet og må lytte mytologisk overbærende, etter noe større, etter et annet nærvær enn det tilstedeværende, etter noe som forbinder den passive såkalte kvinneligheten med denne aktivt strålende opplysninga, og dette «noe» er jaggu det radioaktive, men plutselig henger det også sammen med kjærligheten, og med en kjærlighet som er like ren som den er skitten, det rene farmakon, giften som dreper og heler. Hør bare her:

Madame er radioaktiv
og overlatt til sin kjærlighet
Hun har gått over i rensdyret
som mesker seg med tyttebær og lav
Og jeg som mesker meg
med simlen og resten av tyttebærene
foreslår å gjøre Madame til gudinne
for denne tiden
en gudinne
som radioaktive barn
blir tvunget til å knele for
og elske

Å elske sin skjebne er vanskelig, hvis den er vond. Den døde madammen elsket i sin tid livet med en intellektuell lidenskap som tok livet av henne. Legg merke til formuleringa «gått over i» – det er slike fraser vi sier til små barn: «nei nå er bestefar gått over i trærne og fuglene og vinden». I realiteten betyr dette at bestefar er borte for godt, men slike vonde fakta sukrer vi for ungene, og dette er nok også opphavet til den stilfulle sødme, dette at voksne forklarer vanskelige ting – ja, ufordragelige ting – for små barn. Og hvis det er noe som virkelig må være vanskelig å svelge, også for voksne, så må det være stråleskadde barn. Her får de i det minste ei gudinne – men hva er dette for slags mager trøst? Ei gudinne de «blir tvunget til å knele for / og elske»? Verre overgrep på sjuke unger kan vel neppe tenkes – å fortelle sjuke barn at de skal elske sin skjebne? Men kan vi gjøre noe annet? Er det ikke akkurat så vond skjebnen i sin råskap er? Diktets første del er lysende og lett, denne andre delen er tung og nattsvart knitrende. Dette mørket blir ofte underbelyst i Cecilie Løveids diktning. Hun er jo så lett i tonen, så søt og sjarmerende at det underliggende gravalvoret går oss hus forbi. Kanskje har dette med stadig oppegående fordommer mot damer å gjøre, når den blodige ironien forsvinner i fortolkninga? Slike spørsmål lar seg ikke besvare med sikkerhet, men det er i alle fall et påfallende illusjonsløst blikk denne forfatteren kaster på verden, hør for eksempel hva ungene utsettes for i diktet «Nye ritualer», fra boka av samme navn (2008):

Vi bærer opp
alt som skal brukes
til det spontane alteret

Vi bærer utkast
til en ny himmel
og en ny jord

Vi bærer forslag
til nye skyer over byer
nye byer over skyer

Se!
Skyene driver med tusjtegning
hviskes, tynnes,
kamoufleres, viskes, vinsjes

I skisser til nye kulisser
bæres et barn varsomt frem
til sex vold og død

Med fjerdestrofens oppfordring om å se leser vi dette som en replikk til Sigbjørn Obstfelders «Jeg ser på den hvite himmel, / jeg ser på de gråblå skyer, / jeg ser på den blodige sol.» I dette diktet beskrives en verden med en annen teatralitet, en manipulert virkelighet – dette er skuespillsamfunnets råkjør med menneskelige ressurser helt befridd for Obstfelders stadig befriende undring. Vi tilbyr en verden uten et selvstendig sansende subjekt, en verden der flokken har tatt over for naturen, og der flokkens forestillinger nådeløst griper et barn, og legg merke til at alt dette skjer i det godes tjeneste. Dette er mennesker som vil bygge en ny verden. Det er uhyggelig. Disse menneskene dreper sine barn, og med de beste hensikter. La oss derfor fortsette med barn. Her det andre diktet i *Spilt*:

DEN DYNAMISKE HARMONI OG KRIGENS UNIVERSELLE BETYDNING

Hvert femte minutt eller oftere
kommer et nytt bilde av et barn frem
på skjermen
Blant dem kan det være en pike
som vet noe om spalter og nølende egenskaper
som kan veve lys
og rekke opp lys
Hun går rundt med et speil hun skriver på
Det velter hele tiden

og prøver å knuse henne
Likevel forteller hun med stolthet
at i Kazakstan har de fire
selvlysende ballettkompanier

Det er en slapstickhumor her, men først og fremst er det et fortvilende dikt. Humoren demper ikke fortvilelsen, den gjør den kanskje levelig, men den demper den ikke. Dette er et punkt som ofte glemmes i seriøs litteraturkritikk, la oss derfor minne om at det ikke er noe tegn på overfladiskhet å ha humor. Tvertimot er det et tegn på dybde, innsikt, forståelse, forstand. Det betyr ikke nødvendigvis at man ser lyst på tilværelsen, det betyr bare at man er villig til å la en befriende latter lyse opp under fortvilelsens ulmende mørke. Det betyr også at man ikke synes fortvilelsen, eller depresjonen, eller den svartromantiske undergangsfølelsen er noe spesielt å klamre seg til. Det fins masse humor i Tor Ulvens dikt. I Paul Celans arbeider er morsomhetene ofte bitre og sarkastiske, men i disse dikternes verk blir humoren ofte oversett. I tilfellet Cecilie Løveid er det motsatt, man lar seg underholde og adspire av komikken, og med et flir om munnen mister man grepet om det uhyggelige som tvinger fram latteren. Her kan også kjønnsperspektivet skygge for realitetene. Kanskje det er vanskelig å få øye på kjuagutten, fordi Cecilie Løveid ikke er en mannlig forfatter?

Vår postkolonialistiske litteraturhistoriker vil gjerne skyte inn at det er noe som heter romantisk ironi, og som innebærer en dyptborrende humor i et dødsalvorlig spill med utsagnsposisjoner. Dette fryktelige diktet med den fryktelige tittelen forteller kanskje noe om utsagnsposisjonen for kunst – eller selvrefleksjonens vilkår i land med krise og nød kontra i land med velstand og overflod? Nå er i alle fall spørsmålet stilt.

Diktet beskriver sin egen bildefremkalling som en puls eller pulserende virkelighet på en skjerm som kan være en dataskjerm eller en tv-skjerm. Den kunnskapsrike mulige piken går altså rundt og skriver på et speil. Hun speiler seg ikke, hun skriver på speilet – men dette er ikke et sånt speil som kan knuse og bringe sju års ulykke, dette er et speil som velter, og som «prøver å knuse henne», merk personifiseringa her, kanskje betyr dette at dikteren besjeler speilet for å lade det poetisk, kanskje at det ikke er noe speil men et ansikt? Vi vet ikke, diktet gir ingen svar, det pulserer videre, slik piken «kan veve lys / og rekke opp lys», og det diktet til slutt vever fram av intetheten, er denne historien om Kazakstans «fire / selvlysende ballettkompanier»: et glimt av humor i en ellers mørk verden.

Som sagt: Disse mørke understrømningene preger store deler av Cecilie Løveids diktsamlinger. De kommer til syne også på det lystigste, det mest eventyrlige, der fantasien spiller fritt, men virkelighetsnært, og når dette mørket strømmer opp mot en dagklar og urbant rappkjefta streetsmartness, oppstår det noe veldig friskt, som i Mette-Marit-diktet, det første av til sammen tre Arnolfini-dikt, fra *Spilt*, jeg siterer her diktets andre del (av til sammen fire):

Hun hadde ligget med alle guttene i landet
i håp om at de var tunge nok, unge nok
og at de hadde mange nok reiser og steder

Hver eneste en var velget og vraket
Som klippfisk lå de i stabler rundt henne
Hva skulle hun gjøre?

Det var bare prinsen fra puben igjen
Hun gikk bort til ham
en klar aften under kastanjeblomstringen
Han tar jeg, tenkte hun
Han er en ordentlig gutt

Senere skulle opptakene
fra prøveliggingene bli samlet
utgis i festskrift, bli sanger og filmer
Kalles tradisjonell viten og folkemateriale
Det er ikke lett
Og en fullstendig samling
kunne det vel heller aldri bli

Den parodiske driften her er like åpenbar som aktualiteten: Mette-Marit og krompen gifta seg 25. august 2001, boka var på markedet få uker etterpå (første omtale i BT 13. oktober). Diktet er burlesk, det er grotesk og flimrende av ironisk lystige overdrivelser som i seg selv kan sies å speile det Mette-Marit døpte en utagerende livsstil. Men det blir aldri ordentlig vulgært hos Cecilie Løveid, selv de mest kjønnslige eller seksualiserende tekster holdes i tømme av en subtil og presis bildeskapende kraft som aldri synes å holde opp, og som i seg selv er grunn god nok til å regne henne blant våre fremste poeter. Den andre grunnen er den retoriske variasjonsrikdommen, stilvekslingene, hvordan Cecilie Løveid i motsetning til flere av våre mest feirede diktere tar i bruk hele det språklige registeret og melker det for utsagnsmuligheter. Fra sødmen og lettheten, klarheten, den naturlige flyt, det tidvis tørre språk (ofte ironisk, men ikke alltid), de humoristiske befirelsene – kan vi brått og uanstrengt befinne oss i vers av stor patos og tyngde, rytmisk høystemte, vokalisk gytende, mørke og fortvilende, fargerikt syngende, og all denne bevegelsen er uforutsigbar på en måte som gjør også det nitraste underholdende, fordi det er utført med det jeg i artikkelens tittel kalte frihet og skjønn, noe mitt forskerteam ellers protesterte ganske kraftig mot, nettopp fordi vi jo enda ikke kunne si noe om hva det betydde. Nå håper jeg at vi likevel har gjort akkurat dette.

Isaiah Berlin skreiv en gang et berømt essay om Tolstoj der han skilte mellom tenkere som var lik rever, og tenkere som var lik pinnsvin – etter et

Kallimachos-fragment, der det heter at reven kan gjøre mange ting, men pinnsvinet kan én stor ting. Cecilie Løveid er en rev, men for mange vil hun likevel alltid være et pinnsvin fordi hun har en så tydelig personlig stemme at stemmen overskygger hva hun faktisk sier. Det er også i dette landets indre poetologiske kretser en viss fetisjering av de lyriske pinnsvin, og denne dyrkinga av det humørløse er ikke noe som gagner en så mangslungen forfatter som Cecilie Løveid.

Helt til slutt en bekymringsmelding fra de litteratursosiologiske sirkler. Vi nevnte noe om rådende sjangerhierarkier. Slike hierarkier er ikke tilfeldige, og vi kan heller ikke skyldte alt på den økende kommersialiseringa av bokmarkedet. Vi bør også ta en titt på de sjangrene som nedvurderes av markedet, og prøve å se hva som muligens mangler. Hvilke behov er det den moderne poesien ikke makter å fylle? Det er det episke sug. Bortsett kanskje fra *Prufrock* og *Wasteland* og noen sangtekster er det svært få lengre fortellende dikt som kan sies å fungere på dette planet fra de siste hundre åra. Jo da, det fins mange lange dikt, men narrativet drukner vanligvis i versene. Hvorfor er det sånn? Og må det fortsatt være sånn? Nå når medielandskapet er i endring, og stadig flere skriver stadig mer på laptop, nettbrett og telefoner – er ikke dette mulige plattformer som kan overleve diktsamlinga? Og er det ikke i så fall mulig å tenke seg poetiske fortellinger som bygges i disse nye formatene, og som der og bare der kan oppnå det narrative klarsyn og den mytiske renhet som gjør noen verk til sin tids mest sentrale uttrykk? Og skulle ikke nettopp en poet av Cecilie Løveids format være som skapt for denne oppgaven?

Dette er ikke åpne spørsmål, det er snarere en lukket oppgave som bare kan besvares av Cecilie Løveid selv.