

ANDREAS G. LOMBNÆS

SJANGERKOLLAPS OG SJANGERKONSTRUKSJON. EKSEMPEL CECILIE LØVEID

Rundt 1970 dukket det opp romaner som lignet diktsamlinger, dikt som prosatekster og fragmenter, drama uten handling satt opp som dikt. At sjangersystemet var på kant med den litterære praksis, var ingen ny erfaring. Grovinnstillingen i lyrisk, episk og dramatisk diktning, med essayet som glideende overgang til mangfoldet av sak- og brukstekster, hadde overlevd romantikkens krav om originalitet og den enda eldre drømmen om allkunsterverk. Av praktiske hensyn og gammel vane levde sjangrene videre i biblioteker og på pensumlistene. Nå ble det mer og mer påtagelig at grensene var porøse, skiftende og generelt problematiske. Sjangrene hadde fått endret funksjon. Hva var det som skjedde? Og hvilken betydning har det for forståelsen av den nye litteraturen, som vi for enkelthets skyld kan betegne med Hans-Jørgen Nielsens term tredjefasemodernisme? Der CL var en på samme gang representativ og eienommelighet. Og hvordan har det seg at en ung forfatter av lyrisk prosa og kortprosadikt tok spranget og fornyet norsk dramatikk?

I sin anmeldelse av CLs, ikke minst som roman, spesielle *Sug* fra 1979 skriver Merete Rød Larsen (*Vinduet* 1/1980) om «relativt frittstående tekster, som holdes sammen av forskjellige tråder: tematiske, semantiske, formelle, episke». CL «insisterer på å få med seg leseren dit hvor saker og ting har form av sug, og ennå ikke er blitt begreper eller 'problematikk'»:

Hennes dristighet som forfatter består ikke bare i en avansert utnyttelse av litterære virkemidler, men også i at de assosiative sprangene ofte fører ned på virkelighetsplan som vi vanligvis mer eller mindre lukker av for.

Sammenfatningsvis bemerker anmelderen «Et usedvanlig vidt spektrum av litterære virkemidler, ofte i ukonvensjonelle kombinasjoner, ofte forbløffende konkrete tekster. Fire år senere skriver Sigrun Borgersen om CLs dramatikk under overskriften «På kant med genrene» (*Vinduet* 3/1984):

Dramaet forutsetter en sluttethet - konflikten oppstår og avsluttes innenfor dramaets grenser. Spenningen i CLs dramatikk ligger i bruddet med dette. Konfliktenes opphav ligger utenfor dramaets grenser - i røstene fra fortida, i en fraværende autoritet - og løsningen ligger i framtida - den gis heller ikke innenfor disse grensene. CLs episk-lyriske dramatikk tematiserer akkurat

dette. Det episke peker utover og bakover mot konfliktens opphav. Det lyriske peker fremover mot overskridelsens mulighet.

CL forholder seg fra første stund fritt til sjangrenes fordringer. Riktignok har hennes tekster stiltrekk som er karakteristiske for bestemte sjangre, litterære, teatraliske, men også slike som vi forbinder med film, dans, maleri, musikk og installasjonskunst. Enkeltvis skiller de seg ikke mye fra virkemidler litteraturen alltid har anvendt, og de kunne for så vidt brukes til å redde tekstene inn i den ene eller andre sjangertradisjonen. Sammenlagt forholder det seg annerledes. Her skal jeg fremholde det som peker ut over de sammenhenger hun ble tolket inn i, trekk hun for all del har overtatt fra den modernistiske tradisjonen, men trekk – og det er mitt poeng – som først kommer til full utfoldelse i teatret.

Litteraturens sjangre

Spørsmålet om sjangrenes endrede funksjon innbyr til å tenke i lange linjer. En rask *sight seeing*: For meg å se er det snakk om en omfunksjonalisering, en selvstendigjøring og frisettelse av stilelementer. Uansett sjanger og uansett om man fabulerer ubesværet av naturens og menneskets begrensninger, eller om man vil (be)gripe og beherske realiteter *innenfor* disse rammene, er man beroende av språk. Det vil si at man er henvist til et repertoar av virkemidler benevnt, klassifisert og navngitt på gresk og latin av den klassiske retorikken. Men retorikk er ikke begrenset til språket. Den muntlige henvendelsen så vel som den skriftlige ytringen og ikke minst teatret har sine virkemidler, mediespesifikke, men ofte ikke mer forskjellige enn at de kan etterligne og låne fra hverandre. De velkjente storsjangerne beskrives formelt i en litterær logikk, men de kan også klassifiseres ut fra samfunnsmessige, religiøse og psykologiske funksjoner. Når den aristoteliske oppfatningen av drama har fått så stor gjenklang, beror det ikke bare på dramaets evne til å vekke affekter for å «rense» og lede dem i gunstig retning, men på et dyptliggende behov for å hanskes med tilværelsens motsetninger. Det klassiske teatret tilbyr modeller som åpner for dynamikk og utvikling, forsoning eller konfrontasjon av overmektige blinde krefter samt *comical relief*. Det skjer ved å ordne handling og begivenheter ikke bare kronologisk, men kausalt i plot som stiliserer hendelsesforløp i begynnelse, midte og slutt – relatert til enhetlige og konsistente karakterer. Ribbet for den sanselighet som skuespillere, rekvisitter, scenehandling og publikum tilførte dramaets fabel, men med desto større mulighet for (imaginær) utfoldelse i tid og rom, var dette en modell som utmerket godt fungerte i språket alene, i epos og roman.

For romantikerne tidlig på 1800-tallet representerte sjangeren en konvensjonalisme som stod i veien for så vel kunstnerisk originalitet som individuell særegenhet. Den som har opplevd Ønskediktet på norsk radio, vil huske at dikt ble fremført av skuespillere og utformet som en karakters mer eller mindre overbevisende replikk, et ensomt hjertes spontane følelsesutbrudd – for å trekke på W. Wordsworths formel fra 1798: «spontaneous overflow of powerful feelings». Det som står på spill i lyrikken, er da ikke som i dramaet kollektivets

konflikter, men individuell psykologisk konsistens, noe som krever at motstridende følelser harmoniseres. Romanen overskrider denne motsetningen.

For øvrig var sjangersystemet utfordret allerede ved overgangen til tidlig nytid, med Montaignes essays, Cervantes' roman *Don Quijote* og Shakespeares blanding av tragedie og komedie i dramaet. Det skjer mot bakgrunn av et sprengt verdensbilde, med religionskrigene, der alle parter påberoper seg Den ene og sanne tro, og med oppdagelsen ikke bare av Den nye verden med global kommunikasjon og relativisme. Essayet har ingen overgripende struktur, det trenger ikke være organisert omkring én person, én handlingsutvikling eller ett resonnement, men vel ett tema som belyses usystematisk, fra mange kanter, fra ulike personers ståsted, komisk, ved kontrast, ironisk og så videre. Det er særdrag som smitter over på den andre av tidens nyskapninger, romanen, sjangeren som ikke er en sjanger. Ulikt de tidligere, «egentlige» sjangre er i disse tilfellene verken formen eller innholdet, svaret, gitt på forhånd. Berøvet det selvnynsende står de store sammenhenger i livet fram som betingede og subjektive.

Hos Ibsen er konfliktene uforsonte, det finnes ikke svar, eller svaret er overlatt til den enkelte leser/tilskuer i en karakteristisk åpen slutt; ikke desto mindre bærer dramasjangeren med seg forventninger om sammenheng, mening og forsoning. En karakter som Peer Gynt fremstilles som mislykket støpegods og lag på lag uten kjerne, men er like fullt underlagt kravene til den helstøpte personlighet, noe som gir sluttet karakter av nødløsning. I den moderne verden er individet grunnkategorien, samtidig er individet definert gjennom sin plass i samfunnet. Det er en baklås-situasjon der enhver løsning er blokkert.

Ved det modernes innbrudd flyttes oppmerksomheten over på materielle, kvantifiserbare og fornuftbaserte forhold, men på dét tidspunkt er de grunnleggende sjangertrekk så inngrodde at man ikke ser at modellen virker begge veier: Forståelsen av karakteren som en aktør på livets scene, var formet av dramaet; forståelsen av menneskelivet som prosjekt, var et produkt av romanen. Hva man anså som mulig og sant og riktig, var forestillinger skapt og opprettholdt av sjangrene, som i seg aldri har vært annet enn historisk tilkomne bunter av retoriske virkemidler. Uten språk og klisjéer viser det seg (for de få som har prøvd) ikke å være så lett å si noe om det som ligger i Virkeligheten der ute – som nettopp defineres i motsetning til språket. Men sjangrenes vilkårlighet, deres *arbitraritet* var stadig skjult under vanens slør.

Diksjon, metrum og strofisk oppsett sammen med enhet i stemning, holdning og patos dekker over det åpenlyse, at en litterær tekst er en samling enkeltord og – grep, og at det er disse formene som harmoniserer de motstridende tilskyndelser som utgjør verket, ikke logikk eller fysisk lovmessighet. S. Mallarmés og A. Rimbauds dikteriske universer kan være hvor disparate som helst, sonetten, aleksandrinerne og velklangen tegner uansett bildet av et fullkomment ordnet kosmos. Sjangrenes vilkårlighet kan ikke måles mot virkeligheten, den viser seg indirekte i mangfoldet av virkeligheter som blir åpenbart så

snart man løfter blikket ut over den vestlige enhetskulturen. Engelsk og kinesisk språk kan aldri uttrykke den samme virkelighet, det gjelder også de klassiske sjangrene. Det som holdt en sjanger sammen, var normen, det sømmelige og ønskelige, etter hvert også forestillingen om hva som var mulig, «realistisk»! Siden har realismekonvensjonen med skolens hjelp skjult de retoriske grep som konstituerer romanen og det gestiske som utgjør det teatrale i Ibsen-dramaet.

Sjangre og medier virket innskrenkende. For avantgardistene tidlig på 1900-tallet ble det klart at selve kunstinstusjonen var et hinder for umiddelbar opplevelse. På 50-tallet utviklet gruppen bak den Situasjonistiske Internasjonale kunstneriske strategier som trakk inn og arbeidet interaktivt med tilskuernes egne opplevelser. Kunsten lå nå i en overskridende og bevissthetsutvidende *situasjon*, *happening* eller *performance*, der skillet mellom tekst og kontekst, teater og billedkunst/dans/litteratur, scenerom og samfunn, kunstner og publikum ideelt var opphevet. Mens forgjengere som Ibsen og Brecht overlot til publikum å lage en syntese av motstridende stemmers tese og syntese, legger en (neo)avantgardist som Heiner Müller inn syntesen – fragmentert – som subjektive utsagn i forestillingen selv.

Løveid: postdramatikk før dramaet

Det er først når vi går inn på de enkelte kunstgrepene og fokuserer bruken og kombinasjonen av dem på bok- eller fremføringsnivå, at tendensen blir synlig. Om vi ser CLs bidrag i denne store sammenhengen, blir det tydeligere hvordan de enkelte virkemidler unndrar seg den overordnede målsetning slik den defineres av en gitt sjanger. Ikke en underforstått selv-sagt hensikt, heller ikke en tendens i realistisk forstand, det gjelder på det mest overgripende plan nettopp synliggjøring og tematisering av de stilltiende antagelser som ligger i sjangerforventningene. Innebygd i det fiktive handlingsforløpet eller skjult i formgrep som diktets metaforer og romanens metonymier har de rent språklige kunstformene mange trekk felles med teatrets virkemidler, trekk som fremheves når de isoleres,¹ men som først blir iøynefallende når de fremstilles konkret på en scene uten den tilsløring som ligger i et velformet plot og en besnærende virkelighetsillusjon. Et dramatisk-retorisk element som juletreet i *Et dukkehjem* har alltid vært funksjonelt, men samtidig usynliggjort ved å være motivert: Det er jo jul! Tilsvarende med andre elementer i Ibsens stykke, som maskerade-drakten og tarantellaen. Slike 'konkrete' elementer er det som sammen med situasjonsskapende, leseraktiverende og illusjonsbrytende effekter, frisettes i CLs tekster av alle slag for senere å fylle hennes stykker. Det er trekk som peker

1 Med modernismen stiliseres eller overdrives det kaotiske, ikke fordi (som noen hevdet) en forvirret tid krevde et forvirret uttrykk, men for å etablere den distanse og underliggjøring som trengs for bryte vanesyntet, og ytterst provosere fram en ny, om kanskje ikke like storslått og omfattende ordning av tilværelsens forvirrende mangfold.

mot det den tyske teaterviteren Hans-Thies Lehmann i 1999 dømte *postdramatisk teater*.²

Når man i dag leser anmeldelser fra 1960- og 70-tallet, er det påfallende at det nettopp er det at grepene blir synliggjort, som vekker anmelderens irritasjon og noen ganger uproporsjonale affekt. Det gjelder CLs tekster som det gjelder Jan Erik Volds figurdikt i 1965. Så sent som 1993 i forbindelse med *Vinteren revner* ønsker en ung og velvillig leser som Richard Aarø seg et skarpere skille mellom drøm og realitet.³

Lehmann forklarer tekstens plass i det postdramatiske teatret som at den spesielle sceniske *utstilling* (*exposition*) av kropper, gester og stemme overføres til språket i egenskap av materie, noe som svekker språkets funksjon som representasjon:

Instead of a linguistic *re*-presentation of facts, there is a 'position' of tones, words, sentences, sounds that are hardly controlled by a 'meaning' but instead by the scenic composition, by a visual, not text oriented dramaturgy (146).

Men som han i øvrig er oppmerksom på, er det teatret som er senest ute av kunstartene, hemmet av sine praktisk-økonomiske fordringer. Utstillingen av språkets kropp som et kontrapunkt til representasjonen, og som tematisering av meningsdannelsen som sådan, mer enn mening som budskap, finnes hos CL før hun går til scenen. Hennes postdramatiske teatertekster kommer til idet scenen viser seg å være perfekt egnet til å få fram det som finnes som tilløp i hennes romaner og dikt. Det er snakk om en sammenvokster (eller rettere et aggregat) av to vidt forskjellige kunsttradisjoner. Hennes teatertekster kommer som konsekvens av det som lenge har vært på gang i litteraturen i snever forstand. Den sjangerspesifikke virkelighetsillusjonen svekkes i takt med at språkets og mediets (bokens, forestillingens, kunstinstusjonens) realitet fremheves. Det er en utvikling som går parallelt med at tekster og elementer, av privat, historisk eller politisk art, hentes fra en ikke-litterær *reality*. Det som blir ekstra tydelig i teatret er hvordan den estetiske effekten er betinget av utenom-estetiske, «virkelige» ting og kropper, og samtidig hvordan disse allerede er investert med tegnverdi. Det som utprøves er da, som Lehmann (s. 103) poengterer, ikke grensen mellom form og innhold, men grensen mellom det gitte reelle og det kunstnerisk konstruerte. Det er en videreføring av den utviklingen som – lik Hamsun i *Sult* – hadde klippet opp handlingstråden og oppløst karakterene i romanen. Ved å isolere og fremheve tekstgrep og tekstfunksjoner over hele skalaen fra bilder til personer, episoder og enkeltord, klangfigurer og rytme

2 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre* [1999] 2006: 103; henvisninger med sidetall gjelder heretter denne boken om ikke annet er angitt.

3 I en artikkel i *Eigenproduksjon*, Bergen.

lignet CLs tidlige fortellinger allerede på dikt, der kunstgrepene alltid har vært mer iøynefallende enn i romanen.

Om vi ser på de trekk som i følge Lehmann kjennetegner det postdramatiske teatret, finner vi at disse eller tilsvarende grep forekommer - i det minste som tendens - i alle deler av CLs forfatterskap, og fra første stund:

- 1) Manglende syntese i form av en sammenhengende enhetlig makrostruktur;
- 2) Et univers som har mer til felles med et drømmebilde enn en naturalistisk gjengivelse;
- 3) *Synestesi*, en «Disparate heterogeneity, in which any one detail seems to be able to take the place of any other»;
- 4) Vektlegging av *situasjonen*, forestillingens (eller generelt kunstopplevelsens) reelle situering (*Performance text*): «The mode of relationship of the performance to the spectators, the temporal and spatial situation, and the place and function of the theatrical process within the social field» (85).⁴

Hvordan dette ytrer seg hos CL, kommer vi tilbake til. Lehmanns poeng er at disse trekkene impliserer måter å anvende tegn på som først kan realiseres fullt ut som teater. Forestillingen (*the performance text*) «becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information» (85). Men det postdramatiske teatrets karakteristiske stiltrekk er foregrepet i andre kunstarter. Under ett karakteriserer disse grepene modernismen i litteraturen og enda mer utpreget det tidlige 1900-tallets avantgarde. Det er altså ikke snakk om noe særegent for CL. Ikke desto mindre (eller nettopp derfor) vil grepene kunne gi en fruktbar tilnærming til forfatterskapet og forklare hvordan det fullbyrdes i dramaet. Det er historien ikke om sjangrenes destruksjon, men om en dekonstruksjon, og dét som uttrykk for livsfølelsen hos en hel generasjon.

4 Retorisk/stilistisk spesifiseres disse tendensene som følger:

- Parataks/ ikke-hierarki
- Simultanitet
- Varierende tegntetthet
- Overoppfylling (*plethora*)
- Musikalisering
- Scenografi, visuell dramaturgi
- Følelseskulde og det motsatte
- Fysikalitet
- Konkretisme
- Invasjon av reelt
- Begivenhet/situasjon

Løveids praksis

Et karakteristisk eksempel på CLs tidlige stil kan være «Formiddagsvers for Kåre komponist» fra *Fanget villrose* (uten sjangerangivelse, 1977):

Jeg vet ikke hva som er havets sus
og hva som er havens dønninger
hva som er lydbåndsus som er
havets besøk.

(Fulgte deg til grinden)

Jeg vet ikke hvem som er harens mus
eller hva som er hattens tønninger
vet ikke hva som er lydbåndmus
ikke vet jeg havenes inngjerding bak
alt.

(Farvelets rester tok aftenvinden og jeg
tok det opp.) Sus.

De gåtefulle, men åpenlyst lekne verbale piruettene lar leseren gradvis konstruere en mulig situasjon. Diktets jeg har kvelden i forveien hatt besøk av en komponist ved navn Kåre, de har snakket om musikk, elsket, og hun har fulgt ham til grinden, det vil si sagt farvel (eller god natt). De har tydeligvis snakket om lyd som musikk; for så vidt er de avantgardister i John Cages ånd. Ikke desto mindre er deres personlige relasjon opphengt på tradisjonen gjennom allusjonen til Ibsens dikt «Borte!».⁵ Det gjengse synet på litteratur som etterlikning, problemer under debatt og budskap ville redusere diktet til denne «forståelsen». Den estetiske virkningen ligger imidlertid i anvendelsen av virkemidlene: i formen, men en form som ikke bare er form.

Umiddelbart er det påtagelig at ordene står fram ikke bare som meningsbærere, men som 'ting': At komponisten heter Kåre, kan være motivert av allitterasjonen. Lydlikheten mellom «hav» og «have» styrker billedvirkningen i «havens dønninger» liksom tveetydigheten i flertallsformen, «havene», som motiverer det altomfattende «Sus» diktet munner ut i. I første omgang åpner *sus* et metaplan (også i forhold til parets antatte diskusjon) for så vidt som «lydbåndsus» viser til mediet og usikkerheten med hensyn til hva som ligger bak: Stammer suset fra «hav» eller «have» eller er det mediestøy – slik Ibsens dikt på sett og vis fungerer for så vidt som det tilfører situasjonen en romantisk bak-

5 Borte!

De sidste gæster/ vi fulgte til grinden;/ farvellets rester/ tog nattevinden.//

I tifold øde/ lå haven og huset,/ hvor toner søde/ mig nys berused.//

Det var en fest kun,/ før natten den sorte;/ hun var en gæst kun,/ — og nu er hun borte.

(*Digte*, 1871.)

grunn: 'De elskendes avskjed'. Har vi så å gjøre med det 'noe' som «havets besøk» og «havens dønninger» åpenlyst er billedlige fremstillinger av (og som kanskje ikke lar seg uttrykke direkte), allment «sus» (sentimental ønsketekning?) eller rett og slett et vanlig besøk av en virkelig komponist?

Den andre av diktets to 'strofer' (om vi ser det slik) består av et nytt fireledet spørsmål, denne gang i lett absurd tone, som hentet fra *Alice in Wonderland*. Etter det 'normallyriske' stilleiet i den første delen (før parentesene) går teksten i spagat mellom det vulgære i hentydningen til «mus» som spøkefull hentydning til det kvinnelige organ (og mannens (ut)tømmning?), og det filosofisk (eventuelt kvasifilosofisk) klingende «havenes inngjerding bak / alt» med sin 'transcenderende' overkliving. Ved at det parodiske rim «mus» / «lydbåndmus» knyttes til førstelinjens «sus» og sistelinjens – allegorisererte (jfr versalen) – «Sus», både styrkes og undermineres komposisjonen som helhet. Om vi tar diktet på alvor, og jeg tror det er både spøk og alvor, peker diktet på kategoriseringens, det vil si språkets problem: Hva er kunst, natur, virkelighet, fantasi, støy og tilfeldighet, hva er eget og andres, nåtid og fortid, mannlige, kvinnelige, høyt og lavt?

Manglende syntese

Når tekstelementer som her ikke er forbundet på utvetydige måter, og det ikke er tydelig hva som er sentralt og viktig, utfordres den klassiske forventningen om «organisk» struktur. Leseren må hele tiden være på utkikk etter forbindelser som kan legges til grunn for eget utvalg og strukturering. Fremdriften bremses og forståelsen utsettes idet teksten får en romlig relasjonell karakter snarere enn en lineær. (Inntrykket av romlighet er det som realiseres i teaterfremføringen der heterogene elementer uomgjengelig fremstilles simultant på scenen.) Hos CL blandes regelmessig handlingstråder, tids- og virkelighetsnivåer samt fortellerperspektiv. I *Sug* er Kjersti Gilje forteller i første og tredje del, Monika Kestel i midtpartiet,⁶ men innenfor hver del vever bilder, synsvinkler og replikker seg i hverandre. Identifikasjon og projeksjon mellom rivalene Kjersti og Elin skaper usikkerhet om elskerens Mats' handlinger og karakter. Stadig introduseres nye historier, eller paralleller, varianter, aspekter på den gjennomgående 'historien', egentlig relasjonen mellom Kjersti og Mats. En 'umulig' og ambivalent relasjon som i sin tur er en gjentakelse av forholdet mellom Kjersti og faren. Kjersti og Mats møtes, lever intenst og mer eller mindre permanent sammen en periode, bryter, forsøker igjen etter et lengre opphold (da Kjersti bor hos Monika), før Kjersti etter noen eksperimenter møter en lovende gutt på siste side. Det er et mønster av forening og brudd, men uten en tydelig handlingstråd. Like riktig kan det være å si at boken er en serie bilder, situasjoner og scener som på poetisk eller essayistisk vis illustrerer kjærlighetens gleder og

6 Etymologisk er *gilje* 'bergkløft', som verb 'lokka til elsk' iflg *Norsk Ordbok*, mens Kestel er anagram for 'Elsket'.

smarter. Mye av det samme gjelder de tidligere bøkene *Most* (1972), *Tenk om isen skulle komme* (1974) og *Alltid skyer over Askøy* (1976) som alle mangler sjangerangivelse. Bøkene holdes sammen av (hoved)person(er), gjenkjennbare typesituasjoner og allmenne erfaringer/livsløp, men de har ingen overgripende handlingsutvikling eller handlingslogikk, ingen begynnelse, midte og slutt i aristotelisk forstand.

I *Sug* konkretiserer Kjersti sitt liv i form av et museum med gjenstander fordelt på ulike avdelinger. Men ikke bare er det slik at «museumsekspertene har brukt materialet fantasifullt,» når hun lurer seg inn i «salen for nåtid,» blir hun tilsagt av en uhyggelig vakt ikke å røre noe: «Det er ikke bra å røre for mye i sitt eget liv, sier han. Ubehagelig stemme» (s. 86-88). Igjen mot slutten av boken synes «Havet under plankene» i avdelingen «Blomster & fravær / (Vandrereren)» å være et forsøk på sammenfatning, mer forvirrende og foruroligere enn den tidligere: «Jeg har sluttet å tro at det urolige gulvet kan holde opp å vibrere så lenge fanden og gud stiller med sin musikk». Ved å bryte med klassiske formkrav som enhet og overskuelighet øker trykket på leseren siden usammenhengende enkeltelementer stiller større krav til persepsjonen enn når samme antall elementer fremstilles i sammenheng. De splittede assosiasjoner påkaller leserens egne strukturerende snarere enn klassifiserende evner.⁷

Realitet, drømmebilde

Å skape fornemmelse av fysisk eller kroppslig nærvær har alltid vært en utfordring for litteraturen - om kropp og ting ikke skal reduseres til tegn som bærere av en umiddelbart gjenkjennbar følelse og underordnet en gitt abstrakt mening. «At hun ser mere sanser mere enn hun tror hun gir uttrykk for,» heter det i «Kjersti» (*Sug*), «[S]om er viktig for henne og Mats. Forholdet deres vel og merke. Men kroppene kan jo også snakke. Øynene, hendene».

I språket er sensualitet i alminnelighet og seksualitet i særdeleshet notorisk problematisk («HAN SKRIVER // over kroppen min med pikken sin,» *Sug*, s. 34); på scenen kan et streif av et kjoleerme ha samme effekt som i det virkelige liv.

Strengt tatt er muligheten for *mimesis* i språket begrenset til etterligning av språklære ytringer, men disse inkluderer musikalske effekter som rytme og klang. I konkretismen, en litteraturretning inspirert av den aktivistiske dadaismen, utgjør språkets materialitet og form (inklusive grammatisk og litterær syntaks/morfologi) så vel motiv og tema som stoff. I sin aller enkleste form: «ÅÅÅÅÅÅÅÅÅÅ JEG FØLER MEG SÅ LAAAAAAAANG klager han» («Han skriver», *Sug* s. 34).

Musikk er allment viktig hos CL, fra referanse til og inspirasjon fra bestemte

7 Vi kan tenke på den vekt som legges på biografi og periodeinndeling i skolen. Når teksten er knyttet til en biografisk hendelse eller plassert i en passende -isme, anses den ferdigbehandlet.

musikkstykker til musikalsk oppbygning og klangvirkninger løsevet fra mening. I dikteksemplet over virker det som om ordets lydside med «harens mus» blir viktigere enn betydningssiden. Musikk kan vanskelig fungere som representasjon, ikke desto mindre er den skapende:

Til sekkepipemusikk hører en hær, til sekkepipemusikk hører en steinborg langt bak i landskapet, fangehull, steintrapper og tårn, marsjer i vindeltrapper fra tårnets fot til tårnets topp, om noen orker gå opp får de utsikten over hele landet, hele tiden, akkurat nå» (åpning, *Sug*).

Musikk åpner for det glemte og det fantaserte, det uvirkelige og det vagt mulige. I *Sug* er Kjersti sangerinne, Mats spiller horn; deres samkvem fremstilles gjentatte ganger som musikk og konsert, både bokstavelig og metaforisk: «TO SOM HAR LÆRT SEG Å SPILLE FJOLIN OG TREKKSPILL / SAMMEN HVER KVELD OG HVER ENESTE MORGEN» («Deg vil jeg ømt i rytmer nagle fast,» *Sug* s. 35).⁸ Her er det snakk om en billedkrets som tenderer mot å selvstendigjøre seg og prege teksten som helhet. Det samme gjelder muséet og havet i eksemplene over, og mange flere. Effekten er at levdt liv og 'virkelige' fantasier blandes med litterære kunstgrep, metaforer, slik at den samlede effekten blir at livet fremstår som drøm – gjerne marerittaktig som i de skiftede avskjedssituasjonene i «Hvordan Kjersti har det / Rørende avskjed på jernbanestasjonen,» der hvem som reiser og hvem som blir, stadig veksler.

Heterogenitet (synestesi)

Fremstillingen tenderer stadig mot det Lehmann betegner som 'synestesi': "an aversion to organic closure, a tendency towards the extreme, distortion, unsettling uncertainty and paradox" (84). Drøm og erfaring er utskiftbare. «Hun er sparket opp i magen. Hun er revet i bakken etter håret og sparket og pint. / Men *han* hadde aldri lagt en hand på henne. Han har bare vekket følelser» («Hun er slått over øynene», *Sug* s. 57). «Selv om det er drøm er det erfaring,» heter det i «Siden kom den svarte sjø» (*Sug*, s. 56). Bæreren av det «ansiktet jeg elsker,» reiser seg fra kafébordet og Kjersti «[r]opte at /han/ skulle vente, vente på meg: Så spent at glasset gikk i knas mot leppene mine, kjørte seg inn i munnhulens røde dyp. // Du gikk, jeg ville løpe etter deg, ble seigt opptatt med å plukke glassplinter ut av munnhulen foran et dugget speil». Senere («Glass», *Sug*, s. 90) viser det seg at dette er et barndomsminne (eller nok en fantasi?): «Jeg drakk den vonde vinen og så på min smilende vakre far og drakk så inderlig at glasset knuste mot tungen min og WOW!»

Tidlig i *Sug*, i kortteksten «Så jeg kan gå omkring som en enda friere person / (Froskens tegn),» fremstilles Kjerstis forestillinger om faren som knapt er mer enn en fantasiskikkelse i hennes liv. I grotesk utfordrende bilder blan-

⁸ Allerede i Olaf Bulls «Metope», som tittelen viser til, er diktning, musikk og samleie forbundet.

des den berømmelige frosken som man må kysse for å frigjøre prinsen, med incestuøse fantasier. Enhver størrelse synes her å kunne skiftes ut med enhver annen hinsides fornuft og moral.

En tekst som «Kroppen drømmer i desember» (*Sug*, s. 111) fanger utvilsomt atmosfæren i boken, den er likevel preget av en heterogenitet som vanskelig lar seg tilbakeføre til Kjerstis erfaringer og ønsker:

Det store dødsflyet på klippen har fått drivstoff. Det lyser i drømmenatten.
Skal jeg klatre ombord?

Eller skal jeg klatre ned klippen, ned mot havet? Kan det komme en kjærlighetsfugl og ta meg med i nebbet sitt?

EN KJÆRLIGHETSHISTORIE MED STREVSOMT FREMKALTE ORGASMER DU KAN IKKE TRO HVOR VANSKELIG DET ER FOR TO FROSNE KROPPER I DESEMBER

Situasjonen

CLs tidlige forfatterskap vitner om inntrykk fra musikk, nonfigurativ kunst/ installasjon, dans, film og opera/teater. Mens realistisk og figurativ kunst baserer seg på mimesis som middel for gjenkjennelse, viser sansedataene i de førstnevnte kunstformene til noe som med Lehmanns ord oppfattes som mulige, men foreløpig ikke til å gripe, sansingen holdt tilbake i en mulighetstilstand, tilnelsen utsatt (99). Det er en tendens i retning romlighet og samtidighet som realiseres i performance/situasjonisme. *Collage-* og *cut up*-teknikkene, som er vanlige i CLs tidlige tekster, er den avantgardistiske modernismens metode for å skape illusjonsbrudd og bringe leserne i kontakt med virkeligheten utenfor kunsten. Det er metaforer skapt ved sammenføring av ting snarere enn ord. I *Fanget villrose* (s. 15) ønsker jeget at tekstene hennes skal få være lyseblå luftskip:

Og til jul ligger de rolig og pent i snøfonnene utenfor Oslo. Da er tiden for å innta dem, fylle dem med skråll og vin. Inne vil dere ennå finne det kjære gamle tapetet, selv på helt nye skip: motivet gjengitt i alle skrifter på alle språk: fiksjon fiksjon fiksjon fiksjon fiksjon.

Tekstene er nok ting, og det går å gjøre saker med dem, men en bok er like fullt henvist til språklige virkemidler. De siste linjene i *Sug* lyder:

JEG FORSØKER Å BRINGE INN NOE NYTT
SÅ Å SI SELVE VIRKELIGHETEN

Langt på vei må det bli med ønsket. De litterære fremmedgjøringsteknikkene kommer først til full utfoldelse i teatret.

Teksten til scenen

Kåre komponist i eksemplet over kan være kommet til som en klang-virkning, en tilfældighet som bestyrker hans funksjon som hvem-som-helst, eller han er en virkelig, men for leseren ukjent person i den biografiske forfatterens virkelige liv. *Tenk om isen skulle komme* bygger i alle fall delvis på erindringsstoff fra tiden før og under andre verdenskrig. Grensen mellom estetisk og ikke-estetisk er uklar. Ethvert kunstverk viser seg ved nærmere ettersyn å være konstruert av ikke-estetiske materialer. Litteraturen er ikke noe unntak, i poesien finnes kunstferdighet og virkelighetsreferanser (om ikke nødvendigvis først og fremst til den ytre verden) i prekær balanse. Det er forhold som er mest påtagelige i det postdramatiske teatret, der forestillingens potensielle mening samsvarer med naturgjenstandens meningsløshet, det vil si mangel på iboende (men ikke relasjonell) mening.

Avantgarden kjennes på provokasjonen, det åpenlyse forsøk på å tvinge leseren, ikke til å gå inn i virkelighetsillusjonen, men til å gå ut over teksten og engasjere seg i det reelle (som vel ikke er uavhengig av fiksjon, men dermed ikke en uforpliktende fiksjon). Dette er kjernen i Lehmanns postdramatiske teater for så vidt som dette ikke viser til en annen situasjon, fiktiv eller reell, men til forestillingens her-og-nå: ikke representasjon, men performativitet. Teksten på scenen (*the performance text*) «becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information» (Lehmann 85). Teaterfremstillingen realiserer poesiens musikalske potensiale og legger tekstens verbale billedspråk ut i rommet som virkelige ting, relasjoner og hendelser - konkret og simultant. På samme måte er den samtidige tilstedeværelsen av skuespillere og publikum på ett sted langt bedre egnet til å få fram den aktualisering av det reelle her-og-nå som boken bare kan hinte mot ved illusjonsbrudd og metapoetiske grep. I en fersk avhandling sammenfatter Wenche Larsen sine analyser av CLs skuespill *Balansedame* og *Barock Friise*:⁹ «Mens den visuelle dramaturgien privilegerer utvidelser, heterogenitet og simultane, romlige strukturer, åpner skuespillenes performative grep handlingsforløpet mot teaterhendelsens her og nå og en sosial og historisk kontekst.» Det er samtidig en god sammenfatning av en sentral ambisjon i moderne litteratur.

*

Nå er det ikke slik at CL helt er gått over til å skrive for teatret. Det kan ha en praktisk forklaring. Mulighetene for teateroppføringer er begrenset. Uan-

9 Larsen, Wenche, 2015: *Dramatiske forvandlinger. Bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill Balansedame. Fødsel er musikk og Barock Friise eller kjærligheten er en større labyrint*. Avhandling, Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo. Sitat fra side 278.

sett blir den neste utfordringen å spørre hva som betinger valget av medium og sjangerangivelse i det enkelte tilfellet. Her spiller utvilsomt tradisjonen en rolle som uomgjengelig del av den forventningshorisont som alltid vil være med på å bestemme effekten av et kunstnerisk utspill.

Ikke bare anvendes langt på vei de samme virkemidler i ulike kunstneriske ytringer fra CLs side, også tematikken er gjennomgående. Min gjetning vil være at diktsamlingene i større grad sikter mot en umiddelbar, følelsesmessig effekt på det individuelle plan, dramaet mot en tilsvarende effekt i det kollektiv som utgjøres av teaterpublikummet, mens romanene til tross for at fremstillingsformen nærmer seg mer lyrikken enn det teatralisk gestiske, sikter mot en overgripende refleksjon over noe som i prinsipp er det samme fenomen. For så vidt som forfatteren er henvist til å spille opp mot de gamle forventningene, er sjangrene fortsatt levende.