

EVA STRÖM

KÖN, FEMINISM OCH SPRÅK I CECILIE LØVEIDS ROMAN SUG

1970-talet var det decennium som den skandinaviska feminismen etablerade sig brett i litteraturen. I Sverige blev Gun-Britt Sundström tongivande med romanerna *För Lydia* 1973 och *Maken* 1976. Den första är en omdiktning av Hjalmar Söderbergs berömda kärleksroman *Den allvarsamma leken* berättad ur den kvinnliga huvudpersonens synvinkel. Den andra *Maken* är en samtidsbeskrivning av Martinas förhållande till Gustav, en intelligent skildring av en problematisk kärleks uppgång och fall i studentmiljö där erotik och känslor skärskådades.

Kerstin Thorvall väckte 1976 sensation med sin *Det mest förbjudna*, där en kvinna gör uppror mot sin livsförnekande mor genom förhållanden med destruktiva män i sökande efter en förlorad far. I Finland gav Märta Tikkanen ut romanen *Män kan inte våldtas* och 1978 kom Århundredets kärlekssaga, med utgångspunkt från hennes äktenskap med tecknaren och författaren Henrik Tikkanen. I Danmark kom Suzanne Brøgger med sin blandning av essä och självbiografisk dokumentärroman i böcker som *Fräls oss ifrån kärleken* och *Ja*.

I alla böckerna fanns ett sökande av en ny kvinnoroll och en ny frihet och dessutom en vilja att erövra ett litterärt språk för sina erfarenheter, även erotiska. Många av dessa böcker där egna erfarenheter skildrades avfärdades som «bekännelselitteratur» och några fick inte uppskattning förrän flera decennier senare, t.ex i Ebba Witt-Brattströms *Stå i bredd*, som år 2014 skildrar 70-talets kvinnolitteratur som avgörande och betydelsebärande.

Cecilie Løveids roman *Sug* utkom i Norge 1979 i detta skandinaviska litterära klimat. Den betecknas som en roman, men har knappast en traditionell struktur. Boken på endast 126 sidor är uppdelad i tre partier. Varje del är uppbyggd av kalejdoskopiskt korta avsnitt i prosalyrisk form. Den berättelse som byggs upp är således inte traditionellt redovisande, utan fragmentarisk, till synes nyckfullt, experimentellt och modernistiskt, och där pusselbitarna ömsom består av verklighetsutsnitt eller drömscener. Därmed etablerar Løveid ett brott mot 70-talets litterära klimat som det då skrevs av kvinnor.

Man urskiljer dock i *Sug* en beskrivning av en kärleksrelations uppgång och fall. Kjersti Gilje är bokens kvinnliga huvudperson, som träffar Mats och de blir ett älskande par. Mats har dock en kvinna sen tidigare Eli. Kjersti bor efter upprottet med Mats ihop med en väninna Monika. Kjersti har en dotter: Soppen.

Till skillnad från exempelvis Gun-Britt Sundström försöker *Sug* inte etablera en linjär kronologi, utan vill istället se sin huvudperson ur olika perspektiv, till exempel genom väninnan Monikas ögon.

För att komma närmare Cecilie Løveids intentioner med sin berättelse kan det vara klokt att läsa romanens tre motto. Det första, skrivet med versaler lyder:

SUG LÄNGTAN SUG KYSS
SUG SALT SUG KÄTTJA
SUG DRÖM SUG HAVSSUG
SUG MEDVETANDE SUG LIV
SUG ÖNSKAN SUG UPPROR

och refererar förstås till bokens titel *Sug*. *Sug* är här i en mening en synonym till begär. Om vi närmare granskar de ord som tydligast förknippas med det erotiska begäret framkommer en behovstrappa *längtan, kyss, kättja, medvetande* – som beskriver hur det erotiska begäret väcks, stegas och också slutligen kommer till medvetande om sitt begär. De andra orden refererar till havet och de havsströmmar som kan fånga varelser och föremål och suga ut dem till havet och blir givetvis en metaforisk bild för begäret, där havet också är utopisk bild för det erotiska begärets längtan att bli symbiotiskt uppslukad och uppgå i en oceankänsla. Men begäret, «*Sug*» stannar inte där, utan fortsätter med orden: *medvetande, liv, önskan, uppror* vilket vi i denna kontext kan läsa som ett kvinnligt jag som kommer till feministiskt medvetande om sitt erotiska begär och vill forma sitt liv i en kvinnofrigörelse, i insikt om att det innebär ett uppror mot den då rådande sexuella normen.

Det andra mottot är hämtat från Virginia Woolfs roman *Mot fyren* och beskriver ett ögonblick av ensamhet och frihet:

---*Nej, tänkte hon och samlade ihop några av de bilder som han hade klippt ut. – ett isskåp, en gräsklippningsmaskin, en herre i frack – barn glömmes aldrig. Det var därför det var så viktigt vad man sade och vad man gjorde och en sådan lättnad när de gick och lade sig. För nu behövde hon inte ta hänsyn till någon. Hon kunde vara sig själv, för sig själv. Och detta var vad hon numera ofta kände behov av, – att tänka, eller inte ens tänka. Att sitta tyst, att vara ensa. Allt varande och handlande, allt som blommor, lyser, klingar, det dunstade bort, och med en känsla av högtid krympte man ihop till att vara sig själv, en kilformad kärna av mörker, osynlig för andra. Fast hon satt kvar i sin stol rak i ryggen och fortsatte att sticka var det så hon kände det, och när förtöjningarna sedan lossats hade detta jag frihet att uppleva de märkligaste äventyr. När livet ett ögonblick sjönk undan rycktes henne skalan av upplevelse obegränsad, Och alla har vi denna känsla av obegränsade tillgångar, förmodade hon”...*

Det är en position av positiv ensamhet som Virginia Woolf här beskriver, en känsla av undandragande från övrigt socialt liv där också en frihet och en känsla av obegränsade tillgångar öppnar sig. Jag kan föreställa mig att skrivögonblicket kan se ut så för en författare.

Det tredje mottot handlar också om begäret. Det är en dikt av William Blake:

Vad är det män söker hos kvinnor?

Det uppfyllda begärets anletsdrag

Vad är det kvinnor söker hos män?

Det uppfyllda begärets anletsdrag.

Om det första mottot handlade om lust, längtan och det uppfyllda begäret, det andra om frihet, handlar det tredje om sökandet efter det uppfyllda begärets ansikte. I detta sista citat ser vi en symmetri, en *jämställdhet*, att kvinnor och män söker varandra i längtan efter samma utopiska glädje.

Nyckelorden är således begär, ensamhet och frihet.

Först därefter tar romanen sin början. Det står då klart med en gång att vi inte läser någon normalprosa. redan typografin signalerar detta, när inlednings-sidan innehåller såväl versal stil, kursiverad stil och gemen stil i branta associativa stycken. Kapitlet heter De nödvändiga experimenten och signalerar Cecilie Løveids modernistiska ambitioner i linje med citatet från en av modernismens anmödrar och feministisk ikoner, Virginia Woolf, som i en annan berömd bok sökte ett eget rum för frihet och skrivande. Det första ordet i romanens löpande text är just frihet, skrivet med stora bokstäver.

I stycket hör vi en kvinna talar till en man, Mats. Hon talar om att allt som är tillgängligt ligger som säckpipeluft och väntar på musik. Det är en bild fylld av förväntan, som snabbt vänds i sin motsats, när diktjaget talar om att till säckpipemusik hör en armé och en stenborg, med en källare med tortyrinstrument. Hon talar om gamla brev från en man som hon var gift med. Hon talar om att hon levtt ensam med sin dotter i fyra år. Texten gestaltar ett efteråt, något som sammanfattas som « Ett bra liv ». Ytterligare en positiv aspekt omtalas i nästa stycke när diktjaget hyllas av sin dotter med orden « Mamma, du är världens snällaste mamma », och uppmaningen « Förstå hur härlig du är att luta dig mot ».

Diktjaget talar också om att hon inte tänker dröja vid att skildra tortyrinstrumenten « som jag är för feg för att beskriva. » Det kan naturligtvis tolkas utifrån ett turistiskt perspektiv, där diktjaget inte vill skildra det våld som iscensattes av med hjälp av tortyrinstrumenten. Men meningen har en dubbelhet: « Ändå fick jag dom förevisade, de pådyvlades mig ». Här kan anas att diktjaget har utsatts för en plåga hon inte tänker beröra. Hon glider förbi tortyrredskapen: « Fick lov att gå snabbt med halvt slutna eller halvt öppna ögon ». Det som förtigs kan vara lika betydelsebärande som det som utsägs, och här talar diktjaget om att hon inte tänker berätta om detta. Berättarrösten talar alltså om att texten

sker helt på hennes villkor. Hon väljer själv vad hon vill förtiga, och vad hon vill berätta. Hon tänker ta kommando över sin berättelse.

Trots sin korthet har inledningskapitlet således gett en rik information om den läses associativt. Den mytiska källaren från en borg, som besöks av turister, kanske en skotsk borg i Edinburgh, för tanken till lidande och fångenskap. Den utopiska bilden av luften som kommer att tas i bruk av säckpiporna för musik för tanken till skrivandet och att materialet till musiken finns överallt runtomkring oss, en bild för att skrivandet kan hämta sitt material i det närmast föreliggande, men också i det livsnödvändiga. Instrumentet kan då vara kroppen själv, den skrivande kvinnokroppen. Eller som det står i det andra kapitlet: "Jag sjunger. Lever av instrumentet djupt nere i halsen, i magen, i mina lungor, i humöret, i temperamentet."

Här i det andra stycket beskriver Cecilie Løveid ett diktjag som skriver med kvinnokroppen som instrument och erfarenhet. Frasen «djupt nere i halsen» ger förstås associationer till den mänskliga rösten, alstrad i struphuvudet.

Men det finns också en annan tolkning som ger yttrandet en smärtsam dubbelhet. Porrfilmen *Deep Throat* kom 1972, och fick på svenska titeln *Långt ner i halsen* och blev på sin tid mycket uppmärksam. Handlingen i filmen var att filmens kvinnliga huvudperson hade en klitoris i halsen, varför att utföra oralsex beredde henne njutning. Mannen som begär oralsex blir alltså då utan skuld eftersom kvinnan bereds njutning. Skådespelerskan Linda Lovelace talade sedan om att filmscenerna var att jämställa med övergrepp, och hon var en tid aktiv i anti-pornografirörelsen. Det kan tilläggas att den feministiska rörelsen grupp 8 i Sverige var mycket aktiv i striden mot pornografi som en förnedrande exploatering av kvinnokönet.

I Løveids text finns således här ett närmande till begäret som är dubbel. Det finns en smärta för en uppmärksam läsare som en knapp förnimbar underström, ett farligt havssug som kan bli destruktivt. I nästföljande stycke jämför diktjaget sin älskade Mats med sin far. Fadern hade varit försvunnen. Bilden av Mats och bilden av fadern sammansmälter ändå:

"Jag hade Mats att hålla i hand. Hade Mats att hålls i handen, om jag inte kunde hålla far i hand». Från Mats glider berättarjaget till att berätta om sin far. Det inleds med en fråga efter att diktjaget efter att ha tittat på sina fräkniga armar frågar: "Skulle far komma att tycka om fräkniga armar?"

Varför frågar diktjaget sin far om hon är attraktiv? Söker hon erotisk bekräftelse av honom? Också här anar vi en farlig underström med incestuösa inslag.

Därefter presenterar sig diktjaget med ett namn:

"Jag heter Kersti Gilje."

Eftersom ingenting tillkommer av en slump hos Cecilie Løveid tror jag det kan vara klokt att titta närmare på detta namn. *Kjersti* är ju till sitt uttal likt ett

annat norskt ord *kjæreste*, älskling, käresta, och efternamnet *Gilje* är ju ett verb med två betydelser, det ena är förföra, locka, det andra fria. Ur namnet *Kjersti Gilje* talar således det kvinnliga begäret explicit, synonymt med romanens titel *Sug*. Den älskades namn Mats, kan med sina tre första bokstäver forma ordet Mat, något som kan mätta den kvinnliga huvudpersonens kärlekshunger i enlighet med utsagan:

(”Jag har en min älskade som kan bekräfta mig,. En som fyller alla behov. sexuella, min omätlighet att ge och ta.”)

Berättelsen vänder sig nu mot fadern: den som likt en fantom står bakom Mats. Om honom berättas det i ett kapitel som anges som en fantasi: Han reser sig upp och deklarerar att om han ska dö, så får det lov att bli inuti en kvinna. Han står på däck med apelsiner och fylld konfekt i blygdkapseln. Fadern skildras i sin roll av älskare, den som kan mätta begäret, och här jämställs sexualiteten med sötsaker och frukt, överflöd och lyx.

Därpå följer ett kapitel som är en fantasi om Kjersti Giljes besök på ett ålderdomshem där fadern bor, nu blind och gammal. Trots att han är blind förklarar sig Kjersti Gilje till «Den nya köksan». Fadern/Sjömannen leds ut i en bassäng. Här inleds en lek med erotiska inslag Sjömannen försöker « bli en parande handgroda» Från bassängen beger man sig ut i den stora fjorden med förbindelse till havet. Här fortsätter deras interaktion med sexuella toner: «Hans kropp, nu naken och nära». Scenen är otvetydigt skildrad med drag av incestscen och övervåld, men också av underkastelse:

”Händerna gled in mot hans hals, tog struptag, ville dra honom under.”

”Jag älskar dig, skrek hon, det kunde höras ända till stan.

Jag älskar dig, älskar dig, älskar dig. «

Efteråt talas det om ett talförbud:

”Inte för att hennes mun skulle sys igen. Men för att hennes liv skulle hållas ihop vandrade han. Ändå vaknade hon nästa morgon med munnen hopsydd. Nästa morgon vaknade hon och var använd, uppsprättad mellan benen och hopsydd i munnen. (Om du säger något till någon får du inte vara här längre.)”

Har Kjersti Gilje varit utsatt för incest? Texten är dubbeltydig och man vet inte om Kjersti fantiserar över ett sådant skeende eller om det verkligen ägt rum. Scenen med köksan som besöker den åldrade fadern har något lekfullt och godmodigt över sig, medan berättelsen om den hopsyddas munnen är grymmare, hårdare, med ett stänk av utsattheten hos ett sexuellt utnyttjat barn. Namnet Kjersti Gilje får en annan och ny betydelse. Som om övergreppet skylles på barnet som förför fadern, så att han blir utan skuld, likt porrfilmen *Deep Throat* där mannen också blir skuldlös.

Nedstigningen till fadersberättelsen är nu slutförd. Berättarjaget vänder sig åter mot Mats. Och säger om sin berättelse: «Jag har ännu inte bestämt mig för om jag skall vara sagoberättare eller realist.» Med den utsagan kan vi få bekräftat att berättarrösten svävar mellan bägge genrerna. Sagoberättare innebär att berättarrösten ger sig själv tillåtelse att införliva mytiska och symboliska kvaliteter i sin berättelse, utöver en verklighetstrogen, redovisande realism.

Efter denna passus presenteras dock Mats tämligen realistiskt med ett yttre signalement. Tonen är konkret och ömsint men har också mytiska övertoner när Mats sägs ha en «ormkropp» och «örnögon. Nu får han också ett efternamn. Han heter Mats Oeding. Om vi tänker oss det läst som ett Ö- blir namnet släkt med öde, i betydelsen ödslig och tom. En svensk kan dessutom associera till ordet öde, i betydelsen skjebne. Om vi tänker också namnet uttalat som o-eding, kan man tänka på en person som inte är ädel, eller en person som inte håller sitt ord, sin ed. Och om man tänker på den engelska stavningen av Oidipus, *Oedipus* blir namnet Oeding ännu mer innehållsrigt.

Om konnotationerna kring Kjersti Giljes namn utstrålar begär, förförelse och kärlekslängtan, utstrålar Mats Oedings namn således snarare förmåga men också ovilja att uppfylla begäret: svek. Förmågan finns men är inte pålitlig. Det visar sig också att Mats har en fru, Elis. Kjersti Gilje befinner sig således i en oidipal triangel, förebådad av hennes incestfantasi om fadern. Om vi ska fortsätta att fundera över hur Cecilie Løveid namngivit sina personer konstaterar vi att Elis låter likt det norska ordet *ellers* eller *elles*, som betyder «för övrigt,» men bokstäverna finns också i inledningen till *elsk*, intresse, förkärlek och *elske* älska.

”För övrigt» finns alltså Mats hustru med i historien. Går det att bortse från henne? Innebär hon kärlek? Helt klart är hon en rival till Kjersti Gilje.

Mats är en musiker, som spelar horn. Instrumentvalet är säkert inte heller slumpmässigt. Ett hårt djurhorn kan likna en erigerad penis, och på engelska är «horny» slang för sexuellt upphetsad, kåt och bidrar till berättelsen om Mats som en sexuellt potent, åtråvärd man. I stycket « Han skriver» skildras deras kärleksnatt. Løveid skriver: «HAN SKRIVER över min kropp med sin kuk. « Det är således det begärande könsorganet som driver berättelsen, helt i enlighet med bokens titel och motto. Stycket som kan illustrera Blakedikten att både man och kvinna strävar efter det uppfyllda begärets anletsdrag .

Men stunden för det uppfyllda begäret varar inte länge. Mats har visserligen lämnat ett euforiskt meddelande till Kjersti : KOM IHÅG....PÅ onsdag;;; KOMMER M TILLBAKS FÖR ATT ÄLSKA DIG. Men det är skrivet tvärs över noterna på ett stycke med titeln *Les Plaintes d'une Poupée*, En dockas klagan. På detta vis ger Cecilie Løveid en vink om att Kjerstis kärlek kommer att vara problematisk och också att hon befinner sig i en underordnad, hjälplös position, som ett barn, eller en docka, i enlighet med att hon är den svagaste parten i den oidipala triangeln som just har bildats. Ändå lever Mats och Kjersti nu i det uppfyllda begäret. Kjersti ser huden på Mats hals och tycker den ser gam-

mal ut, och tänker att hon vill åldras med honom. Hon beskriver en simfantasi med Mats, en analogi till den fantiserade incestscenen med fadern. Att simma betyder tillit, att bli buren:

”aldrig förr hade hon vågat att simma så långt ut. Det var sant både symboliskt och konkret. Aldrig förr haft en sådan kontakt med vattnet, med sin kropp, därför att han simmade lugnt bredvid, ingen kappsimning eller något dykande eller på allvar.”

Och Kjersti fantiserar om att bli gammal med Mats. Sommaren lever de två tillsammans, men hans fru Eli vill ha Mats tillbaka. Kjersti blir gravid och får missfall. Svartsjuka sliter förhållandet. Drömmar förebådar dess slut, när Kjersti drömmer att ett glas går i kras. Så får kvinnan ett slag över ögonen, blir sparkad, dragen i håret. Och del I slutar med Råg, en kärleksdikt med ett eko av den oidipala triangeln, där det talande subjektet, en kvinna, omnämner sig som en dotter. Vem riktar den sig till? Till vilken man?

*Om jag vore en rågåker inte en dotter och du vore en man
ute på promenad*

*Om jag vore sådd så tidigt och så långt kommen att östan-
vinden fick tag i mig så jag började bölja.*

Skulle du vilja komma i mina böljor då?

*Ja plötsligt så stod du där som jag drömde i blå kläder
mörka mustascher och höga stövlar strax intill min ytter-
kant. Så flög du med buksidan strax över rågaxen så varma
att det doftade nygräddat bröd.*

*Jag öppnade mig på nya ställen i långa vågiga gångar, allt
högre böljor. Sen var du tvungen att titta på klockan där du
flög. Måste veta hur länge du hållit dig svävande.*

*Det blev en grop efter dig i brutna ax kroppens flaxande
avtryck i fallögonblicket,*

*Men jag har flera hektar land och en fantasi som överlevt ett
oändligt antal äventyr.*

I denna originella och vackra kärleksdikt använder sig Løveid av en känd metafor, säd som uttryck för mannens sexualitet. Jorden är en gammal metafor för kvinnan, som mannen sår. Men i denna dikt har hon vänt eller kanske sammanfogat bilderna. Kvinnan är både åkern och säden, hon är det uppvuxna sädesfältet. Det är en långt kompetentare, mer fruktbar och mer utopisk bild av det kvinnliga subjektet, än jorden som objekt för mannens sådd. Det är i denna fruktbarhet och subjektiva existens hon kan locka mannen. Rågåkern blir ett

råghav med böljor, i analogi med de hav som tidigare fascinerat Løveid som bild för begäret. Men rågåkern kommer efter detta kärleksmöte att skadad, det blir en grop med brutna ax. Men det är inte kvinnan som faller, det är mannen. Och dikten slutar med en bild av kraft och tillförsikt:

”Men jag har flera hektar land och en fantasi som överlevet ett oändligt antal äventyr». Här dras en parallell till Virginia Woolfs utopiska mottotext « När livet ett ögonblick sjönk undan rycktes henne skalan av upplevelse obegränsad, Och alla har vi denna känsla av obegränsande tillgångar, förmodade hon”... Båda texterna söker en utopisk och oändlig frihet.

Under sjuttioalets feminism betonades kvinnsolidariteten och systerskap. Sammanhållning kvinnor emellan poängterades politiskt och privat. I den feministiska rörelsen kunde det finnas utopiska drömmar om kvinnokollektiv utan män, ibland med lesbiska förtecken.

I del II av *Sug* kan vi ta del av en skildring av ett försök till praktiskt systerskap när keramikern Monika tar hand om sin väninna Kjersti, som hon fann på ett hotellrum, så olycklig att hon måste ta hand om henne. De slår sig ner i ett brunt timmerhus som tillhört Monikas farfar. Men det blir ingen idyll enligt sjuttioalets feminism. Att ha Kjersti i huset är att som att ha ett levande lik i huset säger Monika. I stället för att få hjälp i den keramiska verkstan är det som att ha fått en patient att sköta. Vad gäller det lesbiska inslaget säger Monika att hon drömde om att smeka Kjerstis höft, och hennes ärr. Tanken är att den varma kärleken dem emellan ska läka Kjerstis sår, men när Kjersti är frusen och vill ligga i Monikas säng slänger Monika ut henne. Begäret är riktat inte mot henne utan en man. *Begäret* och inte den feministiska ideologin styr händelseförloppet.

Men vad händer då om det sexuella begäret tar över livsberättelsen? Kjersti berättar om sin moster Kristine. Vi kan se henne som Kjerstis alter ego, de bär samma namn, om än i olika former. Kristine blir gravid och föder ett barn som hon lämnar till sin mor. Kristine bejakar sexualiteten, men inte moderskapet, hon bryr sig inte om de barn hon sätter till världen. Sexualiteten driver henne också ut från hemmet, hon får ingen plats, ingen trygghet. Lusten blir bara en tyngd. Det går inte heller att ha Kristine som en bejakande ledstjärna. Hennes sexuella utlevelse har inte lett till frihet. Varken lusten eller ideologin kan renodlade styra livsberättelsen.

Det står klart att Kjersti är i ett existentiellt dilemma, och söker sig fram mot identitet. Eller som Monika formulerar det: «Var har du hämtat din djupa förstenade förtvivlan? Vad måste du krossa för att komma loss, finns en stig ut mot öppna landskap? Var vill du egentligen bo?»

Under det sjuttioal som formade feminismen fanns också ett stort intresse för freudianskt inspirerad psykoanalys för att nå större frihet genom att lära känna sig själv och sina undermedvetna önskingar. Förhållandet till föräldrarna som de första kärleksobjekten var centralt. I denna frihetsdiskurs

fortsätter *Sug* genom att låta Kjersti undersöka sitt undermedvetna. Bilden för detta blir för Cecilie Løveid en tidsmaskin i form av en dykarklocka; psykoanalysen går ju tillbaka i tiden och sänker sig ned mot barndom och dåtid:

”Golvet öppnade sig (fast jag inte såg det) och den gamla rostiga ominreda dykarklockan sänktes ned i källarvåningen, guppades upp och ned några gånger, så att jag verkligen skulle känna av att jag reste i tid och rum genom berg och dalar, virvlande genom tidens dimma.”

Løveid har här övergett ett realistiskt språkbruk och beskriver sin nedstigning i det förflutna, likt en psykoanalys, som att hon vistas i mörka underjordiska gångar, ett museum med montrar där fadern, modern, barnet, vänner och älskare står. Beskrivningen för tanken till en teaterscens scenografi. Modern som tidigare inte funnits i berättelsen står här utställd i en gulgrön glänsande morgonrock från 50-talet, i handen håller hon chokladöverdragna sömnpiller. Det framgår att Kjersti ätit av dessa sömnpiller, men inte av vilja att dö, utan för att hon trodde det var godis. Bilden av modern är alltså tvetydig: hon ser ut att erbjuda godsaker dvs. något som stillar begäret, men är i själva verket överbringare av ett kritiskt dödsbringande tillstånd.

Fadern finns här som bartender, bland flaskor med sprit. Hos honom ligger barnteckningar som Kjersti skickat, men aldrig fått svar på. Fadern tecknas alltså som frånvaro, långt borta i en miljö präglad av rus och lust. Nu talas det också om ett brott, något förfärligt som har ägt rum: «Jag passerar nu brottet. Jag ser på brottet inuti en glasmonter: Det stora utlämnandet.» Vi minns nu romanens startpunkt där berättarjaget Kjersti talade om tortyrinstrument som hon fick lov att gå snabbt förbi. Det talades också om barnmisshandel och barnets lojalitet mot sina föräldrar: «*Därför är det så svårt att skaffa bevis för barnmisshandel. Att påvisa inresekreteriska skador.* Det kommer fram när barnet inte längre är barn och det börjar gå åt helvete med tillvaron.» Vid den tidpunkten i romanen tänkte läsaren kanske att det rörde sig om Kersti Giljes dotter Soppen. Men det kan ju lika gärna vara Kjersti Gilje som talar om sig själv, och ett brott som har begåtts mot henne.

Det enda Kjersti Gilje kan säga om detta brott är:

Det stora utlämnandet:

En regnrock utbredd på grönt gräs. En silverregnrock. Ett silvertäckt skinn av plast, på detta ligger jag och på detta ligger sjömannen. Är det inte värre? Kan det vara möjligt? Nu ser det vackert ut i mina ögon. - - Den här är den absolut förfärligaste tablån.

Vad sker här som Kjersti Gilje inte vill berätta? Är det ett sexuellt incestuöst övergrepp som inte beskrivs av sjömannen? Vi minns att fadern kallades sjömannen i ett tidigare stycke.

Efterhand närmar sig museet samtiden, men då blir översikten svårare. En vakt dyker upp: «Det är inte bra för mig att rota för mycket i mitt eget liv», säger vakten. Vakten kan läsas som Kjersti Giljes försvarsmekanismer att närma sig det allra smärtsammaste minnet. Man erinrar sig att hon fick munnen hopsydd, ett förbud att tala.

När uppstigningen ur dykarklockan ska ske går kedjan av och dykarklockan ner på en svarthårig kvinnogestalt med blekt ansikte.

Løveids språk är här mytisk och scenen hon beskriver har drömkaraktär. Vi vet nu inte riktigt vilken tid vi befinner oss i. Mats dyker åter upp, och ett sätt att läsa berättelsen är att Kjersti med dykarklockans hjälp åter har kommit in i det skikt av hennes liv där begäret efter Mats befann sig. «Varför är det omöjligt att släcka törsten?», frågar texten. Mats och Kjersti har varit på en turné med kyrkokonserter för att lappa hop sitt förhållande, som fortsätter att vara kritiskt och omöjligt. «Alla nätter har varit slagsmål», säger Kjersti som tar in på ett eget hotell.

Här uppenbarar sig även en annan man upp- det sexuella mötet kan läsas som en hämnd mot Mats. I följande textavsnitt dyker Othello och Desdemona upp som en illustration just till svartsjuka, begär, hämnd och våld. Ett långt drömligt avsnitt följer som skildrar Kjersti på en järnvägsstation, i färd med att ta avsked av en man. Ena ögonblicket är det Kjersti som reser, i andra ögonblicket är det mannen. Stycket kan ses som ett försök att med drömmens logik ta avsked av en man, utan att lyckas fullfölja det. På detta följer ett brev från Mats som talar om att han söker arbete i en FN-bataljon, med en undran om «hur det ska gå med oss, om vi fortfarande är tillsammans». På ett annat sätt kan brevet illustrera tågdrömmen om avsked, de två ex-älskande tycks inte förmå sig till att ta avsked av varandra.

Det sista avsnittet heter *Blommor och frånvaro*. Tillsammans med Monika hittar Kjersti en artikel om «en ny bekännelseroman» av Nina Oeding, som skriver om sin mans förhållande till en annan kvinna, dvs. Mats förhållande till Kjersti: «Varje kväll när han kom hem till henne anförtrorde han allt till sin fru och hon förstod.» Ironiskt nog blir rivalen i hennes kärlek den som låter begäret till sin man bli en berättelse, precis som Kjersti låter sitt begär berätta. Namnet har ändrats från Ellis till Nina, som blir Ellis pseudonym. Namnet Nina kan associera till Tjechovs Måsen, ett stycke som kan beskrivas som en sorgset frustrerad kärlekskarusell, där alla älskar någon de inte kan få.

Genren för Nina Oedings roman «bekännelseroman» visar att Cecilie Løveid är förtrogen med 70-talets litterära genrer och stilideal. När Monika berättar att hennes frånvarande far gav hennes mor en blombukett en gång om året känns det också som en parallell till Århundradets kärlekssaga, där mannen ger blommor, men också frånvaro och inget verkligt intresse.

Romanen slutar i en försonande text vars överskrift parafraserar Nina Simons sång Little girl blue. Allt du kan räkna med är regndropparna.

Underförstått: allt du kan räkna med, du sorgsna flicka är kärlekssorg. Nu

slutar romanen dock med ett textstycke som handlar om ett försonande möte, ett leende möte och en önskan:

Vi som två varma akustiska instrument på caféet. Med ett gemensamt språk: det norska. Varför kan vi inte älska med växterna, träden, frågade han och det verkade inte löjligt. Därför att vi inte har ett språk som möts.

Båda med en önskan att nå utanför oss själva, fram till den andre. De många språken. Är det lättare att ha ett språk utan ord? Utan färg? Ett med sköna-på mig struktur? Ett med varma kom –in-i mig- rop.

Cecilie Løveid talar här som författare om den utopiska drömmen att finna ett språk som verkligen kommunicerar mellan könen, mellan mannen och kvinna. Romanen *Sug* slutar med orden: «Jag försöker föra in något nytt så att säga själva verkligheten.».

Man kan ana att här talar författarens intentioner genom Kjersti Gilje. Uppgiften, De nödvändiga experimenten, som inledningskapitlet hette, blir för författaren just att utföra dessa experiment, att föra in verkligheten, att hitta ett språk för detta som kommunicerar. För Cecilie Løveid räckte uppenbarligen inte den gängse prosan med traditionell kronologin och en redovisande, realistisk form. I ett sjuttitalsklimat som var präglad av kvinnlig litteratur, varav en del rubricerades som bekännelselitteratur ville hon åstadkomma något annat med en vildare, mer uppbruten, genreöverskridande lyrisk form, med drömlika kalejdoskopiska inslag och ständiga perspektivbyten som vetter mot drama, psykoanalys och teater. Också *Det mest förbjudna* har oidipala inslag och fantasier med incestuösa undertoner och en livsförnekande, «dödsbringande» mor, men Thorvall och Løveid löser gestaltungsuppgiften helt annorlunda, Thorvall realistiskt, Løveid mytologiskt, lyriskt, kalejdoskopiskt.

Kärlekshistorien med Mats belyses således genom psykoanalytiskt stoff med oidipidala och incestuösa drömmar om den frånvarande fadern och den närvarande med dödsbringande modern, arkaiska personer som aldrig förmådde mätta Kjerstis begär. Systerskapet som under det feministiska sjuttioalet utropades som en utopisk räddning kan inte heller tillfredsställa Kjerstis anspråk, erotiskt och mänskligt eller hennes begär – det sug som är romanens stora tema. Men romanen slutar ändå hoppfullt i försoning: som om det kan vara möjligt att hitta ett rikt och fungerande språk som möjliggör att könen möts i det uppfyllda begärets ögonblick, den fullkomning som talade ur Blakes dikt om ömsesidighet och uppfyllt begär.

Romanen själv blir författaren Cecilie Løveids svar på hur drömmen om detta utopiska språk kan se ut.