

CHRISTINE HAMM

«VI ER MERE BORTE FRA HVERANDRE ENN VI ER SAMMEN»¹

OM KVINNER, MENN OG SKEPTISISME I
CECILIE LØVEIDS DEBUTROMAN MOST

Cecilie Løveids roman *Most* fra 1972 er som hennes andre tidlige prosatekster ofte kommentert og vurdert som viktig for litteraturhistorien. For selv om i alle fall de første tre bøkene (*Most*, 1972, *Tenk om isen skulle komme*, 1974 og *Alltid skyer over Askøy*, 1976) fikk en blandet mottakelse da de kom ut,² er de i ettertid blitt stående som nyskapende fordi de var intensive genreblandinger og modernistiske formeksperimenter. Interessen for nyskapning på formplan kommer også til å prege resten av forfatterskapet, kan vi lese: «Cecilie Løveid er en poetisk modernist, språklig nyskapende og sensuell i sine skildringer», sammenfatter for eksempel Per Thomas Andersen i *Norsk litteraturhistorie* (Andersen 2001:522).

Jeg er helt enig i at Løveid fornyet den litterære formen på 70-tallet. Jeg er også helt enig at for eksempel *Most*, så vel som Paal-Helge Haugens *Anne*, er punktromaner som kan utfordre leserne sine fordi de bryter med tradisjonelle forventninger om helhetlig plot, slik det blir understreket i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* av Irene Engelstad (1990:200) og i *Norsk litteratur i 1000 år* av Idar Stegane (1996: 632). Det interessante for meg er imidlertid at denne interessen for form åpenbart ikke gjenspeiler en interesse for innhold,³ noe jeg mener kan gjelde også for andre deler av forfatterskapet. Slik skriver Ander-

1 Cecilie Løveid: *Most*. Oslo: Gyldendal 1972. s. 43. Alle sidereferanser til romanen viser til denne utgaven.

2 I anmeldelsen i *Dagbladet* av 15. november 1972 beskrives for eksempel *Most* som en «selvfiksert monolog» av flere kvinner, som alle kan ses som ulike deler av forfatterens ego. Anmelderen tviler på at teksten kan kalles for en roman. I anmeldelsen av *Tenk om isen skulle komme* samme sted to år senere, utheves imidlertid allerede bokens «originale formsans» (*Dagbladet* 20. desember 1974).

3 Vektleggingen av form og språk er allerede tydelig i de tidligste kommentarer til *Most*, selv om innholdet der var et emne i større grad enn senere. Slik skriver allerede Liv Koltzow i sin anmeldelse i *Vinduet* 1/1973: «Men det er språket til Cecilie Løveid som er det viktigste. Hun skriver fabelaktig levende og uttrykksfullt, en prosa uten 'fin' bismak, et språk som går rett inn i livet, og inn under huden på leseren.» (Koltzow 1973: 73) Om *Alltid skyer over Askøy* konkluderer Torodd Karlsten i anmeldelsen i *Vinduet* 1/- 1977: «[...] Cecilie Løveid skriver under alle omstendigheter en spennende prosa.» (Karlsten 1977: 71)

sen for eksempel om *Sug* fra 1979: «Et originalt aspekt ved Løveids bok er at den som 70-tallsroman tar opp tidstypiske problemstillinger i et klart kvinneperspektiv, men anvender en form som avviker sterkt fra den dominerende sosialrealismen.» (Andersen 2001:522) Denne nedvurderingen av blant annet det som skjer i tekstuniverset mellom personene, til fordel for en oppvurdering av den modernistiske eksperimenteringen, finnes også i kvinnelitteraturhistoriene. I kapittelet «Den særegne klang af knust sprog» i bind V av *Nordisk kvindelitteraturhistorie* skriver nemlig også Ellen Mortensen at det er formen som gjør at tekstene blir radikale og oppsiktsvekkende: Der handlingen «falder i tråd med 70'ernes prosa», ligger det «mest besnærende og forfriskende i eksperimenterne», i Løveids «eget autentiske lyriske prosasprog». (1997:366) Mortensen skriver videre:

Teksterne drejer seg om livsprocessen fra barndom via ungdom og tidlig voksenliv til en flok unge kvinder, der kæmper for deres ret til liv og lyst i en moderne norsk vestlandsby med alle de kulturelle fænomener, der hører 1960'erne og 70'erne til. Alle disse bøger har en særlig bergensk kolorit og kan dermed siges at indgå i en regional kvindetradition fra Amalie Skram til Torborg Nedreaas. Samtidig er Cecilie Løveids fremstilling af denne folklore så udpræget annerledes end hendes medsøstres, og denne anderledeshed findes ikke hovedsagelig i hendes regionale tilhørsforhold, men snarere i hendes trang til sproglig og formel eksperimenteren. (Mortensen 1997:366)

Karakteristisk for presentasjonen av Løveid er altså en positiv oppmerksomhet rundt hennes litterære formspråk, og en påfallende mangel av viljen til å undersøke problematikker som angår andre sider ved teksten, som samspillet mellom personene, det psykososiale utviklingsforløpet i karakterene, struktureringen av handlingsplanet eller den historiske konteksten. Satt på spissen kan det sies at kjernen i Løveid-forskningen er gjentatte litteraturvitenskapelige fraser som «spændende flertydighed», «modernistiske formeksperiment» og «genreblanding» (Mortensen 1997:366). Problemet er selvsagt at disse i utgangspunkt positive uttrykkene etter hvert fremstår som tømt for innhold, de ender opp med å bli rene klisjeer. Dessuten blir forskjellene mellom Løveids tekstene usynliggjort dersom en ikke også spør om andre aspekter ved dem.

På denne bakgrunnen ønsker jeg utforske følgende, tilsynelatende banale, spørsmål: Hva skjer i tekstene til Løveid, hva handler romanene om? Hvordan beskrives de ulike kvinnene hos Løveid mer konkret, hvordan kan en beskrive deres utvikling? En gjenganger i litteraturhistoriene er den litt vage formuleringen om at de handler om «kvinner og kvinners liv». Men hva slags liv er det snakk om, på hvilken måte er det interessant? Jeg har her tenkt å kaste lys over disse problemstillingene ved nettopp å begynne med begynnelsen, nemlig debutromanen *Most*, og vie den min fulle oppmerksomhet. Min hypotese er at forholdet mellom kjønnene slik det er fremstilt i boken, er drevet frem

av en filosofisk undersøkelse som sirkler inn hvordan kvinner i en historisk og politisk situasjon havner i en skeptisk posisjon der de føler seg dypt ensomme. Romanpersonene tviler på sin språklige formidlingsevne, samtidig med – og her kommer det typisk løveidske inn – at de også viser frem en tro på muligheten om å gjøre det innerste kjent, til å finne ord for de mest intime og forbudte følelsene nettopp ved å bruke det mest allmenne av alt, nemlig språket, særlig det lyriske uttrykket. Denne troen blir særlig utviklet gjennom samtalen mellom kvinnene. Jeg vil med andre ord argumentere for at det er utforskningen av en slik skeptisisme overfor andre og språk, og en overvinnelse av den, som leder til Cecilie Løveids spesifikke formspråk i *Most*.

Av dem som har skrevet om Løveids forfatterskap har, slik jeg kan se det, bare Kaja Schjerven Mollerin direkte berørt denne problematikken. I en kort tekst i boken *Til Cecilie*, som var en festskrift til 60-årsdagen, hevder hun blant mye annet at Kjersti Gilje i *Sug* lengter etter et språkløst rom, «Et sted hun kan bli sett og forstått, uten å kreve eller forklare». (Schjerven Mollerin 2001:146). Mitt spørsmål her blir å undersøke hvorfor en kvinne kan finne på å lengte nettopp etter *ordløs* forståelse? Finnes det i Løveids tekster også noe som går et skritt lenger – minner noe ved dem oss om at vi likevel *har* et språk for å uttrykke oss?

Min tilnærming til *Most* vil finne støtte i dagligspråksfilosofien slik den ble utviklet av Stanley Cavell i kjølvannet av J.L. Austin og Ludwig Wittgenstein. Særlig i hovedverket *The Claim of Reason* fra 1979 presenterer Cavell en filosofisk argumentasjon som viser hvordan skeptisisme overfor andre – tvilen på om vi kan vite om andres følelser og tanker, og om andre kan vite om våre følelser og tanker – oppstår som resultat av samlivet mellom menneskene i dagliglivet. Skeptisisme skriver seg fra en følelse av ikke å bli sett og erkjent. I artikkelen «Knowing and Acknowledging», trykt i essaysamlingen *Must We mean What We Say?* fra 1969, viser Cavell likeledes hvordan tvilen på viten generelt er en intellektuell omformulering av opplevelsen av ikke å bli anerkjent, av en følelse at visse inntrykk og tanker ikke kan formidles til andre, og at en derfor må forbli ukjent.

A natural fact underlying the philosophical problem of privacy is that the individual will take *certain* among his experiences to represent his *own* mind – certain particular sins or shames or surprises or joy – and then take his mind (his self) to be unknown so far as *those* experiences are unknown. (Cavell 1969:265)

Den skeptiske bevegelsen fører til ytterlig ensomhet og isolasjon, og den er karakterisert av kompenserende fantasier om en direkte tilgang mellom menneskene. Skeptikeren kan imidlertid bli helbredet når personen erkjenner kilden for ensomheten: den menneskelige væremåten, og ikke minst det at vi har hver vår kjønnede kropp, hevder Cavell.

Wittgensteins *Filosofiske undersøkelser* kan på mange måter leses som et svar på den trusselen skeptisisme utgjør for vår daglige liv. Boken kretser rundt språklige uttrykk som fanger opp nettopp skeptisk tankemåte, og som blir avslørt for å fastholde og styrke vår tvil på vår viten om andre. For hva menes egentlig når noen, for eksempel, hevder «Den annen kan ikke ha smertene mine»? «Hva er smertene *mine*?», spør Wittgenstein (2010:120) Wittgenstein peker altså mer på skeptisismen som en vedvarende utfordring, enn at han tilbyr en endelig løsning for dens problem. Slik sett kan en si at hans tenkning er svært lik Løveids måte å tenke og skrive på, noe som viser seg også i at de på mange måter har en lignende stil, og at den i begge tilfeller har vakt reaksjoner hos leserne.⁴ Slik beskriver Cavell Wittgensteins stil i «The Availability of Wittgensteins later Philosophy»:

His literary style has achieved both high praise and widespread alarm. Why does he write that way? Why doesn't he just say what he means, and draw instead of insinuate conclusions? (Cavell 1969:70)

Om *Most* skriver anmelderen i Arbeiderbladet fra 25. oktober 1972 at

[...] den ikke er noen fortelling om mennesker i et miljø, aller minst har den en intrige som får personene til å avsløre hvem de er, eller som utvikler dem. «*Most*» er heller en slags dagbok, hvor dateringene riktignok mangler. En rekke inntrykk rablet ned, fort, som på et tog, eller ved et kafébord. (sitert etter Opstad 2001; uten side)

Både Wittgenstein og Løveid skriver ukonvensjonelt, og modernistisk i den forstand at de ikke presenterer lange og sammenhengende argumentasjonsrekker. De konkluderer ikke, men setter sammen brikker. Men ikke minst finnes det i

4 Det er også interessant at Cecilie Løveid i 1998, det vil si 26 år etter at hun hadde skrevet *Most*, ga ut skuespillet *Østerrike – en overmaling*, som tar utgangspunkt i Wittgensteins dagbøker skrevet blant annet under hans opphold på Vestlandet (utgitt på norsk i 1998 under tittelen *Den ukjente dagboken*). Stykket kretser i hovedsak rundt forholdet mellom den mannlige filosofen og hans intellektuelle skaperverk, slik den blir møtt av kvinneskikkelsen Agnes. Løveids Agnes er både en moderne kvinne med emansipasjonstendenser og en gjenganger av Ibsens kvinnelige hovedperson i *Brand*. Tanya Thresher tilbyr en poststrukturalistisk tolkning av skuespillet ut fra et kjønnsperspektiv, til dels inspirert av Wittgensteins egne utsagn i ulike filosofiske verk. I *Tractatus* hevder han til slutt at «[w]ovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen», noe som inspirerer Thresher til å lese teksten som «an intricate weave of discourses that examines the ways of not talking about gender that do *not* fit into a traditional framework». Skuespillet er «itself a representative of those very ways, for it resists any binary reading.», skriver hun (Thresher 2005; 90). Fordi *Østerrike* oppsto mange år etter *Most*, har jeg imidlertid valgt å holde den utenfor min argumentasjon her.

begge de to forfatternes tekster et virvar av stemmer: Hos Wittgenstein har vi alltid en som påstår noe, noen som lar seg friste, noen som spør insisterende, eller noen som kommenterer osv., og det er vanskelig å få tak i en overordnet, helhetlig mening med hans skrift. Dette skjer også hos Løveid: Løveid har ikke en helhetlig narrativ teknikk, men skifter i perspektiv fra person til person, hun går fra jeg-fortelling til aural fortelling, fra indre fokusering til ytre fokusering. Cavell mener at Wittgensteins skrivemåte er slik den er fordi den skal få gitt leseren en innsikt, den skal føre frem til en selvinnsikt: «The self is concealed in assertion and action and revealed in temptation and wish», skriver Cavell (1969:72). Kanskje er det noe slikt som skjer når vi leser Løveid – at vi er med på en selverkjennelse som skjer i romanen, og at vi samtidig oppdager oss selv?

I Fra øy til by: Veslemøy

I *Most* finnes det en klar bevegelse fra et i hvert fall innledningsvis idyllisert opphold på landet, øyen Most, til å være ensom og forlatt i byen, Bergen.⁵ Denne bevegelsen går parallelt, og står på mange måter i sammenheng, med en bevegelse i den psykiske situasjonen til romanpersonen Veslemøy. På den første siden sammenfatter hun klart og tydelig sin posisjon:

Jeg er lærer, dessuten er jeg elev. Heter Veslemøy. Arbeider i byen, på ungdomsskolen. Var nettopp ferdig med skoleåret. Føler meg hjemløs i byen.
(s. 7)

Disse setningene står lett forståelig frem, og det ser ut som om Veslemøy på ingen måte har problemer med å formulere sitt ståsted, det hun vil. Hun sier dessuten at hun har skrevet et brev til sin tidligere elsker, John Wesley: «John, kom og besøk meg. Jeg reiser tilbake til Most i år. Vil du, Veslemøy trenger deg.» (s. 8) Veslemøy har altså heller ikke problemer med å formulere seg tydelig overfor en mann: Hun mangler ikke språk for å gi uttrykk for sitt begjær.

Imidlertid blir allerede her formuleringen uklar når man ser den i sammenheng med teksten omkring den. Ved nærmere ettersyn er det nemlig slett ikke sikkert at ordene som er gjengitt, helt og holdent tilsvarer hvordan Veslemøy skrev dem til John. Kanskje er det bare essensen i det hun skrev, essensen slik hun formulerer den for seg selv, i forkortet og komprimert versjon? Det er rett og slett litt uvanlig å være så frempå – men på dette tidspunktet er vi ennå ikke klar over hvor uvanlig Veslemøy er. Uansett må brevet Veslemøy sendte, ha hatt en effekt: Wesley kommer, og Veslemøy nyter sin lykke.

⁵ Det er uklart hva navnet til øyen, «Most», skal bety. Men det går an å tenke seg at øyen er stedet der (kvinner, kanskje mest Veslemøys?) drømmer og forhåpninger blir knust, eller «most».

Hvem er det som nærmer seg i grøn regnfrakk? Wesley kommer! Han står i døren. I hvite bukser. Det slår meg lykkelig: Wesley har tenkt på Veslemøy. Han husket Vesle som kan kle av seg for en gransker. Han vet om at Møy lengter etter ikke å ligge alene. (s. 11)

Det er slående at lykkefølelsen som Veslemøy overmannes av, er knyttet opp mot følelsen av å bli forstått: Wesley kom ikke bare på hennes oppfordring, men han vet også hva hun vil. Han vet at hun lengter etter ham fordi hun ikke liker å ligge alene. Veslemøys innerste tanker og følelser blir besvart av mannen hun elsker. Hun setter dessuten ord på sin lykke, høyt og tydelig; og denne lykken blir derfor også formidlet til leseren, av Veslemøy selv, ser det ut som. At det er hun som formidler, blir nemlig også understreket av at hun overtar en tydelig fortellerrolle i det at hun kommenterer seg selv og John i tredje person («Wesley har tenkt på Veslemøy»).

I tillegg har Veslemøy et forfriskende uproblematisk forhold til sin kropp:

Det klasket vått. Hun stønnet god godt, svarte ham så hardt hun kunne, så at det gjorde vondt. De gryntet som griser og okser. Orgasmen kom, først hun, så han. Hun kastet armene opp, skuldrene vred seg. Det går for meg!

All uro har forsvunnet. Som etter narkotikainjeksjon. Opprømthet, rus. Ler du? De brister i latter! (s. 14-15)

Her befinner seg Veslemøy langt unna en skeptisk posisjon, tvert imot: Kroppens nytelse er ett med sjelens, orgasmen uttrykker hennes lykke over å være sammen igjen med John Wesley.

Imidlertid dukker det opp en tvil på denne lykken fra tid til annen nokså tidlig i teksten. For allerede tidlig minner Veslemøy seg om at hun ikke kan vite med sikkerhet hva Wesley tenker om henne og de andre på Most. Hvordan skal en amerikaner vite noe om det å leve på en norsk øy?

Hva tenker Wesley om folket på øya. Er han glad i dem som han er glad i meg. Hva vet han om oss. Han ser sloet fra menneskene. Slaktet fra fiskegarnene. (s. 11)

Spørsmålet om den andres tanker er typisk innenfor en problematikk som i filosofien går under spørsmålet skeptisisme overfor den andre. Hvor mye vi kan vite om den andre, kan vi for eksempel være sikker på at den andre føler smerte når han gir uttrykk for det? Hvor mye kan Wesley lese seg frem til hvordan folk på øyen har det – til tross for at han åpenbart forsøker det; han blir jo omtalt som gransker? Hvor mye forteller sloet og slaktet ham egentlig om det folk tenker og føler? Når Veslemøy tenker at Wesley er nødt til å se på ting, lese dem for å forstå menneskene og deres omgivelser, lurar hun altså også på hva han

muligens vet/kan vite om henne. Hun blir klar over at hun ikke vet noe om dette med sikkerhet. Hun blir styrket i denne tvilen på om hun vet hva som foregår i Wesley når hun registrerer at han interesserer seg for de andre kvinnene på øyen:

Maursyra klør. Jentene mister balansen rett som det er, med en så sexy bonde nær seg. Wesley griper henne. Jenta holder grepet om ham. Han kysser henne. Det ville du! De er gale etter deg, Wesley. Jenter med hvite kakibukser og skaut. Mødrene deres. (s. 15)

Veslemøy er her på god vei til å bli skeptiker. Det er et nokså brått fall fra den tilsynelatende uproblematiske symbiotiske kjærlighetsfølelsen til erkjennelsen av Wesleys utroskap. At fallet bort fra en lykkelig tid der forståelsen tilsynelatende er umiddelbart og alle ønsker blir oppfylt, hen mot en situasjon der en må gi uttrykk for det en føler, er langt og kommer brått, klargjør romanen også ved å innlede teksten med et bilde av spebarnet som tilfredsstillende behovene sine ved å drikke fra morens bryst:

Tone min mor kommer stor, kommer og kysser meg og hvisker om gull og perler. Vi ser hverandre i øynene. Snart må jeg ha melk. Se opp i telefontråder, flyvende insekt. Brister i gråt når fluen kommer. Tone tar meg på fanget, har store bryster som sprenger av melk. Jeg drikker brystene tomme. (s. 7)

Barnet og moren må bare se på hverandre, så vet de hva som skal til. Forståelsen er perfekt – men interessant nok er det jo ikke Veslemøy, men Julia, en annen kvinne, som blir beskrevet her. Det *kunne* være Veslemøy, men det er Julia: Her som ellers klarer romanen med skiftet fra en kvinne til den neste å understreke at det som skjer med dem, både er veldig individuelt, og noe som kan ramme alle.⁶ Alle kan falle ut av en symbiotisk lykkefølelse og ende i skeptisisme. Til og med den eneste mannen i romanen, John Wesley, kan bli rammet av den: I forhold til Marit oppdager han at han ikke kan holde henne fast når han bedrar henne. I drosjen hjem etter oppholdet på Most hos Veslemøy, får han en innsikt i menneskelig væremåte: «Vi er mere borte fra hverandre enn vi er sammen» (s. 43). Også Wesley, som stadig er sammen med den ene eller andre kvinnen, oppdager at han er dømt til å være ensom, at han ikke er ett med andre mennesker.

6 Romanåpningen blir i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (Engelstad 1990) tolket som en markering av kvinneskrift. Det modernistiske, fragmenterte språket i romanen blir gjennom det innledende bildet av spedbarnet som ammes knyttet til den førspråklige symbiosen med mor, og altså til en tilstand før barnet er blitt underkastet sosialiseringprosessen og «farens lov».

Senest på side 16 av i alt 75 sider er i alle fall Veslemøy nådd frem til en posisjon der hun må forsikre seg om at hun vet *noe* om andre, fordi hun har erkjent at hun vet langt fra alt om dem:

Det er mennesker rund oss, og hav. Havskip. Mennesker i alle retninger, i alle hus på kloden. Kjenner du dem? Kjenner vi dem. Kjenner vi hverandre. Vi mennesker. Noe vet vi om dem. Skrittene over gulvet. Fotsporene i bakken som røper hvor de gikk. Den lille sangen. (s. 16)

Poenget er at Veslemøy her er kommet i en posisjon der hun mener at hun «bare» har tilgang til de andre ved hjelp av deres kropper, som gjennom skrittene, eller ved hjelp av deres uttrykk, som fotsporene eller sangen.

Samtidig med denne skeptiske «erkjennelsen» gir Veslemøy heller ikke lenger uttrykk for sine følelser slik hun gjorde i begynnelsen av romanen. Når hun tviler på hva hun kan vite om andre, tviler hun også på om hun kan gjøre seg forstått. Hun sier derfor ingenting om at hun er sur på Ragna, som er en av dem som forstyrrer idyllen:

Jeg er harm på deg, kone med butter og tiner, som drypper tykt blod, som dufter ferskt brød. Er du der og lytter? (s. 20-21)

Her går det an å tolke det slik at Veslemøy lurar på om Ragna kan høre henne til tross for at hun jo ikke sier noe høyt til henne. Og Veslemøy vil ikke si noe til Ragna, fordi hun da ville virke sjalu og kjøp og støte Wesley garantert fra seg. Likevel ønsker hun nærmest telepatisk å formidle til Ragna at hun er «harm».

I tillegg søger den narrative teknikken for at vi som lesere får tilgang til noe Veslemøy bare *tenker* at hun sier til Ragna. I begge tilfeller kan vi tolke vår viten om Veslemøys følelser som et resultat av en kompenserende fantasi om absolutt og umiddelbar kommunikasjon: Veslemøy drømmer om at noen lytter til henne, selv når hun føler hun ikke kan få sagt noe. Ordløs kommunikasjon ville det gjøre unødvendig å bekymre seg over om noe muligens kommer i veien for formidlingen av hennes følelser. Veslemøy er kommet frem til en kompenserende fantasi om et privatspråk, kan man si med Cavells utlegging av Wittgenstein:

So the fantasy of a private language, underlying the wish to deny the publicness of language, turns out, so far, to be a fantasy, or fear, either of inexpressiveness, one in which I am not merely unknown, but in which I am powerless to make myself known; or one in which what I express is beyond my control. I do not expect that the idea of such fantasies will be credited by anyone who does not share them, or is unaware that he or she shares them, to some degree. One fantasy may appear as a fear of having nothing whatever to say – or worse, an anxiety over there be nothing whatever to say. (Cavell 1982:351)

I det øyeblikket Veslemøy erkjenner John Wesleys utroskap og at det er ingenting hun kan gjøre mot det, blir hun skeptisk mot språket, samtidig som verdeneren mister betydning. Hun føler seg utnyttet og forlatt, og svært ensom.

Men samtidig uttrykker hun denne veldig personlige, intime følelsen med et språk som er frakoblet fra henne personlig: For, som Wenche Larsen har pekt på, følger umiddelbart på Veslemøys oppdagelse av utroskap; et dikt. «I stedet for den forventede episke oppfølgingen av handlingssekvensen med en heftig oppbruddscene, får vi her et lite dikt om en annen forlatt kvinne, nemlig mormor» (Larsen 1998:35). Veslemøys veldig personlige og intime følelser finner sitt uttrykk i diktet «de kommer igjen»:

Månen smalner
mormor slår ut sitt kroppslange hår
plukker alderen ut av børsten
står i nattkjole med sølvplate på brystet
... (s. 22)

Jeg mener at Veslemøys dikt i *Most* kan leses som en direkte allusjon til Edith Södergrans «Dagen svalnar» fra 1916, takket være rytmen i tittelen (to trokéer), hovedmotivet (kvinnen som gjør seg klar til å ta imot en elsker om natten) og et til dels overensstemmende ordvalg («ditt tunga huvud mot mitt bröst» hos Södergran, «med sølvplate på brystet» hos Løveid). Södergrans dikt kaster også lys over Veslemøys situasjon, fordi «Dagen svalnar» nettopp gir uttrykk for en kvinnes følelse av å måtte skuffe en mann. Forholdet mellom kjønnene fremstår hos Södergran som prinsipielt problematisk, fordi mannen leter etter noe han i utgangspunkt aldri vil kunne finne:

Du sökte en blomma
och fann en frukt.
Du sökte en källa
och fann ett hav.
Du sökte en kvinna
och fann en själ –
du är besviken.
(Södergran 1998:8)

Dermed antyder Södergran-allusjonen Veslemøys gryende innsikt i det faktum at det ikke er bare hun, Veslemøy, som blir sveket og som sviker, men at kjønnsproblematikken er over-individuell, er noe Veslemøy ikke kan ha full kontroll over, og som hun dermed heller ikke kan gjøres ansvarlig for.

Samtidig inneholder det Södergran-inspirerte diktet hos Løveid et minne om Veslemøys mormor, som under krigen mistet sin kjære Paul. Identifikasjonen med både det lyriske jeget hos Södergran og mormoren muliggjør at Veslemøy

forholder seg til ensomheten sin, til følelsen av å være forlatt, av grunner hun ikke har kontroll over. Diktet tilbyr altså på den ene siden et kvinnesamfunn *hinsides ord*, som en kompensasjon for den tvilen som ødelegger forholdet til menn, og som grunnlegger Veslemøys skeptisisme. Det finnes i romanen og er formidlet til leseren, men blir ikke direkte lest opp eller sitert for andre på romanens handlingsnivå. På den andre siden synliggjør diktet at den kompen-serende fantasien likevel, når det kommer til stykke, må bruke ord som er delte og allmenne (det lyriske språket).

Gjenbruken av andre forfatteres tekster, særlig lyriske, som preger Løveids forfatterskap fra begynnelsen av, gjorde Janneken Øverland tidlig oppmerk-som på i en artikkel om Løveids «Rug» (1978) og Sigbjørn Obstfelders «Rugen skælver» (1899) (Øverland 1979), men er også understreket i senere forskning. I *Most* finnes det ikke minst en rekke allusjoner til folkeviser og ballader, viser for eksempel Kari Folkvik (Folkvik 1985). Når Veslemøy strever med å forstå følelsene sine, må hun låne uttrykk fra tidligere tekster. Hun må bruke et alle-rede etablert språk for å kunne forstå seg selv. Samtidig er disse tekstsitatene nødvendig for at leseren kan forstå hva som foregår i Veslemøy, til tross for at hun selv ennå ikke kan sammenfatte og formidle sitt kompliserte sjelsliv til andre.

På forfatternivået peker Løveid direkte mot et annet diktverk når hun gir en av hovedpersonene i *Most* navnet Veslemøy. Med navnevalget fremkaller hun minnene om Arne Garborgs diktskyklus *Haugtussa* (1895), og muligjøs slik en refleksjon over kvinneskjebner på landet, før og nå. Hos Garborg er bon-dejenten Gislaug hovedpersonen: Hun passer kyr, gjør husarbeid og spinner, men hun har også fått gaven å være synsk. Hun kommuniserer med naturen (som dels er tolket som ond makt, dels som frihetens sted), og er selv styrt av den når hun lengter og elsker. Samtidig har Garborgs Veslemøy et klarsyn som hindrer henne i å bli gift gårdskone selv (se diktet «Draken», Garborg 1952:64-65). Klarsynet gir henne innsikt i sin skjebne som kvinne, men det hun ser er også ofte pinsomt. I titteldiktet «Haugtussa» uttaler hun imidlertid: «Å heller vil eg//med augo sjå,// enn dauv og blind gjennom verdi gå//og ikkje det sanne skilja!» (Garborg 1952:27) Når Garborgs verk slik forteller om en uskyldig jente på Jæren som våkner til elskov og begjær, for deretter å bli sveket, så understre-ker intertekstualiteten klart også Veslemøys skjebne hos Løveid. Også i *Most* tvinges Veslemøy til å bli seende, til å forstå virkeligheten som betinget av men-neskekroppen og dens utfordringer.

Slik beskriver Løveid med allusjoner til og direkte gjenbruk av tidligere tekster forholdet mellom kjønnene, som det ellers kan være vanskelig å skrive tydelig om. Men behovet for gjenbruk og allusjoner understreker videre at det ikke er mulig for et menneske å forstå seg selv uten å bruke det mest offentlige av alt, nemlig ordene i dagligspråket. Wittgenstein argumenterer helt lignende i den berømte diskusjonen om privatspråket. Den strekker seg i *Filosofiske undersøkelser* fra § 243 og utover, og poenget er at et privat språk – et språk

som ville kunne sikre at vi kunne verne om våre innerste følelser som *utelukkende* våre – nettopp ikke ville kunne fungere som språk. For språk er avhengig av regler og normer som etableres gjennom den dagligdagse bruken av det, ellers ville uttrykkene være private, uforståelige tegn. Det samme gjelder derfor våre følelser, det vi anser som vårt innerste: For å kunne forstå det som skjer med og nni oss, må vi bruke begreper og ord som vi henter inn fra vårt dagligspråk. Wittgenstein skriver:

§248. Setningen «Fornemmelser er private» kan sammenlignes med denne: «Kabal spiller man alene.» (Wittgenstein 1997:119)

Denne paragrafen fremmer innsikten i at dersom man ønsker å spille noe som kalles for kabal, må man allerede være en del av et fellesskap som har etablert regler og normer for hvordan man spiller spillet. Man kan sette seg alene ned og spille spillet, men det forutsetter at det finnes et fellesskap som sikrer reglene, som styrer spillets gang. Dersom man avviker fra dem, spiller man ikke lenger kabal.

Løveids tydelige bruk av andres forfatteres tekster understreker at språket alltid er delt, at språket aldri kan være privat. Samtidig sikrer den at leseren kan forstå Veslemøys utvikling: Etter bruddet med John flytter hun tilbake til byen, hvor vi ser henne som et ensomt menneske, avhengig av tilfeldige besøk fra slike som nettopp John Wesley. Drømmene hennes om et annet og bedre liv blir endelig knust av storbyens og modernitetens fremskritt, slik det understrekes av kontante formuleringer som «det gikk i grusen», «Fikk beskjed om at det sprenges en tunnel under husene» (s. 24). Trass i at anmelderen i Arbeiderbladet mente at det ikke finnes en utvikling hos de enkelte personene i *Most* (jfr. sitatet ovenfor), mener jeg at det hos Veslemøy finnes en tydelig utvikling i og med at hun i økende grad blir skeptisk overfor andre mennesker, og til slutt ender hun i byen, i fullstendig isolasjon. Utviklingen blir dessuten knyttet til hennes opplevelse av forholdet til John Wesley, som utvikler seg fra kjærlighetslykke til erkjennelse av utroskap.

II Sammen i byens utkant: Inger og Marit

Boken handler ikke bare om Veslemøy, men også om Julia, Inger, Vigdis, Marit, Rita, Åsil, Gun og Merete. Synsvinkelen skifter gjennom hele teksten fra den ene kvinnen til den andre, ikke alltid etter et helt åpenbart komposisjonsprinsipp.⁷ Uansett skaper perspektivskiftet inntrykket av et kvinnefellesskap, men da nettopp uten at kvinnene til å begynne med selv er klare over at de befinner

7 I *Most* dominerer kvinneperspektivene. Riktignok får vi også korte innsyn i John Wesleys tanker, særlig når han går rundt i byen og leter etter Marit. Men i motsetning til det som skjer med kvinnene, leder ikke innblikkene i Wesleys verden leseren til å identifisere seg med ham.

seg i lignende situasjon. Kvinnene fremstilles med sine problemer som både like og ulike. Flere av dem (Vigdis, Inger og Marit) har tatt abort, men ikke alle snakker med alle om det. Et felles referansepunkt her er igjen John Wesley, gjengangeren av den legendariske revolvermannen med samme navn fra det ville vesten, som på Løveids tid var blitt berømt gjennom en sang av Bob Dylan fra 1968, «John Wesley Harding». (Se også Trond Haugen 2011:153) Han er faren til Marits barn, samtidig med at han er Veslemøys elsker, noe leseren vet om før de to vet det selv.

Samtidig får ikke alle kvinnene like mye oppmerksomhet av fortelleren. Når delen om Veslemøy mer eller mindre er avsluttet, kommer det en kort seanse med de to lesbiske kvinnene Gun og Merete, som om det å være lesbisk blir undersøkt som en mulig, alternativ løsning for fortvilelsen som oppstår i forhold til menn. Gun og Merete drøfter forholdet til familien:

Jeg har aldri greid å snakke med foreldrene mine om meg og jenter. De vet om det, men jeg må alltid late som ingenting, aldri antyde at jeg lever sammen med en kvinne. (s. 25)

Det er påfallende at også den korte delen om Gun og Merete omhandler språket: Den lesbiske kvinnen ergrer seg over at hun ikke får snakke med foreldrene sine om sin seksuelle orientering, noe som innebærer at hun har en følelse av at det en ikke kan snakke om, eksisterer ikke. Behovet for å uttrykke sine følelser skriver seg altså også fra behovet for å bekrefte disse følelsenes eksistens, samtidig med at det å uttale dem høyt blir til en politisk handling. Sammenhengen mellom det private og det politiske blir i denne delen ytterligere understreket av at Gun og Merete sitter hjemme og snakker om Nord-Irland, mens Guns tanker går til ungene i barnehjemmet, som hun passer på til daglig. For hun ønsker å passe barn, til tross for at hun vegrer seg for å måtte få dem selv.

Etter denne korte delen om Gun og Merete går romanen over til en beskrivelse i «vi»-form. *Most* skildrer nå en reise med bussen gjennom Norge, som for å understreke at problemene kvinnene er konfrontert med, ikke bare angår dem, men resten av befolkningen:

Vi gikk ut av bussen for et femminutters opphold. Spurver tjafser ved automaten. Sjåføren ville prate, men ingen kunne språket. Sjåføren honnør. En gutt med hatt på hodet kom ned til bussen for å selge sjokolade. Han hadde en flokk småunger med seg. De svinset i veien. Alle ville de ha sjokolade, så vi kjøpte til dem. Sa: Det er pent her. Tenkte det er forbanna stygt med de båshyttene, kunstig folklore. (s. 27)

Sitatet gir tilsynelatende innblikk i en harmløs scene fra turistreisen, men samtidig peker også denne delen mot en skepsis mot språket: Turistene sier én ting (= at det er pent), men mener noe helt annet (= det er stygt). Også her spør

romanen om vi noen gang kan være sikre på at det folk sier, også er det de mener. Interessen for språk knyttet til uttrykk for noe indre blir altså også fulgt opp i denne delen, som tilsynelatende er fortalt av et kollektivt «vi».

Det som gjentatte ganger blir vist frem som en utfordring, er altså det faktumet at ingenting vil kunne gi mennesket sikkerhet om at det andre sier, tilsvarer deres tanker. Tidligere så vi hvordan Veslemøy lurte på det Wesley kunne vite om menneskene på Most, og hva han kunne vite om henne. Nå er det rett og slett den banale observasjonen av misforholdet mellom det turistene sier om et sted, og det de tenker om det, som havner i fokus. Men et fokus på misforholdet mellom det som sies og det som tenkes, innebærer – igjen – en lengsel etter en garanti for sammenhengen mellom det ytre og det indre, etter et prinsipielt autentisk språk. Og nettopp en slik lengsel etter en garanti for at språklige uttrykk samsvarer med noe indre, finner Wittgenstein når han undersøker ulike utsagn knyttet til et bilde av en tekjele som avsondrer røyk. Han skriver:

§ 297. Det er sant at når vannet i kjelen koker, stiger dampen opp av kjelen, og også bildet av dampen opp av bildet av kjelen. Men hva nå om man ville si at det i bildet av kjelen også måtte være noe som kokte? (Wittgenstein 2010:131)

Denne parabelen er plassert midt i en diskusjon om hvorvidt vi kan vite om andre menneskers smerte, det vil si, hvorvidt vi kan vite at den andre virkelig har smerte når hun påstår hun har det. Tekjelen blir innenfor denne diskusjonen et bilde på (den ikke gjennomsluktige) menneskekroppen, og røyken representerer ulike uttrykk for smerte. Wittgensteins spørsmål knyttet til dette bildet gjør så nettopp oppmerksom på hvor absurd det egentlig er stadig å måtte falle for fristelsen til å sikre seg bevis, i dette tilfellet å insistere på at det selvsagt må være kokende vann i en tegnet tekjele. Vi insisterer på at det *må* finnes kokende vann dersom vi ser røyk komme ut av en kjele. Ifølge Cavell anskueliggjør Wittgenstein i denne paragrafen hvordan vi nærmest blir hjemsokt av følelsen av at et ytre må henge sammen med noe indre, fordi vi egentlig er redd for at det kanskje ikke finnes noe på innsiden – at innsiden er tom, at vår skeptiske holdning vil vise seg å være sann. Vi er redde for at det menneske som gir uttrykk for noe, likevel ikke er et menneske, ikke har en sjel – og denne redselen avslører vår potensielle galskap. Wittgenstein minner om at hvis vi går rundt med overbevisningen om at menneskene rundt oss ikke er mennesker, risikerer vi å plassere oss inn i en ensomhet som kan gjøre oss syke.

Det som kan helbrede fra slik menneskelig fristelse til å skulle gå rundt blant andre uten sikkerhet om at de virkelig er mennesker og ikke for eksempel automater, er innsikten i at vi ikke trenger en slik sikkerhet, og at vi heller aldri vil kunne få den. Det som skal til, er ikke en erkjennelse, men en anerkjennelse av menneskekroppens væremåte. Vi må rett og slett akseptere at vi ikke kan gjøre oppmerksom på vår smerte uten å gi uttrykk for den. Andre

kan ikke vite om vår smerte uten at vi formidler den med ord eller gester, og dermed må vi anerkjenne at vi må risikere å bli misforstått hver gang vi ønsker å si noe. Det gjelder derfor å anerkjenne at jeg aldri kan vite mer om andre enn det er mulig ved hjelp av språk, eller, som Cavell formulerer det, « [...] our working knowledge of one another's (inner) lives can reach no further than our (outward) expressions, and we have cause to be disappointed in these expressions» (Cavell 1982:341).

Slik jeg leser den andre delen av *Most*, viser den frem nettopp en tilsvarende erkjennelse hos kvinnene om at de ikke kan gjøre mer enn å stole på hverandres ord når de vil bli kjent med hverandre. Det er når kvinnene bekrefter at de forstår hverandre, at de kjenner seg igjen i hverandres historier, at de kan overvinne en skeptisk holdning til andre. Da kan de holde skeptisisme overfor andre og den tilhørende galskapen – som alltid vil være en fristelse – på sikker avstand. Den kvinnen i *Most* som med sin utvikling klarest tydeliggjør en slik økende tiltro til andre, er Inger. Vi møter henne på side 31, der hun sitter på busen sammen med «oss», som for å minne om at hun nettopp ikke er en fremmed, men en person det gjelder å forholde seg til. Inger er på vei til kusinen sin, Vigdis. Hennes situasjon gjetter leseren seg frem til når hun får vite at Inger er glad for å sitte på busen, og ikke på en sykkel. Hun har nemlig vondt i beinene, og kort tid etter får leseren bekreftet at Inger har tatt abort. Hun har måttet innse at barnefaren ikke var interessert i at hun fullførte svangerskapet, og gikk deretter til det drastiske, ulovlige skrittet å fjerne fosteret. Først er hun redd for at de ambivalente følelsene overfor aborten kommer til å overmanne henne i huset til kusinen Vigdis, som har tre barn. Men det viser seg at Inger tvert imot har godt av oppholdet, ikke minst fordi hun klarer å åpne seg for Vigdis samme kvelden. Slik gjengis samtalen i *Most*:

ABORT. Har du tatt abort, er du galen?

Jaja, forståelig.

Jeg betror deg,

ikke si det til noen.

Var også uti det en gang. (s. 34)

Det grafiske oppsettet, det at setningene/setningsbitene er trykt hver for seg på en linje, og at temaet «abort» er skrevet med majuskler, viser leseren at det er vanskelig for Vigdis og Inger å snakke om sine erfaringer. Begge prøver seg frem («er du galen?»), bekrefter den andre («jaja, forståelig»), appellerer til hemmelighold («Jeg betror deg»), ufarliggjør opplevelsen («var også uti det en gang»). Oppsplittingen av setningene understreker at kommunikasjon om dette emnet ikke er enkelt, at å snakke om det forutsetter at de kan stole på hverandre, noe de finner ut at de kan når de signaliserer bekreftelse og anerkjennelse. Inger og Vigdis etablerer et fellesskap rundt erfaringer satt på ord, ved at erfaringene blir delt. De oppdager at de har et felles språk; når de «smaker» på hvert ord, finner de ut hvorvidt det er mulig og nyttig å beskrive svært private følelser til

andre. Den nye forståelsen blir også senere bekreftet når Inger og Vigdis finner sammen i sang, i et fellesskap uten forstyrrende dissonanser, så å si. Inger livner opp, hun begynner til og med å spise kaker. «Øynene som var blasse skinner, kinnet er som et eple. Hun synger høyt og muntert de gamle tekstene. Bruker neglene på gitarstrengene. Husker-du-stemningen» (s. 37).

Fra den tilfrisknende Inger som har vunnet nytt håp om engang å kunne finne den rette, og som sykler til legen for å få satt inn spiral, skifter synsvinkelen til John Wesley, som returnerer hjem fra Most og Veslemøy, men som ikke finner Marit. Marit har hatt en vanskelig oppvekst, og hun har blant annet vært innlagt og livnært seg av prostitusjon.

Jeg blir beruset. For en styrke bjørkene viser! Fristende stammer. Jeg klyn-
ger meg til min elskede bjørk. Han vokter livet mitt i det rullende gresset. Og
dette blir løftet: Jeg lover å nyte livet.

Slik lever Marit. Lever. Bare elske og tulle, elske og tulle, ikke lære noe. Gir ikke opp, synger! (s. 57)

Fortelleren gjengir her Marits tanker om seg selv med hennes ord, men teksten preges av det vi med Bakhtin vil kunne kalle hybride ord: Fortelleren finnes også i disse ordene, samtidig med Marits perspektiv. Fortelleren ser til og med ut til å distanse seg noe fra Marit, noe som blir synlig i kommentaren «Slik lever Marit», og i repetisjonen «elske og tulle», som indikerer at det finnes mer enn ett blikk her. Og hvem vet, kanskje er dette perspektivet også Marits perspektiv, som en slags bevisst undertrykt og utestengt blikk på seg selv, en indre stemme hun har bestemt seg for ikke å høre på?

Marit, kvinnen som ikke vil eller kan forstå seg selv, fascinerer granskeren Wesley. For Wesley er Marit en gåte, noe han må finne ut av: «Han satt oppe hele natten og studerte meg, for å finne ut, hvem i all verden jeg er» (s. 61). Wesley er her dominert av en skeptisk holdning som viser seg i det at han ser i Marit en gåte. Han tror at han selv må finne ut om noe som ligger skjult i den elskede, mens muligheten om bare å ta hennes ord og hennes kroppslige uttrykk for et uttrykk for hennes sjel, jo ligger åpen foran ham. Men en slik holdning ville forutsette at han skulle bli mindre aktiv (mindre mannlig?) og mer passiv, lyttende. At han ikke er villig til å anerkjenne Marit som et annet menneske som gir uttrykk for ønsker og lengsler, at han istedenfor ser på hennes sjel som en hage han kan og må invadere og inispisere hinsides hennes medvirkning (hun ligger og sover), støter henne imidlertid fort fra ham: Effekten er at hun føler seg nettopp ukjent. Han ignorerer henne ytterligere når han – slik leseren vet – drar til Most og Veslemøy, og effekten er at Marit ikke lenger stoler på John i det hele tatt. Nå er det Marit som har havnet i en posisjon der hun tviler på å bli forstått: Når hun blir gravid, sender hun ikke brevene hun skriver til ham fra seg: «John kunne ikke svare, han fikk ikke brevene, dem sendte jeg ikke ut fra meg» (s. 63). Marit feiler i å gjøre seg kjent, og havner i en posisjon som skep-

tiker, fordi hun ikke har maktet å gjøre oppmerksom på sin eksistens overfor Wesley, slik vi kan si det med Cavells ord om den kvinnelige hovedpersonen i filmen *Letter from an Unknown Woman*: «[...] the failure is of a woman's unknownness to prove her existence» (Cavell 1996:107). Marit går rundt ensom og ukjent i i Bergen, og husker på kysset hun fikk av John før han dro fra henne: «Kom kyss meg, før jeg reiser, sa John, sa mannen til en pike han traff» (s. 70). Når Marit er blitt redusert til «en pike han traff», eksisterer hun ikke som et spesifikt subjekt og adskilt subjekt. Hun er blitt til en levende skeptiker.

Marit er blitt tvungen til å se at hun bare var en av mange andre for Wesley, at hun ikke betydde noe for ham. Hun lurar på hva som drev ham bort fra henne, hun kjenner ham ikke lenger. Hun har utviklet en ekstrem skeptisisme overfor ham: «Reiste han ut i havet for å se fugler? Stein? Båt? For å seile? Regn, svart kuling» (s. 41). Denne skeptisismen føles som sårhet på kroppen, som om det at han ikke tok hennes kroppslige uttrykk for kjærlighet – hvorfor skulle han da ha dratt? – har etterlatt seg ømme steder både her og der. «Sårflatene, en dag gror det. John var den første mannen hun kjente. Det gode i ham var hennes drøm, han ropte navnet hennes» (s. 41). Etter å ha blitt forlatt av John, lever Marit svært ensom i byen, alt har mistet betydning: «Så har dagene forandret seg, andre har kommet isteden. Putte mat i munnen. Tygge. Tilbringe dager i buss. Verksted. Kontor» (s. 69).

Som Veslemøy føler Marit seg fremmedgjort i byen. Hun er blitt skeptisk overfor verden, vet ikke hvordan hun skal sortere det som finnes rundt henne, lurar på om noen engang vil kunne forstå henne. Derfor, på grunn av ensomhetsfølelsen hun overmannes av, begynner hun å gråte når Inger sier hun kan bo hos henne:

Da Inger sa jeg kunne bo hos henne, måtte jeg gå stille inn på kjøkkenet for å gråte. Jeg bodde på alle måter i et venteskur. Hun hadde et vakkert malt kjøkken, i solgule farger. Urettferdigheten i samfunnet var jeg begynt å føle på kroppen, personlig liksom. Det var slutt på den tiden den nådde meg indirekte. Jeg hadde ventet at Inger skulle være lykkelig, som en bokperson. Kanskje fordi hun er pen, har det lange lyse håret. Det var ikke slik jeg trodde. Heldigvis, det er aldri slik jeg tror. (s. 75)

Som Inger erfarte det i møtet med Vigdis, kan erkjennelsen av et fellesskap med en annen kvinne, delte erfaringer, overvinne den skeptiske holdningen. Marit erkjenner at heller ikke Inger er lykkelig. Hun ser at misunnelsen var feil. Ingers invitasjon er ikke bare en invitasjon inn i leiligheten, men også en invitasjon til å dele et liv, gjennom en samtale om erfaringer og forventninger, drømmer og lengsler. Da får Marit muligheten til å glemme sin skeptisisme.

III Avslutning: Romanen som filosofisk undersøkelse

Hos kvinnene i *Most* finnes det slik en klar bevegelse fra fellesskap med menn over skeptisismen hen mot et nytt fellesskap med kvinnene. Dette kvinnefellesskapet er

imidlertid ikke noe som oppstår øyeblikkelig, men krever anstrengelse, overvin-
nelse. For det går ikke an å få friheten i fanget, snarere tvert imot: Friheten som
gjør at kvinnene på begynnelsen av 1970-tallet kan velge og vrake mellom men-
nene, gjør også at de havner i en skeptisk situasjon, at de ender opp i ensomhet, at
verdenen blir tømt for mening. Det er først etter harde kamper, når de innser at de
må gi noe av seg selv og bidra til felleskapet, at de vinner tilbake troen på språket,
da gjerne i samspill med andre kvinner. Inger sier til Marit når denne innrømmer
at hun er redd, redd sosialismen: «Det er vel ikke så rart, sa Inger. Du kjemper for
sosial rettferdighet, men vil ha frihet nå. Mens alt i kroppen lever. Jeg er redd det
ikke går an å ta flyet til sosialismen» (s. 75). Å ha en levende kropp betyr å være
utsatt for den andre, den andres blikk, den andres begjær, den andres tvil. Frihet
vil alltid avhenge av måten et menneske forholder seg til kroppen på.

Ingenting er gratis, det å være fri innebærer å gi andre samme frihet som
man krever selv. Det gjelder å anerkjenne andre som andre, og å anstrenge seg
til å formidle det innerste til dem. For å komme noe sted må en vinne tilbake
troen på språket, og det er en selv som må gjøre begynnelsen her. Denne erkjen-
nelsen slutter romanen med: «Sannheten legger postbudet i alle postkassene. Vi
må låse opp og lese brevene» (s. 75). Det dreier seg ikke først og fremst om å
sende brev selv, ha mot til å vise seg frem til andre. Utfordringen består i å lese
det andre skriver, åpne opp postkassen og brevene i den. Det er viktig å lytte, for
musikken angår oss alle, slik teksten jo også slutter med følgende setninger: «Se
hvordan katten opplever musikken! Den spiller slik at det angår oss alle.» (s. 75)

Min lesning har understreket at det finnes en bevegelse i *Most* fra et språk-
skeptisk syn hos de forlatte kvinnene til et språkbekreftende syn som går paral-
lelt med etableringen av et kvinnelig fellesskap. Romanen viser frem en erkjen-
nelse om at det er språket som kan overvinne avgrunner, som kan etablere et
fellesskap i det dagligdage, men det forutsetter at de som er med, de som vil være
med, lytter til hverandre. Wenche Larsen har tidligere argumentert for at roma-
nen erstatter kjærlighet med politikk» og «et individuelt perspektiv [erstattes]
av et kollektivt», noe hun mener av noen ville kunne tolkes som et uttrykk for
at «70-tallets normative estetikk har presset seg frem og overtatt fortellingen»
(Larsen 1998:37). Mitt poeng har her vært at jeg på ingen måte mener at kjær-
ligheten blir erstattet av politikk, eller at det individuelle blir erstattet av det kol-
lektive. Jeg mener snarere tvert om: Løveid argumenterer filosofisk når hun med
bøker som *Most* viser at vi ikke kan forstå kjærlighet uten også å se det politiske
i vårt forhold til andre, og at vi ikke kan forstå det individuelle – oss selv – uten
å gå veien via det kollektive, ved å bruke fellesspråket vårt. Hvis vi benekter
språket, er skeptisk til det, mister vi ikke bare tilgangen til andre, men også til
oss selv. Når Løveid henter inn tekster fra andre forfatterskap i *Most*, og når hun
narratologisk arbeider med mange perspektivskift, er det å forstå som en effekt
av et ønske om å forstå det mest individuelle og det mest private; det skriver seg
fra en erkjennelse av at vi ikke kan erkjenne oss selv på en annen måte enn ved
hjelp av det vi deler med andre, nemlig våre dagligdage, til dels lyriske, ord.

Det gjenstår å se hvor vidt disse innsiktene som *Most* fremmer, også vil være relevante som bakgrunn for en lesning av andre av Løveids tekster.

Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Cavell, Stanley 1969. *Must We Mean What We Say. A Book of Essays*. Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley [1979] 1982. *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford og Cambridge: Oxford University Press.
- Cavell, Stanley 1996. *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Engelstad, Irene 1990. *Norsk kvinnelitteraturhistorie*. Bd. 3. 1940-1990. Oslo: Pax.
- Folvik, Kari 1985. *Cecilie Løveid. Resepsjonen av Most (1972) og Sug (1979) og bibliografi*. Oslo: Hovedoppgåve ved Statens bibliotekskole.
- Garborg, Arne 1952. *Haugtussa*. Oslo: Aschehoug.
- Haugen, Trond 2011. «...ta flyet til sosialismen». I Steinar Opstad: *Til Cecilie. Festskrift til Cecilie Løveid på 60-årsdagen*. Oslo: Kolon forlag.
- Karlsten, Torodd 1977. Virkelighetens tonalitet. Anmeldelse av Cecilie Løveids *Alltid skyver over Askøy*. Vinduet 1.
- Költzow, Liv 1973. «Jentene finner en flaske hjemmelaget vin i kalde kjelleren», anmeldelse av Cecilie Løveids *Most*. Vinduet 1.
- Larsen, Wenche 1998. Hun taler til fisken i oss alle. Cecilie Løveid som forteller. I Benedicte Eide (red.): *Klangen av knust språk. Cecilie Løveids prosa og lyrikk*. Oslo: LNU og Cappelen.
- Løveid, Cecilie 1972. *Most*. Roman. Oslo: Gyldendal.
- Løveid, Cecilie 1998. *Østerrike. En Overmaling*. Skuespill. Oslo: Gyldendal.
- Mortensen, Ellen 1997. Den særegne klang av knust sprog. Om Cecilie Løveid. I Elisabeth Møller Jensen et al.: *Nordisk kvinnelitteraturhistorie bd. IV. På jorden. 1960-1990*. København. Rosinante.
- Opstad, Steinar (red.) 2001. *Cecilie Løveid, et forfatterhefte*. Oslo: Biblioteksentralen AL.
- Schjerven Mollerin, Kaja 2011. Inne i gresset, bak ben og blomster. Om Cecilie Løveids *Sug*. I Steinar Opstad: *Til Cecilie. Festskrift til Cecilie Løveid på 60-årsdagen*. Oslo: Kolon forlag.
- Stegane, Idar (1994) 1996: Medierevolusjon og modernisme. I Fidjestøl et al.: *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*. LNU og Cappelen.
- Södergran, Edith 1998. *Samlede dikt*. Oslo: Den norske lyrikklubben.
- Thresher, Tanya 2005. *Cecilie Løveid: Engendering a Dramatic Tradition*. Bergen: Alvheim & Eide.
- Wittgenstein, Ludwig 1997. *Filosofiske undersøkelser*. Oslo: Pax.
- Øverland, Janneken 1979. «Kva er det du gjør i min åker?»: Sigbjørn Obstfelder: «Rugen skjælver» (1899) og Cecilie Løveid: «Rug» (1978). Vinduet 2.