

EIRIK VASSENDEN

HUN HAR GÅTT OVER I RENSDYRET.

FORVANDLINGER OG FORFLYTNINGER I CECILIE LØVEIDS PORTRETTDIKT

Cecilie Løveid har helt fra begynnelsen av forfatterskapet vært omtalt som «umulig å sette i bås», «eksperimenterende», «sjangerutforskende» etc. Slike beskrivelser av forfatterskapet sier sannsynligvis mer om den moderne litteraturkritikkens og -forskningens oppheng i merkelapper, kategorier, forventninger og ikke minst forventningsbrudd enn det sier om Løveid selv. I en artikkel om dyremotivene hos Løveid åpner for eksempel Eivind Tjønneland med å påpeke at det er «vanskelig å skrive noe fornuftig om Løveids forfatterskap» på grunn av den bevisst kaotiske og springende omgangen med konvensjonelt meningsbærende elementer (plot, karakterer, etc), før han slår fast at disse elementene hos Løveid også er «typiske for mye av dette århundrets modernistiske litteratur» (Tjønneland 1998: 64). Det er vanskelig å være helt uenig dette, men karakteristikken er symptomatisk for en tendens i den akademiske omgang med litteraturen: Vi karakteriserer noe som «ubeskriverlig» i samme bevegelse som vi holder det fast i de historiske konvensjonenes nådeløse tvang. Det er vanskelig å skrive noe fornuftig om Løveids tekster, men lett å skrive at de ikke kan unnsnippe det som er «typisk» for den litterære modernismen.

Sjangervanskelighetene er altså en uomgjengelig del både av forfatterskapet og av resepsjonen av det. Det sjangermessig uoverskuelige eller uavklarte må for eksempel være forklaringen på at dikt av Cecilie Løveid ikke er å finne blant de over 1200 tekstene av 140 forfattere som har fått plass i Ivar Havneviks *Den store norske diktbogen* (2005). Heller ikke er hun nevnt med ett eneste ord i *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200–2000* (2002), av samme mann. Det har ikke i dette verket vært mulig å finne plass til henne under omtalen av «kritisk modernisme», heller ikke under «eksistensiell modernisme», «hverdagsmodernisme», «fantasiens modernisme», «analytisk modernisme», eller under overskriftene «følsomhetens modernisme», «politisk og romantisk modernisme» eller «feministisk modernisme». Den enkleste forklaringen på denne utelatelsen er kronologi: Løveids eneste mer eller mindre tydelig annonserte poesibok før den lyriske raptusen på 2000-tallet er *Fanget villrose*, fra 1977. Men diktutvalget *Mykt glass*, som kom i 1999, illustrerer også utmerket hvordan Løveids poesi fint har eksistert utenfor *diktsamlingen*.

Løveid kan gjerne kalles «eksperimenterende» og «banebrytende». Men

hun er også en utpreget tradisjonalist, både i måten hun fører en åpen dialog med sine forgjengere på og i måten hun turnerer tradisjonelle lyriske former på. Hun beveger seg nemlig fritt rundt i undersjangere som ikke så mange andre samtidige poeter oppsøker: leilighetsdikt, hilsener, tekstkommentarer, ekfrasedikt, topografiske dikt og ikke minst portrettdikt. Slik står hun i dyp forbindelse med den litterære tradisjonen, og mer enn postmoderne lek må vi forstå dette som en nesten førmoderne holdning til dikterrollen: Et dikt er en brukstekst, som står i et uttalt og tydelig forhold til andre, liknende tekster. Slik en salme skriver seg inn i en annen salme eller i en bibeltekst, slik skriver Cecilie Løveids dikt seg inn i andre dikteres og historiske skikkelsers liv og tekster.

Men denne tilpasningen til konvensjoner og arbeidet med tradisjonelle sjangre innebærer ikke at diktningen blir mindre personlig. Slik Dorothe Engelbretsdatter skriver seg inn i Heinrich Müllers andaktsbok *Thränen- und Trostquelle*, og tidlig på 1680-tallet *oversetter* den til norske vers, og derigjennom skaper sitt kanskje mest personlige verk, *Taare-Offer* – muligens det stedet i barokkens salmediktning der et moderne lyrisk jeg første gang står frem med rystende subjektivitet oppi alle konvensjonene, slik skriver også Cecilie Løveid seg inn i andre tekster, andre verk og andre liv. Og derfra skaper hun mange av sine mest personlige tekster. Mennesker deler erfaringer slik vi deler tekster, og disse pågående samtalene med fortid, samtid og fremtid hører til blant litteraturens viktigste historiske og sosiale funksjoner. Torunn Borge ga i sin anmeldelse av *Spilt*, i *Vinduet*, en beskrivelse av den utvekslingen mellom gammelt og nytt, konvensjonelt og ukonvensjonelt, høyt og lavt, som finnes i disse diktene:

Noen ganger kjennes det som å befinne seg på et støvete loft fullt av både eldgamle ting og gjenstander fra i går. Plutselig sveiper en strime lys fra en loftsluke høyt oppe ned over noe bestemt. Jeg tar det nærmere i øyesyn, og det jeg innbilte meg var noe uanselig er forvandlet til en skatt. Eller det er som å leie en besteforelder «burtetter vega» mens de mest fantastiske fortellinger blandes med eller avløses av mer dagligdagse opplysninger om de som bor langsmed veien (Borge 2001).

Gammelt loft, spasertur, fantastiske fortellinger. Når jeg i denne artikkelen legger vekt på forflytninger, omkastninger og endringer, men også sammenhenger og kontinuiteter, så er det ment å illustrere dette poenget: Selv når man flytter inn i og ut av andres tekster, skjebner og fortellinger, når man kopierer, hermer, etterlikner, så forblir man likevel også seg selv. Også når man lJeg vil begynne med å eget skrives ned til et minimum – eller nettopp da! – trer det personlige, subjektive frem. åner fra andres liv, andres skjebner, andres tekster – og (eller ikke minst) når man simpelthen oversetter andres tekster – er man til stede. Selv når det lyriske jeget skrives ned til et minimum (eller kanskje nettopp da!), trer det personlige, subjektive frem.

Portrettet

Mer enn lån fra og «innflyttinger» i andre kunstners verk eller liv er det imidlertid Løveids forhold til portrettdiktet jeg vil se nærmere på. Dikt *til* eller *om* mytiske, fiktive eller historiske skikkelser finner vi mange av i lyrikkens historie, og Løveid er en av de fremste eksponentene for denne undersjangeren i den norske samtidslitteraturen. Det er et gjennomgående trekk ved forfatterskapet at en historisk person, et kunstverk eller en kokret historisk scene gjøres til utgangspunkt. Fra 1990-tallet blir interessen for historiske personer markant i dramatikken: Zille Gad i *Barock Friise* (1993), Maria (Vasilijevna) Quisling i *Maria Q* (1994), Hildegard von Bingen i *Rhindøtrene* (1996), Ludwig Wittgenstein i Østerrike (1998).

I lyrikken ser vi denne interessen for historiske personer (og skjebner) spesielt tydelig i de nyere diktbøkene hennes, men tendensen er der allerede i de tidlige tekstene: I *Fanget villrose* finner vi blant annet «Formiddagsvers for Edvard Grieg», som fanger inn de smuldrende restene av Grieg i hans museumshjem (men vi finner også det mer private «Formiddagsvers for Kåre komponist»). I det store utvalget *Dikt 2001–2013* finnes det sikkert femti-seksti ulike tekster til eller om navngitte personer eller deres kunstverk, oftest fra kunstens eller litteraturens verden. Vi kunne trekke frem «Retorikeren velger hav», det storslåtte diktet til den bergenske kollega Georg Johannesen fra *Nye ritualer* (2008), men langt flere og mer fremtredende er diktene til eller om yngre kunstnere som AK Dolven, Cindy Sherman, Kathrine Ærtebjerg, Mari Slaattelid, blant mange, mange andre.

Særlig tydelig er portrettfunksjonen i *Spilt*, som inneholder vakre dikt til Inger Christensen og Marilyn Monroe, metapoetiske samtaler med Øyvind Berg og Olav H. Hauge, et parodisk portrett av Odd Nerdrum, et nydelig dikt til og om den finlandssvenske danseren Virpi Pahkinen og *ikke minst* det store diktet til Mette-Marit av Norge, som hun nå heter, etter at hun i 2001 giftet seg med kronprins Haakon Magnus. Diktet har tittelen «Arnolfinis brud», etter Jan van Eycks berømte maleri, det som også opptrer som referanse eller motiv i en rekke av Løveids andre dikt.

«Arnolfinis brud» plasserer alenemoren Mette-Marit i stedet til bruden, som sannsynligvis het Giovanna Cenami, og er en firedelt betenkning omkring statusen til og et forsvar for den i mediene ganske forsvarsløse unge kvinnen. Trenger jeg minne om hvilket bilde som i massemediene ble tegnet av henne i forkant av prinsebryllupet? Et ganske annet enn van Eycks fromme og skarpt oppstilte bryllupsbilde, det er sikkert. Etter i de to første avsnittene å ha gjenfortalt historien om brudens «utagerende» periode, som det het i mediene, skaper Løveid følgende alternative portrett i det tredje av diktets fire avsnitt:

Forestill tilhørerne at hun er et hus
Fortell dem at hvis man går inn
kan første øyekast gi inntrykk av

at her har mange
skitstøvler
klampet gjennom tidene
Spør om de kanskje vennligst
vil legge merke til noe annet
Spør om ikke det forandrer saken
hvis hun et øyeblikk betraktes
ikke som en futuristisk fantasibygning
eller burgerbar
men en katedral
bygget med stillferdig presisjon
som tilfluktssted for katastrofer

Jeg kommer ikke på mange andre som har skrevet så presist om hvordan det ufrivillig eksponerte mennesket kan fremstå som en medial «fantasibygning», eller en «burgerbar» for borgernes sladderfråtseri, men det er ikke det viktige – her forvandles hun til et verdigere hus, til noe vi alle kan forstå eller gjenkjenne, nemlig mennesket som «tilfluktssted for katastrofer». Men forvandlingen er ikke ferdig. Mette-Marit er kanskje ikke Arnolfinis brud, men heller ikke et hus. Diktets konklusjon er strengere. I likhet med det tredje avsnittet er siste del imperativisk i formen. Nå rettes henvendelsen mot et «du» som kan være både den mediale aktøren, journalisten som har brukt den unge kvinnens bakgrunn, spredt sladder og historier, men også *konsumenten* av dette stoffet, den gjengse leser som har betraktet Mette-Marit som et lett bytte for billige vitser. Du-et får i sluttlinjene følgende instruks:

Fortell at hun kommer
med en fyldig journal
som ikke kan åpnes
Omtal sider ved henne som du ikke forstår
Diskuter om ikke hun
snarere er mere i retning av kvinne
og aldri kan overskues som en helhet
(Løveid 2013: 40–41)

Diktets «hun» gjennomgår en serie forvandlinger, og den siste av dem ender opp ved det uoverskuelige. Kvinnen, mennesket, kan ikke forstås som «en helhet». Hun må ses som alle sine enkelte bestanddeler, alle sine historier, alle sine handlinger. Som ett av mange kvinneportretter i *Spilt* inngår diktet i det mange av de som anmeldte boken da den kom ut, kalte en problematisering av eller et «[spill] med historisk-mytologiske kvinneskikkelser» (Sigurd Sandmo i BT, 25.10.2001). Da boken utkom på dansk i 2004, beskrev kritiker og poet Niels Lyngsø Løveids strategi som «en form for undergravende virksomhet,

hvor digteren forsøger at udradere eller i det mindste omredigere de traditionelle kvindebilleder ved at skrive sig ind i dem og demontere dem indefra.» (Niels Lyngsø i Politiken, 13.3. 2004). «Utradere» er jeg usikker på, «omredigere» er mer dekkende, i alle fall for det nettopp siterte diktet. Jeg ville gjerne supplere denne karakteristikken med ordet «utvide», for er det ikke nettopp det som ligger i hennes «omredigering» av myten om Mette-Marit? Under alle omstendigheter er jeg enig med Lyngsø i at det skjer «indefra». Utvide, men også transformere, fra innsiden. Slik som i diktet som har fått tittel etter Hedda Gablers tredje siste, illevarslende replikk: «Herefter skal jeg være stille». Løveid gjør Hedda Gabler til et monument, en slags skytshelgen for de nygifte:

Utenfor vigselfrommet
står den unge nygifte selvmordersken
i bronse

Som en gudinne for beskyttelse av ekteskap
Du vet du må ofre til henne
men du vet ikke hva

(Løveid 2013: 60)

«Herefter skal jeg være stille», sa Hedda og skjøt seg. Det er ingen bryllups-melodi hun spiller på pianoet sitt, men snarer en «vill dansemelodi». Hennes spill opphører, og hun tar livet av seg. Enhver bryllupsfest som feires, må etter dette ha en tragisk undertone. Den er «omredigert»: Det er ikke lenger den blinde Justitia som står utenfor vigselfrommet, det er den tause Hedda. Portrettet av Hedda Gabler er en statue over det tragisk stoiske – som kanskje har en plass i ethvert ekteskap, men hvilken, det vet vi kanskje ikke?

Interaksjon, sentrallyrikk og kjernefysikk: «Madam Curie»

Det vi møter i Cecilie Løveids dikt er altså tekster som snakker med andre tekster, som interagerer, som dramatiserer. Til tross for at det er «vanskelig å skrive noe fornuftig om forfatterskapet» (Tjønneland), så finnes det beskrivelser som passer ganske godt på Løveids tekster. Om diktene kunne vi for eksempel knytte an til noen begreper danske Peter Stein Larsen har etablert i sin bok *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000* (2010). Han peker her på det han ser som den klareste tendensen innenfor samtidsposien, nemlig at det han kaller «interaksjonistisk» lyrikk har utfordret, og kanskje også overtatt, sentrallyrikkens hegemoni. I Larsens bredt anlagte studie av dansk poesi er grunnhypotesen kort sagt at

poesikonceptionen i hele det 20. århundrede har været styret af en sentrallyrisk norm, hvor man har defineret digtet som en monologisk, stilistisk

homogen, koncentreret, klart afgrænset tekst, i hvilken et lyrisk jeg fungerer som et indiskutabelt centrum. Modsat denne norm har man en type poesi, som jeg har kaldt interaktionslyrik, hvor det er tale om en flerstemmig udsigelse, en stilistisk heterogenitet, en genremæssig blandingsæstetik og en manglende afgrænsethed som form (Larsen 2013: 329).

Dette er også, hos Larsen, et uttrykk for poesiens fortsatte – eller fornyede – samfunnsmessige relevans, og for dens evne til å vise oss en verden som ikke lar seg beskrive via et sentralperspektiv, men som er flerstemt, heterogen, blandet og grunnleggende preget av «manglende afgrænsethed». Dette argumentet virker i og for seg treffende for Løveids tekster, og i tråd med det som allerede er sagt om forfatterskapet. Det som derimot ikke stemmer helt, er kronologien. Hos Peter Stein Larsen betegner nemlig den «interaksjonistiske» lyrikken en tendens som først blir synlig inn mot slutten av det 20. århundret, i en gradvis mer åpen protest mot sentrallyrikkens dominans, og med et klart tyngdepunkt i *vår* samtid, her og nå.

Når jeg sier at kronologien ikke stemmer, er det selvsagt fordi Løveid har oppholdt seg innenfor et slikt «interaksjonistisk» paradigme gjennom hele forfatterskapet. Ja, Peter Stein Larsens karakteristikk «flerstemmig udsigelse», «stilistisk heterogenitet», «genremæssig blandingsæstetik» og «manglende afgrænsethed som form» kunne sies å være en oppsummering av det kritikken og Løveid-forskningen har kommet frem til. Hun har vært interaksjonistisk siden begynnelsen.

Likevel skaper denne litt kategoriske todelingen mellom en «sentrallyrikk» og en «interaksjonslyrikk» noen problemer: Er det virkelig tale om *enten* en jeg-orientert *eller* en flerstemmig poesi? Og er det i Løveids tilfelle slik at det i hennes poesi ikke finnes dikt som faller inn under karakteristikken av en «stilistisk homogen, koncentreret, klart afgrænset tekst, i hvilken et lyrisk jeg fungerer som et indiskutabelt centrum» (Larsen 2013: 329). Nei, selvsagt ikke. I en oversiktsartikkel fra 2014 om norsk samtidslyrikk setter Ole Karlson opp lister over hhv. «sentrallyrisk» og «interaksjonistisk» norsk poesi – og mange navn forekommer begge steder. Blant de han mener skriver sentrallyrisk, finner vi Øyvind Rimbereid, Steinar Opstad, Eldrid Lunden, Hanne Bramness, Bjørn Aamodt, Jan Erik Vold – og Cecilie Løveid. Blant de som skriver interaksjonistisk finner vi blant andre Øyvind Berg, Øyvind Rimbereid, Erlend O. Nødtvedt, Ingrid Størholmen, Jan Erik Vold, Bjørn Aamodt – og Cecilie Løveid. Det er altså for firkantet å tenke seg en regulær motsetning mellom sentrallyrikk og interaksjonslyrikk, og Larsen beskriver da også denne distinksjonen som «poler og modsetninger i et kontinuum» (2009: 11).

Det kan kanskje da være relevant å spørre *hvordan* poesien forflytter seg i dette kontinuumet. Et «forfatterskap» er åpenbart ikke en stabil størrelse i så måte. Beveger da poesien seg i kontinuumet mellom de to polene fra verk til verk, eller fra tekst til tekst? Eller skjer det i én og samme tekst? Er det tale om

to klart adskilte poetikker, eller to «normer» som står i et gjensidig utelukkende forhold til hverandre? Stein Larsen kaller de to polene «paradigmer», og i en streng oppfattelse av paradigmebegrepet hører de altså til i to ulike verdensforståelser. Men slik forstår riktignok heller ikke Stein Larsen selv sine kategorier: Snarere enn å se dette som vanntette skott, tror jeg vi må tenke at poesi som fremstår som «interaksjonistisk» (eller bare «aksjonistisk?») også rommer konvensjonelle, sentrallyriske elementer. Det vi da bør studere, er hvordan disse samvirker og vekselvirker, hvordan de spiller med og mot hverandre, og hvordan forflytningene skjer i feltet mellom de to polene.

Dette spillet er åpenbart i gang, mener jeg, i diktet som kanskje er det mest siterte av Løveids kvinneportretter; åpningssteksten i *Spilt*, et todelt portrettdikt til Marie Curie:

Madam Curie

I

Madame Curies
sarkofag er ikke i Inferno
Den står i Paris i et mausoleum
Den er av hard grønn sten
Som en kinesisk keiserinne ligger hun
dekket av en kroppstett jadebrynje
med en liten klatt dragesæd i spiserøret
kokt med ris og morgendugg
for at hun ikke skal smuldre opp

Her ligger verdens mest vitale Madame
og lyser som en kjøttsten
for den som søker undere og opphisselse
og så lærer man at kvinnen er passiv
og monogam til Forberedende i logikk

II

Madame er radioaktiv
og overlatt til sin kjærlighet
Hun har gått over i rensdyret
som mesker seg med tyttebær og lav
Og jeg som mesker meg
med simlen og resten av tyttebærene
foreslår å gjøre Madame til gudinne
for denne tiden
en gudinne
som radioaktive barn

blir tvunget til å knele for
og elske

Bildet av den fransk-polske vitenskapskvinnen Marie Sklodowska-Curie er representativt for hvordan Løveid ofte fremviser historisk-mytisk stoff: Det blir filtrert gjennom et tydelig og tilstedeværende jeg. Her skjer det både konkret og metaforisk i diktets andre del, der den radioaktiviteten Marie og Pierre Curie var de første til å beskrive og dokumentere, blir en del av diktjeget og hennes kropp etter å ha vandret fra Tsjernobyls ruiner via nedfall som tas opp i jordsmonn og grunnvann, og inngår i næringskjeden via bær og lavvekster – som igjen går over i jeget idet hun nyter sin reinsdyrstek og til sist utroper madammen til en tvetydig gudineskikkelse. Men dette diktet er langt mer enn en reinsdyrstek med høye strålingsverdier. La oss stoppe litt ved det historiske materialet som her blir virvlet opp; la oss dvele ved diktets hovedperson, hun som i virkeligheten er representert ved sitt fravær i kisten i Paris.

Det er ikke til å undres over at Marie Curie var og er et forbilde: Hun, som dro til Paris for å studere fordi Universitetet i Warszawa ikke tok opp kvinnelige studenter, var ikke bare første kvinnelige mottaker av Nobelprisen – hun var også den første noensinne som fikk den i to ulike fagområder. Første gang, i 1903, fikk hun prisen i fysikk sammen med Pierre Curie og Henri Becquerel, for oppdagelsen og karleggingen av radioaktivitet. Andre gang, i 1911, fikk hun prisen i kjemi alene for oppdagelsen av grunnstoffene radium og polonium. Hun var også første kvinne til å avlegge doktorgraden i Frankrike, og ble i 1906 første kvinnelige professor ved Sorbonne. Etter at Pierre Curie døde tragisk i en ulykke, ble Marie Curie gjenstand for flere skandaler: I 1910 ble det angivelig satt i gang en ryktekampanje for å hindre at hun ble valgt inn i Det franske vitenskapsakademiet, i 1911 ble hennes forhold til en fem år yngre – og gift – kollega eksponert: En av Paris' sladreaviser fikk tak i, og trykket fem av kjærlighetsbrevne fra Marie til kjæresten (også Marie Curie kom altså med «en fyldig journal»). Den svenske Nobelkomiteen skal ha forsøkt å overtale Marie til *ikke* å møte opp for å motta prisen i 1911, så skandalisert var hun at man ville unngå at hun møtte svenskekongen. Men hun var slett ikke «passiv»: Hun avviste Nobelkomiteens henstilling ved å insistere på at verdien i vitenskapelig arbeid ikke hadde noen som helst sammenheng med rent sladder.

Marie Curie døde 66 år gammel, og i boken som gjorde Marie Curie til barn-domsidolet til herværende litteraturforsker, nemlig Alice Thornes *Historien om Madame Curie*, skildres det slik:

Den 4. juli 1934 døde Madame Curie. Døden skyldtes de sterke strålene som hun hadde vært utsatt for i så mange år. Stråler fra det uvurderlige grunnstoffet som hun hadde gitt verden kjennskap til – RADIUM (Thorne 1960: 178).

Marie Curies kiste befinner seg ganske riktig i Paris, men ikke helt bokstavelig slik Løveid fremstiller det: En urne med hennes aske er nedlagt i en kiste i krypten i Pantheon. Den er beskrevet som en «sarkofag», bokstavelig oversatt en «kjøtt-eter», ettersom man i antikken trodde kropper nedlagt i kister av kalkstein ble oppløst, fortært, av kisten. En begravelse i en utsmykket sarkofag over jorden var forbeholdt de prominente døde. Sarkofagen med sitt indre lys er også et monument over det noe vi allerede nesten har glemte: det vi kalte atomalderen. Dermed kommer en nyere betydning av ordet «sarkofag» til anvendelse: Det er dette vi kaller de betong- og stålkapler vi bruker til å dekke over havarerte atomkraftverk (Tsjernobyl eller Fukushima) eller andre radioaktive kilder vi ikke vet hvordan vi ellers skal håndtere. Madam Curie er altså utvalgt og må opphøyas, eller hun er livsfarlig og må låses bort, ned, støpes inne. Begge deler kan også være tilfelle.

Marie Curie ble ikke opprinnelig gravlagt i sentrum av Paris; da hun døde i 1934 ble hun begravet på Curie-familiens gravsted i Sceaux, i utkanten av hovedstaden. Levningene ble i 1995 som en æresbevisning flyttet til gravstedet for de store franske menn og kvinner. (Riktignok flest menn: av de ca 80 som er gravlagt her, er det to kvinner, og Marie Curie den eneste som er innlemmet her for sine egne meritters skyld). Nedleggelsen av kisten i Paris skjedde under stor festivitas, blant annet ledsaget av denne honnøren fra daværende president Francois Mitterrand:

By transferring these ashes of Pierre and Marie Curie into the sanctuary of our collective memory, France not only performs an act of recognition, it also affirms a faith in science, in research, and its respect for those who dedicate themselves to science, just as Pierre and Marie Curie dedicated their energies and their lives to science (sit. etter Thomas 2014: 49).

I presidentens minnetale er Marie Curie slik konsekvent andre halvdel av ekteparet «Pierre og Marie Curie». I krypten i Pantheon er hennes kiste imidlertid plassert over hans, og hun har fått sitt pikenavn tilbake, hun er nå «Marie Curie-Sklodowska». Det finnes også et tredje gravsted med hennes navn, Sklodowska-slektens familiegrav i Warszawa – der heter hun Marie Sklodowska-Curie.

I Løveids dikt, utgitt seks år etter flyttingen til Pantheon, er Madame Curie igjen flyttet, til et annet sted, et sted mellom myter og moderne institusjoner, og her er hun suveren: «Her ligger verdens mest vitale Madame / og lyser som en kjøttsten / for den som søker undere og opphisselse». Hun er altså slett ikke den bedre halvdel som den franske presidenten gjorde henne til da hennes aske ble flyttet – hun er i diktet opphøyet til keiserinne, gitt kroppen tilbake, preservert og pansret.

Men diktet begynner ikke der – det begynner med å forklare at sarkofagen *ikke* «er i Inferno». Hvorfor skulle Marie Curies sarkofag være i Inferno? I en

ellers utmerket artikkel om dette diktet skriver Øyvind Berg at «ingen sarkofager blir noensinne, heller ikke i den mest bokstavnave kristendomsfortolkning, medbragt til helvete, sarkofagene blir stående på jorda» (Berg 2015: 10). Og dette er jo selvsagt riktig, i en bokstavelig tolkning. Men dette er et dikt, og da er alt mulig, også en sarkofag i Inferno. I sjette sirkel av Dantes *Inferno* finner vi erkehedninger som brenner til evig tid i sine graver, og de hilser Dante sittende i sine sarkofager. Men den frafalne katolikken Curie har altså i Løveids dikt sin egen, indre brann, der hun i diktet har fått kroppen tilbake og ligger i en sarkofag «av hard grønn sten», «dekket av en kroppstett jadebrynje». Referansen til Inferno kunne tenkes å henspille enten på de atomalderens grusomheter som i siste instans ble muliggjort av Curies oppdagelser, og på den skyld hun dermed indirekte bærer (men som diktet frikjenner henne fra, sarkofagen står altså ikke i Inferno). Eller den kan henvise til forestillingen om at Marie Curies levninger skulle være radioaktive; det viste seg imidlertid under kisteåpningen at det bare var minimal stråling å finne i Curies blykledte kiste – i motsetning til Pierre Curies kiste, hvor de tørre knoklene hadde tydelige spor av radiumkontaminasjon (Lubenau og Pasquier 2013).

For å forstå dette kompakte bildet må vi kanskje til magien: Jade var en sentral ingrediens i det kinesiske Han-dynastiets begravelsesritualer ettersom det ble sagt at det kunne bevare den dødes kropp inn i evigheten. Dette er den ene betydningen denne stentypen har i sammenhengen: Marie Curies kropp er pansret. Det gåtefulle preservativet «dragesød» rommer også et veldig potensial: Hvem vet hva som kan vokse ut av den, ut av Marie Curies hals? Nye vitenskapelige oppdagelser? Ti tusen nye spørsmål om hvordan verden egentlig henger sammen? Eller kanskje et strålende, nytt stykke poesi? For å forstå referansen må vi til den kinesiske kulturkretsen, der man forestilte seg at jadesteinen faktisk var størknet dragesød, og at den dermed bar på veldig fruktbarhetskrefter. Moderne geologer har – kanskje litt skuffende – slått fast at jade bare er en metamorf bergart, blitt til ved at smeltende lava og høyt trykk varmer opp og omformer eksisterende bergarter til denne grønne, transparente smykkesteinen. Miksturen av jadedulver kokt i risvann og morgendugg finner vi også i kinesisk folkekultur, der den ble – eller blir – betraktet som en udødelighetsdrikk.

Preparert udødelig og pansret ligger altså Marie Curie, «verdens mest vitale Madame / og lyser som en kjøttsten», og dette bildet av den grønnskimmrende steinen kaller frem forestillingene om det underlige lyset fra radiumet, som ikke bare var en oppdagelse og et forskningsobjekt, men også estetisk skjønnhet og en kilde til barnlig glede for Marie og Pierre. I laboratorienotatene sine skildrer Curie det slik:

One of our joys was to go into our workroom at night; we then perceived on all sides the feebly luminous silhouettes of the bottles of capsules containing our products. It was really a lovely sight and one always new to us. The glowing tubes looked like faint, fairy lights (Curie 1923: 186–187).

De radioaktive isotopene var svake, vakre «alvelys» – men også livsfarlig stråling. I likhet med de fleste andre av pionerene på feltet døde Marie Curie av strålingsrelaterte skader. Den tolkningen av hennes «sarkofag» som trekker mot farlig radioaktiv stråling er forresten ikke helt fremmed for dette, ettersom slik stråling både er akutt og lengevirkende: Notatbøker, klær og laboratoriumsutstyr Curie etterlot seg – ja, til og med *kokeboken* hennes – er fortsatt i dag, 80 år etter hennes død, såpass radioaktivt at det oppbevares i et blyforseglet lagerrom – en annen slags sarkofag, om man vil. Men til tross for disse oppbevaringstiltakene slutter ikke Marie å lyse, som en kjøttsten, som en fyrlykt «for den som søker under og opphisselse», som det heter i Løveids dikt. Både nysgjerrigheten og begjæret er forsøkt lukket inne, forseglet, i det homosiale fellesskapet av de store, døde i den franske krypt. Men Marie Curie-isotopen, den lysende kjøttstenen, er en konstant kilde til intens stråling og har lang halveringstid. Radium har en halveringstid på 1600 år. Som monument over det faktum at kvinnen verken er passiv eller monogam, vil kjøttstenen i Løveids dikt slik fortsette å lyse i århundrer eller årtusener.

Som portrettdikt står Løveids dikt om Marie Curie i en tradisjon. I tillegg til mer enn hundre bokutgivelser som forteller om hennes liv og skjebne som vitenskapspionér, finnes også en god håndfull dikt som har madammen som motiv eller adressat. Et fint dikt med tittelen «Power», av Adrienne Rich (1974), er et portrett av den sta, aldrende Curie som nektet å se sine egne sår, «denying / her wounds came from the same source as her power» (Rich 1974). Det finnes også et dikt av Mina Loy, nok et portrett, men denne gang et portrett der Curie er blitt til en metafor for den skapende og radioaktiviteten et bilde på poesien. Diktet er en karakteristikk av Gertrude Stein, og Curie blir her et utgangspunkt for en skildring av Stein som en litteraturens forskerpionér som utvinner noe hittil usett og ukjent fra språket:

Gertrude Stein
Curie
of the laboratory
of vocabulary
 she crushed
the tonnage
of consciousness
congealed to phrases
 to extract
a radium of the word.
(Loy 1924: 305)

Diktet er skrevet på et tidspunkt der Marie Curie var superkjendis, og da radium var regnet som et sensasjonelt vidundermiddel – som også ble brukt i alt fra fluoriserende maling til tannpasta, ansiktskremer og forkjølelsesmedisiner.

I Mina Loys dikt, opprinnelig trykket i Ford Madox Fords Paris-baserte *The Transatlantic Review*, september 1924, utgjør både den allmenne entusiasmen og den kjernefysiske oppdagelsen en kontekst for referansen til et «ordets radium». Først senere fikk radioaktiviteten den uunngåelige assosiasjonen til tragisk ødeleggelsespotensial som det i dag har.

En analogi mellom språkarbeid og radioaktivitet finnes det også spor av i Cecilie Løveids Curie-dikt, men ikke gjennom sammenlikning, slik Loy gjør det i diktet til og om Gertrude Stein. Hos Løveid blir radioaktiviteten både en skjebne og en forbindelse, en mediator, mellom den lysende og den som lyset faller på, over hundre år senere. Når vi beveger oss til andre del av diktet, får vi nemlig høre om madames etterliv: Hun er «radioaktiv / og overlatt til sin kjærlighet». Den kjærligheten det her er tale om, er kanskje det samme (vite) begjæret som skaper «undere og opphisselse» i diktets første del, men også det den førte til, det Curie *fant*: radioaktiviteten og grunnstoffene som tok livet av henne. Men hun er ikke dømt til et evig liv som et brennende, grønt lys. Hun forandrer form, forvandler seg, forflytter seg; hennes aske spres over verden. I bokstavelig og metaforisk betydning har Marie Curie via luftstrømmene over Nord-Europa og floraens kretsløp «gått over i rensdyret». Metaforisk, siden det er tale om den samme radioaktiviteten som Curie oppdaget, og bokstavelig fordi en av måleenhetene for radioaktivitet nettopp er *Curie* – riktignok ble denne måleenheten etter hvert danket ut av det ordet vi i dag er mest vant til å bruke, nemlig «becquerel». Tiltaksgrensen for reinsdyr etter Tsjernobyl-ulykken har vært 3000 becquerel. Én curie (Ci) tilsvarer derimot 37 000 000 000 becquerel (Bq), så det er kraftig kost vi her snakker om: Intet menneske kan tåle eksponering for et stoff med radioaktivitet som tilsvarer én curie. Men Curie finnes altså, i desimert form, i tyttebær og lav som reinsdyret spiser, som jeget i Løveids dikt mesker seg med og slik sett får i seg litt av Marie Curies oppdagelser og hennes skjebne; her løper diktets hovedperson og diktets jeg sammen, over og i reinsdyrsteiken.

Gravdiktet

Løveids Curie-dikt er ikke bare et portrettdikt; det er også et gravdikt. Gravdiktet, eller det som kalles «graveyard poetry», er historisk ikke bare en type poesi som har gravplassen, kirkegården eller mausoleet som motiv, det er nærmest en egen sjanger. Den former seg – særlig i romantikken – som en dunkel, melankolsk tenke- og skrivemåte. Forbilder finnes det flust av i renessansegotikken. «How fit a place for contemplation is this dead of night, among the dwellings of the dead», heter det nærmest slagordsmessig i et skuespill av den obskure, engelske 1600-tallsdramatikeren Cyril Tourneur (d. 1626). I stykket med tittelen *The Atheist's Tragedy* (1611), vandrer helten Charlemont rundt på en kirkegård nettopp i Paris og fanger i sin replikk kirkegårdsdiktningens stemning både før og etter (slik vi kjenner det fra kjente dikt som for eksempel Thomas Grays «Elegy written in a country churchyard» (1760), eller Henrik Wergelands

«På en kirkegaard» (1820-tallet), for å nevne noen opplagte eksempler). «How fit a place for contemplation»: Gravdiktet er refleksjon, melankoli, kontemplasjon, og slik sett en sjanger som nesten entydig står innenfor sentrallyrikkens felt. Det handler om jegets ettertanke og selvrefleksjon i møtet med døden – og dets tanker om og meditasjoner over etterlivet.

Løveids Curie-dikt er, som gravdikt betraktet, moderne og sekularisert. Marie Curie-Sklodowskas aske er gravlagt i Panthéon, en nyklassisk kirke omfunksjonert til den sekulære, franske statens æresgravplass. Madame har riktignok gått over i etterlivet, men på moderne manér: Som forestilling, etterliv, måleenhet og stråling. Diktet følger oppskriften og ender hos jeget, alene med sin reinsdyrstek, dvs. alene med den døde og med det som er igjen etter og representerer henne. Og her befinner vi oss vel ved det kontemplative elementet ved gravdiktet – den sentrallyriske, ensomme ettertanke?

Det er imidlertid ikke den andektige, melankolske kontemplasjon vi finner i Løveids gravdikt. Snarere er det den *konfronterende* refleksjon, en form for ettertanke som snur ting på hodet, som ikke nøyer seg med en stoisk konstatering av tingenes endelighet. Og det er nettopp i utvekslingen – interaksjonen – med både sjanger, sted, historiske referanser og andres fortellinger, at Løveid skaper en annen form for kontemplasjon enn den vi forbinder med den klassiske kirkegårds- eller gravdiktning. Hele Curie-diktet kan sies å være en form for interaksjon, en samtale med eller mot, de mange fortellingene som har blitt fortalt om den moderne verdens fremste vitenskapskvinne. Men det er også et stykke poetisk selvrefleksjon, der jeget blir et brennpunkt for alle disse samtaler og fortellingene: «Hun har gått over i reinsdyret», og videre over i jeget, som igjen foreslår å forvandle Madamen, løfte henne opp, stille henne ut. Det er de siste linjene i diktet som kanskje er mest urovekkende:

Og jeg som mesker meg
med simlen og resten av tyttebærene
foreslår å gjøre Madame til gudinne
for denne tiden
en gudinne
som radioaktive barn
blir tvunget til å knele for
og elske

Her skjer det et skift, her flytter diktet seg fra beskrivelse til handling. Marie Curie har transportert seg fra Paris i begynnelsen av det tyvende århundret til Norge ved inngangen til 2000-tallet og inn i jeget i Løveids dikt: Curie har flyttet inn. Som et svar foreslår diktjeget å utrope Curie til gudinne i en verden som var gudløs allerede for Curie selv – altså da en gudinne for en moderne, postapokalytisk verden? Men skal «radioaktive barn» da forstås bokstavelig eller metaforisk? Blir madame Curie en gudinne for de strålingsskadde, eller

en gudinne for poetene, de som har evnen til å utvinne «et radium av ordet», slik Loy beskrev det? I den avsluttende beskrivelsen av hvordan tilbedelsen skal skje, under tvang, ligger det nok også en tanke om at Curie her er et eksempel – på de konsekvenser den brennende kjærligheten og kunnskapssøkenen får. Uten Curie ville vi muligens ikke måtte forholde oss til «radioaktive barn» – strålingsskadde ofre eller kreftrammede i nedfallsområdene. Den doble konklusjonen i dette diktet er, som Øyvind Berg har påpekt (2015), en inngang i «Løveids mørke», som også her er innrammet av gravdiktets kontemplasjon, en elegi for alle «radioaktive barn». Men uten Curie ville det heller ikke eksistert noen strålebehandling av de samme kreftsykdommene, ingen sarkofaglikkende radiummaskiner til å bestråle de radioaktive barnas egne «kjøttstener», disse levende forsteiningene som kan lyse mot oss fra røntgenbilder. Er det disse behandlingsformene vi må tvinges til å elske?

Radioaktivitet er beskrivelsen av det fenomenet at atomkjerner omdannes og sender ut stråling i samme prosess. Poesien kan kanskje forstås ut fra en slik metaforikk: Språket forvandler, omdanner, får ord til å endre form og mening, får ting til å fremstå i nye sammenhenger, den *skaper* sammenhenger der vi ellers ikke ville klare å forestille oss at det skulle være sammenheng. Løveid får Mette-Marit til å forvandle seg fra et rykte til en katedral – og tilbake til en kvinne! Hun får Marie Curie til å forvandle seg fra aske til en lysende «kjøttsten» – og inkarnert som reinsdyrstek blir hun inspirasjon til den forvandlingen jeget foreslår: å gjøre henne til en tvevdyg gudinne for atomalderen! Disse forflytningene og forvandlingene kommer i stand dels gjennom samtaler, utvekslinger og konfrontasjoner med tradisjoner og konvensjoner, men i minst like stor grad gjennom et perseptivt jeg og dette jegets tydelige og deltakende tilstedeværelse. Her er det ikke mulig å skille «interaksjonistiske» fra «sentrallyriske» elementer – de har flyttet sammen! Eller: De har aldri flyttet fra hverandre.

Litteratur

- Berg, Øyvind 2015: «Bevegelse. Frihet. Og skjønn», i *Vinduet* 2/2015. Oslo: Gyldendal.
- Borge, Torunn 2001: «På tur i bilder», anmeldelse av *Spilt*. *Vinduet*.no: <http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=226> [nedlastet 28.8.2015].
- Curie, Marie 1923: *Pierre Curie*. With an introduction by Mrs. William Brown Meloney and autobiographical notes by Marie Curie. London: Macmillan Company.
- Eyde, Benedicte (red.) 1998: *Klangen av knust språk. Cecilie Løveids prosa og lyrikk*. Oslo: Cappelen/LNU.
- Havnevik, Ivar 2002: *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200–2000*. Oslo: Pax.
- Karlsen, Ole 2014: «Bare lerkene kan lese morgenen / den blå bokstaven / i en altfor stor resept». Norsk lyrikk 2000–2012 i formperspektiv», i Karl-

- sen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Hamar: Oplandske Bokforlag.
- Larsen, Peter Stein 2009: *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Larsen, Peter Stein 2013: «Kampen om lyrikken. Litteraturvidenskapelige refleksjoner over en genre», i *Edda* 4/2013. Oslo: Universitetsforlaget.
- Loy, Mina 1924: «Gertrude Stein», i *The Transatlantic Review*, sept. 1924, s. 305.
- Lubenau Joel O. og Pasquier J-L: (2013): «*The Radioactive Remains of Pierre and Marie Curie. The Invisible Light*», i *The Journal of the British Society for the History of Radiology* vol. 37, 12–26.
- Lyngsø, Niels 2004: «Scootermadonna», anmeldelse av *Spiltdt*, i *Politiken*, 13.3.2004.
- Sandmo, Sigurd 2001: «Fascinerende Løveid», anmeldelse av *Spilt*, i *Bergens Tidende*, 25.10. 2001.
- Løveid, Cecilie 2013: *Dikt 2001–2003*. Oslo: Kolon forlag.
- Thomas, Adrian 2014: «Marie Curie and the Radium Institute», i Crean, Michael (red.): *The Story of Radiology. Vol. 3*. Wien: ESR – European Society of Radiology.
- Thorne, Alice 1960: *Historien om Madame Curie*. Oslo: Forlagshuset.
- Tourneur, Cyril 1611: *The Atheist's Tragedy*.
- Tjønneland, Eivind 1998: «Kvinnelighetens syndefall. Det dyriske hos Cecilie Løveid», i Eyde (red.) 1998.