

OLE KARLSEN

«OG JEG SER JO AT DETTE ER ET ALTER»;

KIRKEROMSREKVISITTER, BIBELSPRÅK OG BIBELSKE FORESTILLINGER I CECILIE LØVEIDS SENE POESI

«Vi arabere har to grunnleggende drivkrefter i vår kultur: religion og poesi. I dag har religionen beseiret poesien. Den gjennomsyrer livene våre, har erobret familien, hjemmene, ja, enhver idé om samvær mellom mennesker. Religionen er kulturen, i alle sine manifestasjoner. Alt tenkes kollektivt, individet som sådan finnes ikke.» Den syriske poeten Adonis sier dette i et intervju med tittelen Å bygge om himmelen.¹ Poesien er altså forenget, marginalisert og underlagt religionen; individet er underlagt kollektivet. I vår nordiske krok av verden er også litteraturen, og særlig poesien, marginalisert. Vi er fjernt fra tidligere tiders poetokrati, og når poesien verken leses eller lyttes til, men kun lever sitt hemmelige liv i bibliotekenes utlånshyller eller leses opp for en håndfull tilhørere på festivaler og forfatterkvelder, så skyldes det ikke religionen eller for den del individets underkastelse under et kollektiv. Kanskje er balansen forrykket i motsatt lei i forhold til den virkelighet Adonis beskriver. Som Steinar Opstad er inne på i *Himmelretninger. Essays om dikt og diktning* (Opstad 2012:47), kan det virke som om vi i moderniteten har utviklet en berøringsangst overfor religiøse fenomener, former og tenkemåter. Interessant nok kan det se ut som denne berøringsangsten er særlig sterk innenfor den litterære nordistikken, men ikke innenfor litteraturen selv. I allfall innenfor en norsk litteraturvitenskapelig kontekst de senere år er det, med hederlige unntak,² påfallende få akademiske arbeidere om forholdet mellom litteratur og religiøsitet, til tross for at man i dette grenselandet finner særtrekk som er svært typiske for samtidslitteraturen. Om eksempelvis gud med stor eller liten g eller det bibelske noensinne har vært fraværende i norsk litteratur, hvilket i høyeste grad betviles, så er interessen for religiøse fenomener i allfall tilbake fra 1990-tallet av, og dét i de mest betydelige og toneangivende forfatterskapene. Jon Fosses forfatterskap er naturligvis det mest velkjente eksemplet på dette. Mystikk (utviklet av det han i et essay har kalt «negativ mystikk») og dialog med de bibelske skrifter har i godt et par

1 Intervjuet sto i Morgenbladet, 22. mai 2014. Se http://morgenbladet.no/2014/a_bygge_om_himmelen

2 Jeg tenker særlig på flere av Jan Inge Sørbøs bøker og artikler og på Øyvind T. Gulliksens arbeider, særlig *Paradoksal trøst. Om Paal-Helge Haugens forfatterskap* (2007).

tiår vært et kjennetegn ved skrifta hans. Hans siste diktsamling, *Stein til stein* (2013), er typisk for denne utviklinga; den består av «himmelvendte» dikt, og det vakre sluttdiktet «Nattsalme» er innlemmet i den nye norske salmeboka. «Det er klart at uten nåde lever ikke mennesket ett sekund», sier Dag Solstad i et intervju, uten noen form for ironi.³ I *17. roman* lar han sin hovedperson være bekymret «for sin sjels frelse», og mot slutten av romanen lar han ham sitte på den ekstremt gudsforlatte Nordagutu jernbanestasjon «alene med sin Gud»: «Men han satt der nå da, ugjenkallelig alene med sin Gud.» Og med seg under armen har han én bok: Søren Kierkegaards *Sygdommen til døden* (1849) – som har undertittelen *En christelig psykologisk Udvikling til Opbyggelse og Opvækkelse*. Enda mer berømt er naturligvis beretningen i *16.07.41* (2002) om Solstads egen flytur til Berlin der han oppe i skyene ser at alt «ligner en salme», han ser menneskenes «innerste forhåpninger», han ser tilmed «Guds trone» (Solstad 2002: 29).⁴ I denne framstillingen blander han høyt og lavt, bibelsk språk med folkelig-religiøse forestillinger. Slik gjenbruk og ny-bruk av bibelsk og religiøst materiale er, som vi siden skal se, også et kjennetegn ved Cecile Løveids poetiske praksis, ja, i grunnen gjennomløper det med vekslende styrke forfatterskapet fra begynnelsen av.⁵ Paal-Helge Haugen, Løveids generasjonskamerat fra Profil-kretsen, er kan hende den forfatteren i sin generasjon som mer enn noen andre står i dialog med storverkene i vestlig kultur, heri også Bibelen. I flere av Haugens langdikt kan man gjerne spore det Northrop Frye i *The Great Code. The Bible and Literature* (1982) kaller U-formen som underliggende formprinsipp, mens Karin Moe – rabulist, feminist, ex-lyriker og ex-introductør av post-strukturalisme og post-modernisme, nå først og fremst bekjennende kristen essayist – ville snu U-formen opp-ned: Høydepunktet ligger ikke i begynnelse og slutt, men midt i, «med kongeprest og poet David i Salmane» (Moe 2012: 491).⁶ For Løveid er kanskje verken underliggende komposisjonsprinsipper eller hva som måtte være de litterære høydepunkter i Bibelen, det aller viktigste. Snarere er det at Bibelen utgjør et forestillings- og bildereservoar hun kan benytte seg av og etablere et dialogisk forhold til. «Det faderløse samfunn», slik vi kjenner begrepet i høymodernismetradisjonen, f.eks. i Paal Brekke-resepsjonen, er heller ikke det man får på netthinnen når man leser Løveid. Skjønt kanskje man kunne sette det løveidske «gartnerløs» istedenfor «faderløs», jf. samlinga *Gartnerløs* (2007)?

Norsk samtidslitteratur, og særlig norsk lyrikk, er naturligvis sterkt preget av to sentrale bokutgivelser etter årtusensskiftet. For det første gjelder det

3 Intervjuet sto i *Morgenbladet* julaften 2009. Her sitert etter Gulliksen 2014: 44.

4 Gulliksen drøfter også de samme Solstad-tekstene, jf. Gulliksen 2014: 43 – 44.

5 Eksempelvis trekker Gulliksen fram et avsnitt fra *Sug* (1979) som eksempel på dette, før han beveger seg til *Nye ritualer* (2008) fra den seneste fasen av forfatterskapet. Se Gulliksen 2014: 48 – 49.

6 Se også Gulliksen 2014: 50.

nyoversettelsen av *Bibelen* (2011) der en rekke forfattere var engasjert som stilister: Hanne Ørstavik, Paal-Helge Haugen, Edvard Hoem, Håvard Rem, Inger Elisabeth Hansen, Jan Erik Rekdal, Karl Ove Knausgård, Oskar Stein Bjørlykke, Inger Bråtveit, Jan Ove Ulstein, Jon Fosse, Jørgen Norheim og Odveig Klyve. For det andre gjelder det *Norsk salmebok* (2013), samtidslyrikkens desidert mest leste og brukte dikt bok, der dikt av skriftpoeter som bl.a. Karin Boye, Olav H. Hauge, Arnold Eidslott foruten før nevnte Jon Fosse inngår. Disse langvarige prosjektene avfødte i sin tur flere bokutgivelser og skriftstykker. Eksempelvis gjelder det antologiene *Bibelsk* (2011, redigert av Christine Amadou og Anders Aschim) og *Bibeldikt* (2014, redigert av Alf Kjetil Walgermo og Jan Ove Ulstein). Sistnevnte består av snaut 100 dikt der snaut hundre poeter går i dialog med bestemte bibeltekster, og blant andre framstående poeter som Einar Økland, Paal-Helge Haugen, Jon Fosse, Inger Elisabeth Hansen, Espen Stueland, Gro Dahle, Pedro Carmona-Alvarez, Karin Moe, Liv Lundberg mfl. framstår også Cecilie Løveid med «Herrens festmåltid», et dikt vi skal komme tilbake til. *Bibelsk* er derimot en blandingsantologi med bl.a. essays og dikt. Jon Fosse bidrar eksempelvis med dikt-suiten *Lysende mørker*. 11 sanger, mens Paal-Helge Haugen, Inger Elisabeth Hansen og Karl Ove Knausgård skriver skarpt essayistisk om det å oversette bibeltekster.

Alt dette tilsier slett ikke at norske forfattere er «på lemen-marsj mot gud» eller at all «gudsskrek» er overkommet.⁷ Å tenke seg en forfatter som Cecilie Løveid som deltaker i noensomhelst lemen-marsj krever en nærmest surrealistisk forestillingsevne, dertil er hennes verk enestående singulært. Hun lider heller ikke av noensomhelst form for skrek for noe som helst, iallfall ikke i sin skrift, dertil er hun *for* vågal, frekk, humoristisk, sorgfull og utfordrende. Cecilie Løveid debuterte som lyriker med *Spilt* i 2001, og siden er det kommet fire samlinger til: Før nevnte *Gartnerløs* (2007), *Nye ritualer* (2008), *Svartere bunader* (2010) og *Flytterester* (2012). Nå vil nok mange steile ved dette og minne om at *Fanget villrose*, hennes fjerde bokutgivelse fra 1977, nok er en diktsamling. Imidlertid er boka uten sjangerangivelse, og typisk nok kan innmaten se ut som en samling dikt, mens bokbunaden, omslaget, hører romanen til. Løveid er profildgenerasjonen mest eksperimentelle forfatter, hun er sjangeropplosningens, sjangerblandingens og sjangeroverskridelsens forfatter. Pussig nok kan Steinar Opstad gi ut *Mykt glass – Løveid-dikt i utvalg* – i 1999, trass i at Løveid altså aldri hadde gitt ut noen bok som er sjangerbestemt som diktsamling. I *Mykt glass* finnes enkeltstående dikt fra tidlige år, tekster fra

7 Begrepene refererer til en debatt igangsatt av Eivind Tjønneland i 1999 i en artikkel i *Vagant* kalt «Kulturradikalismens fjerde fase» (se <http://www.vagant.no/kulturradikalismens-fjerde-fase/>) der han beskylder norske forfattere for å være «på lemen-marsj mot Gud». Innlegget avfødte hissig avisdebatt, og Torunn Borge skrev *Gudsskrek. En essayistisk pamflett* (2000) som reaksjon på Tjønnelands anklager mot samtidsforfatterne.

Fanget villrose samt utdrag fra Løveids romaner og dramatik, nå innenfor lyrikkens ramme. Kort sagt: Forfatterskapet begynner prosalyrisk med romaner, kortprosa, prosalyrikk. Deretter inntreer en «dramatisk raptus» fra slutten av 1970-tallet av, en dramatik et sted mellom det litterære teatret og det post-dramatiske, og denne dramatiske raptus, som gjør Løveid til en internasjonal forfatter, vedvarer fram mot århundreskiftet. Diktutvalget *Mykt glass* fra 1999 blir i en viss forstand vendepunkt og inngang til den lyriske raptus med utgivelser av «rene» diktsamlinger, stramt komponerte diktsamlinger med sykliske drag slik at det ene dikt samtaler med det andre, men likevel slik at hvert enkelt dikt hviler trygt i seg selv. Dette er dikt som lar seg antologisere – i motsetning til de langdiktformene som har en så dominerende plass i samtidslyrikken.⁸ Men skrittet fra det prosaiske og det dramatiske er slett ikke langt. Ja, man kan endog tenke seg at det slett ikke er noe skritt all den tid Løveid stadig har prosaiske og dramatiske former med seg inn i lyrikken som diktart. Dette gjelder narrative strukturer og en stadig veksling mellom tredje- og første-personframstilling, det gjelder dialoger og dramatiske monologer, det gjelder versdramaets former og ikke minst det teater-romlige med rekvisitter, gjenstander, mv. som hører teatret til. Et nasjonalmuseum er et dikt, heter det et sted hos Løveid, og museer, særlig kunstmuseer, er fylt av rekvisitter og gjenstander; derav de mange ekfraser i Løveids samlinger. «All the world is a stage», og kirkerommet er også en slik scene. I det følgende skal vi studere fire dikt som knytter an til kirkerommet og bibelmateriale på ulike vis: to dikt om altere og to dikt som på forskjellige måter knytter an til bibelske beretninger.

II.

Til overgangene i livet er det gjerne knyttet så vel religiøse som sekulære ritualer – og også ofte høystemt og patosfylt diktning. Til fødsel knyttes dåp og dåpsfest, deretter følger konfirmasjon, giftermål og til sist dødsfall og begravelse – alle gjerne fulgt av festligheter, og etter begravelsen følger minnesamvær. Individet retter seg etter og underkaster seg disse ritualene, og nettopp forholdet mellom individ og kollektiv står sentralt i Løveids *Nye ritualer* (2008) med de «nye» ritualene samlet i fire avdelinger: Vi presenteres for nye fødselsritualer, nye vennskapsritualer, nye kjærlighetsritualer og nye avskjedsritualer. Samlingens fire deler har undertitler: Aldri fornærmet på terrenget, Kinesiske lavalamper, De løveidske stablinger og Spontanaltre; man kan altså for den siste bolken vedkommende tenke seg at hvert dikt er et alter reist i forbindelse med avskjedsritualer, alterdikt som også motsier farveldiktningens høystemte og patosfylte former. Utgangsdiktet i samlinga heter nettopp Spontanalter. Ordet spontanalter er i seg selv en slags «løveidsk stabling»; alteret forbindes nemlig

⁸ Om langdiktet og dets hovedformer, se Karlsen 2014: 98 – 115. Løveids diktbøker har altså sykliske drag, jf. langdiktsformen benevnt som *lyrisk sekvens* i denne artikkelen.

nettopp ikke med noe «spontan», det er fast, uforanderlig og gjenkjennelig fra gang til gang til like med de ritualer som er knyttet til alter og altergang. Diktet begynner som et verbalt, modernistisk stilleben (vers 1 – 5), hvorpå forvandlingen inntreffer med tilbakevirkende kraft (vers 5 – 7). Første del er slik:

SPONTANALTER

Jeg legger ned boken *Atonement*, oppslått
ved siden av en tallerken mozarella tomat sandwich.
Et pappbeger enkel espresso,
et plastglass med vann. Et par briller. En plastpose
med magasiner, det står one way green to go.

Scenebildet: En flyplass, formentlig avgangshallen med utsikt til rullebanen, som gjerne oppfattes som moderniteten, globalismen og forbrukerismens emblem. Der dominerer avskjeden og atskillelsens ritualer. Den reisende har Ian McEwans *Atonement* (2001) som reiselektyre, den handler om skyld, synd og forsoning; romantittelen er religiøst ladet og peker fram i diktet. Den reisende inntar kan hende sitt siste enkle måltid før avgang – kaffe, vann, et smørbrød – og pilotspråket («one way green to go») minner oss om at himmelfarten er nært forestående. Eller kanskje er det hurtigmatkjeden «Green2Go» det henvises til? Eller kanskje det stikker noen ord fra et magasin ut fra handleposen som ironisk påminning om at reisemåten er alt annet enn «green», at pappbeger og plastglass og plastposer også kan være forbrukerismens emblemer? Så innsetter forvandlingen:

Lyset
faller inn av de store vinduene, ut mot rullebanen,
og jeg ser jo at dette er et alter.
(Løveid 2013: 210)

Kafébordet blir et alter, vannglasset blir kalken, pappkruset blir nattverdsbegeret, *Atonement* blir bøkens bok, det lave blir høyt, det sekulære blir sakralt og dikt-jeget blir – implisitt – forrettende prest som forvalter sakramentene. Sollyset strømmer inn gjennom «de store vinduene» og gjør avgangshallen om til en kirke, en oppstandelseskirke. Med sol og forklarelsens lys strømmende inn må vi kanskje fortolke diktutgangen som håpefull? For jeget som leser om skyld og forsoning og for kollektivet som deltar i rituallet?

Spontanalteret er naturligvis et politisk og kulturkritisk dikt. Den løveidske blanding av høyt og lavt, vulgært og forfint, religiøst og sekulært er ikke utformet slik at det ene nødvendigvis unnsier det andre. Det er det heller ikke i det andre portal-, innlednings- og titteldiktet i *Nye ritualer*. Igjen støter vi på adjektivet «spontan» knyttet til alter, men her er vi i de nye fødselsritualenes avdeling:

NYE RITUALER

Vi bærer opp
alt som skal brukes
til det spontane alteret

Vi bærer utkast
til en ny himmel
og en ny jord

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

«Og jeg så en ny himmel og en ny jord», heter det i Åpenbaringsbokens 21. kapittel. Det er en ny verden «vi» skal skape; hele denne første delen av diktet er en poetisk forkortet og omskrivende skildring av det himmelske Jerusalem. For i «Åpenbaringsboken» leser vi videre, i vers 1 – 4:

For den første himmel og den første jord var borte, og havet fantes ikke mer. Og jeg så den hellige byen, det nye Jerusalem, stige ned fra himmelen, fra Gud, gjort i stand og pyntet som en brud for sin brudgom. Og jeg hørte fra tronen en høy røst som sa:

«Se, Guds bolig er hos menneskene.
Han skal bo hos dem,
og de skal være hans folk,
og Gud selv skal være hos dem.
Han skal være deres Gud.

Han skal tørke bort hver tåre fra deres øyne,
og døden skal ikke være mer,
heller ikke sorg eller skrik eller smerte.
For det som en gang var, er borte.»⁹

Er det en post-katastrofisk utopi «vi» i Løveids dikt skal skape? Til forskjell fra i «Åpenbaringsboken» er det et kollektivt «vi», et «vi» «her. her i denne verden», som skal legge planer for og bygge «nye byer over skyer» og «nye skyer over byer». Men når diktet vender i en løveidsk form for bathos i andre del, blir teatermetaforikken tydelig. Det er i teatret dåpen skal foregå, det er

⁹ Se *Bibelen* 2011, jf. <http://www.bibel.no/nettbibelen?query=rMD6BD6zDuy6fCc5CfbhmuKwHYh+LhALEHLT/kgPl+jWuTjYrQZ3aCAqzFdWVRe+8js3OhhXZTs=>

teaterkulisser som skal skapes, og i teaterkunstens verden skal barnet bæres fram til alteret, innledet av det profet-bibelske «Se»:

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

I skisser til nye kulisser
bæres et barn varsomt frem
til sex vold og død
(Løveid 2013: 159)

Sluttverset, og dét er typisk for Løveid, er rått og brutalt. Barnet «bæres varsomt frem» til alteret, det skal innvies i kristenhetens fellesskap og få adgang til gudsriket. Imidlertid er det noe helt annet barnet vil møte i virkeligheten: «sex vold og død», reelt og mediert i alle kanaler. Diktet er religionskritisk og samfunns- og kulturkritisk og hyser en poetologi som det selv praktiserer: den samfunnsmessige råskapen framvises i kunsten. Eller er dette en innsnevret lesning? Mon det ikke også er en allegori i en litt annen forstand? At «vi» manipulerer med naturen og verden? At «vi» ikke vil ha jorden og himmelen slik den er gitt oss, at «vi» i vår hybris og med teknologiske nyvinninger «vinsjer» og «kamouflerer» og stadig vil skape oss «en ny himmel / og en ny jord», men at våre planer og utkast kun ender i «sex vold og død»? Uansett lesning er diktet sterkt sivilisasjonskritisk, og dypest sett berører det kanskje et problem innskrevet i det bibelske forvalteransvar, at det kollektive «vi», menneskene, er gitt en spesiell posisjon i forhold til den øvrige natur?

III

I Løveids poetiske univers kan det være rått, brutalt, mørkt, dystert – eksistensielt, sosialt og samfunnsmessig. Men samtidig er det også en stor humor i hennes diktning, ofte en galgenhumor og gjerne av svarteste slag. Men også overskuddspreget og rent lystig som i Herrens festmåltid, Løveids før nevnte bidrag til diktantologien *Bibeldikt* (2014). Jesaja 25, 6 – 9, utgjør preteksten for diktet, og de to tekstene står på motstående sider slik at leseren kan bevege seg frem og tilbake mellom de to tekstene. Som de bibelkyndige vil vite, handler disse profetiske bibelversene om «Herren over hærskaene» som oppe på fjellet tilbereder et festmåltid med «fete, margfulle retter / og gamle klart vin». Han skal «sluke / sløret som tilslører alle folk, / dekket som tildekker alle folkeslag.» I profetien, som i en kristen kontekst får sin fullbyrdelse i *Det nye testamentet*, skal han videre «sluke døden for evig. / (...) tørke tårene fra hvert ansikt. / (...) ta bort folks vanære.» «For Herren har talt. (...) La oss juble og glede oss over hans frelse!» (Walgermo og Ulstein 2014: 196)

Og Løveid jubler vellystig og kåt i sin burleske parafrase av den høytidelige og høypoetiske bibelteksten. Strengt tatt har vi med en burlesk i formmessig forstand å gjøre,¹⁰ og den munner ut i at vi synger Demis Roussos' gamle hit som begynner med Løveids avslutningsord: «For ever and ever, for ever and ever, you'll be the one»:

Herrens festmåltid

Det kom sydende fettdrypp på steinene
margdrypp i lyngen
da Herren var kokk på fjellet

Fiskene dampet, sitronene grillet seg
Folkene samlet seg
på fjellet, de hadde ventet seg noe men ikke dette:

Gjestenes navn på duker
og glass; Første bokstav siste bokstav
snodde seg sammen i vakre sveip

Kokken rev kjole og skjorter, skjørt og kjortler
av gjestene, hu!
Vasket bort skammen i samme slengen
Å du og du!

Kokken hentet vin, hentet mer gammel vin
klatret gjennom havbunn og fjelltopp
Tørket tårene fra hvert ansikt

Så slukte han like godt døden
for ever and ever

(Walgermo og Ulstein 2014: 197)

Her er i grunnen ikke mye semantisk materiale som ikke kan gjenfinnes i pre-teksten. Kokken – «Herren» i bibelforelegget – river av gjestene så vel kjoler som kjortler, skjørt og skjorter, hvilket må sies å være en nokså fri «oversettelse» av at Herren skal «sluke sløret som tilslører alle folk, dekket som tildekker alle folkeslag» i bibel-forelegget. Løveids fest får kanskje mer preg av

¹⁰ Burlesk i formmessig forstand oppstår når en tekst driver litt ap med en annen, seriøs og høylitterær tekst, slik som det gjøres med bibel-teksten i dette tilfellet. Burlesken forutsetter således kjennskap til pre-teksten, og den er beslektet med parodien.

orgien og bakkanalet enn av Herrens festmåltid slik det fremstilles hos profeten. Dessuten er det hos Løveid lagt til en *female touch* i festforeberdelsene: Bordet er vakkert duket med «[g]jestenes navn på duker / og glass; Første bokstav siste bokstav / snodde seg sammen i vakre sveip.» Løveids ironi er naturligvis ikke uten brodd her heller.

Imidlertid er framstillingen og gjen- og nybruken av bibelsk stoff i «Herrens festmåltid» langt enklere og mer direkte enn i «Blowup/Blowback» fra *Spilt* (2001). Diktet er en ekfrase, en dobbeltekrase som vi siden skal se, skrevet til bilder av Leonardo da Vinci og Mari Slaattelid. Andre halvdel av tittelen, «Blowup», synes å henvise til en bildeserie Slaattelid laget på 1990-tallet der hun undersøkte fotografiets forhold til maleriet og maleriets forhold til fotografi.¹¹ I denne serien kalt «Blow-up» projiserte hun fotos av Lars Hertervigs kunst på en aluminiumsplate, blåste opp detaljer og malte det som avtegnet seg på platen. Den samme teknikken benyttes delvis, som vi siden skal se, i det bildet som er forelegget for Løveids dikt. Teknikken er palimpsestisk, slik ekfrasen er det i sitt vesen. Og diktet, «Blowup/Blowback», er ekstremt palimpsestisk: Underst ligger beretningen i Lukas, 1, 26 – 39, om Marias bebudelse. Engelen Gabriel er sendt av Gud til Jomfru Maria for å annonsere at hun mirakuløst skal bli med barn og føde Guds sønn, hvis rike aldri skal forgå. Bebudelsehandlingen blir et elsket motiv i den høye, religiøse bildekunsten, og i Leonardo da Vincis berømte maleri «Annunciation» (1474) fremstilles engelen knelende med en madonna-lilje i hånden, symbolet på Marias jomfrudom, til venstre i bildets forgrunn, med Maria til høyre med fyldig mage og drapert i store gevanter og med oppslått Bibel foran seg der hagen fører over til husets inngang. I bildets bakgrunn skimtes et natur- og landsby-landskap; den bibelske bebudelses-scenen er altså omtolket og lagt til renessansen.¹² I Mari Slaattelids foto-maleriske bilde fra 1999 skjer det igjen en omtolkning. Leonardo da Vincis bilde får ikke bare tittelen endret fra det religiøst ladede «Annunciation» til det mer moderne og mer normalspråklige «Annunciation», men bildet blir også et triptykon. På den proporsjonalt tredelte flaten aner vi engelen Gabriel i hagen med landskapet bak, gjenkjenbart fra da Vincis maleri, men nå i svart-hvitt som et fotografisk negativ. Avbildningen av Jomfru Maria er erstattet av en svart flate, og helt til høyre er den åpne utgangen inn i huset i da Vincis maleri blitt til en grå-hvit flate.¹³

Neste lag i den palimpsestiske dikt-tilblivelsen er av verbal-språklig art: Da Løveid skulle finne bokomslag til dramaet om Ludwig Wittgenstein i Skjolden i Sogn, Østerrike (1998), var hun i Slaattelids atelier og så gjennom kunstverker

11 Se Mari Slaattelids hjemmesider, jf. <http://www.marislaattelid.com/works/>

12 Bildet er tilgjengelig på en rekke nettsteder. Se f.eks. følgende oppslag som også inneholder noen faktaopplysninger om maleriet: <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/l/leonardo/01/2annunc.html>

13 Se Mari Slaattelids hjemmesider, jf. <http://www.marislaattelid.com/works/>

som kunne brukes til omslaget. Om dette skriver hun i essayet «Covert Acts» (1999):

If paintings could see, they would face viewers in a process of assigning and projecting that is not quickly achieved by the artist. Rather, it is painstaking and requires time. Time to find randomness when it is to be shown. *Time to translate randomness into sensuous maternal physicality. Moment of conception. The work of cells.*

I find her [Mari Slaattelid] in a darkened room, with an image projected onto the wall. Like walking into a movie theatre in the middle of a film. Or perhaps more like walking into an operating room where x-rays are projected onto a body. One exposure, one painting. An image optically projected onto the wall. She paints on the projection, the ephemeral. On a loose square piece of metal hung on the wall. Lead, I think, with flickering colors. She performs in her own projector light, standing in between, as both person and instrument. Then she turns off the light and looks. Critically. Her painting. Turned off. Light. The fascination when I was an eight year younger girl than him, watching my cousin make shadow pictures on black rock'n roll wallpaper: his hands animal figures on a hundred dancing rock'n roll templates with ponytails and soft shoes.

Slaattelids teknikk gir altså minninger om barndommens lek med lys og mørke, med skyggefigurer «projisert» på veggen. I fortsettelsen blir teksten ekfrasisk; deskriptiv og fortolkende, og jeg siterer videre «at length» for å få fram kompleksiteten i det som blir sluttproduktet, Løveids dikt – og kursiveringene ovenfor og i det følgende er mine:

She speaks of the audible in the image. *Images whose strokes or motives are imbued with sound. Waterfall. Voice.* Or an amateur photo of a daughter, a daughter's neck. Just as audible and just as silent. Now the mirror surface of the water appears in my random view of a fjord. She turns to the field of water with black brush. It doesn't shine enough. She must work.

I note:

The sound in what you see is never what you see. Can sound be physically present in an image. I find out about *lead, book* and *wings*.

lead (aluminum):

transposing of weight and density to a spiritual level material as container for the spirit

book (image)

a book is written from without and within, a picture of the world

wing (light)

Christianity says the wing means light from the sun of justice, I note further.

It is not modern, then, this insistence on the material as spirituality, but rather a reformulation of an expression?

She sees that I am interested in the half Leonardo leaning against the wall and in the document on the floor. Annunciation. Painted in 1474. A very wide screen image of an archetypal event. A meeting between God and man via the archangel. I study the small printed picture. If the boy had not had wings, one might believe him to be Romeo praising his Juliet, with the nurse dozing in the doorway. *Painted by an artist with embroidered gloves.*

She says she has taken what is unimportant in the painting. What does she mean now? In the landscape in the background, in the uneventful scenery, she projects meaning. She sees something.

Like a psychologist who must be careful of transference I think right away: what is unimportant? *Why has she only rendered the angel, trees and bushes, and not Mary herself?* Is Mary also unimportant? Or is she perhaps *too* important?

In an article about the Danish painter Hammershøi, Mari Slaattelid mentions Lyotard, who says that Barnett Newman's image «is an announcement, without anything being announced» (Slaattelid, "Hammershøi," *UKS forum for samtidskunst* 1992). The painting is the angel.

The archangel has landed in an Italian citizen's garden on a carpet of flowers. Everyone knows what he is saying. *Voice.* Leonardo was knowledgeable about flowers. Perhaps the flowers strengthen fertility?

Angel slightly turned, femininely masculine, fictional landscape, a dream landscape with slender trees. Village landscape newly laid out in the background. Planted, stiff yet lush and full.

What has she taken away? What is it she does not announce?

What is the half of Leonardo's project that is now replaced by nothing?

Mary, the future Holy Mother, has been removed completely.

Mary who sits like a golden vulva before a textbook on a reading easel.

Has been hidden.

Cut off Leonardo, severed holy motive.

Mari brings out a new plate. Another metal plate. *This time simple black and white.* Vertical field. The black fills perhaps two thirds - the rest is white. She says the black is there to make the white white.

Places it next to the Leonardo piece. The two fields become one, expressive image. A finished painting. A painting with immense force.

It is difficult for me not to become a romantic expressionistic fool. Not to see the black and white as a protective cover against the Leonardo motive. *See it as a shielding and a blending. It is as though the old image is there anyway.*

Are black and white now the revered? Negated? A sense of loss? Gone for good? Nothing behind? *Gone from its own narrative.* The angel with no one to make its announcement to.

Or golden seed sown as death?

The moment we can no longer see. Golgata.

My need to project on the image is uncontrollable:

The anorexic Mary concealed in full, draping clothes. Mary holding some bread under her dress. Gulping down the bread when we turn our gaze. For she cannot make love with a light, with an intelligence. The blinds are closed, the space darkened. It sparkles to the right in a new opening: the unexpected. The image picks up speed: becomes light!

The angel is cut in across five square meters: a shoulder, an angel wingtip. Are present. The consoler illuminated. (Løveid 1999: <http://www.marislaattelid.com/article/13>)

På bakgrunn av denne essayistiske ekfrasen og bildefortolkningene blir så diktet til. Diktet er så å si en collage eller en montasje klippet sammen av tekstelementer direkte fra essayet, jf. de kursiveringer som er foretatt i essayet ovenfor:

BLOWUP/BLOWBACK

Mari Slaattelid

Erkeengelen Gabriel har landet på et blomsterteppe
i en italiensk borgerhave. Drømmelandskap med
slanke trær; landsbynaturen nyanlagt i bakgrunnen.
Lyden i det du ser er aldri det du ser,
Gabrielstemmen. Engelen henvendt, feminint mannlig.
Bildet sies å ha blitt malt med broderte hansker.
Hva er det den moderne kunstneren har tatt bort?
Hva er det engelen kunngjør nå?
Maria med Bøkenes bok på lesebrettet har hun tatt
bort. Har hun skjult. Er borte fra sin egen fortelling.
Har hun satt et sort kvadrat inn istedenfor.
Engelen uten noen å gi budskapet sitt til.
Eller gullsæden sådd som død.
Det øyeblikk vi ikke lenger vil se Golgata forvarset,
får vi et sort kvadrat som skjerm. Bak skjermen sitter
den anorektiske Maria skjult i fyldige gevanter. Maria
holder et brød under kjolen. Spiser brødet i én jafs.
Hun kan ikke elske med et lys, med en intelligens.
Bildet setter opp hastigheten: blir lys. Engelen klippest
inn, en skulder, en englevingspiss som speiling. Luft.
En lyd. Er der. Er trøsteren lyssatt som elsker. Maria
blir mørke.

Lengst til høyre tindrer det i en ny åpning: den ikke
forventede

(Løveid 2013: 70)

«Det har aldri vore lett å gi uttømmende tolking av ein Løveid-tekst», sier Eldrid Lunden i etterordet til *Dikt 2001 – 2013*, og anfører også at lyrikken «hennar på 2000-talet inneber 'another turn of the screw' idet mange av tekstane har ein ironi som svingar mellom det burleske og det subtile» (Lunden 2013: 355). Når Mari Slaattelid som nevnt gir sitt bildekunstverk tittelen *The Annunciation* (istedenfor *Annunciation*), men samtidig velger triptykonets uttrykksform, er det naturligvis svært subtilt. Selv om begrepet nå benyttes fritt om alle slags treleddede komposisjoner innenfor bildekunsten, er triptykonet opprinnelig knyttet til den tre-delte altertavla med to sidefløyer, der sentrum (den svarte flaten i Slaattelids bilde) dekkes til når altertavla lukkes til et skap. Løveids dikt låner også triptykonets form fra Slaattelids bilde samtidig som formens tilhørighet som kirkeromlig rekvisitt med religiøst betydningsbærende tematikk, klinger med. Første del (vers 1 – 6) er i hovedsak en ekfrastisk framstilling av da Vincis *Annunciation* samt en (for mange velkjent) opplysning om hvordan bildet ble til («Bildet sies å ha

blitt malt med broderte hansker.»), vers 6) og ikke minst tematiseringen av diskrepansen mellom selve bildeuttrykket og «[l]yden i det du ser». *Annunciation* – bebudelse – innebærer lyd og stemme, «Gabrielstemmen», men mon det er denne stemmen du «hører» når du ser da Vincis bilde? *Diktets* stemme har utvilsomt en humoristisk tone; det er naturligvis noe småpussig i at den bevingede Gabriel «har landet (...) i en italiensk borgerhave» (min kursivering) for å annonsere noe mirakuløst som skjedde et helt annet sted til en helt annen tid. Kanskje er det denne tidsforskyvningen det spilles med og på i diktets andre del (vers 7 – 15) der Maria har «Bøkenes bok på lesebrettet» (vers 9)? Denne andre delen er konsentrert om Slaattelids bilde. Jomfru Maria forsvinner «fra sin egen fortelling» og erstattes av «et sort kvadrat» (vers 10 – 11). En tematisk hovedtråd i denne bolken er knyttet til engelen som blir med fra da Vincis figurative bilde over i Slaattelids (delvis) abstrakte bilde og forblir figurativt element som kontrast til Maria-skikkelsen som overmales, tilskjules under et «sort kvadrat». Engelen berøves altså for sin tilhører, hans «bebudelse» blir rettet til ingens ører. I Slaattelids bilde blir vi så å si snytt for alt det jomfrufødselen innebærer og innskriver av Jesu (fremtidige) lidelse og død og dermed dens betydning for menneskets frelse. Med Slaattelids forvandling av da Vincis motiv blir vi snytt for beretningens pregnante øyeblikk, det øyeblikk da bildet «fryses» og «gullsæden» ved *ordet* (selve bebudelsen) blir «sådd som død» (i.e. Jesu stedfortredende død på korset).

«Min gyldne Sæd, min gyldne Sæd! – » synger Nils Collett Vogt i «Min gyldne Sæd» (fra *Musik og Vaar*, 1896: 81) og tenker i likhet med svært så mange andre poeter på sæd som såkorn som spirer, folder seg ut og blir gylent før det høstes. «[G]ullsæden» i Løveids dikt handler om en helt annen form for sæd. Visst lyder ordet høypoetisk og religiøst ladet også hos Løveid, men samtidig bærer det noe annet med seg som trolig peker fram mot tredje delen av diktet. Ordet *gullsæd* kan lyde bibelsk nok, men det er vanskelig å finne belegg for denne ordsammensetningen i Skriften. Mon ikke ordets metaforiske karakter bør nedskrives ettersom mannlige sæd rent faktisk skal inneholde ørsmå partikler av gull? Eller kanskje er gullsæden *den sædcella* blant alle de strømmende sædceller som vinner kampen om å forenes med egg-cella, den sædcella som besørger unnfangelsen? I hverdagsspråket er *gullsæden* den sæd som besørger at en kvinne som lengter etter barn, faktisk *blir* med barn, og i dyreriket: For å kunne avle fram de beste travere, inseminerer du med *gullsæd*. Side om side med det religiøst ladede og metafysiske finnes hos Løveid det denne-sidige og profane, og det rent kroppslige som ordet «gullsæden» også innskriver, blir sentralt i den tredje delen av diktet (vers 11 – 20).

Som vi husker fra Løveids essay skapte den svarte flaten i Slaattelids bilde en ukontrollerbar trang hos poeten til å projisere «on the image», og denne tredje

delen består nettopp av løveidske projiseringer, av løveidske «blow-ups». Denne bolken er svært kompleks og omhandler og (om-)fortolker (a) det som skjuler seg bak det sorte, kvadratiske feltet (vers 11 – 14), (b) engelen til venstre i bildet (vers 15 – 18) og (c) det hvite kvadratet til høyre i bildet (som i da Vincis original altså framstiller en utgang/inngang til Marias hus). Det poeten «ser» bak bildets sorte kvadrat, «[b]ak skjermen», er knyttet til da Vincis bilde; poeten ser en Maria, men ikke nødvendigvis en «Maria med Bøkenes bok» oppslått foran seg. I henhold til tradisjonelle forklaringer skal navnet Maria bety «tjukfallenen, kraftig»,¹⁴ og det er kanskje bakgrunnen for at den nytidens Maria vi møter hos Løveid, er en anorektisk Maria, et offer for vår tids kvinneideal og slankehysteri som skjuler sin anoreksi «i fylldige gevanter» (vers 16); hun er kledd som Maria i da Vincis versjon. Og kanskje har denne moderne Maria også «et brød i ovnen» som de rommelige klærne også skjuler? Eller kanskje profaneringen av det religiøst ladede «brød»-emblemet er direkte seksuelt ladet, som i grovt folkelig språkbruk? Når Maria «[s]iser brødet i en jafs», kan det naturligvis knyttes til sykdommen, men også til en grådig seksuell appetitt. For denne Maria-skikkelsen kan ikke la seg besvangre av bebudelse, av ord, av den hellige ånd; hun «kan ikke elske med et lys, med en intelligens» (vers 17 – 18).

Fra dette stillbildet av Maria-skikkelsen beveger vi oss så å si over til filmen, til bevegelige bilder.¹⁵ «Christianity says the wing means light from the sun of justice», noterer Løveid seg i essayet vi har sitert fra. Og det er engelen og «en englevingsespiss» som viser seg «i filmen». Imidlertid må man spørre seg om hvor reelt dette er i og med at hele bildet «klippes inn» «som speiling» (hvilket naturligvis også viser til Slaattelids fotografisk-maleriske fremstillings-teknikk). Uansett hvor sterk spørrekraft man møter disse komplekse versene med, er det åpenbart at engleskikkelsen peker fram mot den mer jordiske «trøsteren», elskeren som lyssettes i det påfølgende verset («Er trøsteren lyssatt som elsker», vers 21). At erkeengelen Gabriel også kan ansues som en som trøster, kan være rimelig nok, hele den bibelske bebudelsesfortelling tatt i betraktning. Imidlertid er det som elsker den mannlige skikkelsen trer fram for våre øyne, «lyssatt», og når lyset treffer mannen, forsvinner ikke Maria i mørke, «Maria / blir mørke» (min kursivering, vers 20 – 21).

14 Navnet er den gresk-latinske formen av hebraisk Mirjam. Betydningen er omdiskutert. En alternativ forklaring skal være at det kommer av et ord som betyr ønske (hebraisk) eller elske (egyptisk). Se Alhaug 2011: 245.

15 Her alluderes det trolig til Michelangelo Antonionis film *Blow-Up* fra 1966. Filmen handler om en fotograf som fremkaller noen bilder han tilfeldig har tatt i en park. På et av bildene får han se en hånd med en revolver; det har altså trolig foregått et mord i parken. Imidlertid forsvinner både lik og bilder, og hovedpersonen kommer i tvil om forholdet mellom avbildning og virkelighet. Løveids allusjonsteknikk går trolig via allusjoner i Slaattelids verk.

På ett nivå: Maria-skikkelsen med sin anoreksi, med sin (uønskede?) graviditet og (kan hende?) med sin grådige seksuelle appetitt henvises til mørke, mens mannen, elskereren og trøsteren blir lyssatt. Det kvinnelige holdes utenfor offentlighetens lys i motsetning til det mannlige; slik kan et enkelt budskap utledes. Men Maria «blir mørke», og mannen er faktisk «trøsteren lyssatt som elsker». Teksten motsetter seg altså enkle og sjablongmessige fortolkninger, og mon ikke diktutgangen er lys? Iallfall dominerer lyset, og der finnes en ny åpning, en ny mulighet: «den ikke / forventede» (vers 22 – 23). «Maleriet er stum poesi – og poesien talende maleri»; slik lyder Simonides' berømte epigram. «Lyden i det du ser, er aldri det du ser, // Gabrielstemmen», heter det hos Løveid. Bebudelsen til den «feminint mannlig[e]» engelen skapt av en kunstner med kvinneaktige (?) «broderte hansker», er velkjent, og det er kanskje ikke den lyden og de velkjente bibelske ordene dikter-jeget hører når bildet betraktes. Mon det er denne stumme lyden i maleriet som ikke sammenfaller med «det du ser», som fanges inn og utlegges i diktets ord som bebudelse med diktet som talende maleri i montasjens eller collagens triptykoniske form? Uansett er dette, for å låne Dag Solstads ord, «et mirakel av et dikt».¹⁶

IV

Eldrid Lunden skriver: «Samlinga *Spilt* (2001) inneheld – sjøl til Løveid å vere – svært mange dialogar og replikkar; den samtaler med historiske personar, ikon, modellar, kollegaer; frå madame Curie, ikonet Madonna og van Eycks måleri 'Arnolfinis brud', til Nicolai (sic) Astrup, Annie Leibovitz, Mari Slattelid og ei dame med namnet Høybjørg» (Lunden 2013: 348). Hvorpå hun gir en analyse av Salome fra samme samling. Til dette kan det tillegges at Maria-skikkelsen i alle mulige varianter ned gjennom religions- og kulturhistorien (den høye og den lave) er spesielt sentral i Løveids diktning, så sentral at emnet kunne kreve sin egen avhandling. I det foregående har vi vist at kirkeromsrequisitter, bibelspråk og bibelske forestillinger utgjør et sentralt forråds-kammer og ekkorom i Løveids seneste diktbøker. Ordet *religion* skal være avledet av relegere, dvs. «lese om igjen». Og det er nettopp dét Løveid gjør i sine dikt; hun leser de gamle kulturtekstene på nytt med sine egne briller. «Religare», å binde, være bundet av, skal være et annet opphav til ordet *religion*. Men mer enn å være bundet av det guddommelige eller av noen som helst slags religiøse dogmer, er Løveids dikt bundet av et formgivende ramme- og forestillingsverk hun, som vi har sett, fritt og uhemmet kan boltre seg innenfor. De litterære og kulturhistoriske tradisjonene er svært sentrale i forfatterskapet; det er med disse tradisjonene som bakgrunn vi så tydelig hører Løveids særegne diktstemme.

Kristentro – og religiøs tro overhodet – skal vi la ligge, men religion, heri også kristendommen, har andre dimensjoner vi blir påminnet om når vi leser

¹⁶ «Et mirakel av et dikt» er tittelen på Solstads bidrag i *Til Cecilie. Festskrift til Cecilie Løveid på 60-årsdagen*. Se Solstad 2011: 13 – 15.

Løveid, dimensjoner som også kan minne oss om at den nære og opphavelige relasjonen mellom lyrikk og religion/religiøs praksis ikke er helt brutt. Religion kan være opplevelse av glede, undring, sorg, noe urovekkende i møte med det hellige, med det som er radikalt annerledes. Religionsutøvelse er knyttet til ulike rituelle praksiser og til gode eller slette handlinger i hverdagslivet, og religion og religionsutøvelse forutsetter et menneskelig fellesskap, gjerne i institusjonaliserte former. Her er åpenbare tilknytningspunkter til litteraturen som vi kanskje ikke så ofte tenker på, men som vi blir gjort oppmerksom på når vi f.eks. leser en diktbok som *Nye ritualer* og andre av Løveids bøker.

Anvendt litteratur

- Alhaug, Gulbrand 2011. *10001 navn. Norsk fornavnleksikon*. Oslo: Cappelen Damm.
- Amadou, Christine og Anders Aschim 2011. *Bibelsk*. Oslo: Verbum.
- Bibelen 2011. <http://www.bibel.no/nettbibelen?query=rMD6BD6zDuy6fCc5CfbhmuKwHYh+LhAlEHLT/kgPl+jWuTJYrOZ3aCAqzFdWVRe+8js3OhhXZTs=>. Lastet ned 15. november 2015.
- Borge, Torunn 2000. *Gudsskrek. En essayistisk pamflett*. Oslo: Oktober forlag.
- Northrop Frye 1982. *The Great Code. The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Gulliksen, Øyvind T. 2014. «Litteratur og teologi. Leseprøver fra nyere norsk skjønnlitteratur». I Øyvind T. Gulliksen og Årstein Justnes (red.): *Fra svar til undring. Kristendom i norske samtidstekster*. Oslo: Verbum Akademisk, 39 – 59.
- Karlsen, Ole 2014. «'Bare lerkene kan lese morgenen / den blå bokstaven / i en altfor stor resept'. Norsk lyrikk 2000 – 2012. I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Hamar: Oplandske Bokforlag, 98 – 115.
- Lunden, Eldrid 2013: «Etterord». I Cecilie Løveid. *Dikt 2001 – 2013*. Oslo: Kolon forlag, 345 – 362.
- Løveid, Cecilie 1977. *Fanget villrose*. Oslo: Gyldendal.
- Løveid, Cecilie 1999. «Covert Acts». <http://www.marislaattelid.com/article/13>. Lastet ned 14. november 2015.
- Løveid, Cecilie 1999. *Mykt glass. Dikt i utvalg*, redigert av Steinar Opstad. Oslo: Kolon forlag.
- Løveid, Cecilie 2013. *Dikt 2001 – 2013*. Oslo: Kolon forlag.
- Moe, Karin 2012. *Skrifter*. Oslo: Det norske Samlaget.
- Opstad, Steinar 2012. *Himmelretninger. Essays om dikt og diktning*. Oslo: Kolon forlag.
- Slaattelid, Mari. Announciation. <http://www.marislaattelid.com/works/>. Lastet ned 14. november 2015.

- Solstad, Dag 2002. *16.07.41*. Oslo: Oktober forlag.
- Solstad, Dag 2009. *17. roman*. Oslo: Oktober forlag.
- Solstad, Dag 2011. «Et mirakel av et dikt». I Steinar Opstad (red.): *Til Cecilie. Festskrift til Cecilie Løveid på 60-årsdagen*. Oslo: Kolon forlag, 13 – 15.
- Tjønneland, Eivind 1999. «Kulturradikalismens fjerde fase» <http://www.vagant.no/kulturradikalismens-fjerde-fase/>. Lastet ned 17. november 2015.
- da Vinci, Leonard: Annunciation. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/leonardo/01/2annunc.html>. Lastet ned 14. november 2015.
- Vogt, Nils Collett 1896. *Musik og Vaar*. Kristiania: Olaf Norlis Forlag.
- Walgermo, Alf Kjetil og Jan Ove Ulstein 2014. *Bibeldikt*. Oslo: Verbum.
- «Å bygge om himmelen». Intervju med Adonis (Ali Ahmad Said Asbar.) i Morgenbladet, 22. mai 2014. http://morgenbladet.no/2014/a_bygge_om_3himmelen. Lastet ned 15. november 2015.