

# HADLE ANDERSEN OFTEDAL

## **SAPFO SOM BARN.**

## **OG SOM MOR**

### CECILIE LØVEID OG

### ÉCRITURE FÉMININE PÅ 60-TALET

Det er etablert at Cecilie Løveid (f. 1951) er forfatter av banebrytende, eksperimentelle prosabøker på 70-talet, og at ho seinare òg har markert seg som ein viktig dramatikar. Mindre merksemd hadde ho lenge fått for poesien sin, i alle fall om ein held seg til litteraturhistoriske framstillingar, antologiutval og liknande. Rett nok er ikkje dette biletet eintydig: Lyriske sekvensar frå prosabøkene hennar har gjerne blitt henta ut og presenterte som einskiddikt. Her tenker eg ikkje minst på antologitravaren «Rug», publisert både i romanen *Sug* i 1979 og som sjølvstendig dikt i *Dagbladet* året før. Men eg tenker òg på Sigurd Helseth og Terje Johannesens *Glødetråder. Poesiantologi 1970-1978*, der Løveid er representert med tekstar frå dei ulike prosabøkene sine frå perioden. Og eg tenker, endeleg, på Steinar Opstads utval av dikt og slike boksekvensar i eiga bok, *Mykt glass*, frå 1999. Denne boka er på mange måtar ein påstand, ei synleggjering av at Løveid heile tida har vore poet. Og frå og med publiseringa av dette utvalet gjev Løveid plutselig ut reine diktsamlingar. Så langt har det blitt seks, alle unisont godt mottekne, og dei fem siste sogar samla i ei billigbok.

Den som gjer seg bittelitt umake, vil fort oppdaga at Løveid hadde publisert ein heil del før den første boka hennar, romanen *Most*, kom ut i 1972. Faktum er at ho allereie som tenåring hadde tekstar på trykk i publikasjonar som tidskrifta *Hvedekorn* (1967), *Profil* (1968), antologiane *Gruppe 68* (1968) og *Den nye norske poesikatalogen* (1969), og så «gruppeboka» *Åtte fra Bergen* (1969), der Løveid ikkje bare skil seg ut som yngst med sine sytten år, og som einaste kvinne, men dessutan ved at ho er den som er representert over flest sider.

Det er den lengste teksten frå *Åtte fra Bergen* me skal sjå nærmare på her. Og det skal me gjera av to grunnar: For det første fordi det er eit svært godt dikt. For det andre, og dette er kanskje endå viktigare: Fordi ein i og med dette diktet kan konstatere at det allereie på dette tidspunktet, på seint 60-tal, finst ein skrivemåte hos Løveid som svarer til det ein finn i seinare romanar som *Most* og *Sug*, romanar som med god grunn har blitt lesne med utgangspunkt i den franskspråklege feminismen som etablerer seg utover på 70-talet, med Julia Kristeva, Luce Irigaray og Hélène Cixous som portalfigurar.

Med utgangspunkt i denne teksten frå 1969 meiner eg såleis å kunna påvisa at Cecilie Løveid på tankevekkande måtar kjem til å gripa føre hovudpunkt i det som først seinare, utover på 70-talet, blir omtalt som «écriture féminine»,

som kvinneleg skrift. Det er Cixous som lanserer omgrepet, i «Medusas latter» (1975), og det kan kort utleggast slik som dette: Sidan språket har oppstått innanfor patriarkatet, på mannen sine premisser, ligg det ei avstenging av den kvinnelege erfaringa i det etablerte språket. Det er derfor naudsynt å skapa eit nytt språk, eit språk som så å seia startar på ny, med utgangspunkt i spesifikt kvinnelege erfaringar. Og sidan poesien er staden for overskriding av det eksisterande språket, oppfattar ho nett dette som sjangeren der moglegheitene for eit slikt écriture féminine kan utforskast.<sup>1</sup>

Sjølv om Kristeva ikkje nyttar termen écriture féminine, ser ein at ho nærmar seg den same målsettinga om eit kvinneleg språk. I «Frå ein identitet til ein annan» (1975) tar ho utgangspunkt i utviklingspsykologien, og skil mellom det maskuline språket, som er symbolsk, og det kvinnelege språket, som er semiotisk. Der det symbolske språket er tydeleg, omgrepsleg, fordi det har utgangspunkt i individuasjonsprosessen, er det semiotiske språket utydeleg, uavklart, fordi det har utgangspunkt i ein mindre avklart situasjon i høve til grensa mellom mora og barnet. Det semiotiske språket oppstår før den eigne identiteten, og ytrar seg som lydlege frambringingar utan symbolsk mening, utan «forståing». Det er fysisk, det er kroppesleg. Og sidan det kvinnelege såleis er knytt til det lydlege, kan ein – igjen – oppfatta det lyriske språket som spesielt interessant.<sup>2</sup>

Irigaray konstaterer at kvinner for å vinna att det som er tapt i og med patriarkatet, må fokusera på morskroppen, og på den matrilineære genealogien som har blitt fortregnd i og med patriarkatet.<sup>3</sup> I forlenginga av dette fokuset på det kvinnelege som orientert kring samband heller enn individualisering, ligg det i høve til litteraturen ei opning til å oppfatta kvinnelege forfattarars referansar til litterære formødrar som ein kontrast til mannelege forfattarars fadermord og *anxiety of influence*, for å sitera tittelen på Harold Blooms bok frå 1973.

I Opstads elles fine utval er det påfallande at Løveids tekstar frå 60-talet er organiserte under to overskrifter. Under overskrifta «Fra Gruppe 68» finn me «smalfilm», og det er korrekt. Men under overskrifta «Fra Den nye norske poesikatalogen» finn me tekstar som blei trykte opp att i denne antologien. Dei skriv seg frå *Profil* nr. 5 1968, frå Åtte fra Bergen, og – påfallande nok – frå *Gruppe 68*. Det er vel heller usannsynleg at redaktøren ikkje har konferert med forfattaren eller sjekka opp tidsskrift og aviser frå perioden for å få dette rett. Men diktutvalet har i alle fall eit noko tilfeldig preg akkurat på dette punktet. Og mest påfallande av alt er utelatinga av vår tekst, som på så mange måtar peikar

---

1 Héléne Cixous: «Medusas latter», i Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 1991, særleg 283-285.

2 Julia Kristeva: «Frå en identitet til en annen», i Kittang m.fl. 1991, særleg 266-267 og 277.

3 Jfr. Ellen Mortensen: «Luce Irigaray og spørsmålet om seksuell differens», i *Vinduet* 2/1994, 24-25.

mot det som seinare skal komma. Han strekker seg over ti boksider og snautt 200 liner. Eg siterer dei første tre sidene:

### **ANEMONEDRAMA**

og der har du øynene dine  
ønskebrønnen. fyll igjen ønskene dine.  
klaus faller i brønnen. han stuper ned  
til musikkstudiet.  
flytte brønnen (tørketid) fra sted til sted.  
på gamlehjemmet slipper de opp for vann.  
(salig hører klaus noen roper kald drikk.)

legg lokk på brønnen så får den ikke puste.

bade under brønnlokket uberørt bade båter  
i brønner blå og grønne.

klaus fyller brønnen med mors jord – han kunne fylt  
den med neslene han pisket meg med. da jeg var i  
silkeskjorter og lange sukk. ingen avskjed. båten.  
når det har regnet glir båtene lettere over fjorden.

si ikke at du venter deg noe av liv.  
(da hørte jeg navnet mitt.)  
hun som spiser dyr til frokost og

[-----sideskift-----]

mater burfugler, det er jobben hennes.  
tilbake i verden kjøpte hun seg dameklær  
og gikk tur et stykke nærmere kirken hver  
søndag.

(mor mor – hun måtte finne sin tro...)

selv om du gjerne vil putte hånden i  
vannet må du sitte i ro i båten. selv om du gjerne  
vil ro må du bli stor.

franziska – finnes det ingen nåde hos deg?

da kniper jeg kattungene dine i øynene  
og lar dem renne over og drikker det og putter dem  
i gryten og koker dem på det blå soveværelset mitt.  
Finnes det ingen nåde hos deg!

plystringen tapte seg. den kommer fra noteskolen. det er jo bare noen timer siden. kravene er andre, det føler du. platen på spilleren smelter og vi varmer oppvaskvann.

Franziska:  
kom med slag til meg, slå meg!  
kravene er blitt andre.

[-----sideskift-----]

jeg rører kattungene. selv om du ikke vil ta meg mellom beina vil jeg spise dem, bare jeg får være med på festen skal jeg la være alt du skal få ligge der mellom meg og varme deg som hos kattene hos meg som heter liv skal du få drikke dyr drikk, slikke myk pels.

Franziska kom med slag til meg!  
herre, livet er jo så kort la oss være venner.  
Franziska fyrverkeriet ditt snur båten min.  
nå vet jeg hvorfor alle sykler. (ikke kjør ned damene klaus!)

Så satt jeg der en vakker dag ved en fremmed brønn og eide båt uten vann i.  
men jeg sang da jeg rodde hjemover (etter å ha plantet en gran dernedi.)

Franziska gi meg barnet mitt!  
jeg bærer et smattende spebarn.  
lengselen etter å sove i en seng.  
(lune rom, myke armer, hud)  
baby – din mor er født til å dø.

[...]⁴

Det første ein skal merka seg, er at denne teksten er skriven i dialog med eit førelegg, nemleg Torborg Nedreaas sin roman *Musikk fra en blå brønn* (1960). Mønsteret av vage referansar til romantittelen i opninga, gjennom ord som «musikk», «brønn» og «blå», blir stadfesta i og med påkallinga av Franziska,

---

4 Cecilie Løveid: «Anemonedrama», i gruppeboka *Åtte fra Bergen*, Pax, Oslo 1969, 115-117.

som er mora sitt namn i romanen. Ein må rekna med at dei aller fleste ville kjenna att desse referansane på 60-talet, og i alle fall i Bergen: Dette er noko «De fleste kjenner», som det heiter i band tre av *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (1990).<sup>5</sup> Slik oppstår det ein interessant klangbotn for Løveid sin tekst, som på ein gong er modernistisk og skriv seg opp imot eller ut ifrå ein lokal, litterær morsfigur som er ålment kjent.

Kanskje skal ein oppfatta det modernistiske eksperimentet som eit forsøk på å relativisera grensa mellom konkret og symbolsk i førelegget. I Nedreaas sin roman er hovudpersonen dregen mot brønnen, som samstundes då har å gjera med det kvinnelege, med brønnen som skjede og livmor, og med det kunstnarlege eller sjelelege uttrykket, med musikken. Men i «Anemonedrama» er grensene utydelege, som om det ikkje lenger var eit klart skille mellom den referensielle verda og den symbolske og klanglege. Konkret, symbolsk og semiotisk er fløkt inn i kvarandre.

La oss sjå nærmare på opninga, nærmare bestemt på line tre til elleve:

ønskebrønnen. fyller igjen ønskene dine.

klaus faller i brønnen. han stuper ned  
til musikkstudiet.

flytte brønnen (tørketid) fra sted til sted.

på gamle hjemmet slipper de opp for vann.

(salig hører klaus noen roper kald drikk.)

legg lokk på brønnen så får den ikke puste.

bade under brønnlokket uberørt bade båter  
i brønner blå og grønne.

Sjølv om teksten ikkje er blokkjustert i *Åtte frå Bergen*, ser ein der at linene er like lange, som i ein prosatekst. Samstundes er det slik at sju av ni liner ender med punktum. Det er som om forfattaren har gjort seg umake med å gjera dei så nøyaktig like lange at prosa-linjeskiftet fell saman med ei rytmisk pausering (hugs at dette er tida for skrivemaskin, med skrifttypen courier, der alle teikn er like lange). For sekvensen kan òg lesast som eit enkelt dikt innanfor ein dikt-syklus, med versekløyving i første og med enjambement mellom andre og tredje og mellom nest siste og siste lina.

Dette diktet, om ein ser det slik, er rikt på klanglege verkemiddel. Det startar med verba «fyller», «faller» og «flytte», held fram med «stuper ned til musikkstudiet», og detonerer i dei siste tre linene, samstundes som blanklinene blir

---

5 Irene Iversen: «Går Herdis i brønnen?», i Engelstad m.fl. (red.): *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, bd. 3 1940-1980, Pax, Oslo 1990, 118.

introduserte og normalsyntaksen løyser seg opp: «bade under brønnlokket uberørt bade båter/ i brønner blå og grønne».

Slik kryssar teksten meir fullstendig over i det klanglege. Etter imperativen «legg lokk på brønnen» held diktet fram med ei skildring av det som er utan kontakt, når det til slutt er tale om å «bade under brønnlokket uberørt». Samstundes er orda som er nytta på dette punktet så intimt vovne inn i det symboliske så vel som det semiotiske materialet frå tidlegare i teksten at korrespondansen mellom dei to står ved lag. Slik, kan ein meina, får ein ein assosiativ bane av språkleg material som etablerer ei poengtert relativisering av grensene, som i tillegg kan arta seg som ein nedbygd korrespondanseestetikk av symbolsk type: I staden for å korrespondera med det som ligg utanfor eller bakanfor, slik at elementa i det konkrete fell til ro i ein balanse, ser me her at det som ligg utanfor tvert imot introduserer ei sprenging av det normale.

Frå større avstand kan same sekvens lesast som ei skildring der brønnens erotiske konnotasjonar står i sentrum. Opningas «fyller igjen», «faller i» og «stuper i» syner fram den penetrerande rørsla inn i brønnen. Samstundes som den første linas «ønskebrønnen. fyller igjen ønskene dine» viser til at dette er eit rom der seksuelle ønsker kan opp-fyllast, kan bli realitet. Slik blir dei to nivåa, ønsket og realiteten, realiserte i det same punktet. Idet han blir fylt av «klaus» blir brønnen, på ein meir konkret måte, til staden der overskridinga skjer.

Etter desse ni linene følger tre blankliner før teksten held fram med ulik marg, utan innrykk. Slik blir det ganske tydeleg signalisert at ein ny sekvens, kall det gjerne eit nytt dikt, byrjar. Like enkelt er det ikkje å vita kor det neste skillet er, i alle fall ikkje før ein har lese forbi det. For etter den neste sekvensen, på fire liner, held teksten fram etter bare ei blankline. Og denne tredje sekvensen, dette tredje diktet, held fram over sideskiftet. På denne måten blir grensene mellom sekvensane poengtert usikre.

Når den andre sekvensen byrjar, med orda «klaus fyller brønnen med mors jord», oppstår det ei peiking bakover mot det som blei skildra i sekvensen før. Og med fasit i hand, med kjennskap til det som står lenger ute i teksten, er det temmeleg klart kva dette betyr: Ho, kvinna, tekstens «jeg», blir gravid. Og dette er ikkje ein ønska graviditet: Han kunne like godt ha fylt henne «med neslene han pisket meg med» då han stakk av: «ingen avskjed». Frå då av faldar teksten seg ut som ei skildring av graviditet, der det i alle fall finst eit kvinneleg og moralsk overeg, Franziska, som då representerer den dømdande, konvensjonelle moralen: «franziska – finnes det ingen nåde hos deg?»

I dei neste sekvensane ser me mellom anna at den gravide blir eit monster, slik ein nok blei oppfatta når ein var gravid utanfor ekteskap på 60-talet. Og me ser at «kravene er andre», at det nå blir venta anna av henne enn før: «platen på spilleren smelter og vi varmer oppvaskvann». Gjennom den metonymiske koplinga mellom musikkplate og kokeplate blir overgangen frå musikk til oppvask, frå erotisk brønn til prosiask røyndom lagt ut. Etter det følger ei skildring av framleis å vera erotisk vaken, før teksten i siste halvdel, frå like før det lange

sitatet ovanfor sluttar og heilt til endes, faldar ut ei uklar tidslinje. Det ser ut til at barnet blir født fleire gonger, noko ein kan oppfatta som ei utlegging av at graviditeten går inn i sin avsluttande fase: Sjølv om barnet ikkje er født ennå, så er nå heile den gravide eksistensen så retta inn mot dette at fødselsaugneblinken så å seia breier seg ut bakover i tid og blir realitet. Eller motsett: At barnet, òg etter fødselen, kontinuerleg kjem til verda. I løpet av denne perioden dør Franziska, det kvinnelege overegget, sjølv om det tidvis gjer seg gjeldande òg etterpå.

Med ein fødsel som både er og ikkje er, og eit overeg som både er og ikkje er, bryt teksten eller diktskyklussen her igjennom dei same grensene me såg på i samband med det symbolske og det semiotiske i byrjinga. Feltet er på ein radikal måte ope, utan tydelege grenser eller progresjonar. I same retning drar det uklare, menneskelege feltet «klaus». Ein stad heiter det: «Franziska, du vet godt at barnet ikke kom fra klaus.»<sup>6</sup> På eine sida kan dette oppfattast som ei konstatering av at det bare er kvinna som har ansvar for graviditeten, at overegget legg det moralske ansvaret på henne. Men formuleringa opnar òg for å gå tilbake og lesa innleiinga ein gong til, med vekt på at «klaus» er talespråkleg for klaustrofobi. (Eg får klaus, seier me.) Med tanke på at den gravide kallar seg liv, kan ein tenka seg klaus[trufobi] og liv[mor] som dei to aspekta som er sameinte i den innleiande skildringa: «klaus faller i brønnen». Og «klaus fyller brønnen med mors jord». Ikkje fordi «klaus» eintydig betyr klaustrofobi, men fordi det òg drar med seg assosiasjonar til eit innelukka tilvære, slik det etter kvart blir for den gravide. Opninga kan lesast både som å bli befrukta av Klaus og som å oppleva ei klaustrofobisk innelukking i si eiga livmor, i sin eigen graviditet, og dette på ein gong, som ei poengtert gliding inn i eit tilvære der det som finst utanfor brønnen, det som ikkje har med hennar eigen graviditet å gjera, sluttar å vera viktig, men det samstundes finst ei sterk kjensle av at ein må ut, av å vera innestengd i dette.

Denne tilbaketrekkinga eller innesluttinga kan ein òg oppfatta som bakgrunnen for dei mange i detaljen uforståelege sekvensane. Sjølv om den overgripande lina – historia om graviditeten – synest klar nok, er det tett med element som ikkje lett lar seg dechifrera. Det er som om biletspråket nærmast er privat, refererande til hendingar eller assosiasjonar som ikkje er allmenne, som ikkje er kjende for andre enn den som fører ordet. Geir Gulliksen er inne på noko av det same når han skriv om *intimiteten*, som han kallar det, ved Løveids skrift, det at teksten tar form av «ettertanker og refleksjoner på hendelser som i en eller annen forstand forutsettes kjent».<sup>7</sup>

Mitt lange utdrag sluttar med formuleringa «baby – din mor er født til å dø». Dette er ein allusjon til «All my Trials», ei folkevise som blei spelt inn av

---

6 S. st., 123.

7 Geir Gulliksen: «Å bli en lesende», her etter essaysamlinga *Poetokrati*, Spartacus, Oslo 2003, 64.

ulike protestsongarar som Harry Belafonte (1959), Joan Baez (1960) og Pete Seeger (1961): «Hush little baby, don't you cry/ You know your mama was born to die/ All my trials, Lord, soon be over». Slik, som uttrykk for ein utsett mor-sosisjon, med ein lengt vekk frå verda som ho er, er det rimelig å lesa «Anemonedrama». Men òg som manifestering av eit motspråk, av ei ny og medvita skrift som søker seg mot å uttrykka noko anna enn det som underkastar seg. Frå brønnen, frå det kvinnelege, faldar skrifter ut noko heilt uhøyr, noko som ligg utanfor tilvand moral, tilvand logikk, tilvant språk. Slik oppstår det ein *tiltale* i høve til det normale, jamfør dei apostrofiske ropa til Franziska.

Samstundes er teksten biografisk prega. Løveid fekk dattera Live, saman med forfattaren Helge Rykkja, i 1969, same året som ho fylte 18 år og skreiv «Anemonedrama». Forfattaren har sjølv peika på at «Ser min mor i tropesol», eit anna dikt i *Åtte frå Bergen*, er sjølvbiografisk. Det er sine eigne, fråverande foreldre forfattaren ser føre seg i dette merkelege, barnsleg fabulerande diktet om å sjå (anten føre seg eller på bilete) ei mor som sit med elskaren sin på Mena House Hotel i Kairo og ein far som arbeider på bananbåt «og gjør damer/lykkelige». <sup>8</sup> For med tanke på at Løveid sjølv vaks opp hos besteforeldra sine, finst det eit enormt ambivalent material å ta utgangspunkt i her: Å vera så ung, på mange måtar eit barn sjølv, og bli mor utan å ha ei enkel, samanhengande slektsline å setta desse opplevingane inn i.

Her er det noko viktig som kjem på spissen, nemleg 60-talslitteraturens interesse for det strukturalistiske språkspelet, for forståinga av det sosiale som eit felt av symbol og substitueringar. Sjå til dømes Løveids eigen «Barnebok» (1968), ein korttekst der ulike element på strukturalistisk vis blir bytta ut, blir substituerte med andre element frå eit tilgjengeleg nettverk av symbolelement. Som det heiter når heile historia plutselig byrjar om att, og på ein annan måte: «Boken forandret seg, skiftet, jeg arbeidet/ den om.» <sup>9</sup> Nå kjem denne strukturforståinga i konfrontasjon med ei oppleving av eigen eksistens som noko som ikkje ligg innanfor dei etablerte spela. Løveid sitt liv kan ikkje skildrast utifrå enkle substitueringar av denne typen. Her, ser eg føre meg, oppdagar den bråmogne forfattaren at det må spelast andre spel enn dei kjølige, distanserte som handlar om Solstads «Nødvendigheten av å leve inautentisk» (1968) og liknande. Ho må inn i det biografiske, inn i det smertefulle og ambivalente. Og ho kjem då til å setta eigne erfaringar i fokus for eit spel der det som normalt ligg utanfor det ordinære 60-talsspråkspelet, kjem i sentrum. Samstundes er dette òg er eit spel med etablerte mønster, jamfør bruken av *Musikk fra en blå brønn* og «All my Trials»: Dette er kvinnelege spel, knytte mellom anna til puberteten, nyfødte barn og kunstnarleg utfolding. Her høyrer òg tittelen heime.

---

8 Cecilie Løveid: «Ser min mor i tropesol», i gruppeboka *Åtte fra Bergen*, Pax, Oslo 1969, 129.

9 Cecilie Løveid: «Barnebok», i Profil 5/1968, 6; òg i Paal-Helge Haugen (red.): *Den norske poesikatalogen*, Pax, Oslo 1969, 85.



I tillegg til å vera eit anna namn på symre, er anemone det danske namnet for sjøanemone, jamfør alt vatnet i diktet. Dessutan høyrer planten saman med myten om Adonis, som Afrodite spreidde nektar over då han var død. Ut av denne nektaren veks så den kortleva anemonen. Og, nota bene: Det er det kvinnelege kollektivet av unge kvinner som samla seg på Lesvos, kring Sapfo, som har ferdigstilt denne historia cirka 600 år før vår tidsrekning.

På tankevekkande måtar kjem Cecilie Løveid med dette til å gripa føre fleire hovudpunkt i det som seinare, utover på 70-talet, blir omtalt som *écriture féminine*. Gjennom å skriva om graviditet, og setta den med skjedeopning og livmor assosierte brønner som utgangspunkt for biletskapinga, kjem Løveids vanskeleg gripbare og tidsopløysande tekst til å plassera seg nett på den staden der den kvinnelege teksten ligg. Teksten rører seg over grensa frå meining til lyd, frå symbol til semiotikk, i den opnande sekvensen. I same retning drar sekvensane der bileta, der symbola sin struktur brått blir omkalfatra på ein måte som gjer at dei ikkje lenger har sin logiske konsekvens, jamfør bruken av ordet «klaus». Kort sagt: Ved å ta utgangspunkt i graviditeten, ved å fokusera på sambandet frå kvinna til barnet, før og etter fødselen, i ein tekst som rører seg utanfor vanlig logikk, men med utstrakt bruk av lydlege verkemiddel, kjem ein til eit punkt der det kroppslege ved språket og det kroppslege ved den blanda identiteten blir spelt ut. Som det heiter, hos Løveid:

jeg bærer et smattende spebarn.  
lengselen etter å sove i en seng.  
(lune rom, myke armer, hud)  
baby – din mor er født for å dø.

----- sideskift -----

lengselen etter å sove i en vugge som  
vipper. kjennes som skrik gjennom.  
alle barn fra afrika til drammen.  
(Franziska gi meg barnet mitt!)  
vi reiser til det landet.<sup>10</sup>

Utlagd: Her er mora saman med barnet, som lagar sine semiotiske lydar. Me ser at senga blir assosiert med det å bli boren av mora, i det lune rommet med mjuke armar og hud. Men lengselen er utydeleg på den måten at det like gjerne er mora som lengtar etter senga, som lengtar etter å vera i ein tilstand som liknar. Og frå referansen til protestvisa kjem ein til eit skrik, til eit uttrykk som omfattar alle barna, og som derfor kan oppfattast som eit semiotisk universalspråk. Dit, til denne symbiotiske og semiotiske verda er det at mor og barn

---

<sup>10</sup> Cecilie Løveid: «Anemonedrama», i gruppeboka *Åtte fra Bergen*, Pax, Oslo 1969, 117-118.

«reiser». Dei søker seg dit, vekk frå den konvensjonelle normaliteten, vekk frå overeget sitt grep.

Slik blir ein kvardagsleg situasjon, mor og spebarn, utlagd som ein situasjon i ei verd som får meining frå nøyaktig den same kjønnsespesifikke periferien som dei franske feministane nokre år seinare kjem til å ta utgangspunkt i.

Referansen til protestvisa her, og til Nedreaas elles, kan vidare oppfattast som eit medvite val av referansepunkt med positive forteikn. *Musikk fra en blå brønn* og «All my Trials» er eldre kvinneskrift, og Løveid går ikkje dit for å visa at dei tar feil, men derimot for å etablere samband med språk der det kvinnelege får stå i fokus på sine eigne premiss.

Mange vil nok òg plassera sjangerblandinga – det at «Anemonedrama» balanserer mellom lyrikk og prosa, med «drama» som del av tittelen – som del av det kvinnelege uttrykket. Og det gjer ein sjølvstøtt rett i, på den måten at dette uavklarte aspektet ved teksten støttar opp under dei andre måtane han gjer etablerte leseforventingar ugyldige på. Som marginalfenomen er det som finst mellom sjangrane ein god stad å søka seg viss ein ønsker å uttrykka det marginaliserte. Rett nok er sjangerblanding eit grep ein finn på 60-talet uavhengig av kjønn. Men ein kan seia at når det dukkar opp hos Løveid, er det situert i ein samanheng som gjer at det byrjar å bety kvinneleg skrift, slik kunstens grep innanfor modernismen alltid kan redistribuerast til ei ny tyding, her og nå. (Til dømes kjenner me figurdiktet frå barokken, men når det kjem tilbake på 60-talet, får det ei heilt ny meining, som del av noko der og då som det ikkje hadde vore del av før.)

Det som er så påfallande her, er at den pur unge Løveid skriv «Anemonedrama» seks-sju år før tankane om *écriture féminine* oppstår som omgrep i Frankrike, og over ti år før det i det heile tatt er kjent i Noreg. Så her er det ingenlunde tale om import, her er det tale om ein likskap i konsekvensar, om ei i det minste liknande innsikt i kva som må vera konklusjonen dersom ein meiner at erkjenninga er styrt av språket og språket er del av den maskuline dominansen. (Så kan ein sjølvstøtt seia at det òg er sider ved Løveids tekst som ikkje passar enkelt inn i den franske feminismens credo. Her tenker eg særleg på at overeget er utstyrt med eit kvinnenamn, Franziska, som samstundes er henta frå ei litterær formor, slik at den matrilineære lina ikkje blir einsidig positiv. Men poenget kan uansett ikkje vera samanfall, bare viktige likskapar.)

Desse konklusjonane er det nærliggande å tru at Løveid drar gjennom sitt engasjement i tidsskriftet *Profil*. Som kjent er dette tidsskriftet som, med ein redaksjon av unge forfattarar, i 1966 og 1967 blir den store premissleverandøren i norsk litteratur. Det er òg kjent at *Profil* etter desse åra blir overtatt av ml-rørsla, og blir eit organ for den mest eindimensjonale litteraturen på 70-talet. Det som er mindre kjent, er at det finst eit kort intermezzo mellom desse etappane, frå nr. 3 1968 til og med nr. 4 1969. Då er tidsskriftet, med Jan Thon sine ord, avantgardistisk. Dette er ein avantgarde som er retta inn mot språket ikkje bare i litteraturen, men i samfunnet i stort. Temanummeret om

Majakovski og temanummeret om norsk vegplan følger etter kvarandre i 1969, og knyter i hop det litterære språket med samfunnsspråket. Som Thon uttrykker det: «Ønsket om å kjøre kultur og kunst som en kile direkte inn i menneskers hverdagsliv blir Profils bærende idé.»<sup>11</sup> I artikkelen «Følger et helhetssyn på språket» i nr. 3 1968, anonym, men ifølge Thon skreven av Bjørn Myhre, heiter det såleis at «ved å rive ned det språklige system man er omgitt av, som er bestemt av økonomiske, sosiale, moralske osv. normer, håper en å rive ned de faktorer som har skapt det.»<sup>12</sup> Fordi språket held oppe ideologi, må det skapast nye språk. Lenger nede på same sida heiter det: «Dikteren kan skape grunnlaget for avgjørelser, fordi en nedbrytning av et språklig system, vil kreve parallelle tiltak på andre områder.» Når Løveid, som einaste kvinne, kjem med i denne redaksjonen i byrjinga av 1969, er det all grunn til å tenka seg at redaksjonens språk- og litteratursyn inspirerer henne til å skriva «Anemonedrama», som eit forsøk på å bryta ned sjangrar og måtar å snakka om det kvinnelege på, for på denne måten å bidra til ei undergraving av det etablerte språket om kvinner, med dei ideologiske føringane det fører med seg, og ei oppbygging av eit nytt system, der det eksisterande språket og dei eksisterande normene både er avslørt og avløyst. Gjennom *Profils* poetikk får ho kort sagt impulsar til å dra dei same feministiske konsekvensane av eit avantgardistisk, dekonstruktivistisk språksyn som dei meir berømte franske tenkarane gjer nokre få år seinare.

Nå er eg ikkje den første til å peika på sambandet mellom écriture féminine og Løveids forfattarskap. Men ved å gå så langt tilbake i tid, til lenge før bokdebuten hennar, har eg peika på eit heilt anna tidspunkt enn ein vil få om ein til dømes går inn ved den store 70-talsboka hennar, *Sug* (1979). Allereie ved å plassera henne på 70-talet viser ein at ho – saman med Eldrid Lunden, som i dette tiåret skriv *Inneringa* (1975), *Hard, mjuk* (1976) og *Mammy, blue* (1977) – er heilt i føringa når det gjeld tenkinga om kvinneleg skrift, og internasjonalt. Når me kan gå vidare, heilt til slutten av 60-talet og slutten av Løveid sine tenår, og der finna noko som både er så banebrytande og på eit så høgt kunstnarleg refleksjonsnivå som «Anemonedrama» er, kan ein ikkje fri seg for å tenka på kva Victor Hugo skal ha utbrote då han møtte Rimbaud første gong: «Shakespeare enfant», Shakespeare som barn. For attenåringen Løveid sin del ville vel det motsvarande vera Sapfo som barn. Og Sapfo som mor, på ein gong. Eg seier ikkje meir.

---

11 Jan Thon: *Tidsskriftets forståelsesformer. Profil og profiler 1959-1989*, Cappelen Akademisk, Oslo 1995, 87.

12 Anon. [Bjørn Myhre]: «Følger et helhetssyn på språket», *Profil* 3/1968, 43.