

”Dansande skrift i sollys?”

Marie Takvams lyriske forfatterskap
lest som feministisk vitalisme

Mona Fåberg Moldung



Hovedfagsavhandling
Nordisk institutt
Universitetet i Bergen
Februar 2005

Kva er vel tankar og kjensler?
Ornament mot urolege himlar?

Som insekt drege mot lyset, blir eg slukt av
logen.

Kan oske forme ei innskrift mot himmelen?
Dansande skrift i sollys?

Lat meg få skrive eit førebels testamente:
Av støv er eg skapt,
til støv vil eg atter bli.
Solstøv!

Marie Takvam, *Merke etter liv*, 1962

Innhold

Forord	4
Innledning	5
Del 1	8
Begrepsavklaringer	8
<i>Feminisme</i>	8
<i>Vitalisme</i>	13
<i>Nynorskfeltet og vitalismen</i>	17
Del 2	21
Resepsjonen av Marie Takvams lyrikk.	21
<i>Anmeldelser</i>	21
<i>Litteraturhistorisk omtale</i>	26
<i>Artikler og hovedfagsavhandlinger.</i>	32
Del 3	47
Analyser	47
<i>Innfallsvinkler</i>	47
<i>”Dåp under sju stjerner” – konstituering av et subjekt.</i>	48
<i>Signal om en eksplisitt feminisme</i>	61
<i>Konkret kroppslighet</i>	66
<i>Sosial samvittighet i intertekst.</i>	81
<i>Melankolsk nostalgi før ringen sluttet.</i>	94
Avsluttende betraktninger	103
Litteraturliste	106
Bibliografi	106
Anvendt materiale	107
Appendiks	113
Sammendrag	118

Forord

Først og størst takk går til min veileder, Idar Stegane, for inspirerende og uerstattelig veiledning, gjennom hele prosessen fram mot den ferdige avhandlingen. Med stort engasjement, ekte interesse og godt humør har han bidratt til både faglig utvikling og en god arbeidsstemning.

I. amanuensis ved Romansk institutt, Helge Vidar Holm, skal ha stor takk for hjelp med Villons originaltekster når min gymnasfransk ikke strakk til. Det må også nevnes at denne avhandlingen neppe hadde blitt skrevet uten inspirasjonen fra Jan Inge Sørbøs og Jørgen Sejersteds fordypningsemne i nynorsk lyrikk, høsten 2003.

Instituttets studiekonsulent, Ørjan Leren, fortjener takk for å alltid ordne opp i små og store problemer og uklarheter, og Anne-Margrethe Lorentzen for å ha sørget for at jeg ikke frøs i hel på lesesalen i romjulen. Universitetsbibliotekarene har også bidratt til å gjøre arbeidssituasjonen lettere, med stor hjelpsomhet og fleksibilitet.

Mine medstudenter skal ha hjertelig takk for mer og mindre seriøse samtaler i pausekroken, og for stor entusiasme og omtanke i innspurten. De har gjort lange dager på lesesalen triveligere enn forventet!

Venner og familie har også bidratt med uerstattelig hjelp og støtte. Pia skal ha takk for korrekturlesing og generell støttekontaktvirksomhet, og mine foreldre fortjener stor takk for alt fra barnevakter, engasjement og korrekturlesing, til økonomisk hjelp når det ble behov for ny pc midt i den mest hektiske skriveperioden. Når husstanden teller 5 flotte barn, med smått og stort, blir hverdagen til tider en utfordring, og alle som har stilt opp i den forbindelse skal vite at det har betydd svært mye for meg og barna i denne prosessen.

Humør og overskudd lider under lange dager og kvelder på lesesalen, og en klem og en armkrok er det man trenger aller mest når pc'en pakkes ned for kvelden. For dette, og for mye mer, fortjener Tore større takk enn det som kan uttrykkes her!

Innledning

I forordet til essaysamlingen *Frå gamle fjell til magma. Linjer i nynorsk lyrikk* (Sørbo 2004), sier Jan Inge Sørbo at Marie Takvam går inn i ”tekstlege tradisjonar som ser ut til å ha vore styrande frå første dikt. Men i lang tid var det få som såg særleg meir enn ei sjølvutleverande biografering i dikta hennar” (Sørbo 2004: 13). Sørbo peker her på det som for en stor grad har utgjort motivasjonen for denne oppgaven. Det er også slik at Marie Takvams lyriske univers fortsatt må betraktes som relativt utforsket, om vi ser på mengden publiserte dybdestudier. Med denne avhandlingen ønsker jeg derfor å kaste lys over hvilke tekstlige tradisjoner Takvams lyrikk skriver seg inn i, og hvordan de kommer til syne i diktene. Den idéhistoriske bakgrunnen for tradisjonen Takvam skriver seg inn i vil stå sentralt, sammen med et fokus på de kjønnspolitiske sidene ved lyrikken. Mine lesninger vil med andre ord få et kontekstuellet preg, i motsetning til hva som har vært vanlig, ifølge Sørbo: ”Norsk lyrikk har generelt vore lite drøfta i forhold til idéhistoriske impulsar, kanskje med unnatak av Uppdals Nietzsche-lesing og somme utleggingar av Olaf Bull. Nynorsk lyrikk har i stor grad blitt lesen inn i ein slags sjølvsgatt bygdekontekst” (Sørbo 2004: 106). Når Sørbo nevner Uppdal og Bull, dreier det seg om lesninger av disse forfatterskapene i lys av idéhistoriske impulser vi kan knytte til det som med en fellesbetegnelse kan kalles *vitalisme*. Uppdal har altså vært lest i lys av Nietzsche, og forbindelser til Henri Bergson har også vært trukket frem (Ystad 1978). For Bull sin del dreier det seg også om Bergson (Haakonsen 1993). Det er nettopp denne tradisjonen jeg vil vise at Takvams lyrikk går inn i og omformer.

Når jeg hevder at Takvams lyrikk omformer denne vitalistiske tradisjonen, har det sammenheng med at det ser ut til at tekstene innebærer en klar konstituering av et aktivt kvinnelig subjekt, i motsetning til en tradisjon der kvinnen hovedsakelig har rollen som objekt. I fortsettelsen av dette vil jeg fremheve at jeg, fra et feministisk ståsted, betrakter det som viktig å synliggjøre og drøfte tekst som reflekterer over kulturelle forestillinger om kjønn og kropp. Denne motivasjonen ble styrket i møtet med en resepsjon som for en stor del har vært preget av fokus på Marie Takvam som person og kropp, fremfor seriøs litterær interesse. Når Sørbo fremhever at nynorsk lyrikk for en stor del har vært lest i en bygdekontekst, vil jeg innvende at et større problem for skrivende kvinner trolig har vært, og er, tendensen til å lese deres tekster inn i en begrensende ”kvinnelitteratur”- kontekst, der antatt kvinnelige egenskaper som nærhet, identifikasjon og omsorg gjerne får hovedrollen. Som det fremgår ovenfor, er det ikke min mening å benekte at Takvams lyrikk springer ut av et feminint perspektiv. Og jeg er bevisst på

at denne avhandlingen har et gynokritisk preg, i og med at jeg er en kvinne som leser dikt skrevet av en kvinne, med et feministisk utgangspunkt. I den forstand kan avhandlingen anklages for å befeste inntrykket av Takvams forfatterskap som ”kvinnelitteratur”. Imidlertid håper jeg det vil vise seg at dette er et overflatisk inntrykk, da jeg har som mål å vise at Takvams lyrikk sprenger seg ut av snevre rom og orienterer seg mot Europa og Verden, og umulig kan leses som ensidig preget av og orientert mot ”kvinneverdenen”.

Avhandlingens hovedmål er å undersøke om det jeg betrakter som en feministisk vitalisme kan sies å være styrende gjennom Takvams forfatterskap. For å kunne trekke konklusjoner om dette må jeg undersøke hvordan dette i så fall realiseres poetisk, og om det er en tendens som endrer seg eller forsvinner underveis i forfatterskapet. I dette arbeidet står lesninger av diktene sentralt, men det er behov for å avklare begreper og å gi et overblikk over resepsjonen før jeg kommer til analysene.

Både vitalisme og feminisme er begreper som må avklares i avhandlingens første del. Når det gjelder feminisme er det et stort felt som omfatter motstridende teorier med svært ulike innfallsvinkler. Derfor velger jeg å gi plass til en avklaring av hvilken forståelse av feminisme denne avhandlingen vil preges av. Det skal ikke underslåes at denne forståelsen tar utgangspunkt i mitt eget kvinnepolitiske engasjement, når jeg insisterer på frigjøringsperspektivet som grunnlag for å kunne snakke om feminisme. Vitalismebegrepet må avklares fordi det er et begrep som brukes mer eller mindre presist om filosofiske ideer som preget europeisk kulturliv fra omkring 1900, og bruken av begrepet i litteraturvitenskapelig sammenheng for en stor del kjennetegnes ved liten bevissthet om begrepets karakter av å omfatte til dels ulike ideer. I forlengelsen av denne avklaringen vil jeg ta for meg den nynorske litterære institusjonens forhold til vitalismen, ettersom jeg vil plassere Takvams forfatterskap innefor en nynorsk vitalismetradisjon.

I avhandlingens andre del tar jeg sikte på å gi et overblikk over Takvam-resepsjonen, der jeg vil vektlegge den akademiske resepsjonen, men også undersøke avisannonser av diktsamlingene, og se på omtalen forfatterskapet blir tildelt i ulike litteraturhistorier. Ettersom det foreligger en hovedfagsavhandling som tar for seg resepsjonen av Takvams lyrikk, med hovedvekt på avisannonser (Svarverud 1994), vil jeg ikke reprodusere det arbeidet som er gjort der, men drøfte det i lys av enkelte anmeldelser og forhåpentligvis utdype og nyansere det bildet som fremstår i denne avhandlingen, med et grundigere blikk på litteraturhistorisk og akademisk omtale.¹

¹ Med unntak av anmeldelser fra *Aftenposten*, er alle sitater fra anmeldelser fra Svarverud 1994.

Når jeg har som mål å undersøke om en tendens kan betraktes som styrende for hele Takvams lyriske forfatterskap, vil det føre til noen strukturelle utfordringer i forhold til omfang og utvalg av dikt til analyse. Omfanget av tekster til analyse som dette målet resulterer i, og den hovedsakelig kronologiske fremstillingen, er både oppgavens styrke og svakhet. På den ene side muliggjør det en synliggjøring av en eventuell overordnet tendens, og hvordan den eventuelt utvikler seg gjennom forfatterskapet. På den annen side medfører det en fare for at deler av analysene kan få et repeterende preg, og at flere dikt gjøres til gjenstand for overflatiske lesninger av plasshensyn. Jeg håper å lykkes i å redusere de negative konsekvensene av denne strukturen til et minimum ved å foreta dypdykk i flere dikt fra ulike tidspunkt i forfatterskapet, og la kortere lesninger av flere dikt underbygge dybdeanalysene. Ulike teorier vil bli benyttet i lesningene, som dels vil ha preg av nærlesing, og dels av et kontekstuel blikk på diktene. Intertekstuelle referanser til fransk og spansk lyrikk vil skape noen språklige utfordringer i forhold til gjendiktninger og originaltekster som det ikke vil være mulig å drøfte i større omfang. For å muliggjøre eventuelle videre drøftinger av mine påstander omkring dette vil det legges ved et appendiks med de aktuelle originaltekstene.

En hypotese fører alltid med seg en fare for å overse trekk ved tekstene som ikke passer inn, og å forsterke trekk som støtter den. Det er ikke min intensjon å tre mitt utgangspunkt ned over diktene, noe jeg håper vil vise seg i lesningene. Imidlertid må det erkjennes at den rene, ubesmittede lesning er en illusjon. Allerede i utvalget av tekster til analyse vil min initiale forståelse av forfatterskapet være styrende. Så kan man håpe at det relativt store omfanget dikt som behandles likevel er så vidt representativt at oppgavens konklusjoner ikke er farget av mitt utgangspunkt i urimelig grad.

Del 1

Begrepsavklaringer

For å synliggjøre og klargjøre noen grunnpremisser for mitt arbeid med Marie Takvams lyrikk vil jeg her ta for meg noen sentrale begrep. Jeg betrakter Takvams forfatterskap som vitalistisk og feministisk, noe som i forhold til tradisjonell forståelse av disse begrepene vel må oppfattes som selvmotsigende. Derfor vil jeg klargjøre min forståelse av begrepene, samt gjøre rede for hvordan jeg forstår den nynorske litterære institusjonen fordi jeg mener at vitalismen i Norge kan knyttes til den. Denne delen av oppgaven må ikke betraktes som et fyllestgjørende teorikapittel, da det i lesningen av de ulike diktene vil bli benyttet teori fra flere områder i tillegg til den følgende begrepsavklaring i forhold til det jeg anser som hovedtrekk i Takvams lyriske forfatterskap.

Feminisme

Kjønnteori er etter hvert blitt et stort forskningsfelt som spenner vidt, og hvor uenigheten er stor. For litteraturforskningens del har kjønnsperspektivet utviklet seg fra et nødvendig fokus på å løfte frem og synliggjøre tidligere undervurderte eller ukjente kvinnelige forfattere, til dagens situasjon der poststrukturalistisk kjønnsteori, eller såkalt queer-teori har ført til problematisering av "det vestlige, humanistiske *subjektbegrepet* med dets forestillinger om faste og stabile identiteter" (Iversen 2002: 33). Judith Butler må regnes som sentral i dette feltet, og har vunnet stor innflytelse med bøkene *Gender Trouble* (1990) og *Bodies That Matter* (1993), der hun tar utgangspunkt i Foucaults diskursteori og argumenterer for å betrakte biologisk og sosialt kjønn som produsert av språklige diskurser. Dette anti-essensialistiske ståstedet innebærer en avvisning av forestillingen om et naturlig, heteroseksuelt kjønn:

Hennes feministiske strategi er å forholde seg til kjønnsidentiteter som roller eller masker, som en kan og må velge selv, og som en kan endre gjennom å iscenesette seg og spille med dem, slik at en kan endre dem performativt, gjennom (tale)handling. Hun bruker begreper som *drag* og *queer trouble*, som av mange er blitt oppfattet som en befriende, politisk strategi for å bryte opp fra de etablerte, undertrykkende kjønnsidentitetene.

(Op.cit.: 46)

Denne posisjonen har som nevnt hatt stor innflytelse, men er også gjort til gjenstand for sterk kritikk, fra blant andre Toril Moi, som anklager poststrukturalistene for å avvise frigjøringsbegrepet og å være overdrevent teoretiske og lite koherente: "Kort sagt, poststrukturalistenes forståelse av biologisk og sosialt kjønn er obskur, "teoretistisk" og skjemet av indre motsetninger. De har kjørt seg fast i unødvendige filosofiske og teoretiske problemstillinger"

(Moi [1998] 2002: 89). Eva Lundgren er ikke mindre krass når hun påpeker det hun oppfatter som det absurde i iscenesettelsesprosjektet:

Dersom identitet er en ytre markering, noe vi velger å være, hvorfor da begrense valget til kjønn og seksualitet – kvinne, mann, trans, hetero, homo, bi, queer? For min egen del har jeg lenge hatt lyst til å være en nigeriansk unghest med aristokratiske aner. Kan jeg velge etnisitet? Klasse? Alder? ”La meg være ung...”

(Lundgren 2003: 11)

Lundgren har vansker for å se det frigjørende i dette spillet med identiteter, og påpeker at dette frie valget forutsetter bekreftelse på de skiftende identitetene i ”de andres” blikk. Dette igjen forutsetter at man i sitt spill med identiteter forholder seg til gjenkjennbare kulturelle koder for kjønn, noe som nødvendigvis innebærer en form for ”kategoritvang”. Fra et feministisk ståsted må dette betraktes som en sentral innvending mot queer-teorien, og Lundgren avviser med dette at det ligger noen form for politisk sprengkraft i den:

Jeg innbiller meg at den politiske sprengkraften i det feministiske prosjektet ikke kan ligge i å ville beholde patriarkalske ordninger for å fremstå som feministisk tydelig, men i å drive patriarkalske ordninger mot stupet og styrte dem utfor fallet, knuse dem, så det ikke blir støv tilbake på støv. I dette perspektivet virker queerteoriens symbiose med eksisterende heteronormativitet og strenge kjønnsregler ganske problematisk.

(Ibid.)

Som det trolig fremgår av det foregående, har jeg en forståelse av feminisme som et frigjøringsprosjekt med utgangspunkt i den undertrykking og underordning kvinner utsettes for i det sosiale og private liv. Med andre ord er min forståelse i sin essens politisk. Dette innebærer at jeg, i likhet med Lundgren og Moi, kommer på kant med Judith Butler og hennes poststrukturalistiske disipler, da jeg mener at den destabiliseringen av kropp og identitet poststrukturalistene søker å oppnå, står i fare for å hensette oss uten et begrepsapparat som kan forklare og bekjempe kvinneundertrykking. Dette innebærer likevel ikke at jeg mener denne typen teorier er uten verdi. Vi har bruk for teori som utfordrer kulturelle forestillinger om kjønn, og jeg vil i oppgaven også støtte meg på teoretikere som har en poststrukturalistisk innfallsvinkel, som Jay Prossers teorier omkring huden som bærer av vår personlige biografi (Prosser 2001). Formålet med denne oppgaven er naturligvis ikke å tre min egen forståelse av kjønn, kropp og feminisme ned over Takvams lyrikk, men å undersøke hvilke forestillinger om dette som kommer til syne i de aktuelle diktene. Når jeg hevder at lyrikken kan betraktes som feministisk, er det en konklusjon som dels er basert på min egen forståelse av feminisme, som tar utgangspunkt i Simone de Beauvoirs *Le Deuxième Sexe* (1949) slik den fremstår hos Toril Moi, og hos den mer kritiske Eva Lundgren-Gothlin (som ikke må forveksles med den Eva Lundgren jeg har sitert ovenfor), og dels på feministisk teori som ikke nødvendigvis er i tråd

med min egen forståelse, men likevel er bredt anerkjent som feministiske teorier. Det siste gjelder særlig i forhold til Hélène Cixous, som jeg betrakter som til dels essensialistisk.

I sin kritikk av poststrukturalistene fremhever Moi at man i Beauvoirs arbeider finner et fruktbart alternativ til queer-teori. Fra dette utgangspunktet presenterer hun en oppfatning av kroppen som biologisk realitet, men uten å akseptere biologisk determinisme:

Selv om menneskets biologi er grunnleggende for den måten vi lever i verden på, gir biologiske fakta ikke grunnlag for å konkludere noe som helst om betydningen og verdien de har for individet og samfunnet. Likevel kan ikke biologiske fakta plasseres utenfor betydningens felt.

(Moi [1998] 2002: 103)

Med andre ord kan ikke biologien danne grunnlag for menneskelige verdier, uten at det dermed er sagt at den er uten betydning for menns og kvinners tilværelse. Dette, etter mitt syn elementære synspunktet, står sentralt i en frigjøringsorientert feminisme, i og med at det gir grunnlag for å si at kvinner og menn finnes (noe som ikke er selvfølgelig i poststrukturalistisk teori), at de har visse biologiske kjennetegn, og at patriarkatet har gitt disse kjennetegnene definisjonsmakten over de roller kvinner og menn tillates å spille i samfunnet.

I forhold til Marie Takvams kroppsorienterte lyrikk vil det i analysene bli reflektert over hvilken forståelse av kroppen som kommer til uttrykk i diktene, og hvorvidt, og i så fall hvordan den endrer seg i løpet av forfatterskapet. Om kroppsforståelsen kan betraktes som kompatibel med en frigjøringsorientert feminisme, eller må vurderes som ensidig essensialistisk vil bli drøftet. Som nevnt vil poststrukturalistisk teori anvendes i enkelte sammenhenger, men uten at det dermed kan snakkes om queer-lesninger av en lyrikk som motsetter seg et helhetlig diskursivt kroppsbegrep.

Når jeg søker å påvise feministiske trekk ved Takvams lyrikk vil jeg ikke bare forholde meg til det synet på kroppen som fremstilles. I tråd med en beauvoirsk feminisme vil jeg også vurdere om diktene gir uttrykk for transcendens, eller om det er en immanent tilværelse som favoriseres. Men dette begrepsparet har, slik det kommer til uttrykk hos Beauvoir, problematiske sider som medfører at det ikke kan benyttes uten en foregående avklaring av hva jeg legger i det. I følge Lundgren-Gothlin (1991) er begrepene både deskriptive og normative, og brukes for å beskrive hva som karakteriserer mannens versus kvinnens situasjon. Det normative ligger i favoriseringen av transcendens fremfor immanens, og i forståelsen av hva som kan betraktes som transcendens:

Beauvoir menar att det skett en uppdelning mellan: å ena sidan en manlig, transcendensens sfär, som är handlingens, aktivitetens, det produktiva arbetets, värdeskapandets, framåtskridandets, skapandets, existensens sfär, som också motsvaras av det som brukar kallas den offentliga sfären och å andra sidan en kvinnlig, immanensens sfär, som är upprepningens, kontinuitetens, bevarandets, livets sfär, som motsvaras av det privata.

(Lundgren-Gothlin 1991: 339)

I dette ligger at kvinnens tradisjonelle moderskapsfunksjon og husholdsarbeid defineres som immanens. Beauvoir erkjenner uunngåeligheten ved og nødvendigheten av disse funksjonene, uten å betrakte dem som betydningsfulle for menneskelig og historisk utvikling, i følge Lundgren-Gothlin, som ser dette som problematisk:

For att vara transcendent måste kvinnan i så stor utsträckning som möjligt underordna och kontrollera moderskapsfunktionerna och hon måste bort från den traditionellt kvinnliga sfären. Hon kan inte ur moderskapet eller de traditionellt kvinnliga sysslorna skapa andra värden och en annan modell för mänsklighet. Det gör att transcendens/immanens begreppen genom sin genusprägling blir problematiska ur ett feministisk perspektiv, om man inte accepterar de traditionellt manliga aktiviteterna som normerande.

(Op.cit.: 334-335)

Både Lundgren-Gothlin og Moi ([1998] 2002: 100) betrakter denne, etter mitt syn uheldige siden ved transcendens/immanens begrepet, som resultat av den situasjon franske kvinner befant seg i på det tidspunkt Beauvoir arbeidet med *Le Deuxième Sexe*. Moi fremhever, med utgangspunkt i Beauvoirs tankegang, at friheten i et ikke-sexistisk samfunn vil bidra til nye erfaringsmuligheter for kvinner: ”det er ikke slik at kvinner i all evighet kommer til å oppleve barnefødsler som en iboende undertrykkende erfaring” (ibid.).

Når jeg i analysen av Takvams dikt benytter meg av begrepsparet transcendens og immanens, er det for å betegne overskridelse, eller transcendens, fra det subjektet betrakter som en begrensende tilværelse, eller immanens. Ved å ta utgangspunkt i subjektets egen forståelse av hva som er begrensende eller undertrykkende, unngår jeg det normative aspektet og åpner for at også aktivitet innenfor den tradisjonelt kvinnelige sfære kan innebære transcendens. Dette er ikke uproblematisk, og medfører noen problemstillinger som ikke kan ignoreres. Kan det betraktes som transcendens å bevisst velge å bli værende i en undertrykkende, eller immanent, tilværelse? Og kan en livsførsel som innebærer undertrykking av andre, i vid forstand, karakteriseres som transcenderende? Etter mitt syn er det ikke mulig å snakke om transcendens i disse tilfellene, ikke minst fordi det å bevisst velge immanens eller undertrykking, bidrar til å befeste patriarkatet, og slik medfører en forsterking av den undertrykkelsen andre kvinner utsettes for. I dette ligger et moralsk imperativ rettet mot de subjekter som har det privilegiet å kunne velge relativt fritt. For svært mange kvinner er ikke dette frie valget en realitet, og transcendensen blir dermed ikke mulig å gjennomføre. Mange av Takvams diktsubjekter befinner seg i immanens, og jeg vil i analysene drøfte de årsaker og strategier som er relevante for tekstene i forhold til overnevnte problemstillinger.

En feministisk orientert lesning av Marie Takvams lyrikk som betrakter vitalisme som en overordnet tendens i forfatterskapet, må nødvendigvis ta stilling til problemstillinger

omkring essensialisme. Dette er et begrep som er mye brukt, men sjelden definert. Jeg starter derfor med denne omfattende definisjonen fra Elizabeth Grosz:

Women's essence is assumed to be given and universal and is usually, though not necessarily, identified with women's biology and "natural" characteristics. Essentialism usually entails biologism and naturalism, but there are cases in which women's essence is seen to reside not in nature but in certain given psychological characteristics – nurturance, empathy, support, non-competitiveness, and the like. Or women's essence may be attributed to certain activities and procedures (which may or may not be dictated by biology) observable in social practices – intuitiveness, emotional responses, concern and commitment to helping others, etc. Essentialism entails the belief that those characteristics defined as women's essence are shared in common by all women at all times. It implies a limit on the variations and possibilities of change – it is not possible for a subject to act in a manner contrary to her essence.

(Grosz 1995: 47)

Ut fra denne grundige definisjonen kan man konkludere med at flere kjente feministiske teoretikere må betraktes som essensialister, ettersom den ikke skiller mellom positiv og negativ bruk av essensialistiske ideer. Dermed rammes de feminister som fremhever at kvinner har spesielle fortrinn menn mangler. Dette gjelder blant andre H  l  ne Cixous, som jeg vil referere til i flere analyser. Moi kritiserer henne for blant annet å hevde "writing as a female essence" og for biologisme (Moi [1985] 2002: 124). Også andre teoretikere jeg vil vise til må betraktes som essensialistiske, noe som blir uunngåelig om man skal forholde seg til vitalistisk ideologi. Spørsmålet jeg må forholde meg til er om diktene jeg analyserer kan sies å stå for essensialistiske holdninger, og i så fall hvordan og hvorfor dette kommer til uttrykk. Det er i den forbindelse viktig å være klar over det faktum at vi alle, i et patriarkalsk samfunn, internaliserer essensialistiske forestillinger om kjønn i sterkere eller svakere grad. Med Gadamer kan vi betrakte essensialisme som en del av våre fordommer, eller forforståelse, som legger grunnlag for forståelse overhodet. Så kan man spørre seg: "Hva skiller legitime fordommer fra de utallige fordommer den kritiske fornuften har som sitt ubestridelige anliggende å overvinne?" (Gadamer 2001: 126). Kj  nnsessensialisme må vurderes som en av disse sistnevnte fordommene, og kanskje skiller den seg fra legitime fordommer ved at erfaring vil nyansere den, i et stadig vekselspill, der subjektet gradvis kan frigjøre seg fra en illegitim forforståelse. Men dette forutsetter nettopp en vilje til overvinning, til refleksjon og til å gjøre seg nye erfaringer. Det vil si at transcendens, eller i det minste vilje til transcendens, er en nødvendighet for å skape endring i forståelse. Både andres og vår egen transcendens kan bidra til å gi oss nye erfaringer, og i forlengelsen av det legge grunnlag for en gradvis mer legitim forståelse av kjønn. Når bevisstheten om denne prosessen er til stede, blir det ikke fullt så problematisk å benytte teori som har essensialistiske trekk, forutsatt at den identifiseres som nettopp det. Essensialistiske trekk ved kjønnsforståelsen i diktene må også behandles ut fra en bevissthet om de prosesser som ligger til grunn for etablering av fordommer og forståelse.

Når jeg i det følgende skal analysere Takvams lyrikk med et feministisk blikk, vil det, som det er skissert her, være spørsmål knyttet til kropp, transcendens/immanens og essensialisme som blir gjort til gjenstand for drøfting, og disse drøftingene vil ha et visst politisk preg. I den forstand plasserer denne oppgaven seg i det Irene Iversen omtaler som ”en mer politisk og historisk orientert diskurs” (Iversen 2002: 45), som ifølge henne følger av en perspektivforskyvning på 90-tallet i den feministisk orienterte litteraturvitenskapelige debatten. Men før jeg går til analysene må jeg også ta for meg det vitalistiske idégrunnlaget jeg mener Takvams tekster forholder seg til.

Vitalisme

Å gi en entydig definisjon av dette begrepet er i beste fall en utfordring, ettersom man gjerne knytter det til både Schopenhauer, Nietzsche og Bergson, og dermed til filosofiske tanker som kan virke motstridende. Som felleselement ligger imidlertid en tese om en immateriell og ikke-intellektuell urkraft i hele kosmos, som også menneskets personlige og kroppslige utfoldelse er knyttet til. Denne urkraften har det borgerlige, konvensjonelle mennesket distansert seg fra, gjennom rasjonalitet og modernitet. Spontan og intuitiv livsutfoldelse, der instinktene får spille fritt, er det som kan føre oss tilbake til vår egentlige identitet. Hos Schopenhauer er det viljen som er selve urkraften: ”Den driver seg selv framover mot videre liv. Dette er grunnlaget for *selvoppholdelsesdriften* i både dyr og mennesker, som begge er objektivasjoner av selve viljen” (Gujord 2004: 263). Men i motsetning til Bergsons positive livskraft, er Schopenhauers vitalisme mer pessimistisk, eller realistisk om man foretrekker det:

Metaforisk fortolket begrenser den seg ikke til en dyrkelse av våren og sommeren som høytider for vekst og forplantning. Schopenhauers vitalisme griper om hele livssyklusen. Høsten og vinteren, forfallet og døden, er alltid til stede som forutsetninger og endepunkt for vekst og liv.

(Gujord 2004: 261)

Denne livssyklus-idéen er også et viktig element hos Nietzsche, med en sirkulær forståelse av alle tings evige tilbakekomst. Også viljen, spesifisert som viljen til makt, står sentralt i Nietzsches filosofi. Sentralt for Nietzsche står også troen på det naturgitte mennesket. Moral, kultur og fornuft betraktes som historiske størrelser og mangler dermed legitimitet. Når det er sagt må det presiseres at Nietzsche ikke er entydig negativ innstilt til rasjonaliteten. Men vi finner en idealisering av det unge, aktive og handlende subjektet fremfor det tenkende fornuftsmennesket. Tanken om det dionysiske er viktig i denne sammenhengen. Begrepet er hentet fra guden Dionysos i gresk mytologi, som tradisjonelt er knyttet til rus, galskap, fødsel og død. Nietzsche setter det dionysiske i relasjon til naturkreftene og det instiktive, i motsetning

til apollinsk rasjonalitet og orden. Den favoriseringen av det dionysiske Nietzsche står for i *Tragediens fødsel* (Nietzsche [1872] 1999) må knyttes til tanken om det naturgitte mennesket, når han fremhever det dionysiske eller instinktive som den eneste veien ut av den moralen han oppfatter som livsfornektende og begrensende. Det schopenhauerske begrepet ”verdensviljen” knyttes til det dionysiske i temperamentsfull redegjørelse for urkreftene:

Vi er virkelig i korte øyeblikke urvæsenet selv og føler dets ubændige livsbegær og livslyst; fræmtredelserenes kamp, kval og tilintetgjørelse forekommer os nu at være nødvendig på baggrund af det overmål af talløse livsformer, der stræber og skubber sig ind i livet, på baggrund af verdensviljen overvældende frugtbarhed; vi bliver gennemboret af disse kvalers rasende brod netop i det øjeblik, hvor vi så at sige er blevet ét med den grænseløse urlyst ved tilværelsen, og hvor vi i dionysisk henrykkelse aner uforgængeligheden og evigheden i denne lyst. Trods frykt og medlidenhed er vi de lykkelig-levende, ikke som individer, men som det ene levende, hvis avlelyst vi er smeltet sammen med.

(Nietzsche [1872] 1999: 118)

Også Bergson er opptatt av det instinktive og ikke-rasjonelle. Hans begrep for livets urkraft er *l' élan vital*, eller livsstrømmen. Hans Kolstad beskriver den som ”satt sammen av psykiske elementer som gjennomtrenger hverandre. Livsstrømmen er livets alltid fortsatte vilje til å løfte seg selv og bevare seg selv i kampen mot materiens trege tilværelse” (Kolstad 1993: 57). Parallellen til Schopenhauers og Nietzsches tanker om viljen er tydelig. Men Bergson skiller seg ut med sin orientering mot det positivt skapende. Bergson vektlegger også det ”spesifikt *ungdommelige*” (Gujord 2004: 178) med en sterk orientering mot vitalitet, livskraft og solen som primærkilde til alt liv. Også hans vitalisme preges av en favorisering av det umiddelbare og intuitive, fremfor det intellektuelle og kultiverte. Men han skiller seg ut med en egen forståelse av tid, *la durée*, som er den tid menneskets psyke lever i. Daniel Haakonsen forklarer dette begrepet slik: ”Tiden i denne forstand er ikke noe annet enn livet i sitt vesen: fortiden som levende nærvær her og nu, iferd med å erobre fremtiden, i en slags stadig vekst og modning. ”Hvert øyeblikk er ikke bare noe nytt, men noe som ikke kunne forutsees”” (Haakonsen 1993: 221). Dette levende nærvær er signifikant idet det impliserer sameksistens mellom fortid og nåtid. Ifølge Gujord åpner dette perspektivet opp for dialog med tradisjonen innenfor det kunstneriske feltet, og han bemerker i forlengelsen av dette tittelen på en norsk essaysamling om Bergson fra 1993, *Den skapende varighet*, som illustrerer nettopp det kreative elementet i Bergsons filosofi. Gujord ser dette aspektet ved Bergsons tanker som viktig for den innflytelsen denne formen for vitalisme har hatt i kunstnerkretser.

Som vist springer det vi omtaler som vitalisme ut fra ulike filosofer som har en felles forståelse av en grunnleggende drivkraft i tilværelsen, der begreper som intuisjon, instinkt og vitalitet står sentralt. Jeg vil heretter bruke begrepet vitalisme for å betegne trekk i litteraturen

som samsvarer med dette. Der det er påkrevd vil jeg også presisere om det er for eksempel Bergsons vitalisme jeg forholder meg til.

I norsk sammenheng ser det ut til å være konsensus om at vitalismen står klarest frem i norsk litteratur i perioden omkring de første tiår av forrige århundre. Et pågående prosjekt ved Institutt for lingvistik og litteraturvitenskap ved UiB, har tittelen *Norsk vitalisme. Estetikk, ideologi og litteratur 1905–1930*, og vil primært ta for seg Arne Garborg, Knut Hamsun, Olaf Bull, Kristofer Uppdal, Olav Aukrust, Olav Nygard og Tarjei Vesaas ”med henblikk på å tilbakeføre denne litteraturen til noen relevante idéhistoriske tilknytningspunkter, og med stor vekt på de historiske sammenhenger denne litteraturen ofte leses *ut av*” (Vassenden 2003: 1). Men Gujord påpeker med rette at det ikke kan være tale om vitalisme som litterær periode, på grunn av spennvidden i kunstneriske uttrykk som kan sies å være inspirert av vitalismen: ”vitalismen overskrider skillet mellom modernistisk og ikke-modernistisk kunst og litteratur, noe som i seg selv gjør det problematisk å opphøye den til én kunstnerisk epoke” (Gujord 2004: 178). I denne sammenhengen nevnes så ulike lyrikere som Sigbjørn Obstfelder, Olaf Bull og Kristofer Uppdal. I litteraturhistorieverket *Norsk litteratur i tusen år* (1994) hevder Leif Longum at det er vanskelig å finne eksempler på rendyrket vitalisme eller primitivisme i norsk litteratur, men nevner Tarjei Vesaas’ roman *Kvinnor ropar heim* (1935) som eksempel på romantisk livsdyrking, og mener romanen kan leses som ”en poetisk hyllest til kvinnen som fruktbarhetssymbol” (Longum 1994: 487). Nettopp denne romanen er jo beryktet for sin vitalisme. Allerede i 1937 skriver Mimi Sverdrup Lunden dette om romanen: “Også Tarjei Vesaas har skrevet “kvinnebøker” - med sterk, nesten nazistisk henførelse skildrer han sine kvinners liv, hennes fødevirksomhet, hennes melkeprodusering, hennes vask og slit” (Lunden [1937] 1982: 52). Sitatet er interessant, ettersom det setter fokus på sider ved vitalismen som i dag må sies å være problematiske. Det ene er den ideologiske tilknytningen til den tyske Heimatbewegung, og senere til den nasjonalsosialistiske bevegelsen i Tyskland. Det er ikke til å underslå at vitalismens ideer om ungdommelig livskraft og det naturlige mennesket spilte en rolle i nazistisk ideologi. Dette drøftes inngående i Gujords avhandling og jeg vil ikke gå ytterligere inn på det her. Det som imidlertid er mer relevant i denne sammenhengen, er fokuset på nettopp kvinnen som naturvesen i vitalistisk litteratur. Vesaas roman er trolig det mest ekstreme eksempelet i norsk litterær sammenheng, men han bygger på en tradisjon som i norsk sammenheng kanskje har utgangspunkt i Arne Garborgs fascinasjon for Nietzsches ideer om kvinnen. I artikkelen ”Garborgs forsøk på å lege kvinnekroppen” tar Pål Bjørby for seg Garborgs kvinnesyn slik det fremstår i artikler og romaner på 1880- og 90- tallet:

Hans overordnede ønske var å føre mennesket, særskilt kvinnen, tilbake til Naturen og dens orden.
Hans ønske var å lege den skaden som modernitetens kultiverende hærverk hadde forårsaket på det rene, sunne og naturlige, ja, det vakreste ved menneskelivet, nemlig seksualiteten og begjæret.

(Bjørby 2000: 148)

Bjørby knytter dette ”prosjektet” til Nietzsches karikerte og misogynistiske kvinnesyn, der løsningen på kvinnens løgnaktighet og irrasjonalitet er enkel: ”everything concerning woman has one solution: it is named pregnancy” (Nietzsche [1883] 1977: 268). Man kan more seg over paradokset i at en filosofi som setter det naturlige høyere enn det rasjonelle og kultiverte faktisk kritiserer kvinnen for å være irrasjonell. Men det er jo en form for konsekvens i at botemiddelet uansett er å sette kvinnen i kontakt med sin ”naturgitte” oppgave. Og Nietzsche er ikke alene blant vitalistene om sitt noe negative kvinnesyn. I essayet ”On woman” kombinerer Schopenhauer det meste som finnes av tradisjonelle negative oppfatninger om kvinnen, og legger til noen nye for egen regning, ifølge Rosemary Agonito (Agonito 1977: 181). Også der er det stort sett slik at kvinnens eneste eksistensberettigelse er hennes rolle i seksualliv og reproduksjon. Nå kan man innvende at vitalismen som sådan ikke dermed behøver å betraktes som kvinnefiendtlig, noe som støttes av at Bergson ser ut til å være forholdsvis kjønnsnøytral i sin vitalisme. Men om man betrakter den vitalistiske tendens i norsk litteratur, kan man finne en vektlegging av kvinnelig seksualitet og reproduksjon når norske forfattere skal være livsbejaende. Vesaas og Garborg er allerede nevnt i den sammenheng. Når det gjelder Kristofer Uppdal finner man et sterkt fokus på driftslivet i hans lyrikk, men mannen er som oftest like sterkt knyttet til naturen som kvinnen, selv om Uppdal gjerne benytter seg av den tradisjonelle parallellen mellom jorden og kvinnen, ifølge Vigdis Ystads avhandling *Kristofer Uppdals lyrikk* (Ystad 1978: 97-98). Med dette som bakteppe kan det virke absurd å skulle betrakte Marie Takvams forfatterskap som vitalistisk og feministisk. Tilsynelatende er disse begrepene gjensidig ekskluderende. Imidlertid ser jeg det slik at Marie Takvam både benytter seg av et vitalistisk idégrunnlag og gjør opprør mot det, og slik omformer vitalismen.

Andre kvinner kan også sies å skrive i en vitalistisk tradisjon. Aslaug Vaa er i resepsjonen, og av Takvam selv, nevnt som inspirasjon. Et navn man ikke har for vane å sette i forbindelse med Takvam er Cecilie Løveid, men Idar Stegane sier følgende om Løveids 70-talls romaner: ”ein vitalisme og ei erotisk spenning der kvinnene ikkje berre er bruksgjenstander, men aktivt erotisk handlande” (Stegane 1994: 619). Dette er et klart fellestrekk mellom Løveid og Takvam, og gir ytterligere grunnlag for refleksjon omkring vitalisme og feminisme.

Som nevnt tidligere er det trolig ikke grunnlag for å omtale vitalismen som en litterær periode. Men det kan være grunnlag for å knytte den noe sterkere til den nynorske litterære institusjonen enn til riksmållitteraturen, noe blant annet Vassendens utvalg av forfatterskap er

en indikasjon på. Som vist plasserer sterke skikkelser i den nynorske tradisjonen seg i vitalismen. Jeg vil derfor i det følgende ta for meg det jeg betrakter som en egen nynorsk litterær tradisjon, og undersøke vitalismens innflytelse på den.

Nynorskfeltet og vitalismen

Når jeg velger å bruke plass på en diskusjon om det å betrakte det nynorske som en egen litterær institusjon i det norske litterære landskap, er det begrunnet i at jeg knytter vitalismen sterkere til det nynorske enn til riks- og bokmållitteraturen. I utgangspunktet er begrepet ”den nynorske litterære institusjonen” uproblematisk. Idar Stegane har påvist utviklingen fram mot denne institusjonen i *Det nynorske skriftlivet* (Stegane 1987), og begrepet er godt innarbeidet i forskningssammenheng. Sørbo oppsummerer slik hva begrepet innebærer:

Det vil seia at det oppstår egne organisasjonar som tek hand om teksten, gjev den ut, organiserer sal og skaffar fram kjøparar. Når det oppstår sjølvstendige litterære krinslaup, som ein har kalla det, vil det i neste omgang også kunna utvikle seg egne litterære normer, som Stegane også har peika på.

(Sørbo 2004: 9)

Det som må bli gjenstand for drøfting i denne sammenhengen er de litterære normene som dannes innenfor denne institusjonen. Omkring 1900 er den litterære normen i den nynorske institusjonen preget av en normativ moralisme, men det er ikke full enighet om denne normen. Ifølge Stegane står striden mellom to parter:

dei som går inn for ein i hovudsak problematiserande litteratur som oppmodar til refleksjon og sjølvstendig tenking og handling, og ein i hovudsak idealiserande som vil utvikle lesarane i ei bestemt lei ved å appellere til og øve opp visse kjensler for saker som er definerte utanfor dei, nasjonalkjensle, heimekjensle, kristelig religiøs kjensle, alt det som under eitt har vorte kalla ”kristendom” og ”norskdøm”

(Stegane 1987: 151)

Blant dem som ikke vil stille krav om forkynnelse og pedagogikk i litteraturen står sterke forfattere som Uppdal og Duun. Også Garborg er med på å nyansere den normative moralismen, trass i at han i hovedsak står sterkt på opplysningstanken. Men ifølge Stegane får nynorsk litterær tradisjon slite lenge med den vektleggingen av nasjonalisme, kristendom og heimstadsorientering som kom i sentrum omkring 1900. Denne ideologiske forankringen blant målfolket knytter han til den tyske Heimatbewegung, med antiurbanisme og antiindustrialisme som sentrale ideer. Som vist i Gujords avhandling er denne bevegelsen ideologisk knyttet til vitalistisk filosofi. Dette innebærer ikke at litteraturen som produseres i denne kretsen av nynorskforfattere kan karakteriseres som vitalistisk på generelt grunnlag, selv om den kan ha vitalistiske trekk i og med antiurbanisme og antiindustrialisme. Paradoksalt nok finner vi det vi betrakter som vitalistisk litteratur nettopp i motpolen til denne kretsen, der Uppdal og Duun

plasserer seg. Rasmus Løland er en av dem som profilerer seg sterkest i denne striden, og avviser klart kravet om en oppdragende litteratur. Lølands krav til sann dikting kunne trolig Marie Takvam sluttet seg til uten forbehold: "... eit stykke av livet ikring oss som er synt fram so fritt og sant og ubunde av alle umsyn som forfattaren magtar gjera det. [...] eit kunstverk av det slaget som riv oss med, for di diktaren sjølv hev vore heilt med i sitt verk." (Sitert fra Stegane 1987: 151) Det er med andre ord klart at vitalistisk idégrunnlag preger begge motpolene i striden om det litterære normgrunnlaget innenfor den nynorske litterære institusjonen. Det skal ikke underslås at vitalismen ikke nødvendigvis får litterære konsekvenser i begge kretser, men at vitalistiske tanker har sentral plass i nynorsk ideologi som den står frem omkring 1900 er det liten tvil om. Det er heller ingen grunn til å underslå at vitalistisk ideologi står sterkt også utenfor det nynorske litterære feltet på denne tiden, men den dansk-norske tradisjonen kan ikke sies å ha det samme behovet for å innarbeide et felles og målrettet ideologisk grunnlag for litteraturen som nynorsk miljøet har på dette tidspunktet.

Nå har jeg brukt noe plass på å diskutere situasjonen for den nynorske litterære institusjonen omkring 1900. Dette kan kanskje virke lite relevant for Marie Takvams forfatterskap, ettersom hun debuterer først i 1952. Men slik jeg ser det skriver hun seg inn i et landskap som er preget av sterke forfattere med vitalistiske trekk. Garborg, Uppdal, Duun og Vesaas er nevnt. De må betraktes som sentrale i nynorsk litteratur, og dermed som viktige leverandører av ideologiske og litterære premisser. Karnevalisten Jakob Sande, som Sørboe knytter til Aasens karnevalistiske sider (Sørboe 2004: 70), må ikke glemmes. Og selv har Takvam trukket frem Aslaug Vaa og Halldis Moren Vesaas som viktige forbilder i kraft av å være kvinnelige nynorsklyrikere. Vaa omtales gjerne som vitalist, men Moren Vesaas trekkes sjelden frem som annet enn varm, kvinnelig og gift med Tarjei. Imidlertid er det grunnlag for å vurdere om ikke også den unge Moren Vesaas' lyrikk har vitalistiske trekk. "Jordange" fra debutsamlingen, *Harpe og dolk* (1929) kan være med å understøtte en påstand om Moren Vesaas som vitalist:

Du kjem frå åkren inn kvar kveld ved sofall
mot tunet gjennom dagsens siste eld.
Du set dei slitne hestar snøgt på stall
og møter meg og helsar meg god kveld.
Du kjem og fangar meg med brune hender
og seier meg så sæle, øre ord.
Eg legg meg trygt inntil deg. Å, eg kjenner
midt i mi lykke kor du angar jord!

Det angar jord og gror av alt ditt hold.
– Eg ligg i armen din og drikk meg ør og varm,
går under i deg som ein død i mold
og søv ei vårnatt vekk innved din barm.

(Vesaas 2001: 21)

Den aktive mannen her er sterkt knyttet til naturen, gjennom jordbruket, og hennes opplevelse av denne ”jordangen” hans har en klar erotisk undertone. Det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret dette diktet fremviser føyer seg greit inn i den nynorske tradisjonens bilder av menn og kvinner, og koblingen mellom jorden, det erotiske og døden er karakteristisk for mye av det vi omtaler som vitalistisk i nynorsk litterær tradisjon. Flere eksempler som kan illustrere en vitalistisk tendens hos Moren Vesaas er lett å finne i de tidlige samlingene. Et av de tydeligste finner vi i *Strender* (1933), der vi kan knytte diktet både til Bergsons livsstrøm og til Schopenhauers verdensvilje og dødsbevissthet:

Frø

Flaum, flaum er livet
og vi er frø,
frø i ei vårelvs vald.
– Kvar er vår mold?
(...)
Flaumen glitrar og syng om leiken vår,
er vår vogge
og våre venger.
Ein er hans vilje:
alltid lenger, alltid lenger,
– Kvar er vår mold?

(Vesaas 2001: 64)

Her gir ”flaumen”, en eksplisitt metafor for livet, en klar assosiasjon til tanken om en livsstrøm som går gjennom alt liv. Den er både opprinnelse og utvikling, og knyttet til en maskulin viljeskraft som krever fortsatt liv. Frøet, som metafor for mennesket, er på samme tid maktesløs mot flommens kraft, og i seg selv et livspotensial. Og lengselen etter ”mold” innebærer et ønske om både livskraft og endelig ro i form av døden. Diktet kan derfor leses som eksemplarisk vitalistisk, men også dette diktet er tradisjonelt i sitt syn på kjønn, i og med kjønnsmarkeringen av flommen: ”hans vilje”. Men disse to diktene, sammen med Aslaug Vaas lyrikk, viser klart at Marie Takvam har kvinnelige forbilder i en nynorsk, vitalistisk tradisjon. Om hun selv ikke vedkjenner seg en litterær påvirkning fra disse to, anerkjenner hun likevel betydningen av det å stå i et tradisjonsfelleskap med de to lyrikerne: ”Eg tok ikkje lærdom frå dei, men det var gode venskarar. Lærdommen kom andre stadar frå, gjerne frå det eg hadde lese og tenkt. Det at det fanst landsens lyrikarar, som Halldis og Aslaug, var viktig” (Seiness 1998b: 5).

Det er altså mulig å snakke om en vitalistisk tradisjon, som har sitt opphav på slutten av 1800-tallet, og som preger mange sentrale nynorskforfattere. Jeg vil i det følgende vise at

Takvam klart plasserer seg i denne tradisjonen, og også omformer den. Et interessant spørsmål er om det at hun skriver seg inn i en nynorsk vitalistisk tradisjon har konsekvenser for resepsjonen. Det kan være grunn til å spørre seg om denne tradisjonens fokus på kvinnen som erotisk vesen, og på naturlig kroppslighet, innebærer at en kvinnelig forfatter som plasserer seg i dette landskapet i mindre grad vil bli skandalisert ved å skrive om slike tema. At den tidlige resepsjonen velger å fortie heller enn å skandalisere Takvams kontroversielle sider, kan være en indikasjon på at slike mekanismer er i sving. Dette er imidlertid vanskelig å konkludere med, ettersom det knapt finnes sammenligningsgrunnlag i samtidige kvinnelige bokmålsforfattere.

Del 2

Resepsjonen av Marie Takvams lyrikk.

*just as a poet must be found by the opening in a
precursor poet, so must the critic.*

Harold Bloom²

Marie Takvam har siden debuten i 1952 vært gjenstand for en del oppmerksomhet i media, og det foreligger en stor mengde anmeldelser av hennes bøker. En del av denne oppmerksomheten dreier seg også om utenomlitterære forhold, som hennes utseende, kropp og livsførsel. En med samtidens øyne kontroversiell filmrolle i 1977,³ var bl.a. med på å sette fokus på Takvam som person og kropp fremfor som lyriker. De mange intervjuene og portrettartiklene fra ulike aviser og tidsskrifter vektlegger også disse forholdene.

Det foreligger atskillig mindre materiale omkring Takvam av litteraturvitenskapelig art. Til nå finnes to hovedfagsavhandlinger som dreier seg om hennes forfatterskap, men bare en av disse er i sin helhet viet Takvam. Utover det foreligger det en del artikler av større og mindre omfang, og jeg vil ta for meg et utvalg av disse i dette kapittelet, samt se på hovedoppgavene som finnes. Jeg vil også undersøke omtalen av Takvam i litteraturhistorisk sammenheng. Men jeg vil starte med å kaste et lite blikk på anmeldelsene. I all hovedsak vil jeg gi en kronologisk fremstilling innenfor de ulike delene i kapittelet for slik å kunne påvise en utvikling i resepsjonen av Marie Takvams lyriske forfatterskap.

Anmeldelser

Om vi ser på anmeldelsene av Marie Takvams lyrikk, er det vanskelig å finne en hovedtendens i mottagelsen. Anmelderne er uenige helt frem til de siste samlingene, som fikk en samlet god kritikk. Det et flertall av anmeldelsene har til felles er et sterkt fokus på forfatterens kjønn og kropp, og det finnes en klar tendens til privatiserende lesning. Jeg vil derfor i hovedsak diskutere eksempler på denne formen for lesning av Takvams lyrikk blant anmelderne.

Hovedtendensene i anmeldelsene av Takvams bøker er grundig behandlet i Anne-Grethe Svarveruds hovedfagsavhandling *Merke etter levd liv – eller tekst? En drøfting av kanoniseringsprosesser innenfor den litterære institusjonen med utgangspunkt i Halldis Moren*

² Bloom 1973: 95

³ Det dreier seg om Vibeke Løkkebergs *Åpenbaringen*. Debatten omkring dette er omtalt i vedlegg til *Dag og tid*, nr. 39, 24.09.98, s. 12-13

Vesaas, Inger Hagerup og Marie Takvam (Svarverud 1994). Denne oppgaven er en resepsjonsundersøkelse med sosiologisk tilnærming der Svarverud bl.a. ser på de institusjonelle vilkårene for litteratur. Svarverud tar for seg i alt 208 anmeldelser av Takvams bøker, fra et bredt spekter av aviser. Hun påpeker at anmeldelsene av Takvams lyrikk spriker i mange retninger. Hun peker også på flere faktorer som kan være årsak til dette, blant annet usikkerhet både hos anmelderne og i litteraturhistorieverkene om hvorvidt Takvam kan regnes som en modernistisk dikter. Svarverud ser det slik at de sprikende anmeldelsene gjenspeiler det faktum at Takvams lyrikk plasserer seg utenfor hovedstrømmingene i norsk litteratur, både formmessig og i kraft av å være en kvinnelig lyriker som ikke fremstiller et kvinneideal. Oppgaven påpeker også det at et flertall av kritikerne er menn. Særlig i forhold til debutsamlingen *Dåp under sju stjerner* (1952), blir kritikernes kjønn svært påfallende, noe som også er observert av flere som har arbeidet med Takvams tekster. Svarverud nevner blant andre André Bjerkes anmeldelse i *Aftenposten* som eksempel på kritikere som ga mye oppmerksomhet til bildet av forfatteren på bokens omslag. At Bjerke illustrerer fokuset på Takvams utseende godt, er det ingen tvil om. Han tillater seg rett og slett å vurdere om boken er av like høy kvalitet som forfatterens utseende: ”Forfatterinnen er pen - allerede det lover godt. Holder nå boken hva bildet lover? Ja og nei. Mest nei, dessverre. Der hvor den lille diktsamlingen er best, viser den de samme kvaliteter som man kan lese ut av portrettet” (*Aftenposten* 7.11.52). Dette sitatet er bare et lite eksempel på det nærmest påtrengende fokuset på Takvam som person og kjønn i denne anmeldelsen. Bjerkes utgyting av paternalistiske og sexistiske fraser er av en slik art at anmeldelsen i dag kanskje egner seg best som festlig innslag på et julebord for nordister, der også anmeldelsens omtale av nynorsk som litterært språk vil vekke munterhet. Kanskje er det mulig å forsvare Bjerke med at dette overtrampet på Takvams integritet som forfatter nødvendigvis må skyldes samtidens kvinnesyn. Det begredelige faktum at Bjerke ikke er alene om dette fokuset på Takvams kjønn og kropp tilsier at vi må ta dette med i betraktningen. Som Svarverud nevner, er Arbeiderbladets Odd Solumsmoen også et utmerket eksempel på en kjønnssentrert anmeldelse, riktignok ikke så paternalistisk som Bjerke, men desto mer direkte: ”Alle er skrevet av en pen ung dame. Det er også det peneste som kan sies om de fleste av dem. Herdis Schiongs og Karin Bangs tidligere rekorder i lyrisk dameprat i år tangeres av Marie Takvam” (*Arbeiderbladet* 21.10.52, sitert fra Svarverud 1994: 91-92). Svarverud fremhever med rette Bjerke og Solumsmoen i rekken av anmeldere som flytter fokus fra boken til forfatterens kjønn. Da må det sies å være underlig at hun uten forbehold fremhever Paal Brekkes anmeldelse i *Dagbladet* som eksempel på en positiv anmeldelse: ”Paal Brekke (*Dagbladet* 21.10.52) er meget positiv: ”sjelden lest meg så glad over en bok som denne””

(Svarverud, 1994: 92). At Brekkes anmeldelse er positiv er det ingen grunn til å bestride, men når en 29 år gammel Brekke, som bare er 4 år eldre enn Takvam, omtaler henne som ”et rikt menneske, et ganske ungt menneske som selv i dag våger å tro på livet” (*Dagbladet*, 21.10.52), kan dette vanskelig leses som annet en patroniserende, noe som påpekes både av Unni Langås i ”Merke etter liv - Retorikk og kropp i Marie Takvams lyrikk” (Langås 2001), og av Henning Hagerup og Torunn Borge i etterordet til *Dikt i samling* (Takvam [1997] 2004). Hagerup og Borge påpeker også det pussige ved at Brekke blir så glad av diktene i *Dåp under sju stjerner*:

om man ser nærmere på titteldiktet eller samlingens kretsing rundt kjærlighet og oppløsning, metafysiske anslag og identifikasjon med mennesker som sulter eller lider andre overtramp, kan det betraktes som en resepsjonsgåte hvordan Paal Brekke i –52 først og fremst kunne bli glad av å lese denne boken.

(Borge og Hagerup, [1997] 2004: 275)

Nå kan man her innvende at det naturligvis er mulig at Brekke er så glad rett og slett fordi diktene er gode, men det er så absolutt grunn til å spørre om Brekke overser det kontroversielle ved diktene. Hagerup og Borge forsvarer riktignok Brekkes patroniserende holdning med ”tidens konvensjoner” (ibid.), og påpeker med rette at Brekke ikke var alene om den, verken ved Takvams debut eller senere. Brekkes anmeldelse skiller seg imidlertid ut fra flertallet av anmeldelser ved å være udelt positiv. Bjerke er mer representativ for anmeldelsene av debutsamlingen, med den innstillingen at samlingen har gode enkeltdikt, men at forfatteren har mer å lære. Til Brekkes forsvar bør det for øvrig også nevnes at han allerede i 1955 inkluderer Takvams dikt i antologien *Den unge lyrikken 1939-1954* (Brekke 1955: 127-129) og i 1958, som redaktør for *Tverrsnitt – Tolv norske lyrikere presenterer seg selv*, tar med Marie Takvam og dermed gir oss en av de første tekstene der Takvam selv kommenterer det å skrive lyrikk (Brekke & Lie 1958: 147-152).

Anmeldelsene av de neste samlingene er som nevnt sprikende. Samstemt ros får Takvam først med *Falle og reise seg att* (1980). Denne tendensen holder seg for de to neste (og siste) samlingene, *Aldrande drabantby* (1987) og *Rognebær* (1990). Imidlertid påpeker Svarverud at *Rognebær* møter noe kritikk for ensomhets- og aldringstematikken. Ordbruken i den sammenheng føyer seg fint inn i anmeldelsene fra 50-tallet, med begreper som ”klynking” ”banale bekymringer” og ”patetisk” (Svarverud 1994: 95). Borge og Hagerup bemerker at de senere diktene ofte kritiseres for å være privatiserende. At Takvam betraktes som for privat i sin diktning er imidlertid ikke noe som er nytt med de siste samlingene. Allerede i 1954 hevder Paal Brekke at hun av og til blir for privat: ”Det hun skriver raker ingen” (*Verdens Gang* 30.11.1954). Takvam rammes altså av en kritikk Halldis Moren Vesaas går fri av, trass i at de begge beveger seg innenfor det som gjerne kalles ”kvinneverdenen”. At Takvam er krassere og

mer direkte enn Moren Vesaas er klart, men at hun dermed skulle være mer privat er ikke innlysende. Det kan se ut til at anmelderne rett og slett forveksler det personlige med det private. Etter mitt syn dreier dette seg om at Takvam, i motsetning til Moren Vesaas, ikke fremstiller et kvinneideal, men er så klart i opprør mot konvensjonene. Ved å privatisere denne motstanden mot det konvensjonelle reduseres og ufarliggjøres den. I essayet ”Marie Takvam – Mellom Bellman og biografien” tar Jan Inge Sørbø klar avstand fra den klare tendensen til biografisk og privatiserende lesning av Takvams bøker:

Marie Takvam, som heile si skrivetid står i eit levande utvekslingsforhold til litterære tekstar og retningar, blir redusert til ei biografisk forteljing om utviklinga frå vakker ungjente til aldrande kvinne med merke etter liv. Bak slike reduksjonar ligg det mekanismar som knyter kvinner til det spesifikke og menn til det allmenne.

(Sørbø, 2004: 120)

Sørbø peker her på et sentralt moment i vurderingen av kvinnelige forfattere generelt. Kvinnelig personlig erfaring betraktes stadig som en spesifikk erfaring som tilhører privatsfæren. Men slik jeg ser det, bærer medieresepsjonen av Takvam preg av en ytterligere reduksjon som skyldes det sterke opprøret i hennes tekster. Styrken i mange av hennes dikt synes å være oversett, og jeg har vanskelig for å tro at dette kan være noe annet enn en bevisst usynliggjøring. Et godt eksempel er Brekkes anmeldelse av *Dåp under sju stjerner*. Som nevnt ovenfor omtaler Borge og Hagerup det som en resepsjonsgåte at Brekke kunne bli så glad av å lese denne boken. Og Brekke er ikke alene om å unngå å omtale den kontroversielle siden ved enkelte av diktene i denne samlingen. Titteldiktet, som er plassert først i samlingen, er en sterk programerklæring med sin invertering av kristen symbolikk, de erotiske overtonene og oppvurderingen av det tradisjonelt syndige. Man skulle tro at dette kunne sette i gang noen kontroverser i 50-tallets medier. Når så ikke skjer kan man gjøre seg mange tanker om årsakene. En åpenbar årsak ligger i at patriarkatet, her representert ved de mannlige anmelderne, systematisk har usynliggjort og privatisert kvinners kritikk mot samfunnsstrukturene. I Bjerkes anmeldelse av samme bok finnes det riktignok tegn til at han har fanget opp protesten, men han omtaler likevel Takvam som ”lavmælt”: ”Tonen er spinkel, men har ofte en egen lavmælt myndighet. Som når kvinnen i henne reagerer mot mannssamfunnets golde og destruktive begrepsverden” (*Aftenposten* 07.11.52). Jeg velger å tro at herrene Bjerke og Brekke var mer enn oppegående nok til å fange opp de kontroversielle aspektene i blant annet titteldiktet. Da blir spørsmålet hvorfor de (og de er ikke alene om det) velger å unngå de perspektivene. Det er vanskelig å se dette i sammenheng med anmeldernes kjønn og samtid, ettersom tendensen til å overse styrken i Takvams dikt finnes igjen senere, også hos kvinner. Et godt eksempel er fra den allerede omtalte hovedfagsavhandlingen av Svarverud når hun hevder at ”I de første diktsamlingene

skriver både Takvam og Vesaas ut fra en kvinnes livssituasjon, og diktene handler om å elske og være mor” (Svarverud 1994: 97). Videre mener hun at det samfunnskritiske kommer etter hvert. Om man definerer det å være samfunnskritisk som å åpent ta stilling til internasjonal politikk og direkte kritisere de samfunnsforhold kvinner lever under i drabantbyene, så har Svarverud rett i denne påstanden. Og det er jo på ingen måte uriktig at Takvam skriver fra et kvinneperspektiv. Men det er etter mitt syn vanskelig å overse at Takvam er både samfunnskritisk og krass helt fra starten av, også i dikt om å være mor og kvinne. Mens diktene i de første samlingene riktignok er mindre direkte samfunnskritiske enn de senere, og mangler titler som: ”Revolusjonens foreldre” (*Auger, Hender, 1975*) og ”Europa brenner korn for økonomiens skuld” (*Aldrande drabantby, 1987*), er det etter mitt syn vanskelig å lese følgende strofe fra diktet ”Framtid” fra *Dåp under sju stjerner*, som annet enn samfunnskritisk, selv om, eller kanskje nettopp på grunn av at det handler om å bli mor: ”Tei med det ordet!/ Eg vil bli mor./Born vil eg føde./Framtid er verda sitt ord/for våpen og døde” (Takovam [1997] 2004: 16).⁴ I diktet ”Det djupaste knefall”, også fra debuten, skildres et kjærlighetsmøte mellom en kvinne og en mann, og sjelden har vel kjønnsrollemønsteret vært utfordret sterkere: ”Ein mann på kne/for ei dansande kvinne:/det djupaste av alle knefall – /og det vonfullaste” (Takovam 2004: 21). Det er med andre ord ingen grunn til å skille mellom fokus på moderskap og kjærlighet, og det å være samfunnskritisk for Takvam sin del. Det er heller grunn til å spørre seg om det ikke nettopp er dette fokuset som ligger til grunn for det samfunnskritiske hos Takvam. Men slik Takvam blir lest av samtidige anmeldere ser det ut til at samfunnskritikken må være eksplisitt formulert og helst ikke dreie seg om ”kvinneverdenen” for å bli funnet relevant og interessant. Når *Dikt i samling* kommer ut i 1997 er imidlertid anmeldelsene for en stor del fri for både privatiserende, ufarliggjørende og kropporienterte kommentarer. Trolig har det sammenheng med Borge og Hagerups etterord der den tidligere Takvam-resepsjonen kritiseres for nettopp slike tendenser. Men for å vende tilbake til utgangspunktet, med Bjerkes anmeldelse, vil jeg trekke frem Walter D. Morris som anmelder *Dikt i samling* i tidsskriftet *World Literature Today*. Han avslutter sin meget positive omtale på denne måten: ”At the beginning of the volume there is a photograph of Marie Takvam. Although it shows only her face, the portrait is still quite revealing. Even with her wrinkles, she is a good-looking woman, and her slight smile shows strength, intelligence, and not a little irony” (Morris 1998). Om dette er det ikke så mye å si utover å beklage at Bjerke stadig befinner seg i godt selskap. Det er imidlertid grunn til

⁴ Alle følgende sitater fra *Dikt i samling* vil være fra 2004-utgaven.

optimisme i forhold til utviklingen i den litteraturhistoriske behandlingen av Marie Takvams lyrikk, som jeg nå vil ta for meg.

Litteraturhistorisk omtale

Jeg vil her se på omtalen av Takvam i et utvalg litteraturhistoriske verk fra 1975 til 2002. Svarveruds resepsjonsundersøkelse tar også for seg den litteraturhistoriske plasseringen av Takvam, men ettersom den oppgaven kom i 1994 mangler den referanser til fire verk jeg velger å ta med her: Idar Steganes kapittel i *Norsk litteratur i tusen år* (Stegane 1994), Øystein Rottens b.6 av *Norges litteraturhistorie* (Rottem 1995), *Norsk litteraturhistorie* (Andersen 2001) og *Dikt i Norge – lyrikkhistorie 200-2000* (Havnevik 2002). I likhet med Svarverud ser jeg også på Willy Dahls b.6 av *Norges litteraturhistorie* (Dahl 1975), *Norges litteratur* (Dahl 1989) og *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, b.3 (Engelstad et al. 1990). Som anmeldelsene, bærer litteraturhistorieomtalen preg av en viss usikkerhet om hvordan Takvam skal plasseres i de litterære perioder. Hun debutterer i en tid der modernismen begynner å ta en større plass i norsk litteratur, uten at diktene umiddelbart kan plasseres verken i modernismen eller i Øverland-tradisjonen.

I *Norges litteraturhistorie* (Dahl 1975) gir Willy Dahl omtalen av Takvam god plass, sett i forhold til de senere verkene jeg tar for meg. Det er naturlig å se dette i sammenheng med at Takvam på det tidspunkt skrev diktsamlinger som ble jevnt over godt mottatt, og var aktiv på flere områder i norsk kulturliv. Dahl hevder her at ” Den sunnmørske psykologistudenten tok anmelderne med storm” (Dahl 1975: 264), noe som må sies å være en sannhet med modifikasjoner, med mindre han viser til den allmenne begeistring over Takvams utseende. Debutalbumet og den påfølgende *Syngjande kjelder* (1954) karakteriseres med begreper som ”livsappetit” og ”freidig kjærlighetslyst”, og naturbildene omtales som tradisjonelle men oftest ekte (hva nå det måtte innebære). Debuten karakteriseres også som ”dunete og ungjentete”. Uttrykket ”dunete” bruker Dahl også senere, i *Norges Litteratur* (Dahl 1989), om Takvams debut, uten at det defineres ytterligere. Jeg har vanskelig for å se hva dette begrepet kan tilføre forståelsen av lyrikk generelt og Takvams dikt spesielt, men det ser ut til at for Dahl er ”dunete” en sentral kvalitet ved Takvams tidlige lyrikk. Det ”dunete” settes opp mot innslag av håpløshet, pessimisme og internasjonale perspektiver i Takvams senere lyrikk. Han nevner også opprør mot kvinnerollen og drabantbytilværelsen som fremtredende hos Takvam. De nevnte temaområdene er altså ikke ”dunete”, så det er grunn til å tro at ordet definerer en form for førpolitisk, lykkelig tilstand av harmoni. I så fall føyer Dahl seg inn i rekken av anmeldere og

andre som leser Takvams tidlige lyrikk som verken samfunnskritisk eller opprørsk, og dette kan vanskelig betraktes som noe annet enn en resepsjonsgåte.

Dahl tar ikke i 1975 opp plasseringen av Takvam i forhold til modernismen og Øverland-tradisjonen direkte. Men noen sider før omtalen av Takvam, under overskriften ”Enklere om kjærlighet”, anvender han begrepet ”nyenkelhet” i forbindelse med kvinnelige lyrikere som debuterte på 50-tallet, uten at han dermed vil benytte modernismebegrepet på denne formen:

Det modernistiske gjennombruddet i 50-årene betydde naturligvis ikke at alle lyrikerne ble modernister. For noen betydde det nye formspråket en frigjøring fra rim og fra bundet metrum, uten at de derfor begynte å bruke komplekse bilder. Diksjonen ble friere, mer flytende og hverdagslig.

(Dahl 1975: 262)

Det er lett å plassere Takvams lyrikk i denne nyenkelheten, slik Dahl definerer den. I de tidlige samlingene veksler Takvam mellom frie vers og mer bundet metrum, men det blir etter hvert stadig flere dikt uten enderim og metrisk rytme.

Det er et langt sprang i tid frem til 3. bind av Willy Dahls *Norges litteratur* i 1989, men som tidligere nevnt finner Dahl fortsatt uttrykket ”dunete” passende, og kobler det til ”den trygge tilværelsen.” (Dahl 1989: 162) Når jeg kommer til analysen av enkelt dikt vil jeg se etter tegn til denne trygge tilværelsen i den tidlige lyrikken, men det er tvilsomt om det er det som fremstår som mest tydelig. I denne litteraturhistorien omtaler Dahl bare de to første samlingene og fokuserer på at de begge er ”uttalt erotiske” (ibid.). Takvam sammenlignes med Magli Elster, men fremheves som mer ”høgtidsam” i forhold til det sanselige enn den skjelske Elster. Forøvrig er Takvams forfatterskap tilgodesett med langt mindre omtale i denne litteraturhistorien. 7 linjer, to bilder med bildetekst, i tillegg til en litteraturliste, er det Dahl velger å gi plass til denne gangen. Ingen av de andre lyrikerne som er omtalt på sidene før og etter er tilgodesett med hele 2 bilder og man kan spørre seg om hvorvidt behovet for å illustrere så lite tekst så grundig bunner i Takvams litterære posisjon eller i de utenomlitterære forhold som utgjorde så mye av oppmerksomheten omkring henne.

Norsk kvinnelitteraturhistorie er som forventet fri for tvilsomme karakteristikk med utspring i lyrikerens kjønn. Dessverre tildeles Takvam liten plass, og det lille som er å finne er spredt over hele 3. bind. Det nevnes at Inger Hagerup var svært positiv til Takvams debut, og så henne som en blodfrisk kontrast til Astrid Tollefsens triste modernisme. Under overskriften ”Kvinnehverdag som poetisk referanse” presenteres Takvam som en av dem som var med å utvikle en ”enklere form for modernisme”:

I likhet med Halldis Moren Vesaas, kombinerte de frie rytmer med en mindre kompleks metaforikk lenge før det begynte å bli vanlig utover 60-tallet. Samtidig føyet de nye områder til samtidslyrikken, i den forstand at diktene ofte tok utgangspunkt i motiver hentet fra et trivielt, kvinnelig hverdagsliv.

(Engelstad et al. 1990: 44)

Dette kan sees i sammenheng med Willy Dahl-sitatet ovenfor, der han påpeker de samme stiltrekk, men avviser at disse lyrikerne er modernister. Ragnhild Bugge, som skriver det aktuelle kapitlet i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* omtaler konsekvent Takvam som representant for en enklere modernisme, og omtaler også denne formen for modernisme som ”en bro mellom den tradisjonsbundne og den eksperimentelle lyrikken” (op.cit.: 45). Senere i samme bind trekker Sissel Lie linjer fra denne nyenkle modernismen til Dag Solstads kaffekjele (Solstad 1967),⁵ og fremhever Halldis Moren Vesaas og Marie Takvam som lyrikere som har gjort bruk av den nære virkeligheten i diktene. Om man velger å benytte modernismebegrepet eller ikke, er det uansett klart at Takvam og enkelte andre kan karakteriseres som nyenkle lenge før kretsen rundt Profil ble oppmerksom på kjøkkenutstyr. At begrepet nyenkelt er en 60-talls konstruksjon må ikke glemmes i denne sammenhengen. Begrepet var ikke i bruk når disse diktene ble skrevet, noe de som omtaler Takvams lyrikk som nyenkel gjerne kunne presisert.

Norsk kvinnelitteraturhistorie omtaler også det sterke opprøret mot tradisjonelle kjønnsrollemønstre i Takvams lyrikk. En strofe fra diktet ”Det glade raseri” fra *Merke etter liv* (1962) brukes som eksempel, og kan også tjene som eksempel på Takvams orientering omkring det hverdagslige i et formmessig nokså tradisjonelt dikt:

Eg er eit menneske for tusan,
og inga dokke-dame.
Eg dansar vilt ikring mi steikepanne
og pustar raudt til argskaps iltre glo.
Eg strekkjer meg på tå og øver meg å banne
mot kvar ei rørsle i vårt hus
som har fått vanens likeglade ro.

(Takvam 2004: 100)

Norsk kvinnelitteraturhistorie påpeker at mens Takvam ikke er den eneste kvinnelige lyriker som setter fokus på kvinners begrensede livsrom, er hun nærmest alene om å være så direkte i sin protest som i dette diktet. Diktet kan også være med på å forklare uenigheten mellom Dahl og *Norsk kvinnelitteraturhistorie* om hvorvidt Takvam kan betraktes som modernist eller ikke. Diktet har enderim men er rytmisk ganske fritt og uregelmessig. Og samtidig som det har tradisjonelle referanser til bibelhistorien og kan sies å antropomorforisere naturen, plasserer diktets subjekt seg i noe så trivielt som et kjøkken, ved komfyren. På overflaten er det dermed lett å se problemet med å definere dette innenfor eller utenfor en modernistisk tradisjon.

⁵ Jeg referer her til Solstads artikkel ”Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger” i tidsskriftet *Profil* nr. 2, 1967, hvor konkret språkbruk fremheves som et ideal for litteraturen.

Åpenbart er det imidlertid at Takvam representerer en ny form for kvinnesentrert lyrikk, og at hun er en forløper for både 70-tallets opprørsfokuserte kvinnelitteratur og Profils nyenkle program.

Også Idar Stegane nevner forholdet mellom Takvam og Profil (eller mangelen på det, for å være helt konkret), i kapittel 6 i *Norsk litteratur i tusen år: "Medierevolusjon og modernisme, 1945-1990"*: "Ulike former for nyorientering eller endra skrivemåtar finst elles hos mange forfattarar som har lite med profilgruppa å gjere, såleis eksperimentering med forteljaren i romanen hos Alfred Hauge, opnare og krassare språkbruk hos Paal Brekke, Marie Takvam osv." (Stegane 1994: 590). Det er ingen grunn til å være uenig med Stegane her, men dessverre er dette representativt for hvordan Takvam presenteres i denne litteraturhistorien. Hun er nevnt tre ganger, to ganger som ledd i en oppramsing av lyrikere, og en gang i forbindelse med Takvams eneste skuespill; *Idun* (1966), der temaet for stykket også nevnes. At en av de fremste forskerne på den nynorske litterære institusjonen velger å gi Takvam en så liten plass, kan muligens forklares ved at *Norsk litteratur i tusen år* er et ettbindsverk, og at plassen dermed er begrenset, men om vi går frem i tid, til Per Thomas Andersens ettbindsverk *Norsk litteratur* (2001), ser vi at Andersen har prioritert annerledes. Men før jeg tar for meg denne litteraturhistorien må også 1995-utgaven av Beyers *Norges litteraturhistorie* nevnes.

Bind 6 i *Norges litteraturhistorie* (1995), "Fra Brekke til Mehren", er skrevet av Øystein Rottm. Han gir Takvam hele tre sider under delkapittelet "Konkret om kvinners hverdag". Overskriften på Takvams tre sider presenterer vinklingen på Rottems omtale: "Marie Takvam: en feministisk pioner". Hovedfokus settes altså på Takvams kvinneperspektiv, og Rottm nevner kjønnsrollebevissthet og et fokus på det mer konkrete og hverdagslige som karakteristisk allerede fra *Signal* i 1959. Han fremhever at Takvam er nærmest alene om denne bevisstheten: "En bevissthet om de snevre grenser som trekkes rundt et kvinneliv, kommer til uttrykk i en grad som er sjelden i samtidig kvinnelyrikk" (Rottm 1995: 523). Som Dahl, kobler Rottm Takvam til Magli Elster, men ser henne som "mer livshungrig og åpenhjertig i sine uttrykk for seksuelle begjær" (op.cit.: 522). Men om Rottm setter hovedfokus på Takvam som feministisk lyriker unnlater han ikke å påpeke tendensen til analogier mellom natur og kjønn, der Takvam benytter seg av tradisjonelle metaforer og poetiske sammenligninger fra mannlig kjærlighetslyrikk. Det er ingen tvil om at dette er et trekk særlig ved de tidlige samlingene, men også noe som forekommer senere i Takvams lyrikk. Det er åpenbart at dette henger dårlig sammen med det å være en feministisk pioner, men det er like åpenbart at enhver lyriker vil være preget av den lyriske tradisjon som går foran henne. I denne sammenhengen er det naturlig å fremheve den vitalistiske tradisjonen jeg har nevnt, og min drøfting av kjønnsessensialisme i

avhandlingens første del. Men selv om hovedtendensen i Rottens omtale er både positiv og feministisk orientert følger også denne omtalen opp tendensen til å se på de tidligste samlingene som harmoniske og lite problematiserende: ”verken i sine mors- eller sine kjærlighetsdikt setter hun fra starten av spørsmålstegn ved tradisjonelle kjønnsrollemønstre” (ibid.). Jeg skal gi Rottem rett i at Takvam i mange tidlige dikt benytter seg av metaforer og analogier som bekrefter et konvensjonelt kjønnsrollemønster, men at det er mulig å overse den underliggende protesten i mye av det hun skriver er for meg underlig. Man kan fristes til å tro at det som ligger bak denne tendensen i litteraturhistorien til å betrakte Takvams tidlige dikt som konvensjonelle og naive, er noe så banalt som en form for reproduksjon av tendenser i anmeldelser og tidligere litteraturhistorisk omtale, der man gjentar og dermed forsterker tidligere vedtatte sannheter, uten å gå inn på en selvstendig nylesing.

I forhold til modernismen følges også tendensen fra tidligere litteraturhistorier opp, i og med at omtalen plasseres under temaet ”Konkret om kvinners hverdag”. Men utover denne plasseringen tar ikke Rottem stilling til hvordan Takvam plasserer seg i de litterære –ismer. For øvrig nevnes Takvams økende internasjonale perspektiv, med en uttalt anti-imperialisme, men Rottem fremhever at også diktene med denne tematikken belyser kjønnsrolleproblematikken som ifølge Rottem er sentral hos Takvam fra 1959 og fremover.

I Per Thomas Andersens ettbindsverk *Norges litteratur* (2001) får omtalen av Takvam et eget avsnitt, med et diktutdrag. Andersen kobler henne til Magli Elster, som også Dahl og Rottem har gjort, i forbindelse med det erotiske og kroppslige ved Takvams lyrikk, og til Arnljot Eggen i forbindelse med politisk bevissthet og radikalisering. At Andersen har lest Hagerup og Borges etterord til *Dikt i samling* er tydelig, ettersom han nevner motivene dans, blod og jord som fremheves som sentrale i dette etterordet. Også Takvams fokus på aldringsprosesser taes opp og eksemplifiseres med diktet ”Aldring II” fra den siste samlingen hun har gitt ut: *Rognebær* (1990). Det fokuseres også på at Takvam utviklet en mer politisk og feministisk orientert lyrikk fra 60-tallet og utover, og hun fremheves som en forløper for 70-tallets kvinnelitteratur. Jeg har allerede konfrontert tendensen til å betrakte Takvams tidlige lyrikk som verken samfunnskritisk eller opprørsk, men når Andersen formulerer det slik at Takvams lyrikk ”i stadig større grad” tar opp politiske og feministiske tema, er dette vel begrunnet ettersom det ikke er tvil om at disse problemstillingene kommer stadig tydeligere frem i diktene utover 60-tallet.

Også i Ivar Havneviks *Dikt i Norge, lyrikkhistorie 200-2000* (2002), blir Takvams såkalt kvinnelige bevissthet betraktet som en utvikling mot en økt tydelighet. Havnevik gir en bred presentasjon av Takvam over nærmere 2 sider, med utdrag fra 3 dikt. Hun nevnes også i

sammenheng med andre flere steder senere i verket. Omtalen åpner med å sette fokus på den kjønnscentrerte resepsjonen av Takvam som jeg har gjort rede for tidligere i dette kapittelet, og søker forklaring på omtalen av hennes utseende i kulturendringer: ”Det var en form for ros som ikke ble brukt om hennes kvinnelige lyrikerkolleger fem år tidligere, og sier kanskje noe om den mentalitetsendring som foregikk tidlig på 50-tallet da kulturinnflytelsen fra Hollywood og amerikansk pop-kultur var i begynnerfasen” (Havnevik, 2002: 395). Denne forklaringen kan nok ha noe for seg, samtidig som jeg har vanskelig for å betrakte André Bjerke som så veldig påvirket av Hollywood. Og ettersom det ikke er lett å finne eksempler på kvinnelige forfattere som har vært utsatt for en like sterk kjønnscentrert og biografisk orientert resepsjon, må det være andre faktorer som også spiller inn. Og kanskje er Havnevik inne på noe vesentlig når han skriver følgende om hvordan debuten ble mottatt: ”Nå var det kanskje de mange erotiske motiver i diktsamlingen kritikerne festet seg ved og gav respons på” (ibid.). Ettersom det sies lite i anmeldelsene om det erotiske ved *Dåp under sju stjerner* må man her anta at Havnevik mener at denne responsen, på nærmest freudiansk vis, kom til uttrykk gjennom fokus på Marie Takvam som kropp og kvinne. Uten at jeg her skal vurdere hvilke undertrykte impulser Bjerke og andre slet med i sine anmeldelser, så er det utvilsomt påfallende at det uttalt erotiske ved de tidlige samlingene sjelden nevnes i anmeldelsene. Havneviks bevisste holdning til kjønn viser seg også i at når Takvams sentrale temaområder skal omtales unngår han å snuble i klisjeene om det varme kvinnelige som lider i en kald og maskulin verden. Han omtaler heller omsorg, nærhet og ømhet som ”såkalt kvinnelige verdier” (Havnevik 2002: 396). Også i dette verket settes det fokus på Takvam som en forløper for nyfeminismen, men Havnevik bruker også forholdsvis mye plass på omtalen av de mer politiske diktene, der enkeltmenneskene settes i relasjon til internasjonale problemområder. Takvams formspråk karakteriseres som ”ikke utpreget modernistisk, snarere en form for moderat stilisert normalprosa som blir ladet poetisk ved hjelp av rytme og linjedeling og med bilder som bygges opp varlig, men solid, slik at de lett får symbolvirkning.” (Op.cit.: 396) Forøvrig plasserer Havnevik senere i boken Takvam i det han kaller ”den store tradisjonen”:

Betydningen av hjemmets verdier – inklusive problemene – var et sentralt motivfelt for de norske dikterne i den store tradisjonen. Bjørnsons ”Mitt følge”(…) er klassikeren her, og verdifeltet ble diskutert av Ibsen, i ”På vidderne”. Så fikk Arnulf Øverland dominere feltet inntil de kvinnelige lyrikerne overtok det: Halldis Moren Vesaas og Marie Takvam.

(Havnevik 2002: 482)

Denne koblingen til Øverland-tradisjonen er ikke ny, men her spesifiserer Havnevik dette til å dreie seg om det hjemlige. Om vi ser dette i sammenheng med de ulike litteraturhistoriske innspillene om Takvams forhold til modernismen kan det se ut til at det er nettopp her, i fokuset

på den nære verden, at modernismen og Øverland-tradisjonen møtes, og at Marie Takvam står sentralt plassert med ”en fot i hver leir”. Slik jeg ser det er det ikke mulig å konkludere med verken det ene eller det andre i forhold til Takvam og modernismen, noe de ulike standpunktene litteraturhistorikerne tar klart viser. Men så behøver det heller ikke være et primærmål å plassere forfattere i den ene eller den andre tradisjonen. Imidlertid ser Svarverud det slik at vanskeligheten med å plassere Takvam har vært en faktor i vurderingen av henne som forfatter: ”Hennes status i dag er som nevnt preget av den usikkerhet i forhold til plasseringen av hennes forfatterskap som vi kunne se allerede i modernisme-debatten” (Svarverud 1994: 116). Denne holdingen er nok riktig ut fra det som forelå om Marie Takvam i 1994, men selv om usikkerheten om plasseringen av henne vedvarer er det mye som tyder på at noe er i ferd med å endres i vurderingen av hennes forfatterskap. Ut fra de verkene jeg har sett på kan det se ut til at presentasjonen av henne fikk større plass mens hun ennå var aktiv som forfatter, noe som kan ha en sammenheng med stor oppmerksomhet rundt Takvam også på utenomlitterære områder. Dette er i så fall i tråd med Svarveruds konklusjon om at posisjoner i den litterære institusjonen erobres på andre grunnlag enn det rent litterære. Riktignok skiller Rottem seg ut fra andre samtidige litteraturhistorier i det at Takvam får rimelig stor plass, men det kan ha grunnlag i at han skriver en ny utgave av en litteraturhistorie som i utgangspunktet tildelte Takvam relativt stor plass. Når nyere ettbindsverk som Andersens og Havneviks gir en relativt sett stor og selvstendig plass til Takvams forfatterskap, er det imidlertid grunn til å tro at noe er i ferd med å endres i vurderingen av Marie Takvam som lyriker. Det finnes også klare tegn til det i den vitenskapelige produksjonen omkring Takvams lyrikk, som jeg nå vil ta for meg.

Artikler og hovedfagsavhandlinger.

Det foreligger etter hvert en del forskning omkring Marie Takvams forfatterskap. Hovedvekten av dette finnes i form av essays og artikler i ulike samlinger og tidsskrift. Et anslag over omfanget av vitenskapelig produksjon omkring Takvam får man ved et søk i Nasjonalbibliotekets database ”Bibliografi over norsk litteraturforskning” (Littforsk).⁶ I skrivende stund får man opp 27 treff på søkeordet ”Takvam”. Enkelte artikler er oppført dobbelt, slik at tallet reelt sett er noe lavere. Mange av oppslagene gjelder også kortere og lengre artikler i aviser. Et vedlegg til avisen *Dag og tid* fra 1998 som i sin helhet dreier seg om Marie Takvam, inneholder både intervju med forfatteren og flere små og store artikler, og utgjør

⁶ <http://www.nb.no/baser/littforsk/> (28.1.2005)

mange av treffene i databasen. Noen av oppslagene er intervjuer og samtaler med Takvam. Hun omtales også i lokalhistoriske tidsskrift fra Sunnmøre. Littforsk er ikke komplett hva angår Takvam-resepsjonen. For eksempel er omtalen av Takvam i *Kvinner i nynorsk prosa* (Breivik et al. 1980) ikke registrert. Jeg vil her legge hovedvekt på det materialet som har fokus på Marie Takvams lyriske produksjon, og inkludere intervjuer og avisartikler der det er relevant. Men det er åpenbart at også stoff som har fokus på hennes produksjon innenfor andre sjangere, og mer biografisk orientert materiale har konsekvenser for resepsjonen generelt, og jeg vil derfor også nevne enkelte artikler av denne typen.

Som nevnt finnes det to hovedfagsavhandlinger. Bare en av dreier seg kun om Takvam, Brita Knutzens avhandling *Huset og verda – en presentasjon av Marie Takvams lyrikk* (Knutzen 1976). Anne Grethe Svarveruds resepsjonsundersøkelse, der også Halldis Moren Vesaas og Inger Hagerup er i fokus har jeg tatt for meg tidligere, men vil ta opp enkelte sider ved den også her. I tillegg foreligger det en såkalt c-oppgave i litteraturvitenskap fra Høgskolan i Jönköping, av Audny Løvoll, med tittelen *Heimbygdstradisjonen som bakgrunn hos fire nynorske lyrikarar på Sunnmøre* (Løvoll 1991), der Takvam omtales.

Oppmerksomhet av forskningsmessig karakter blir ikke Marie Takvams forfatterskap gjenstand for før på 1970-tallet, om vi ser bort fra spredt omtale i litteraturhistorier og lyrikkantologier. Intervjuer og portrettartikler forekommer før den tid, men omkring 1975 kommer et tydelig oppsving i interessen for Takvam både som person og forfatter. Hun ga ut den kontroversielle romanen *Dansaren* i 1975, og to år etter har hun hovedrollen i Vibeke Løkkebergs film *Åpenbaringen*. Både romanen, som omhandler det å være bifil, og filmens nakenscener og seksuelle tematikk skapte debatt. Filmen utløser den etter hvert så famøse ”rumpefeiden”, der Arne Hestenes gjør Takvams middelaldrende og omfangsrige kropp til tema, og debatten inneholder elementer av så degraderende ordbruk om kvinnekroppen at det knapt er til å tåle (Fyllingsnes 1998). Romanen får mye oppmerksomhet, og omtales blant annet av Janneken Øverland, i *Vinduet* nr. 4, 1975. Den fører også til et noe spesielt portrettintervju i *Nye Alle Menn*, som omhandler Takvams syn på bi- og homoseksualitet (Olsen 1976). Marie Takvams egne betraktninger omkring det å være kvinnelig forfatter, om språk og om politisk litteratur kommer frem i et intervju i *Basar* 1, 1975, der hun sammen med Cecilie Løveid og Kari Bøge samtaler med Einar Økland. I intervjuet, som er gjort like før utgivelsen av *Dansaren*, kommer det frem at hun forventer ”eit spektakkel utan like” på grunn av bokens tema, men virker lite bekymret over det: ”Ein får ta det som det kjem. Er ein først forfattar må ein for pokker tore å skrive noko, elles har det inga interesse det ein gjer” (Økland 1975: 84). Hun gjør det ellers klart at hun skriver politisk, at det viktigste ved det litterære språket er dets evne til å

nå frem til enkeltmennesket, og hun viser skepsis til språkeksperimentering som kan redusere forståelsen av lyrikken. Einar Økland mener imidlertid at det er en synlig endring i Takvams poetiske språk i det hun har publisert i tiden før intervjuet. Dette vil jeg komme tilbake til i omtalen av Brita Knutzens hovedfagsavhandling fra 1976.

Knutzens avhandling, "*Huset og verda*" – *En presentasjon av Marie Takvams lyrikk*, er altså det første større vitenskapelige arbeidet omkring Marie Takvam, noe den også bærer preg av. Den gir en bred presentasjon av Takvam som lyriker og har vekt på tema- og motivanalyse. Knutzen ser tre hovedområder i Takvams tematikk: Det personlige, oftest knyttet til kjærligheten, det metafysiske, knyttet til liv, død og ukjente krefter, og det samfunnskritiske. Hun fremhever også stjernene som det viktigste symbolbærende element i diktene, sammen med andre kosmiske elementer. Takvams tendens til å knytte det erotiske til det sakrale og kosmiske bemerkes, og det livsbejaende ved mange av diktene fremheves. Hun påpeker også det at Takvam opererer med et "egentlig" liv som står i kontrast til et kunstig og innestengt liv, der det livsbejaende elementet er knyttet til det "egentlige" livet. Dessverre får første del av oppgaven preg av opplisting av ulike lyriske virkemidler og hvordan Takvams dikt anvender disse. Det er også å beklage at Knutzen konsekvent ser diktene som tegn på Takvams personlige livsholdning og utvikling. Om kjærlighetsdiktene i *Syngjande kjelder* (1954) skriver hun: "de bekrefter at forfatterinnen er inne i en ny fase i sin utvikling som menneske" (Knutzen 1976: 8). Den psykobiografiske tonen er gjennomgående i hele oppgaven. Her om *Mosaikk i lys* (1965): "Det uinnfridde i de private opplevelsene er årsaken til at hun søker utover seg selv; gjennom egne problemer går hennes vei nå ut til omverdenen. Samtidig vitner diktene nå om at hennes tanker også er mer opptatt av eksistensielle problemer" (op.cit.: 65). Psykobiografien har riktignok vært viktig i enkelte feministiske litteraturteoretiske retninger og behøver ikke diskrediteres i utgangspunktet, men Knutzen problematiserer ikke sin innfallsvinkel, og oppgaven har heller ikke en klar feministisk profil utover det at den må betraktes som kvinnelitteraturforskning. Dermed fremstår tendensen til psykobiografi som ureflektert, i en oppgave som i stor grad støtter seg på et heller nykritisk verk som *Lyriske strukturer* (Kittang og Aarseth 1968). Imidlertid er oppgaven interessant i forhold til modernisme-spørsmålet. Knutzen påpeker at Takvam som oftest holder seg til normal syntaks og sjelden bryter med språklig logikk, og dermed ikke kan betraktes som en konsekvent modernist. Men hun viser også eksempel på dikt med sterkere modernistisk preg. Det klareste eksempelet på dette, formelt sett, hos Takvam er kanskje "Ritual II" fra *Brød og tran* (1969):

...
"Valgkampen over" "krenkelse av suverenitet"
"verdige sørgedemonstrasjon" "medlidenhetskampanje"
"hetskampanje" "skampanje"
Klokka slår kaffien i koppen,
kontakten stikk egget i munnen.
Tida går på kontoret.

(Takvam 2004: 165)

Knutzen ser dette diktet, med betydningsoppløsning trass i normal syntaks, som et eksempel på en tendens i Takvams lyrikk til å bli mer modernistisk når tematikken blir mer antitetisk. Det er når tematikken dreier mot internasjonale forhold, gjerne i kontrast til den såkalt trygge hverdagen, at språket nærmest tar farge av den virkelighet diktet vil beskrive: "Endringer på diktenes innholdsplan fører med seg endringer på det formelle plan. Formvalget aksentuerer diktenes innhold." (Knutzen 1976: 84). Dette blir kanskje noe enkelt. Ikke minst ettersom oppgaven ikke går spesifikt inn på det at *Brød og tran* er en samling som stikker seg ut i Takvams produksjon, med sitt sterke internasjonale fokus og preg av tidsdokument. Også andre samlinger har dikt med denne typen tematikk og med modernistiske trekk, men i *Brød og tran* er det gjennomgående. Det er dermed ikke å undres over at det er her vi finner de sterkeste eksemplene på modernistiske trekk i Takvams lyrikk. Og når Einar Økland som intervjuer i *Basar* referer til en språklig endring i Takvams dikt, er det logisk å knytte dette til *Brød og tran*. Imidlertid knytter han dette til dikt publisert i aviser nylig (dvs. i 1975), og det er naturlig å anta at dette kan gjelde dikt fra *Auger, hender* som kom ut i 1975. Så om det er all grunn til å gi Økland rett i at en språklig endring er merkbar, er det grunn til å bemerke at den var mest utpreget 6 år før intervjuet. Det er også nødvendig å påpeke at det ikke dreier seg om en konsekvent endring i språket, men om en tematisk dreining som medfører et krassere og mer modernistisk poetisk uttrykk i de diktene som har et antitetisk preg der internasjonale forhold står i kontrast til hjemlig hverdag. Når Knutzen velger *Huset og verda* som tittel på oppgaven er det nettopp dette antitetiske preget hun spiller på. Diktet det hentydes til er "Til deg" fra *Auger, hender* (1975):

...
Huset er fullt av
forskremde flyktingar
harde, krevjande auger
som bed om nåde, bed om rett.

Verda har rasa inn i huset.
Huset har rasa inn i verda.

For å kunne møte alle desse auger
Må eg først sjå inn i dine.

(Takvam 2003: 184)

Her ser vi klart sammenstøtet mellom makro- og mikrokosmos som er så karakteristisk for mye av Takvams politiske lyrikk, uten at det skiller seg ut som språklig forskjellig fra Takvams øvrige lyrikk. Det kan ha sammenheng med at i dette diktet kommer det inn en tredje dimensjon: i tillegg til subjektets hjemmeliv og ”verda” møter vi et ”deg”. Og relasjonen mellom subjektet og ”deg” kan muliggjøre et mindre konfliktfylt møte mellom subjektet og verden. Noe kan altså endres i subjektets tilværelse. Dette er karakteristisk for det som skjer i samlingene etter *Brød og tran*. Det eksplisitt politiske kommer nærmere, og knyttes i sterkere grad til de andre temaområdene Takvam opererer innefor, i denne sammenheng kjærligheten. Når Knutzen velger dette diktet som tittelinspirasjon, savner jeg et grundigere blikk inn i nettopp denne problemstillingen.

Denne tittelen, *Huset og verda*, benyttes også på Irene Iversens artikkel ”Huset og verda – om temaer i Marie Takvams lyrikk” (Iversen 1981). Og Iversen går inn i nettopp den overnevnte problemstillingen i forhold til kravet om politisk engasjement:

Mens dette perspektivet ennå er forholdsvis abstrakt og fjernt i sitt uttrykk i *Brød og tran*, rykker det nært og blir personlig i neste samling, *Auger, hender*. Her er den objektive tonen forlatt og et sansende og opplevende jeg står igjen i sentrum. Og nå formuleres erkjennelsen som noe som også har forandret kvinnetilværelsen.

(Iversen 1981: 207)

Iversen går ikke inn i diskusjonen omkring det språklige uttrykket, men fastslår ganske enkelt i innledningen at diktene er skrevet i en enkel og tilgjengelig modernistisk form. Det kan med andre ord se ut til at hun forholder seg til modernismebegrepet slik det fremstår etter Profil. Artikkelen er i hovedsak en feministisk lesning av de sentrale temaområder hos Takvam, der Iversen bygger på Ulrike Prokops analyser av den kvinnelige livssammenheng og på Beauvoirs immanensbegrep. Med dette grunnlaget omtaler Iversen flere ganger Takvams perspektiver som snevre eller immanente, i den forstand at de begrenser seg til den verden kvinner tradisjonelt har beveget seg innenfor:

Utgangspunktet og det vedvarende grunnpremisset i Marie Takvams lyrikk er altså at kvinners tilværelse og de erfaringer som knytter seg til den, står for det gode og håpefulle i menneskelivet. (...) Bildene av kvinner er nøye knyttet sammen med kvinners tradisjonelle funksjoner. Hendene, huset og kroppen er kvinnens rom. Mot dette står nesten konsekvent (menns) verden, som en fremmed verden, uakseptabel i sin voldelighet.

(Op.cit.: 202)

Umiddelbart kan det virke som om Iversen nærmest betrakter Takvam som tradisjonell og konserverende i det kvinnebildet hun tilbyr leseren. Hun fremhever det tradisjonelle i at Takvams lyriske univers kretser rundt morslykke, nærhet og omsorg, der intuisjon og naturtilknytning står sentralt. Og selv om hun betrakter det lyriske subjektets krav til erotisk lystopplevelse som moderne, mener Iversen at de erotiske kvaliteter subjektet søker er i tråd

med kvinneverdenens, og at Takvams kvinner dermed er ”tradisjonelle i sitt krav til innholdet i opplevelsen. Tradisjonelle er de også ved at de avgrenser kvinneverdenen og gjør den snever” (Op.cit.: 197). Iversen ser det som betydningsfullt at Takvam synliggjør kvinners livsvilkår, men opplever at hun på mange måter fremstiller en gammeldags livsopplevelse, med sitt tradisjonelle kvinnebilde. Imidlertid nyanserer Iversen dette noe etter hvert, ved å hevde at selv om det er kvinnekulturaspektet som dominerer hos Takvam er det ikke et idylliserende bilde hun presenterer. Kvinneverdiene problematiseres og møtes med ironi og distanse. Den erotiske kjærligheten problematiseres også i økende grad, ifølge Iversen. Hun bruker størstedelen av artikkelen på å diskutere kvinneverdenen og moderskapet, og ser også andre temaområder, som for eksempel sivilisasjonskritikken, i lys av dette. Iversen ser nemlig byen, og sivilisasjonskritikken som knyttes til den, som en nøkkel til den økende problematiseringen av kvinneverdiene i diktene. Slik Iversen ser det er byen entydig negativ for Takvam, og fremmer ensomheten og begrensningen av kvinners livsrom. Særlig fra og med *Brød og tran* (1969) er det angstfylte og fremmede ved byen tydelig. Det kan se ut til at Iversen her setter likhetstegn mellom byen og drabantbyen, og slik går glipp av nyansene i Takvams bilde av sivilisasjonen og byen. For at drabantbyen stort sett betraktes som en katastrofe for menneskene, og særlig for kvinnene i Takvams lyriske univers, er det ingen tvil om. Derimot har byen ikke sjelden karakter av å være en del av det store ”egentlige” livet for Takvams subjekter, noe som kan illustreres med noen linjer fra åpningsdiktet fra *Auger, hender* (1975), ”Du”:

...
Det som i går var trafikk og bråk
er i dag klang frå byens hjarte,
det store som driv alt framover!

(Takvam 2004: 179)

Dette aspektet ved byen er gjennomgående i Takvams lyrikk, og nyanserer den klare sivilisasjonskritikken som Iversen med rette fremhever. For øvrig behandles de fleste av aspektene Iversen fokuserer på i en avsluttende analyse av diktet ”Ein av dei kalde, klåre dagane” fra *Auger, hender*. Generelt sett er dette en positiv artikkel, men jeg reagerer på en undertone av preskriptiv feminisme, der det tilsynelatende stilles politiske krav til litteraturens innhold. Det sterke fokuset på den såkalt kvinnelige livsverden kan også virke mot sin hensikt, idet en så sterkt kjønnset lesemåte kan virke begrensende på oppfattelsen av teksten. Imidlertid er det grunn til å se dette som utslag av den ideologiske kvinnekampsituasjonen det norske litterære miljø sto i i tiden før denne artikkelen er skrevet. At denne avhandlingen kan rammes av den samme kritikken jeg her fremsetter er ikke utenkelig, ettersom også jeg knytter min lesning til kvinnepolitiske spørsmål. Imidlertid mener jeg å forholde meg deskriptivt heller enn

normativt til diktene, og ser det som problematisk å knytte litterære kvalitetsvurderinger til politikk.

Per Olav Kaldestad omtaler *Falle og reise seg att i Vinduet* nr.1, 1981. Han setter Takvam i sammenheng med Edith Södergran og Kristofer Uppdal: ”ho har meir av den ”röda oförskräckthet” ei Edith Södergran i si tid stod fram med. I tråd med dette formidlar dikta hennar ifrå fyrste stund ein sensualitet/erotisk atmosfære som me i norsk lyrikk må tilbake til Kristoffer Uppdal for å finna maken til” (Kaldestad 1981: 76). Parallellen til vitalisten Uppdal er så åpenbar at det er underlig at Takvam ikke er knyttet til ham tidligere, og jeg vil se mer på denne koblingen senere i oppgaven. Men når Kaldestad slik har påpekt det uredde ved Takvams debut, gjør han det også klart at ønsket om konvensjonell romantikk står sentralt i starten: ”Det er nok ei kåt jente som dansar fram i lyset i 1952-boka, men lyset er nattlampan og den ho dansar for er ho nygift med” (ibid.). Kaldestad gir en kort oversikt over samlingene frem til 1980, men knytter dessverre utviklingen i forfatterskapet opp mot Takvams private ekteskapelige situasjon, noe som gir en ellers positiv og kjønnsbevisst artikkel en uheldig slagside.

Eldrid Lunden styrer stort sett klar av en biografisk lese måte når hun under tittelen ”Det autentiske som prosjekt” (Lunden 1982) omtaler Takvams poesi fra 1952-1980. Hun velger å dele inn Takvams produksjon i tre faser, som sammenfaller med 1950- 60- og 70-tallet. De tre fasene har autentisitetetskravet til felles, i en prosess der det autentiske først er uskyld, så valg av sosial rolle, og til slutt bevisst spontanitet. Lunden fremhever ”Dåp under sju stjerner” som innledningsdikt til forfatterskapet og påpeker at allerede her finner vi ”ei rekke vedvarande og karakteristiske trekk ved Marie Takvams poesi.” (Lunden 1982: 94). Diktets kontroversielle innhold, samt det at anmelderne ikke oppfattet dette diskuteres, og Lunden ser det slik at mangelen på kontroverser omkring debuten kan skyldes diktets og bokens abstraksjonsnivå, eller sagt på en annen måte: ”viljen til svev som dempar det tematisk opposisjonelle i teksten” (op.cit.). Denne kombinasjonen av motstandsvilje og abstraksjon betraktes også som et sentralt trekk ved hele forfatterskapet. Selv om Lunden kanskje har rett i at det kontroversielle dempes noe av abstraksjonsnivået i innledningsdiktet, er det for meg problematisk å anta at en samlet anmelderstand ikke skulle være kompetent nok til å oppfatte tematikken i dette diktet. Lunden har utvilsomt rett i at Takvams dikt hyppig kombinerer opposisjon og abstraksjon, men å slutte at de nærmest er for kompliserte for anmelderne blir noe underlig. For øvrig knyttes abstraksjonen til det autentiske, og diktet ”Det djupaste knefall” brukes som eksempel på styrken i autentisitetetskravet, der Lunden ser det slik at den knelende mannen nærmest blir utslattet av jentens visjon av hvordan deres møte skal foregå. Som Iversen

er også Lunden opptatt av endringen mot en mer politisk lyrikk og en mer kritisk avstand til byen. Men Lunden presiserer at det dreier seg om en avstand til den ”by-borgarlege kvinnerolla” og setter ikke opp byen i seg selv som problematisk for Takvams subjekter. Hun tidfester også denne endringen til 1962 og samlingen *Merke etter liv*, selv om hun fremhever *Brød og tran* som den mest bevisst utadvendte diktsamling Takvam har skrevet. Og denne samlingen fremheves også for den språklige endringen den innebærer:

Også formelt representerer den eit oppbrot. Den takvamske forkjærleik for korthogne rytmar, og opne, direkte bilde er her oppgjeven til fordel for lengre bylgjande linjer, tettare billedbruk og ein til tider oppstykkja og andpusten syntaks, alt innretta på å fange opp det moderne menneskets puls.

(Op.cit.: 99)

Utover dette tar ikke Lunden opp modernismespørsmålet, men ser ut til å beklage at det ikke kom flere samlinger av denne eksplisitt samfunnskritiske typen. Samtidig mener hun å se tegn til at det trass i den krasse tonen og engasjementet i *Brød og tran*, kan virke som om Takvam egentlig har andre og mer glødende engasjement som ikke hentes frem. Likevel tar det 6 år før neste samling kommer, og da er fokus igjen flyttet tilbake til det mer personlige:

I alle fall kan det sjå ut som at Marie Takvam, etter å ha gjennomskua og avvist det som finst av kvinneroller i vår kultur (...) og etter å ha gjennomgått ein bevisst utovervend periode i 1960-åra, likevel valde å vende tilbake til det personlege og nære for å kunne finne ein farbar veg vidare.

(Ibid.)

Imidlertid fremhever hun at i neste fase i forfatterskapet kommer mye av Takvams beste samfunnsengasjerte lyrikk, om enn i en annen og mer personlig form. For meg er det naturlig å se dette i sammenheng med kvinnebevegelsens parole om at det personlige er politisk, det vil si at det er en klar sammenheng mellom den private og den offentlige sfære. Lunden mener også at dette fremheves i Takvams lyrikk. Men det er fortsatt det autentiske som er målet for Takvams subjekter. Når hun så betegner 70-talls-lyrikken som ”bevisst spontanitet” er dette nært knyttet til en søken etter det autentiske liv, som nærmest er synonymt med det spontane liv. Lunden synliggjør også det åpenbare dilemmaet som skapes av denne villedde spontaniteten. For hvordan kan en viljestyrt spontanitet faktisk være spontan og umiddelbar? Slik Lunden ser det er dette paradokset med på å dempe diktenes eksplisitte ja til det egentlige eller autentiske livet. Dette kobler hun til en analyse av titteldiktet i *Merke etter liv* (1962) og diktet ”Ein av dei kalde, klåre dagane” fra *Auger, hender* (1975). Dette vil jeg komme nærmere inn på senere, i min egen analyse av ”Merke etter liv”.

Som vist er det en opphoping av stoff om Marie Takvam tidlig på 1980-tallet. Utover det som er vist til her presenteres hun som nevnt i *Kvinner i nynorsk prosa* i 1980, Sidsel Mørck står for utgivelsen av *Eg har røter i jord – dikt i utvalg* i 1981 (Takovam 1981), og i 1983 er hun representert med en prosatekst i Karin Moes *Kvinne og kunstnar* (Takovam 1983). Det er grunn

til å anta at en av årsakene til denne store interessen for Takvam finnes i den svært positive mottagelsen av *Falle og reise seg att* i 1980, i tillegg til at Takvam på slutten av 70-tallet var aktiv på flere områder i norsk kulturliv. Når Svarveruds resepsjonsundersøkelse konkluderer med at posisjonserobring på det litterære feltet i hovedsak skyldes forhold utenfor den rent litterære produksjonen, må hun ha oversett denne økningen i vitenskapelig interesse for Takvam etter *Falle og reise seg att*. Jeg bestrider ikke at støyen omkring Takvams andre engasjementer også påvirker det litterære forskningsfeltet, men mener at også den oppvurderingen av Takvams lyriske kvaliteter en samlet anmelderstand står for i 1980 må taes med i betraktningen når vi ser etter årsaker til interessen for Takvam på dette tidspunkt. For øvrig representerer Svarveruds avhandling fra 1994 slutten på en lang periode uten nevneverdig vitenskapelig interesse for Marie Takvam. At det tar syv år før neste diktsamling kommer ut, kan være en grunn til at det ikke skrives noe i en periode, men verken *Aldrande drabantby* (1987) eller *Rognebær* (1990) utløser noe større oppmerksomhet i forskningsmiljøet når de kommer ut. Det kan være verdt å merke seg at for disse samlingenes del mangler det heldige sammenfallet mellom svært positive anmeldelser, og mye utenomlitterær oppmerksomhet, som var tilfellet for *Falle og reise seg att*.

Svarveruds oppgave har jeg allerede gitt en del plass tidligere, men det er grunn til å kort kommentere enkelte sider ved oppgavens forutsetninger som kan være problematiske. Svarverud velger å utelukke den delen av resepsjonen som er av vitenskapelig art, noe som kanskje kan forsvares ved at hun forholder seg til tre lyrikere og dermed nødvendigvis må begrense stofftilfanget på hver enkelt. Dette blir imidlertid problematisk når hun i forordet sier følgende: ”De utvalgte forfatternes posisjoner vil bli drøftet uten at jeg analyserer enkeltdikt. Vurderingen av diktene er til stede som en allerede fastslått del” (Svarverud 1994: 3). I løpet av oppgaven finner man flere kvalitetsvurderinger av samlinger og enkeltdikt, uten at det gjøres rede for bakgrunnen for vurderingen. Nå kan man hevde at kvalitetsvurderinger alltid vil være subjektive, og at det derfor kanskje ikke er nødvendig å bruke mye plass for å begrunne dem, men oppgaven er nærmest kjemisk fri for vitenskapelige refleksjoner omkring diktenes form og innhold. Når hun likevel velger å komme med kvalitetsvurderinger, blir dette problematisk etter mitt syn. Svarverud sier selv at undersøkelsen ville vært bedre fundert om hun hadde trukket inn stoff av vitenskapelig karakter, men forsvarer valget med å si at: ”Fordi litteraturen ikke eksisterer i et vakuum har jeg imidlertid valgt å se på de institusjonelle vilkårene for litteratur, og trekke frem de sosiale realitetene” (op.cit.). Med andre ord velger Svarverud tilsynelatende å definere forskningsmiljøet hun selv er en del av, som utenfor den litterære institusjonen og ”de sosiale realitetene”. Når en del av det litterære feltet mangler i analysen av posisjonsoppnåelse, vil konsekvensen være at en står i fare for å gå glipp av vesentlige sammenhenger. Når

Svarveruds resepsjonsundersøkelse likevel ikke er uten relevans og interesse, har det sammenheng med at i et relativt sett lite litterært miljø som det norske må sies å være, vil aktørene bevege seg mellom de ulike delene av det litterære feltet, og dermed trolig bidra til en viss samstemthet i feltet. Svarverud har utvilsomt rett i at utenomlitterære forhold har mye å si for erobring av posisjoner i den norske litterære offentlighet, men det er grunn til å tro at hun undervurderer litterære kvaliteters betydning når hun ikke tar vitenskapelig produksjon omkring forfatterne i betraktning. Dette blir særlig problematisk når hun skal vurdere ”om en forfatters status er fortjent eller ikke” (op.cit.). Status er jo også en vanskelig størrelse å forholde seg til, ettersom den kan variere innenfor det litterære feltet, og det sannsynligvis er nesten like mange oppfatninger av hvilke forhold som skal legges til grunn for en vurdering av status som det er litterært engasjerte personer i språkområdet. Ikke minst er det grunn til å være varsom med for sterke status og kvalitetsvurderinger av samtidige forfattere, ettersom støyen omkring privatliv og offentlig rolle gjerne dempes når en forfatter ikke lenger er aktiv. Og når denne støyen forsvinner kan det trolig bli lettere å vurdere de rent lyriske kvaliteter ved et forfatterskap. Slik jeg ser det, kan dette være en faktor i den oppvurdering og økende litterære oppmerksomhet Marie Takvam har vært gjenstand for i de senere år.

Denne økte oppmerksomheten starter med Gyldendals utgivelse av *Dikt i samling* i 1997, med et spennende etterord av Torunn Borge og Henning Hagerup.⁷ Etterordet åpner med en kort redegjørelse for den biografiske og privatiserende lesningen Takvams forfatterskap har vært utsatt for. De gjør også et forsøk på å plassere forfatterskapet i forhold til andre samtidige lyrikere, men konstaterer at ”Å lese Takvams dikt fra femtitallet i forhold til samtidige utgivelser av andre forfattere, er som å helle bensin til et ulmende bål” (Borge og Hagerup 1997: 275). Imidlertid mener de å se paralleller til Federico García Lorca,⁸ i en felles klangbunn av dans, blod, jord og melankoli, der melankolien alltid er sanselig på tross av at døden er en alltid underliggende realitet i deres poesi: ”livsglede er utenkelig uten livssorg” (op.cit.: 277). Kjærlighetslyrikken er nært knyttet til tiden, i den forstand at den nok er ekstatisk og pasjonsfylt, men oftest likevel er uttrykk for noe som aldri kan bli, eller allerede er avsluttet. Sentralt er artikkelens påpeking av Takvams kjærlighetslyrikk som fundamentalt

⁷ Denne utgivelsen, med et opplag på 3400 eksemplarer, ble utsolgt fra forlaget og kom i ny utgave i 2004, så om man vil vurdere status ut fra salgstall ser Takvams posisjon ut til å være sikret. Tallet omfatter 2500 eksemplarer som hovedbok i Den norske lyrikklubben (oplyst i e-post fra Gyldendal litteratur v. Rigmor Dahl, 26.10.04). En spesialutgave ble utgitt i 2003 i 150 eksemplarer i forbindelse med Dei nynorske festspela, 2003.

⁸ Spansk poet og dramatiker, 1898-1936. Drept av Nasjonalistene under den spanske borgerkrigen. Kjent bl.a. for dramaet *La casa de Bernarda Alba*. Er i dag anerkjent som en av Spanias viktigste forfattere.

relasjonsbevisst: ”Takvam er nok en kjærlighetens kronikør, men mer primært er hun relasjonenes kronikør; jeget blir tiltalt av og taltaler personer og hendelser, dyr og ting, og i dette perspektivet kan forfatterskapet leses som ett dikt” (op.cit.: 279).

Det fremheves også at Takvams aldringstematikk ikke kan leses med en biografisk forståelsesramme ettersom denne tematikken finnes i diktene helt fra debutten. Særlig sterkt melder den seg i *Merke etter liv*, som kommer ut når forfatteren er 35 år gammel. Borge og Hagerup understreker at disse diktene bærer preg av å ”være sentrert rundt lyriske masker, personaer poeten antar” (op.cit.: 282). Dette markeres jo også eksplisitt i flere dikt, blant annet i ”Emma talar til hunden sin” og ”Ei mor er ferdig med si gjerning”, begge fra *Merke etter liv* (1962). Som etterordet påpeker, gjør denne sammenhengen mellom de tidlige og de senere diktene om aldring at også de senere aldringsdiktene får dette representative preget. Den privatiserende tendensen i lesningen av Takvam settes opp mot lesningen av W.B. Yeats aldringsprotest, der han blant annet på grunn av sitt kjønn oppnår ”en litteraturhistorisk plass blant de lyrikerne som smelter personlige erfaringer om til noe allmenngyldig” (Borge og Hagerup 1997: 283). Og i samband med dette, som en oppsummering av aldringsproblematikken og det privatiserende, trekkes Olav H. Hauge og Rolf Jacobsen frem som eksempler på lyrikere som står for den ”godkjente” måten å bli gamle på i norsk litteratur:

... fører Takvams (melankolske) jordbundethet og kvinnelige erfaringsbakgrunn til at hun altfor lett blir bedømt som hovedsakelig privatiserende i sine senere dikt. Siden hun verken vil bli gammel og avklaret vis som Hauge og Jacobsen eller gammel kåt mystiker som Yeats, er det vel en fare for at mange vil lese henne så skjematisk, men det er i alle tilfelle åpenbart at en slik lesning unnlater å anføre noen vesentlige aspekter.

(Ibid.)

I denne sammenhengen fremheves den sterke koblingen mellom det aldrende subjektet og jorden, som her i ”Aldring 1” fra *Rognebær* (1990): ”Jorda vil så gjerne kysse meg./Eg er snart mogen for hennar fang.” (Takvam 2004: 270). Den gamle kvinnen smelter sammen med den gamle Gaia, i et ekko av bibelsk patos og parabelspråk som er typisk for Takvam, og som utvider perspektivet til langt mer enn et enkelt jugs erfaringer.

Utgivelsen av *Dikt i samling*, og det interessante etterordet, fører ikke til den samme opphopningen av vitenskapelige artikler som *Falle og Reise seg att* utløste på tidlig 1980-tall. Derimot ser det ut til at det oppstår en ny form for oppmerksomhet av mer varig karakter. I første omgang kommer avisen *Dag og tid* i 1998 ut med et vedlegg som i sin helhet er viet til Marie Takvam. Det består av portrettartikler, biografisk informasjon, presentasjoner av både lyrikk og prosa, samt intervjuer. Blant annet settes det sterkt fokus på det uheldige i den biografiske og privatiserende lesningen av Takvams forfatterskap. Av plasshensyn går jeg ikke

inn på enkeltartikler fra dette vedlegget, men jeg kan komme til å trekke inn elementer derfra der det er relevant.

I 2000 kommer en artikkel av Sigrid Bø Grønstøl og Unni Langås, der Marie Takvams dikt ”Dåp under sju stjerner” analyseres under overskriften ”Marie Takvam og mytologien” (Grønstøl og Langås 2000). Denne analysen utgjør en del av den senere artikkelen ”Merke etter liv – retorikk og kropp i Marie Takvams lyrikk” av Unni Langås (Langås 2001). Jeg vil derfor redegjøre for denne analysen i omtalen av Langås-artikkelen.

Langås åpner med å gjøre kort rede for resepsjonen av Takvams lyrikk, der hun påpeker de uheldige trekkene ved anmeldelsene og deler av den litteraturhistoriske omtalen. I forhold til den akademiske behandlingen av forfatterskapet fremheves Iversen og Lunden, sammen med Borge og Hagerups etterord til *Dikt i samling*. Målet som settes frem for artikkelen, er å gå nærmere inn på Takvams retorikk, samt ”fokusere på kroppen som tema og perspektiv i hennes forfatterskap” (Langås 2001: 197). I denne sammenhengen er det naturlig at artikkelen åpner med en analyse av ”Dåp under sju stjerner”, som er forfatterskapets aller første dikt. Diktet leses som en innvielse i dobbelt forstand, både til voksenlivet og til diktningen. At det også dreier seg om en dikterisk innvielse blir klart når man ser diktet i lys av Takvams forfatterskap som helhet:

Midt i det hele plasseres kvinnen som det suverene subjekt, et kjønnsmerket subjekt som i en aktiv, performativ handling skaper seg selv. Denne iscenesettelsen peker utvilsomt mot hele forfatterskapets bruk av kvinnekroppen som det sentrale omdreiningspunktet for værensfortolkninger, enten de er historiske og reflekteres i kroppens modnings- og aldringsprosesser, biologiske og knyttes til seksualitet og forplantning, eller kulturelle og blir koblet til kjønnsroller og samfunnskritikk.

(Op.cit.: 198)

Her oppsummerer altså Langås hele Takvams forfatterskap, og viser for øvrig også frem artikkelens teoretiske forankring i postmoderne feministisk teori, eller queer-teori, med begreper som ”performativ” og ”iscenesettelse”. Etersom jeg vil gå grundig inn på ”Dåp under sju stjerner” senere i oppgaven, vil jeg ikke her gå dypere inn i Langås` analyse av diktet, utover å nevne at hun trekker frem elementer som mytologi, erotikk, dødssyndmotivet, og det at diktet er en tenkt handling som subjektet ser for seg i framtiden, altså en fiksjon. Jeg vil også nevne at jeg oppfatter Langås som unødig varsom i enkelte av sine konklusjoner (eller kanskje mangel på sådanne). Formuleringer som at vi kan ”fristet til å lese inn en erotisk innvielse i diktet” (Op.cit.: 199), og en uttalt uvilje mot å lese diktet som en åpenbar innvielse til synd gir denne analysen et noe konservativt preg, som ikke harmonerer med lyrikkens klare tale. Også dette vil jeg komme inn på i min egen analyse av dette diktet. Videre tar Langås for seg impulsen fra Aslaug Vaa, som i sin rolle som kvinnelig nynorskdikter regnes som en viktig inspirator av

Marie Takvam selv. Sammenligningen mellom de to lyrikerne munner ut i en oppsummering av Takvams skrivemåte som ”ekspressiv, appellativ og apostrofisk” (op.cit.: 207), der også Takvams tendens til å foretrekke allegorien fremfor symbolet som poetisk virkemiddel kommenteres. Langås fortsetter så med å gå inn på kroppens betydning i Takvams lyrikk, og fremhever at kvinnekroppen fremstår som ”motiv, metafor og sentrum for en erfaringsbasert tematikk” (op.cit.: 208). Dette betrakter hun som en feministisk posisjon, som muliggjør en synliggjøring av ”kvinnekroppens særlige erfaring” (ibid.). Sentralt i denne delen av artikkelen står tanken om kroppen både som erfaring og som konstruksjon, og Takvams tematisering av spenningen mellom disse måtene å betrakte kroppen på. For Langås er dette viktig, idet det medfører at ”prosjektet hennes også [kan] løftes ut av det private rommet som så mange kritikere uten å blunke har puttet henne inn i” (ibid.). Denne innfallsvinkelen benyttes til å analysere flere dikt, blant andre ”Ei mor er ferdig med si gjerning” og ”Emma talar til hunden sin”. Begge disse diktene har en retrospektiv vinkling, som er med på å tydeliggjøre Takvams tematisering av ”levd liv med kroppen som fortolkningsperspektiv” (op.cit.: 210). Det legges stor vekt på konfrontasjonene mellom den idealiserte, konstruerte kroppen som samfunnet påtvinger kvinner,⁹ og den kroppen som er preget av levd liv. Denne konfrontasjonen preges av at Takvams kvinner tolker sitt liv ”i lys av noen overordnede normsystemer – eller normative konstruksjoner – etablert på grunnlag av kjønn og kropp” (op.cit.: 213). Et sentralt begrep her er ”den andre kroppen”, som er underlagt smertefulle forandringer knyttet til tid og erfaring, den kroppen som endres og ”forfaller” som konsekvens av levd liv. Men hos Takvam er smerten oftest knyttet til konfrontasjonen mellom disse to kroppsbegrepene, og slik Langås ser det er det altså nettopp denne spenningen som gjør Takvams lyrikk vedvarende aktuell. Denne spenningen vil også jeg ta for meg, men da i en mer politisk orientert analyse av Takvams aldringsdikt.

Langås’ artikkel må, sammen med Borge og Hagerups etterord til *Dikt i samling*, betraktes som meget viktig i forhold til oppvurderingen av Marie Takvams lyriske forfatterskap. Og den positive oppmerksomheten fortsetter med en artikkel i boken *Livsmot*, av Cecilie N. Seiness, der hun portretterer Takvam (Seiness 2001), en artikkel av Hans H. Skei i *Bokvennen* (Skei 2002), og omtale i lokalhistoriske tidsskrift. Når Jan Inge Sørbo så kommer med sitt essay ”Marie Takvam: Mellom Bellman og biografien” i 2004, er det gledelig, ettersom han i 1998, i et intervju i vedlegget til *Dag og tid* nr. 39, hevder å ha ”dårleg samvit” (Seiness 1998a) fordi han ikke kjenner godt nok til Takvams forfatterskap, og uttaler at hun er en forfatter han bør

⁹ Her referer Langås til Naomi Wolfs bok *Skjønnhetsmyten. Hvordan forestillinger om skjønnhet blir brukt mot kvinner*, (oversatt av Toril Hansen), Tiden, Oslo 1991.

lese mer av. Med dette ferske essayet kan Sørbo legge den dårlige samvittigheten bak seg. Han tar klar avstand fra den biografiske lesningen av forfatterskapet, og påpeker paradokset i at på det tidspunkt Takvam debuterer var den nykritiske bevegelsen, med sitt fokus på intertekst fremfor biografi, i ferd med gjøre seg gjeldene i det litterære Norge.¹⁰ I denne sammenhengen fremhever han Borge og Hagerups etterord som ”klokt” (Sørbo 2004: 119), og bemerker at Lunden ligger nærmere en biografisk lese måte. I forhold til Lunden støtter han seg imidlertid på hennes oppfatning av at Takvams forfatterskap faller godt inn i de periodene hun skriver i. Sørbos essay setter Takvam inn i en europeisk, karnevalistisk tradisjon, der han nevner Francois Villon (1431-1463?) (som for øvrig er den eneste lyriker Takvam eksplisitt skriver seg opp mot), Rabelais og Bellman som forløpere og også knytter linjer helt tilbake til antikken. Hans lesning av ”Dåp under sju stjerner” gjenspeiler dette, idet han leser diktet inn i en opprørsk, subversiv tradisjon der invertering eller spotting av religiøse ritualer står sentralt. Sørbo ser ut til å avvise Langås’ antydning om at diktet kan dreie seg om en innvielse til synd, men modifierer fokuset på spotting idet han knytter Takvam sterkere opp mot Villons sterke vitalitet og epikureiske impulser, og påpeker at i Takvams dikt vektlegges ikke spotten, men heller livsnytelsen, selv om diktet innebærer en invertering av religiøse ritualer:

Her kjem ein diktar som trassig set sit eige subjekt opp mot alle reglar og ritual, religiøse eller timelege, og plasserer eit sansande og erotisk subjekt midt i verda. Og over strålar stjernelyset: her blir det rydda rom for både luksus og fråsseri, ein kan tenkja seg at omgjevnadene ser det som synd, poeten som livsnytning og program.

(Sørbo 2004: 124)

Slik jeg leser Sørbo, ligger imidlertid dette nært opp til tanken om en innvielse til synd. At det er omgivelsene og ikke det poetiske subjektet som oppfatter programmet som syndig, er i tråd med Takvams senere dikt, men i denne sammenhengen blir det nærmest irrelevant ettersom subjektet etter mitt syn så klart situerer seg selv i det eksplisitt syndige. Videre påpeker Sørbo at det livsnyttende aspektet er nært knyttet opp mot en bevissthet om kostnadene ved å leve sterkt og fullt. Diktet ”Emma talar til hunden sin”, der Takvam viser til Villon, fremheves som et av de klareste eksempler på det Sørbo kaller ”den villon-bellmanske tradisjonen” (op.cit.: 126). I likhet med Borge og Hagerup fremhever han også at dette diktet tydelig viser hvor feil det blir å lese Takvams lyrikk biografisk, ettersom det her konstrueres en åpenbar poetisk maske. Essayet påpeker med rette at forfatterskapet bryter med tradisjonen etter Villon og Bellman, i og med Takvams manglende tendens til estetisering av forfall og død. Et annet viktig brudd med denne tradisjonen er det sterke samfunnsengasjementet Takvams lyrikk viser: ”Det er noko

¹⁰ Her referer Sørbo til T. S. Eliots essay ”Tradition and the individual talent” fra 1920, og knytter dette til senere teorier om intertekstualitet som Kristeva introduserte i 1966.

umiskjenneleg drikkeviseaktig i det bellmanske; så lenge flaska står på bordet, får verda gå sin skeive gang. Men Takvam kan ikkje ein gong drikka kaffi utan å tenkja på kven som har laga den, og om dei får løn og mat nok” (op.cit.: 129).

Sørbo fremhever som nevnt Lundens periodeinndeling av Takvams lyrikk, men bemerker at et dikt som ”Åtti kvadratmeters liv”, av Lunden plassert mellom sekstitallsdiktene selv om det kommer ut i 1959, ikke bare kan karakteriseres som kritikk av de roller kvinner tildeles: ”samstundes som ”Åtti kvadratmeters liv” definitivt førebur den nye kvinnerørsla og ein slik kritikk, ligg livshungeren, vitalismen, heile det eruptivt-villonske under”(op.cit.: 132). Med dette blir Sørbo den første som benytter vitalismebegrepet på Takvams lyrikk. Det fremheves også at Takvams perioder faller sammen med tendensene i samtiden, noe Sørbo gir flere eksempler på. For eksempel nevnes Takvams åttitallslyrikk som i samsvar med den ”nye inderlighet” han mener 1980 tallets lyrikk var generelt preget av. Sørbo konkluderer så i samsvar med dette at Takvams grunnleggende orientering er ”det eg dels har kalla epikureisk, dels vitalistisk” (op.cit.: 134), og at hun samtidig faller godt inn i periodene. Og hun avslutter med følgende konstatering: ”Sterke dikt skriv ho heile tida. Og det er altså dikt. Ikkje sjølvbiografi” (ibid.).

Med denne sterke konklusjonen, som er en videreføring av både Borge og Hagerups etterord og Langås` artikkel i *Tanke til begjær*, må man kunne si at Takvams posisjon som lyriker er vel befestet i den norske litterære institusjonen, om vi skal begi oss inn på den slags vurderinger. Det skal ikke utelukkes at hennes forfatterskap fortsatt vil bli lest biografisk av noen, ikke minst er det grunn til å tro at medieoppmerksomhet vil ha tendenser i en slik retning. Men hovedtendensen innenfor dagens akademiske og litteraturhistoriske omtale av Marie Takvam er som vist en fokusering på lyrikkens form, innhold og intertekstualitet. Og Sørbos essay innebærer en dreining mot kontekstuell lesning, som denne avhandlingen følger opp. Utover det som er kommentert i dette kapittelet vil jeg derfor ikke bruke vesentlig plass på å underkjenne biografiske lese måter, da det heldigvis i dag må betraktes som å ”sparke inn åpne dører”.

Del 3

Analyser

Det finst ikkje ondt eller godt, - berre stråleskin.

Kristofer Uppdal

Innfallsvinkler

Jeg har i det foregående fokusert på ideologisk og institusjonell forankring av Marie Takvams lyrikk, og på resepsjonen. Jeg vil nå gå inn i hennes lyriske forfatterskap for å underbygge min karakterisering av Takvam som feministisk vitalist. Det er mange aspekter ved Takvams lyrikk man kunne drøfte, men jeg betrakter feminismen og vitalismen som overordnet og gjennomgripende i hennes tekster. Tematisk orienterte lesninger er det mange av i Takvam-resepsjonen, og jeg ser ingen grunn til å reprodusere de utmerkede foreliggende redegjørelser for Takvams temaområder. Imidlertid har jeg naturligvis som mål at diktanalysene skal være så omfattende som plassen tillater, og jeg vil ta for meg ulike aspekter ved diktene. Takvams tematiske orientering utvikler og endrer seg i løpet av forfatterskapet, men det vitalistiske perspektivet ligger etter mitt syn fast. Jeg vil derfor vise dette ved å ta for meg dikt fra hele forfatterskapet. Å ta ut enkeltdikt fra samlingene gir naturligvis et annet bilde enn om man analyserer en samling i sin helhet, og begge innfallsvinkler har sine sterke og svake sider. Men for mitt formål er det å velge ut enkeltdikt den metoden som gir mulighet til å vise at vitalismen er sentral hos Takvam over tid. For å vise kontinuiteten i de grunnleggende tendensene vil jeg likevel kommentere enkeltsamlinger som helhet, men uten at det er mulig å gi plass til omfattende drøfting av dem. Et utvalg dikt vil bli analysert i sin helhet, men jeg vil også nevne elementer i flere dikt uten å gi en mer fullstendig analyse. Min påstand om Takvams lyrikk som vitalistisk og feministisk vil være styrende for utvalget av dikt. Om et dikt kan betraktes som kanonisert, i og med plassering i antologier og omtale for øvrig, vil også ha innflytelse på valget, uten at jeg dermed har ønske om å sementere tidligere funn ved å bare forholde meg til tekster andre har funnet interessante. Mange dikt som av faglige grunner kunne være interessante å ha med vil måtte utelates av plasshensyn, og utvalget vil i slike tilfeller naturligvis også være preget av subjektiv smak og interesse. Mitt utvalg kan utvilsomt gjøres til gjenstand for diskusjon, noe som bare kan betraktes som positivt i og med den interessen for Takvams lyriske forfatterskap det ville signalisere. Fremstillingen vil i hovedsak være kronologisk. Påvirkning fra andre forfattere vil jeg drøfte underveis. Særlig vil jeg se på Uppdal som et

forbilde i forbindelse med de kosmiske perspektivene. François Villon vil jeg ta for meg i forbindelse med analysen av ”Emma talar med hunden sin”. Og jeg vil introdusere den chilenske poeten Pablo Neruda som inspirasjonskilde til flere dikt i *Falle og reise seg att* (1980). Men begynnelsen gir seg selv: Forfatterskapets første dikt.

”Dåp under sju stjerner” – konstituering av et subjekt.

Unni Langås leser dette diktet som startpunktet for ”en sann poetisk prosess som peker framover og utover mot resten av forfatterskapet” (Langås 2001: 202). Diktets plassering som første dikt i den første samlingen, *Dåp under sju stjerner* (1952), og innvielsestematikken i diktet støtter denne lesningen, og om jeg stiller spørsmål ved deler av Langås’ analyse er jeg på dette punktet helt enig. Også Lunden og Sørbø leser dette diktet dels programmatisk. Min lesning vil knytte diktet til vitalisme, til en kjønnet kroppslighet, og til en kosmisk-religiøs forståelse av tilværelsen.

Dåp under sju stjerner

Eg vil ta på meg den kvite kjolen
i kveld når sivet er svarte skuggar,
svarte skuggar langs vatnet.

Sju stjerner kveikjest til altarlys.
Dei skin over bylgjene den store stunda. 5

Eitt lys for kvar av dei sju synder.
Det første skal kveikjast for acedia.

Når stunda kjem, stig eg ut gjennom sivet
dit bylgjene går fritt
og lyset tindrast for superbia. 10

Bringa mi skal kysse vatnet
gjennom den kvite silken
når eg timjar strålane for invidia.

Bylgjene skal vogge kring håret mitt
og over augo mine 15
under stjerna for ira

Eg skimtar tre andre lys
gjennom bylgja
når eg ser opp or djupet.

Dei ser ned til meg 20
og underet skjær
at eg vert eitt med vatnet.

Eitt med vatnet, og skilt frå jorda.
Eit nake menneske under
den kvite silken.

25

Gjennom vatnet, og over jorda
strålar stjernelyset.

(Takvam 2004:13-14)

Her møter vi et feminint¹¹ subjekt som ser for seg en høytidsstund med klart religiøse overtoner. Elementer som hvit kjole, vann og alterlys utgjør sammen med diktets tittel en klar forbindelse til den kristne dåpssituasjonen. Vannet fremstår som en kirke eller et tempel, med himmelhvelvingen som tak, der en rituell handling skal finne sted. Med introduksjonen av de syv stjernene fjerner diktet seg fra en spesifikk kristen religiøs ramme, i og med den greske myten om Orion og pleiadene som Langås gjør rede for. Men med dødssyndmotivet som introduseres i sjette linje returner diktet til en kristen forestillingsverden. Imidlertid innebærer denne returen et klart brudd med de forventningene som vanligvis knyttes til dåpen i kristen tradisjon, der dåpen betraktes som renselse fra arvesynden og inntreden i det kristne samfunnet. Tilsynelatende skildres en voksendåp som foregår ved at den som døpes stiger ut i vannet og senere dukker helt under, noe som ikke er en uvanlig praksis i enkelte kristne grupperinger, og bygger på bibelhistorien om Jesu dåp som voksen. Men her foregår ritualet om natten, i mørket, den som ”døpes” er alene under stjernene, og stjernelyset som stråler gjennom hele scenariet representerer dødssyndene. Stjernene tennes etter hvert som personen beveger seg ut i vannet. Det er altså en forbindelse og et samspill mellom jeg’et og stjernene, og det gir mening å lese dette som en innvielse til synd heller enn renselse fra den. I lys av dåpens perspektiv av å være inntreden i samfunnet kan en stille spørsmål ved om diktets invertering av kristne forestillinger gir denne dåpen et preg av alienasjon fra det konvensjonelle samfunnet. Det at handlingen foregår om natten og at subjektet er alene, kan støtte opp under dette. Langås stiller spørsmål ved om diktet innebærer en hengivelse til synd, men velger å la spørsmålet stå åpent, og konkluderer med at diktet skaper ”en uklar og tvetydig holdning til og ingen klar avvisning av det syndige livets fristelser” (Langås 2001: 200). Jeg har tidligere kommentert Sørbøs forsøk på å unngå å beskrive dette som innvielse til synd, der han slik jeg ser det likevel kommer til å legge seg nær opp til en slik tolking. Hva som ligger bak disse forsøkene på det jeg vil karakterisere som en særdeles forsiktig lesning av et dikt som ikke kan sies å være videre forsiktig, kan man bare undre seg over. Langås påpeker at dødssyndene, slik de ble betraktet på

¹¹ Langås diskuterer den konvensjonelle koblingen mellom forfatterens kjønn og diktets stemme, som fører til at vi som lesere fastslår diktsubjektets kjønn uten at språklige markeringer gir oss indikasjoner på dette. Her betrakter jeg substantiv som ”kjolen”, ”bringa” og ”håret” som tilstrekkelige språklige markører på kjønn. ”Bringa” behøver ikke leses kjønn, men jeg gjør det her, i tråd med den påfølgende analysen av diktets kjønnsperspektiv.

4-500-tallet, var å regne som disposisjoner for synd eller negative atferdsmønstre, og ikke synden selv. Det er mulig det er dette hun støtter seg til, i det jeg oppfatter som en modifisering av det som faktisk skjer i diktet, men slik jeg ser det gjør ikke distinksjonen mellom synd i seg selv, og et atferdsmønster som kan lede til synd den store forskjellen for lesningen. Det rituelle samspillet mellom subjektet og stjernene knytter et klart og utvetydig bånd mellom subjektet og det syndige. Dette understrekes ytterligere når det erotiske aspektet ved situasjonen kommer tydeligere frem fra linje elleve. Den hvite kjolen er i tradisjonell kristen forstand et tegn på renhet og uskyld. I denne sammenhengen kan vi klart knytte den til den kristne dåpskjolen, men når «bringa mi skal kysse vatnet/gjennom den kvite silken» vekkes også erotiske assosiasjoner som fører tankene mot en hvit brudekjole. Det rituelle ved handlingen blir her altså mer åpen, mer generell. Vi ser et "rite de passage", eller overgangsrite, en innvielse til noe annet. Her vil jeg trekke inn religionshistorikeren Mircea Eliade og hans tanker om det hellige *axis mundi* (verdens midtpunkt).¹² I *axis mundi* møtes himmel, jord og underverden. Å etterligne, eller etablere dette midtpunktet er ifølge Eliade den avgjørende urhandlingen for det religiøse mennesket. Byer, templer og hus blir virkelige i og med sammenlikningen med dette hellige sentrum. Overgangen til dette hellige stedet er en overgang fra det profane til det hellige, fra det forgjengelige til det virkelige. Inngangen til midtpunktet svarer dermed til en innvielse til en ny væren, som er virkelig, varig og virkningsfull, i kontrast til en meningstom profan tilværelse.

I dette diktet konstrueres et *axis mundi*, med himmel, jord og underverden, eller under vannet om man vil. Og stjernelyset stråler ned og utgjør nærmest en akse som forbinder de tre elementene i en helhet. I dette opplyste verdens midtpunkt situerer altså det kvinnelige subjektet seg. I tradisjonell forstand er etableringen av *axis mundi* knyttet til det å etablere orden og stabilitet. Fare og uorden er knyttet til selve overgangsprosessen eller grensetilstanden, og bortfaller i og med etableringen av midtpunktet. Dette kan samsvare med overgangsaspektet i dette diktet, som fremheves av grenseoverskridelsene. Det dreier seg ikke her om klare, konkrete grenser, med definerte linjer og ett klart overskridelsespunkt, men mer om grenseområder uten klar begynnelse eller slutt. Et godt eksempel er sivet i første strofe, som utgjør grensen mellom jord og vann. Sivet utgjør ingen barriere mellom jord og vann, men er knyttet til begge elementene. Grensen sivet utgjør skal ikke overskrides i direkte forstand, for subjektet stiger senere ut "gjennom sivet", i åttende linje. Og diktet presiserer allerede i andre linje at riten skal finne sted "når sivet er svarte skuggar". Subjektet må altså bevege seg ut i dette mørke grenseområdet, der hun ikke kan se hva som skjuler seg i sivet hun går gjennom.

¹² Jeg baserer meg i det følgende på Eliade [1957] 1987, og Eliade [1958] 1996.

Uten at diktet fokuserer på dette som farlig, konnoterer likevel ukjent mørke en situasjon forbundet med muligheter for fare. Imidlertid er subjektet preget av en målrettet ro, og skrider høytidelig gjennom sivet på vei mot sitt axis mundi. Men diktets etablering av en axis mundi er ikke her knyttet til en tradisjonell etablering av orden og stabilitet. Verdens midte etableres i dette diktet i de tre siste strofene, der vi kan se for oss en akse av lys mellom kvinnen og stjernene:

Dei ser ned til meg
og underet skjer
at eg vert eitt med vatnet.

Eitt med vatnet, og skild frå jorda.
Eit nake menneske under
den kvite silken.

Gjennom vatnet, og over jorda
strålar stjernelyset.

(Takvam 2004: 14)

I kristen sammenheng ville denne aksene mellom menneske og kosmos, eller Gud, fullføres med oppstigningen fra vannet som nytt og rensket menneske, noe Sørbo er inne på. Men her stiger kvinnen ned i vannet og blir ett med det, og lyset som stråler over det hele representerer nettopp den synden den kristne ritene har som mål å rense bort. Sørbo påpeker også vannets tradisjonelle funksjon som døds- og kaoselement i bibelsk sammenheng. Men å bare forholde seg til en kristen forestillingsverden blir begrensende for forståelsen av dette diktet. Etter mitt syn forholder dette diktet seg til et større spekter av religiøse og metafysiske aspekter ved vann. Eliade sier dette om vannets religiøse funksjoner:

In whatever religious framework it appears, the function of water is shown to be the same; it disintegrates, abolishes form, "washes away sins – at once purifying and giving new life. Its work is to precede creation and take it again to itself; it can never get beyond its own mode of existence – can never express itself in forms. Water can never pass beyond the condition of the potential, of seeds and hidden powers. (...) Any use of water with a religious intention brings together the two basic points in the rhythm of the universe: reintegration in water – and creation.

(Eliade [1958] 1996: 212)

Hva kan vi så lese ut av "Dåp under sju stjerner" med dette utvidete perspektivet for øyet? Diktets subjekt velger aktivt å bli ett med kaos og formløshet, hun velger desintegrering, oppløsning. Det gamle skal vaskes bort. Om man vil lese et dikterisk program ut av dette, ligger Harold Blooms fadermord-ideer, slik de framstår i *The Anxiety of Influence* (1973) og senere verker, nært:

Poetic influence – when it involves two strong, authentic poets, - always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist

(Bloom 1973: 30)

Vi kan tenke oss at poeten søker å løse opp tradisjonens og forgjengernes former, rense seg fra dem, og dermed at diktet dels har preg av å være et metadikt om forholdet til tradisjonen. Vannets evne til å rense, og dets skapelsespotensial, kan knyttes til en slik forståelse av diktet. Med andre ord kan noe nytt oppstå når det gamle er renset bort. Med en spissformulering kan vi betrakte det som at Marie Takvam drukner Aasen, Uppdal, Vesaas og Vaa for så å etablere sitt eget lyriske univers ut av vannets skapelsespotensial. Diktets primære plassering i forfatterskapet kan støtte denne hypotesen. Imidlertid er det ikke uproblematisk å lese et bloomsk fadermord inn i diktet. Både vannets rolle i diktet, og Blooms teori i seg selv skaper uorden i analysen. Jeg vil starte med Bloom og hans nærmest freudianske idé om å overvinne farsfiguren. Ifølge Bloom må en forfatter kjempe seg til sitt rom i den poetiske verden, ved å ta avstand fra sine forgjengere, eller fedre som Bloom foretrekker å kalle dem. Dessverre lider Bloom under en hyppig forekommende tilstand av kjønnsblindhet, idet hele hans teori baserer seg på at poeten og hans forgjengere er menn: "A poet (...) is not so much a man speaking to men, as a man rebelling against being spoken to by a dead man (the precursor) outrageously more alive than himself" (Bloom 1975: 19). I *The Madwoman in the Attic* (1979) tar Sandra M. Gilbert og Susan Gubar er oppgjør med Bloom og omtaler hans teori som en historisk konstruksjon; et produkt av patriarkalsk tenking og dermed vanskelig anvendbar på kvinnelige poeter:

Certainly if we acquiesce in the patriarchal Bloomian model, we can be sure that the female poet does not experience the "anxiety of influence" in the same way that her male counterpart would, for the simple reason that she must confront precursors who are almost exclusively male, and therefore significantly different from her.

(Gilbert og Gubar 1979: 48)

De trekker likevel veksler på Bloom idet de etablerer en kvinnelig tradisjonsteori der det ikke er forgjengerne som er objekt for kvinnelige forfatteres angst, men den maskuline litterære tradisjonen: "the "anxiety of influence" that a male poet experiences is felt by a female poet as an even more primary "anxiety of authorship" – a radical fear that she cannot create, that because she can never become a "precursor" the act of writing will isolate or destroy her" (ibid.). Om vi så forholder oss til Gilbert og Gubar, og sier at Takvam i dette diktet søker å drukne den mannlige tradisjonen, og ikke de spesifikke forgjengerne, får vi likevel et problem. For kvinnen i dette diktet står ikke opp fra vannet som renset og ny, reintegrert og med styrkede skapelsesevner. Hun forblir i vannet, og forenes med det: "eitt med vatnet, skild frå jorda" (linje 22). Umiddelbart tenker man at et slikt eksperiment nødvendigvis må være suicidal, eller preget av den frykten for å ikke kunne skape som Gilbert og Gubar drøfter. Men slik jeg ser det er det ikke nødvendigvis slik. At diktsubjektet etablerer sitt axis mundi idet hun er fullstendig

omsluttet av vannet peker mot en annen metaforisk forståelse av vannet, knyttet til den tradisjonelle mytologiske forbindelsen mellom vann og det feminine. For den franske feministen H  l  ne Cixous er vannet det "the feminine element par excellence" (Moi [1985] 2002: 115). I sin bok *Le Rire de la M  duse* (1975) knytter hun sitt begrep *écriture f  minine* nettopp til det våte element, i motsetning til en tørr maskulin skrift. Dette flytende relateres til kvinnelig seksualitet, til livmor og fostervann og til moderskapet. Det er i dette flytende "rommet" kvinnelig skrift kan utfoldes, og dermed undergrave den logosentriske ideologien som betrakter det feminine som konsekvent negativt. Moi oppsummerer Cixous' prosjekt slik:

to proclaim woman as the source of life, power and energy and to hail the advent of a new feminine language that ceaselessly subverts these patriarchal binary schemes where logocentrism colludes with phallogentrism in an effort to oppress and silence women.¹³

(Moi [1985] 2002:103)

Lest i lys av dette blir kvinnens submersjon i "D  p under sju stjerner" en logisk handling. Det er nettopp i dette undervannsrommet hun står fritt til å etablere sin egen skrift, fri fra en undertrykkende patriarkalsk litterær tradisjon. Nå kan man innvende at handlingen i dette diktet faktisk ikke finner sted, det er en ønsket og tenkt handling, og det signaliseres tydelig i første linje: "Eg vil ta på meg den kvite kjolen/i kveld n  r sivet er svarte skuggar". Men også Cixous snakker om den feminine skriften som noe som ennå ikke finnes, en mulighet i fremtiden. For å nå den muligheten må kvinner "skrive seg selv", og i sitt forsøk på å definere hva en kvinne er og hva kvinnelig skrift innebærer skriver hun dette:

If there is a "propriety of woman", it is paradoxically her capacity to depropriate unselfishly, body without end, without appendage, without principal "parts"...This doesn't mean that she is an undifferentiated magma, but that she doesn't lord it over her body or her desire....Her libido is cosmic, just as her unconscious is worldwide. Her writing can only keep going, without ever inscribing or discerning contours.

(Cixous 1975, sitert fra Moi [1985] 2002:111)

Her kobles også det feminine, og feminin skrift, til det formløse, og ekkoet fra Eliade og hans oppsummering av vannets funksjoner gir Cixous' kvinnebilde et mytologisk og essensialistisk preg. Kvinnen, som vannet, er flytende, uten fast form, livgivende og oppløsende, uten klare grenser. Etableringen av *axis mundi* i de tre siste strofene innebærer med andre ord en konstituering av et kvinnelig skrift-univers der den patriarkalske litterære tradisjonen avvises. Vi ser en kosmisk forståelse av tilværelsen og av det kvinnelige. Men hva så med synden? Syv stjerner lyser over kvinnens handling, og de representerer de syv dødssyndene: acedia (latskap/melankoli), superbia (hovmod), invidia (misunnelse), ira (vrede), avartia (griskhet), luxuria (hemningsl  s vellyst/nytelssesyke) og gula (fr  tseri). Sørbø setter dette inn i en

¹³ Her er inspirasjonen fra Derrida   penbar. Også Lacan er viktig i lesningen av Cixous, men    gå inn på det her vil bli for omfattende.

opprørssammenheng, noe som for så vidt ikke står i opposisjon til min lesning så langt. Lest som poetisk program innebærer diktet nettopp et opprør, i og med avvisningen av den maskuline litterære tradisjonen. Men Sørbo knytter dødssyndmotivet til karnevalismens subversive skrifttradisjon, der høyt og lavt blandes og man gjerne inverterer og spotter religiøse ritualer. Trass i diktets åpenbare invertering av det kristne dåpsritual har jeg vanskelig for å se dette som sentralt. Som nevnt i avhandlingens andre del må også Sørbo innrømme at fokus hos Takvam ligger et annet sted enn i spotten. Jeg ser det slik at dødssyndmotivet gir diktet et preg av å være et livsprogram som sammenveves med det poetiske programmet. Sørbo nevner også den dionysiske kulten i det gamle Hellas, som jeg har lettere for å se i sammenheng med det jeg oppfatter som diktets programerklæringer. Rus, drift, kaoskrefter, mørke og en stadig tilstedeværende dødsbevissthet er elementer i det dionysiske som gir mening i forhold til lesningen av Takvams dikt. I forhold til "Dåp under sju stjerner" er Camille Paglias¹⁴ betraktninger om det dionysiske i boken *Sexual Personae* (1990) interessante, ettersom hun ser det slik at særlig kvinnen står i nærkontakt med Dionysos, og at det dionysiske er særlig knyttet til det flytende:

Greek Dionysis rules what Plutarch calls the hygra physis, wet or liquid nature. (...) Dionysian liquidity is the invisible sea of organic life, flooding our cells and uniting us to plants and animals. (...) Female experience is submerged in the world of fluids, dramatically demonstrated in menstruation, childbirth, and lactation.

(Paglia 1990: 91)

Dette understreker Eliades og Cixous' tanker om vann og om det kvinnelige. Og tanken om den flytende naturen som flommer gjennom alt liv, minner sterkt om vitalistenes tanke om en grunnleggende livskraft, som Bergsons livsstrøm eller *l' élan vital*. Men det er også med på å peke oss i retning av et livs- og poetisk program. For å vise dette må vi gå ytterligere inn på aspekter ved det dionysiske. I gresk tradisjon står det dionysiske i kontrast til det apollinske. Paglia sier blant annet dette om kontrasten:

Dionysus is energy, ecstasy, hysteria, promiscuity, emotionalism – heedless indiscriminateness of idea or practice. (...) Apollo makes the boundary lines that are civilization but that lead to convention, constraint, oppression. (...) Apollo is law, history, tradition, the dignity and safety of custom and form. Dionysus is the new, exhilarating but rude, sweeping all away to begin again.

(Op.cit.: 96-97)

Det er dette dionysiske aspektet jeg leser inn i det å la dødssyndene lyse over riten i dette diktet. Å la seg innvie til synd, som jeg mener kvinnen gjør, er å markere sin avstand til det konvensjonelle, undertrykkende samfunnet. Eller for å være mer presis: Hun *ønsker* å gjøre

¹⁴ Det er ikke uproblematisk for meg å benytte Camille Paglias materiale, da hun fra et feministisk ståsted er svært kontroversiell. Men slik jeg ser det er hennes redegjørelse for den vestlige kulturens essensialistiske forestillinger omkring kvinnen både etterrettelige og interessante. Imidlertid står jeg ikke inne for de konklusjoner Paglia trekker om kvinners og menns roller i samfunn, parforhold og kjønnsnivå, for eksempel i innledningskapittelet til *Sexual personae*: "Sex and Violence, or Nature and Art" s. 1- 39.

dette. Handlingen finner som nevnt faktisk ikke sted, med mindre vi skal ta overgangen fra *presens futurum* til *presens* som finner sted i syvende strofe som signal om realitet. *Presens* må betraktes som en relativt fri tempusform som kan brukes med varierende tidsreferanse (Kulbrandstad [1993] 1999: 98), og jeg betrakter bruken av *presens* i de fire siste strofene som et dramatiserende virkemiddel, ikke et signal om at handlingen faktisk finner sted. Vi ser et *ønske* om å leve livet fullt og helt, å gi etter for det umiddelbare og intense, uten begrensninger i form av tradisjonelle konvensjoner. Og om vi så bygger videre på tanken om ”Dåp under sju stjerner” som poetisk program, kan vi også i lys av denne kampen mellom det apollinske og det dionysiske lese inn et *ønske* om et fadermord, eller for å være tro mot Gilbert og Gubar; et *ønske* om en ”revisionary process” der avvisning av tradisjonen er en forutsetning for ”self-creation” (Gilbert og Gubar 1979: 49)

Jeg berørte raskt vitalismen i forhold til Paglias utlegning om det dionysiske, og vil nå gå grundigere inn i dette. Det kan virke paradoksalt å først bruke mye plass for å argumentere for at ”Dåp under sju stjerner” fremsetter et *ønske* om å ta avstand fra den patriarkalske litterære tradisjonen, for så å diskutere hvordan dette diktet plasserer seg i den hovedsakelig maskuline og dels misogyne vitalistiske tradisjonen. Men erkjennelsen av at det er umulig å frigjøre seg fullt og helt fra tradisjonen skulle være vel etablert i dag, med Gadamer's hermeneutiske sirkel.¹⁵ Blanke ark, i metaforisk forstand, finnes ikke, og i og med avvisningen av tradisjonen har man allerede tatt utgangspunkt i den, noe også Blooms teori fremhever. Den forfatteren i tradisjonen jeg vil koble opp mot Takvam generelt og dette diktet spesielt er Kristofer Uppdal. Særlig vil jeg fokusere på hans orientering mot ”*eros* som en omfattende livsmakt, en kosmisk kraft i tilværelsen” (Ystad 1978: 61), da jeg mener det er nettopp dette synet også Takvams dikt bærer frem. I ”Dåp under sju stjerner” fremstår det kvinnelige subjektet sterkt erotisk. Det manes frem en visuell forestilling om en ung kvinne i hvit silkekjole, som trer ut i vannet og gradvis dykker helt under. Hun fremstår som aktiv, også i erotisk forstand. Erotikken er knyttet til naturen og kosmos, men subjektet står i aktivt agerende dialog med natur og kosmos. Dette er lett synlig om vi ser på linje 11-20. Først skal ”Bringa mi kysse vatnet” (l. 11), en aktiv kroppslig handling med erotiske konnotasjoner. I linje 14 er det vannet som er aktivt subjekt: ”Bylgjene skal vogge kring håret mitt”. Langt hår er tradisjonelt et symbol på dødssynden luxoria, og også knyttet til de vannlevende sirenenes forførende kraft (Biedermann 1992: 185). Så følger en strofe der kvinnen igjen er den handlende: ”Eg skimtar tre andre lys” (l. 17). Blant disse tre stjernene hun nå søker interaksjon med finner vi den som representerer luxoria, eller nytelsessyke. I linje 20 tar

¹⁵ Jeg er klar over at Gadamer ikke kan ta æren for dette begrepet som Schleiermacher utformet. Jeg referer her til Gadamer's omforming av begrepet til å innebære en ontologisk heller enn en metodisk struktur.

stjernene over den aktive rollen: ”Dei ser ned til meg”. Individet står i altså i et rituellet, erotisk samspill med natur og kosmos, og det er en aktiv og dialogorientert seksualitet vi møter.

Når et kvinnelig subjekt konstitueres i en rite der det erotiske kroppslige knyttes tett til natur og kosmos må vi trekke inn vitalismetradisjonen. Ystad knytter vitalisten Uppdal til både Nietzsche og Bergson, og setter blant annet fokus på de sterke egenskapene som lyset tillegges i hans lyrikk, her med eksempel fra ”Isberget”:

...
Det finst ikkje ondt eller godt, – berre stråleskin.
– Eg er eit slikt stråleskin. – Er eg ond eller god?
Eg ber jordheimens fargesjel, eg sigler i mi ro
under himlens stjerneskin, over dyptene fram.

(Sisert fra Ystad 1978: 171)

Som i ”Dåp under sju stjerner” skinner stjernelys over vannet, og lysets åndelige eller moralske innhold problematiseres. Men når Uppdal fokuserer på eros er solen hans foretrukne kosmiske element:

...
– Han ha’ skarlakskjole på,
gullsol, kongen som han plå,
når han til sin kjærast gjeng
og vil finne hennar seng

(”Natt på fjellet”, op.cit.: 99)

...
Ho spegla sin kropp
mot hans solskins-glans
og håret som humlur
kring herdene flaug

(”Vårkveld”, op.cit.: 103)

Også her finner vi tydelig tilknytning mellom kvinnen og kosmisk lys, men her altså representert ved solen. Men kvinnens rolle er klart mindre aktiv og mer objektpreget hos Uppdal enn i Takvams dikt. Imidlertid må det ikke ignoreres at kvinnen i disse to diktene fungerer metaforisk. Diktene dreier seg om ”intim samhörighet eller identitet mellom sol og jord og vegetasjon” (op.cit.:102). Det synes altså som om ”Dåp under sju stjerner” tar med seg tradisjonen fra vitalismen, med sin kosmiske virkelighetsforståelse. Men der maskulin vitalistisk litteratur lar kvinnen representere naturen, setter Takvam frem kvinnen som autonomt og transcenderende subjekt som interagerer med hele kosmos i en rituell handling som fører frem mot konstituering av en identitet som kvinne og poet.

Betraktet som helhet er det ikke fullt så lett å trekke konklusjoner om samlingen *Dåp under sju stjerner*. Vitalismen ligger fast, sammen med kvinneperspektivet. Men også Takvam skiver erotiske dikt der i hovedsak passiv kvinnelig seksualitet og reproduksjon er metafor for kosmiske prosesser, som her i det eksemplarisk vitalistiske ”Musikk”:

Jorda, den unge kvinne,
ligg og bivrar.
Kven har strengene spent?
Kom du leikande vårvind,
kom og rør ved ditt instrument!

Jorda, den mogne kvinne,
ligg og føder.
Frø må sprengje sitt skal.
Kom då du gode hauststorm,
kom og spel din koral!

(Takvam 2004: 36)

Samtidig finner vi dikt der et kvinnelig subjekt er selvhøvdende i en slik grad at det i et samtidig perspektiv må betraktes som ekstremt. ”Det djupaste knefall”, der mannen ifølge Lunden nærmest utslettes i løpet av diktet, er et eksempel:

Eg vil danse.
Eg vil danse for deg
i skinet frå natt-lampen.
Kjolen løyser du av meg
og håret skal falle fritt.

Eg vil danse ein ung dans
etter songen inne i meg
og til tonane frå spana strenger.

Du skal være nær.
Du skal falle på kne
ved føtene mine

Du skal liggje på kne
i halvlyset,
lenge.

Ein mann på kne
for ei dansande kvinne:
Det djupaste av alle knefall –
og det vonfullaste.

(Op.cit.: 22)

Her åpner diktet med en strofe som trass i et sterkt og aktivt kvinnelig subjekt, viser frem et forholdsvis tradisjonelt kjønnsbilde. Hun danser, han kler av henne, og handlingen ser ut til å foregå ved ektesengen, bare delvis opplyst: ”i skinet frå natt-lampen”. Men åpningsordene ”Eg vil” gjentas to ganger allerede her, og også neste strofe åpner slik. Tredje strofe inneholder to ”Du skal”, og også fjerde strofe åpner med ”Du skal”. Hun fremstår som et suverent subjekt, som forventer at han skal underkaste seg hennes ønsker. Her finner vi lite av den dialogen som preger ”Dåp under sju stjerner”, selv om diktene har noen felles elementer. Det er en ønsket, ikke faktisk, handling som foregår om natten. Håret som faller fritt og kjolen han kler av henne gir erotiske assosiasjoner, i likhet med de samme elementene i innledningsdiktet.

I ”Gå ut or vegen” finner vi allerede i tittelen en imperativ, og den tradisjonelle poetiske bruken av kvinnen som instrument for maskulin selvrealisering inverteres:

Gå ut or vegen.
Hendene min grip
etter det som er attanfor deg.
Men det er du som står der
– kjøt og blod –
augo som vil meg noko.

Hendene mine heldt
eit lys
som skulle skine gjennom deg.

Dei veikna.
Lyset slokna.
Her er berre ein mann
og ei kvinne.

(Op.cit.: 31)

Her møter vi idealet om å oppnå innsikt i og forbindelse til en større virkelighet. Relasjonen til det andre mennesket, mannen, skulle være et verktøy i å oppnå dette idealet, eller transcendenten. Men ”augo som vil meg noko” er et krav fra mannen om tilstedeværelse og interaksjon. Dette aktive kravet, sammen med realiteten i hans fysiske kropp, utgjør et hinder for hennes ønske om ham som transparent og passiv. For det kvinnelige subjektet er det interaksjonen med ”det som er attanfor deg” som er målet. Interaksjon med mannen er bare interessant i den grad han er tilstrekkelig transparent og passiv til å kunne fungere som instrument i hennes prosjekt. Men diktets anklage mot hans tilstedeværelse modifiseres i siste strofe, der kvinnens manglende styrke til å holde lyset fører til at det slukner. Når paret står igjen som ”berre ein mann og ei kvinne” fremstår det nærmest som en konsekvens av at han ikke er svak nok og hun ikke sterk nok. Det er en åpen resignasjon i slutten, der de står sammen i sin utilstrekkelighet. Det ser faktisk ut til at de begge ender i immanens, hun fordi han står ”i veien”, han fordi hun ikke ønsker samhandling eller dialog. Men det er fortsatt hennes opplevelse og hennes blikk som skaper teksten. I all sin utilstrekkelighet er hun likevel tekstens overordnede subjekt. Vi ser altså en sterk kontrast til det dialogisk orienterte subjektet i ”Dåp under sju stjerner” i dette og det foregående diktet. Men ”Gå ut or vegen” viser frem et subjekt som søker interaksjon med en større, trolig kosmisk, virkelighet og avviser den konvensjonelle samhandlingen som forventes av henne i kjærlighetsrelasjonen. Viljen til dialog ser ut til å være knyttet til natur og kosmos. Kvinne/mann-relasjonen har ikke prioritet for diktsubjektene i *Dåp under sju stjerner*, i den grad den er til hinder for realiseringen av kvinnens prosjekt. Samlingen som helhet må altså betraktes som både preget av en tradisjonelt vitalistisk lyrikk, og av en opprørsk, kvinnelig selvbevissthet som også er preget av vitalistiske tanker om en kosmisk livskraft. Paradokset ”feministisk vitalisme” ser altså ut til å være poetisk realiserbart, om enn ikke som helhetlig og overordnet perspektiv i denne samlingen.

I den påfølgende *Syngjande kjelder* (1954) forsvinner ikke kjønnsperspektivet, men det settes i bakgrunnen til fordel for en sterkere kosmisk orientering som også er mer konkret religiøs. Det konkrete religiøse kommer til uttrykk i flere dikt som ligger nært opp til kristen monoteisme, med titler som ”Skaparen rid forbi – ”, ”Den veldige”, ”Kvar er den store profet?” og ”Til Maria frå Betania”. Bibelallusjoner forekommer i et flertall av diktene. Den kosmiske orienteringen får på denne måten et sterkere religiøst preg, samtidig som himmelfenomenenes sentrale betydning for Takvams lyriske univers blir forsterket. To dikt er særlig interessante lest i lys av ”Dåp under sju stjerner” og dets karakter av poetisk program. I ”Den veldige” er stjernene ord som er løftet opp til himmelhvelvingen, og møtet med skapermakten muligjgjøres nettopp gjennom ordet:

Eg kallar min time heilag
Vigd til den makt eg
undrande møtte
i ordet.

Forma av blodtunge menneskelepper
lyfter seg ord av eld
imot ein uendeleg kvelving.

Dei er mine næraste stjerner.
Deim er det eg vågar å kalle ned til lys i mitt hus.

Sjå desse høge faklar
som kveiktest i blod
fossande gjennom dei mørke sluk
i menneskekjøtet.

Å Skapande Ande,
du er den veldige!
Deg vil eg vigje
min dyraste time.

Op.cit.: 57

Særlig merkbart her er den nesten metriske rytmen, som understrekes av bokstavrim. Vi ser også en sterk kroppsliggjøring av ordet, som fører til en tett kobling mellom kropp og kosmos. Sett i sammenheng med tanken om en ”Skapande Ande”, føres tanken hen på en bergsonsk vitalisme, med sitt fokus på det positivt skapende. I det siste diktet i denne samlingen, ”Ein sekund”, kommer denne formen for vitalisme enda tydeligere frem, der kroppslighet, jord og universet også kan kobles til Bergsons *la durée*, der livet og tiden nærmest er det samme:

...
Denne sekund
er som stilt rennande vatn –
viljelaust strøymande
utan å spørje: Kva kjem?

Denne sekund er alt.
Er heil som livet.
Alle ting skjer:
Blinde born vert fødde til lys.
Blinde oldingar fell i mold.

...

(Op.cit.: 63)

Og i nest siste strofen i dette siste diktet i *Syngjande kjelder*, som for øvrig også kan betraktes som et titteldikt, utgjør synd, stjerner og vann igjen en enhet som skaper et ekko fra *Dåp under sju stjerners* første dikt:

...
Syngjande kjelder byd meg å drikke.
Inkje er reint eller ureint
når stjernene sjølve stig ned
og speglar augo i vatnet.

(Op.cit.: 64)

Slik jeg leser dette, oppheves kategorier som rent og urent, og dermed også negative forestillinger om synd, i den etableringen av *axis mundi* vi kan ane også her. Slik etablerer titteldiktene i disse to samlingene er ramme omkring Marie Takvams tidlige lyrikk, som gjør at disse to samlingene kan betraktes som en enhet. At de ble utgitt med kort mellomrom, 1952 og 1954, og neste samling ikke kom før i 1959 støtter også opp om en enhetlig lesning av de to samlingene.

Vi kan altså konkludere med at Marie Takvam i starten av sitt forfatterskap sterkt etablerer seg i en vitalistisk tradisjon der kroppslighet og kosmiske krefter står sentralt og også settes i relasjon til språket og den poetiske skapelsesprosess. Og i og med introduksjonen av et sterkt og opposisjonelt feminint subjekt omformer hun også den tradisjonen hun så klart går inn i, selv om det ikke er til å legge skjul på at hun til tider også viser frem mer tradisjonelle forestillinger om kjønn. Hvordan Takvams lyriske univers utvikler seg videre vil jeg nå ta for meg gjennom lesninger av dikt fra *Signal* (1959) og *Merke etter liv* (1962).

Signal om en eksplisitt feminisme

Signal åpner med det livsbejaende og ekstatiske ”Solhymne”, som peker mot Bergsons fokusering på solen som kilde til alt liv. Men jeg velger å ta for meg ”Åtti kvadratmeter”, som klarere viser frem den sivilisasjonskritikken som etter hvert blir så karakteristisk i Takvams lyrikk, og som med sin protest mot en tilværelse begrenset av konvensjoner peker frem mot en krassere feminisme i senere samlinger. Lunden omtaler dette diktet som et av de første samfunnskritiske diktene, og velger derfor å plassere det blant 60-tallsdiktene. Min orientering mot en konsistent linje gjennom Takvams lyrikk forhindrer ikke observasjon av endringer i de perspektiver som ligger til grunn for teksten, og det er klart at dette diktet innebærer en dreining mot sterkere fokus på konkrete realiteter, og må betraktes som et uttrykk for ”kritisk avstand til den by-borgarlege kvinnerolla” (Lunden, 1982: 97). Også Sørbo skriver om dette diktet, som nevnt i resepsjonskapittelet. Han omtaler det som et av hennes beste, og plasserer det som vitalistisk. Imidlertid foreligger det ikke en bred analyse av diktet i resepsjonen, og jeg velger derfor å ta det for meg i sin helhet:

Åtti kvadratmeter

Og dette liv er eit åtti kvadratmeters liv. Ein stad bryt havet grønkvitt mot moloen og jagar skuter i drift. Men ikkje i dette åtti kvadratmeters liv.	1
Eg veit av olje på sjøen som bind svaners vengeflukt. Elektrisk tråd rundt hingstar på beite – Eg veit av kvite menneske på vakt ved syrinbusken: Den som elsker må døy!	5 10
Eg ser dei visne fingrar peikande ut frå kvadratet: Sjå! Menneske ler høgt og føder barn før ni månader er omme!	
I mørkret spring min lekam ut av sitt kvadrat. Eg finn meg ør og drukken mellom violette syrinar og på våt brustein i gater utan namn Eg vandrar langs jernbanespor – – der maur kryp og storkenebb gror blått og frekt – –	15 20
Mi sjel er ein song til natta den nådige – – – og min song er ei hymne til det store liv på vår vesle klode – som veit av blod og eld og dødningskallen attom kvar maske –	

Som veit av lys frå den minste stjerne, fjernt i eit ukjent system ---
som veit av jungelens brøl kring gudars angande altar –
og muslingen djupt i havet.
Det liv som ikkje er eit åtti kvadratmeters liv.

25

(Takvam 2004: 78-79)

Dette velkjente diktet åpner med en konstatering av kontrast og avstand mellom en kvadratisk, regulert tilværelse og fri, utemmet natur. Tittelen, "Åtti kvadratmeter", leser jeg som en metonymi for den typiske drabantbyleiligheten. En leilighet identisk med hundrevis av andre. "Åtti kvadratmeter" kan også leses som en metafor for den livssituasjon diktsubjektet befinner seg i. De fysiske omgivelsene, de åtti kvadratmeterne, definerer hennes liv. Bevisstheten om en verden utenfor kvadratet er til stede, men det er "ein stad", ikke noe som er tilgjengelig for subjektet. Det er havet, aktivt og destruktivt, som settes opp som kontrast til den regulerte verden hun lever i. Det er "grønkvitt", ikke blått og stille, det "bryt" og "jagar". Kontrasten til vannet slik det hovedsakelig fremstår i de to foregående samlingen er slående. Dette er ikke det rolige, mørke tjern som stjernene kan speiles i. Vi kan fortsatt holde på Cixous' tanke om vannet som det primære feminine element, også for dette diktet, men etter mitt syn er det havets dionysiske kaoskrefter som står i sentrum her, og kreftene retter seg mot "moloen" og "skuter". Havet angriper det menneskeskapte, produkter av sivilisasjonen. Men innenfor det kvadratet subjektet lever i er havets bevegelse, styrke og aggresjon ikke tilstede.

Subjektets holdning står klarere frem i andre strofe, der hun trer frem som et "eg". Her blir sivilisasjonskritikken tydelig, med "olje på sjøen" og "Elektrisk tråd rundt hingstar på beite –". Men det dreier seg her om noe mer enn sivilisasjonskritikk. Svanene som ikke lenger kan fly, og de inngjerdete hingstene kan også leses metaforisk, som bilder på subjektets ufullstendige liv innenfor de åtti kvadratmeterne. Og med linje 8 blir det klart at det ikke bare er teknologien som begrenser. Også andre mennesker setter grenser for livsutfoldelsen, der de står "vakt ved syrinbusken". At de er "kvite" kan være en indikasjon på renhet, kanskje av moralsk art, men slik jeg leser det er det ikke en positiv kvalitet, heller ikke sett i sammenheng med Takvams øvrige produksjon. De fremstår heller som voktere av den konvensjonelle moral, idet de holder vakt ved forsommerens syrinbusk som blir en metafor for det romantiske, kanskje erotiske, møtested i naturen. Det sterke utrope "Den som elsker må døy!" kan leses som en advarsel mot de store følelser, det som ikke kan reguleres inn på de fastsatte kvadratmeterne, men folder seg ut i samspill med naturen.

I 3. strofe forsterkes og tydeliggjøres fokuset på kulturen, i form av konvensjonelle menneskers holdninger, som begrensende for livsutfoldelse. De kontrollerende individene i 2. strofe er nå representert ved metonymien "visne fingrar", og utgjør et dømmende kollektiv. Det kan leses som om de pekende fingrene står for en generell samfunnsnorm. Disse menneskene

aksepterer og konsoliderer begrensningene kvadratet utgjør, og de er derfor ”visne”. Nietzsches beskrivelse av det moralske mennesket i *Tragediens fødsel* (Nietzsche [1872] 1999) passer godt til diktets fremstilling av disse menneskene: ”staklerne ved bare ikke, hvor ligbleg og spøgelsesagtig netop denne deres ”sundhed” tager sig ud, når de dionysiske sværmeres flammende liv bruser forbi dem.” (Nietzsche [1872] 1999: 43) I sin ”sundhed” feller de dom over uttrykk for det ubeherskede, det ukontrollerte, det som vi med Nietzsche og Paglia har betegnet som dionysisk. Å le høyt, eller å unnfange barn før ekteskapsinngåelse er å unndra seg samfunnets krav om orden og struktur. Dionysisk uorden og livslyst oppleves som en trussel mot og en kritikk av ”dei visne fingrane” og deres tilværelse.

I 4. strofe ”spring min lekam ut av sitt kvadrat”, men transcendensten dette innebærer er ikke fullstendig, for som så ofte i Takvams lyrikk skjer overskridelsene i ly av mørket. Hun unndrar seg kontroll og fordømmelse ved å unngå den synligheten dagens lys innebærer. Men selv om spranget i lys av dette virker mindre radikalt, gir verden utenfor kvadratet muligheter og opplevelser av en annen kvalitet. I sivilisasjonens jernbanespor lager naturen uorden: ”jernbanespor der maur kryp og storkenebb gror blått og frekt.” Kroppen beveger seg fra en begrenset, ordnet tilværelse til en verden utenfor kvadratet, der naturens krefter truer sivilisasjonens orden. Det dionysiske favoriseres av diktsubjektet, og det ordnede og siviliserte får negative konnotasjoner av kontroll og inautentisitet, selv om det ikke skal oversees at byen, som jo også er et sivilisasjonsprodukt, har positive konnotasjoner, men da nettopp som uorden: ”på våt brustein i gater uten namn - -” (l. 17). Den kroppslige bevegelsen i 4. strofe følges av en overgang til det sjelelige: ”Mi sjel er ein song til natta den nådige - -”. Også sjelen finner altså friheten fra konvensjonene, eller fra det apollinske om man vil, i mørket. Natten er nådig i og med sin funksjon av å skjule subjektet fra det dømmende kollektivet, og slik muliggjør den spranget ut i den dionysiske delen av livet, som oppleves av subjektet som den autentiske tilværelsen. Fra et perspektiv med fokus på små ting, som maur og blomster, går diktet over i det globale, når sjelen blir ”ei hymne til det store liv på vår vesle klode”. Men fra dette utvidete perspektivet beveger diktet seg innover i menneskekroppen, med ”blod og eld og dødningskallen attom kvar maske”. ”blod og eld” leser jeg som metafor for erotisk drift, og med den tette koblingen til døden kan vi se tilbake til siste vers i 2. strofe: ”Den som elsker må døy”. Men her fremstår sammenhengen mellom erotikk og død utenfor en moralsk kontekst. Det vi nå møter er kunnskapen om liv og død i en livsbejaende kontekst, men med utgangspunkt i et konkret, kroppslig perspektiv. Og fra et individuelt ståsted går diktet igjen over i en universalisering, ved å plassere begjær og dødelighet bak ”kvar maske”. Dermed er vi

igjen tilbake til favoriseringen av det dionysiske, som i dette diktet er synonymt med det autentiske.

I 5. strofen utvides igjen perspektivet, denne gangen til det kosmiske og det sakrale. Den mørke natten i 4. strofe brytes nå av "lys frå den minste stjerne, fjernt i eit ukjent system", "jungelens brøl" gir tanker om vilt kaos og styrke, som omgir en hellig plass. Det sakrale er også antydnet tidligere i diktet, med ord som "nådige" og "hymne". Her konkretiseres det med begrep som "gudar" og "altar". Dette er begrep som hører religiøse systemer til, men de knyttes ikke her til organisert religion. Alteret her befinner seg i sentrum for sterke naturkrefter, det er "angande", og flertallsformen "gudars" plasserer diktet utenfor en monoteistisk, organisert religionssammenheng. Det sakrale finner heller ikke bare sin plass i det kosmiske, men befinner seg på jorden. For om perspektivet utvides i første linje, smalner det gradvis innover igjen, fra det kosmiske, til det jordiske og ned til "muslingen djupt i havet", som kan leses som en metafor for det kvinnelige kjønnsorgan og som tradisjonelt knyttes til erotikken: "Som vanddyr forbindes muslingen med seksualsymbolikk" (Biedermann 1992: 267). Her ser vi altså tydelig den bevegelsen fra det kosmiske og sakrale til det konkret feminine og kroppslige som er så karakteristisk for Takvams tekster. Ekkoet fra "Dåp under sju stjernes" *axis mundi*, med stjernene som lyser ned gjennom vannet, som har konnotasjoner til kvinnelig seksualitet, blir tydelig. Også impulsen fra Uppdal blir synlig her, i assosiasjonene til "Sauros- skratt" og "Altarelden" som vekkes i linje 25: " som veit av jungelens brøl kring gudars angande altar –". Men innledningsdiktets selvstendige og transcenderende konstituering av identitet repeteres ikke her. De to siste linjene bringer oss igjen tilbake til åpningslinjenes åtti kvadratmeter, idet det negeres at det store livet som er hyllet i de foregående strofene er det samme som livet innenfor kvadratet. Med denne språklige returen til kvadratets immanens oppleves ikke subjektets frigjøring fra et begrenset og inautentisk liv som endelig. Diktet gir ikke noen løsning på gapet mellom subjektets begrensede tilværelse innenfor det konvensjonelle, og det større og mer autentiske livet utenfor. Det fremstår mer som en konstatering av den enorme kontrasten. Mens det fremgår av diktet at det er mulig å overskride grensen mellom de to liv, fremheves det at subjektet gjør dette i mørket. Det kan tolkes som om spranget ut i det store livet må skjules for omverdenen, at subjektet ikke er villig til å tre åpent ut av kvadratet og slik utsette seg for omverdenens fordømmelse. At spranget skjer i mørket kan også være en indikasjon på at det ikke er en realitet for subjektet, men en drøm, et ønske hun ønsker å realisere, men ikke finner mot til. Det står i begge tilfeller fast at subjektet er bærer av kunnskap om livet utenfor konvensjonene og opplever det som et mer autentisk liv, trass i at det ikke ser ut til at hun velger å tre helt ut av sitt begrensede kvadrat.

Diktet er klart vitalistisk i sin fremheving av det ”naturlige liv”. Med Nietzsche kan vi si at det viser frem kontrasten mellom den ”egentlige natursandhed og den kulturløgn, der gebærder sig som den eneste realitet” (Nietzsche [1872] 1999: 71). Den autentisiteten Lunden mener Takvams lyriske subjekter krever, betrakter jeg som synonymt med denne egentlige natursannhet. Sammen med diktets idé om ”det store liv”, og den tette koblingen mellom subjekt og kosmos gjør det at vitalisme blir et mer sentralt begrep i analysen av dette diktet enn autentisitetsbegrepet, noe også Sørbøs understreking av det vitalistiske ved dette diktet er med på å fremheve. I et kjønnsperspektiv fremstår kritikken mot 1950-tallets immanente kvinnetilværelse som viktig, og trolig nyskapende i norsk litterær sammenheng. At transcendensten ikke er gjennomført, kan nettopp tjene til å illustrere hvor tung kampen for å overvinne de utfordringer som lå i et slikt begrenset liv, må ha vært. Den selvsensuren som ligger i det å la mørket skjule opprøret for så å returnere til immanensen, er et sterkt signal om tyngden i konsekvensene av å ta opp kampen mot patriarkatet.

Selv avviser Marie Takvam skillet mellom liv og dikt i forhold til sitt forfatterskap: ”Dikta mine er livserfaringa mi, mi oppleving av å leva. Eg gjev uttrykk for livet mitt, og eg har utlevert meg gjennom dikta.” (Seiness 2001: 19) Men å lese dette diktet bare som bilde på forfatterens egen kamp for retten til å definere seg selv blir å avvise det som uttrykk for en hel generasjon kvinners livsutfordringer. Om diktets vei ut av uføret ikke er fullført, eller nødvendigvis ønskelig for alle, blir mindre relevant, idet diktets verdi i feministisk sammenheng ligger i selve synliggjøringen av problemet. Men det må understrekes at for subjektene i Takvams lyriske univers er sjelens enhet med natur og kosmos den primære vei mot et autentisk liv. Kanskje kan vi betrakte dette som et utslag av den essensialistiske tanken om kvinnen som nærmere naturen enn mannen, men jeg opplever at i Takvams lyriske univers er dette en imperativ som retter seg mot alle mennesker. Motstanden mot denne tankegangen om transcendens gjennom natur og kosmos kommenteres tydelig i et annet dikt i denne samlingen:

...

Le av poetens evige tre
men kryp innunder en hasselbusk først
og høyr at din lått vil døy bort
i fuglars skvalder og insektsurr,

sit der ei natt under stjerners teikn,
lat lauvet fortelje deg alt det veit
og raklars mjøl få snøe ikring deg –

Først etter denne seremonien
vil eg ta ditt hånord som syrgjeleg teikn
på ei utfattig sjel!

(Fra ”Og likevel”, Takvam 2003: 74)

Konkret kroppslighet

Med *Merke etter liv* får Takvams tekster et mer konkret kroppslig uttrykk. Der lyrikken tidligere har valgt å uttrykke kroppslighet gjennom symboler kommer det nå til syne en uredd fokusering på det konkrete kroppslige og seksuelle, også med fokus på det som gjerne oppfattes som uskjønt og urent. Også det kjønne er sterkere synlig nå. Subjektene markeres som kvinner mer eksplisitt enn tidligere. Det konkrete religiøse er nesten borte, selv om bibelallusjonene fortsatt er lette å finne. Dette er en sterk samling som inneholder mange av de mest kjente og omtalte av Takvams dikt. Her finner vi "Det glade raseri", "Cocktailparty", "Ei mor er ferdig med si gjerning", "Emma talar til hunden sin" og det ofte siterte titteldiktet "Merke etter liv". Det er åpenbart umulig å gi plass til lesninger av alle disse og flere andre av samlingens relevante dikt. Jeg vil i hovedsak se på "Emma talar til hunden sin" ("Emma"), et dikt der vitalismen, erotikken og kjønnsproblematikken står sentralt, og som fra et feministisk utgangspunkt kan være problematisk. Her må også referansen til Villon trekkes inn. Jeg vil også ta for meg "Alt skal fjernast" og "Merke etter liv" i forhold til det konkrete kroppslige som er nytt i denne samlingen for å vise at dette ikke bare gjelder diktet om Emma. Å utelate "Ei mor er ferdig med si gjerning" føles problematisk, men gjøres lettere av at det allerede foreligger gode lesninger av dette diktet, særlig vil jeg vise til Langås 2001. Også "Emma" er grundig analysert tidligere, men uten et kjønnspolitisk perspektiv som utgangspunkt. Lunden diskuterer som nevnt "Merke etter liv" i forhold til kravet om autentisitet og spontanitet, noe jeg vil se på i relasjon til vitalistisk ideologi. Jeg åpner med det som vil få størst plass i denne sammenhengen: lesningen av "Emma":

Emma talar til hunden sin

(Inspirert av livet og Francois Villon)

Sjå kor livet har fare åt med meg! 1
Desse skinnfillene var eingong faste, små bryst!
Det var før tida saug deim ut
og tømde deim for alltid.

Sjå desse hoftene, kor beingrinda lyser igjennom deim! 5
Meg som dei kalla Vakre Emma!
Håret mitt hadde ein gong glans av gull og bronse.
Her på kammen ligg det att i store, bleike tustar.
Det vil nok ikkje stå som ein brusande kvit glorie
rundt hovudet mitt, slik som andre kvinners hår! 10
Eg har elska mykje.

Men du skal vite at eg tok ikkje alltid pengar for det!
Den gongen hadde eg råd til å kaste meg fram på torget
gratis, når eg hadde glede av det.
Eg baud fram mine lepper, fulle av blod, 15

mine hofter og lår og det som ligg gøymt mellom deim.
 Den mørke flekk på kroppen som gav lys.
 Mange menn eg kjende er døde i dag.
 Andre lever,
 men ingen sender bod etter meg til si døds-seng. 20
 - - -
 Fylg meg, vesle Solon, gjennom gater
 der menn sloss om meg og eg let meg rive sund!
 Der dei sputta på meg og tigga meg.
 Der dei slo meg når eg rava forbi.
 Først i latter, så i naud gjekk eg gjennom denne gata. 25
 Fylg meg inn på kafeen!
 Eg vil minnest den tid eg levde,
 den store tid då Emma var ung.

(Takvam 2004: 114-115)

Det første vi møter i dette diktet er henvisningen til "livet", som i lys av Takvams egne uttalelser om liv og dikt kan føre til en biografisk eller erfaringsorientert lesning. Diktets tema, prostitusjon, og den eksplisitte poetiske masken som her konstrueres gjør at en biografisk lesning blir absurd. Det er kanskje her nyttig å trekke inn skillet mellom personlig og privat for å bedre kunne forholde seg til Takvams insistering på å skrive eget liv. Som alle kvinner har også personen Marie Takvam opplevd skjønnhetskravet i praksis, noe hun nevner i flere intervjuer. De erfaringer kvinner gjør seg i forbindelse med idealet om ungdom og skjønnhet må betraktes som generelle for de aller fleste kvinner, og etter hvert kanskje også for menn. Jeg ser dette som personlige uttrykk for en allmennmenneskelig erfaring. Den poetiske masken som anvendes i dette diktet, og i mange andre, synliggjør at diktet ikke kan betraktes som privat. Det er ikke poetens eget liv vi befinner oss i, men en tenkt verden der personlige erfaringer bidrar til oppbyggingen av fiksjonen. Fra et resepsjonestetisk synspunkt kan man si det slik at ikke bare forfatterens, men også leserens personlige erfaring er med på tekstproduksjonen. Slik kan de ulike instansenes personlige erfaring stå i et dialogisk samspill i det å produsere den endelige teksten. For meg er nettopp dette nøkkelen til Marie Takvams holdning til det å skrive sitt liv, ettersom hun også setter frem leserens reaksjon som sentralt mål: "Eg trur at dersom ein greier å føre det einskilde menneske ut av sin private situasjon, ut av sin isolerte tilværelse, og greie å formidle ein fellesskapsfølelse, så har ein greid noko viktig" (Økland 1975: 83).

Referansen til livet følges av referansen til François Villon. Dette nevner både Langås og Sørbo, og Sørbo knytter som nevnt Villon til karnevalisme og vitalisme, og til Norden via Bellman. Man vet lite om Villon, ifølge Herbrand Laviks forord til de oversatte balladene (Lavik [1943] 1975). Det vi vet er fra rettsarkiver og diktene hans, men også det er ufullstendig. Lavik leser Villon dels biografisk og peker på sammenfall mellom foreliggende biografisk informasjon og diktene. Om Villons livsførsel kan betraktes som mildt sagt kontroversiell, er han siden hyllet som balladedikter for det Lavik omtaler som "Spaltingen mellom den morbide

dødskulten og den febersyke livsgrådigheten” (Lavik [1943] 1975: 39). Vi kan ikke helt karakterisere Takvams lyrikk med så sterke uttrykk, men det er likevel grunnlag for å trekke linjer fra Villon ut fra temperament og tematisk orientering. Det er tydelig og eksplisitt i ”Emma”, ettersom Villon nevnes og diktet etter alt å dømme knytter an til en konkret ballade. Men spenningen mellom realiteten i aldring og død på den ene side, og på den annen side det livsbejaende, er underliggende i store deler av Takvams lyriske forfatterskap. Balladen det her refereres til er trolig ”Ballade om den gamle horen som klager sig”.¹⁶ Også der møter vi en gammel kvinne med prostitusjonsbakgrunn som tenker tilbake på den gang hun var ung og vakker. Nå er håret hvitt og skinnet slasket. Markedsverdien er lik null. At balladen har tjent som inspirasjon til ”Emma” er særlig synlig i de strofene der subjektet føler for å ”banne tidens verk” (Lavik [1943] 1975: 66), og kontrasterer den unge og den gamle kroppen. Jeg gjengir her de fire strofene der dette er mest uttalt, og parallellene til ”Emma” er tydeligst:

...
 En gang var pannen ung og bjart,
 med svungne bryn og gull i håret.
 Det dunkle blikket, nattesvart,
 der mangel kløktig kar ble dåret.
 Ørene var små spiraller,
 der kjærlighetens dvergmål bodde,
 og munnen blussende koraller
 der kyssets nøkkelblommer grodde.

Mjå og myk og sterk og strak,
 gygne bryst, der vorten strittet.
 Glatt og rund og kraftig bak,
 som aldri under leiken kvittet,
 så lenge mannen vilde jage.
 Og mellom brede, faste lår,
 en rose i en dunkel hage.
 Slik var jeg i de unge år.

No er jeg visnet, håret hvitt,
 munnen er tannløs, blikket sluknet,
 som engang glødde dulgt og blidt,
 der mangel mann sin lykke druknet.
 Lodne ører, stemmen rusten.
 Nesen krøket, grim og skakk.
 Huden slakk og gul og gusten.
 Å, jøya meg, min gamle krakk.

¹⁶ Det samme diktet heter i Sigmund Skards oversettelse i *Franske dikt*, 1967, ”Ei gamal kvinne sorgjer over sin tapte ungdom”. Det er denne oversettelsen Langås referer til, og mener det er sannsynlig at Takvam har lest før den ble trykket i boks form. Laviks oversettelse sammenstiller to etterfølgende ballader fra Villons originaltekst; ”Les regrets de la belle Heaulmiere ja farvenue a vieillesse” og ”Ballade et Doctrine de la belle Heaulmiere aux filles de joye”(se appendiks). De to balladene har trolig samme subjekt, noe som sannsynligvis er årsaken til at Lavik velger å slå dem sammen. Når jeg velger å bruke Laviks tekst fremfor Skards er det fordi det ser ut til at ”Emma” ligger nærmere den, blant annet fordi prostitusjonselementet ikke kommer frem i den balladen Skard oversetter, men står klart frem i Laviks dobbeltballade. Dette kan selvfølgelig gjøres til gjenstand for en større diskusjon, men det ligger utenfor denne oppgavens rammer. I arbeidet med de franske originaltekstene har I. amanuensis ved Romansk institutt, seksjon for fransk og italiensk, Helge Vidar Holm, vært til stor hjelp.

Akslene har skutt seg opp
om rynkehalsen som på gribber.
Neven blå som regnslått sopp.
Tomme tatter. Skrinne ribber.
Sekkemage. Spekne hofter.
Skanker skurvete og ru
som pølser under stabburslofter.
Og rosa mi! Å, huttetu!

...

(Lavik [1943] 1975: 66-67)

Villon skildrer den unge kvinnekroppen i detaljerte vendinger, og som objekt for menns lyst. Aldringens konsekvenser fremstilles i groteske vendinger, men ikke uten humor. Vi gjenkjenner flere aspekter som Takvams dikt tar opp i seg: ”gull i håret” som visner og blir hvitt, ”myke bryst der vorten strittet” som på den gamle kvinnen er ”Tomme tatter” og rosen mellom de ”brede, faste lår” som ikke lenger kan benevnes med annet enn et ”huttetu!” Takvams dikt, eksplisitt som det er, kan ikke sies å være like kroppslig nærgående som Villon er her, men der han foretrekker å bruke rosen som symbol på det kvinnelige kjønnsorgan er Takvam faktisk mindre eufemistisk og mer nytelsesorientert på kvinnens egne vegne: ”Den mørke flekk på kroppen som gav lys.” I det hele tatt fremstår Emma som en mer aktivt nytende kvinne enn Villons hore, og med en moderne selvbevissthet som ikke kan forventes av subjektet i en middelalderballade skrevet av en mann. Dette blir tydelig allerede i begynnelsen av diktene. Villons ballade er delvis en rammetekst der et utenforstående subjekt først observerer kvinnen, så lar henne fortelle sin historie, for så å kommentere denne selv. I motsetning til Emma, som åpner med en imperativ og slik markerer seg som et selvstendig talende subjekt, har Villons hore karakter av å være et objekt for et mannlig blikk, ikke bare i forhold til hennes prostitusjonsbakgrunn, men også i den plassering teksten åpner med å tildele henne: ”Hun satt der krokett, støl og stiv” (op.cit: 65). Det er denne objektrollen som tillater henne å ha en stemme. Trass i det vi med litt velvilje kan betrakte som Villons forsvar for de prostituerte, når det spørres om skillet mellom såkalt dydige kvinner og horer egentlig er så stor, er det den mannlige fortellerstemmen som både åpner og avslutter diktet og tildeler seg selv definisjonsmakten: ”Hva gjør dem slik? En får vel tro/ – med dette vil jeg ingen krenke – at det er kvinnens eget blod.” (op.cit: 70). Om vi skal betrakte Villons groteske karnevalisme som forløper for vitalistiske ideer passer dette godt til både Nietzsches og Schopenhauers syn på kvinnen. Også ”Emma” må leses vitalistisk. Med sin hylling av den unge kroppens livskrefter kommer Nietzsches tanker om ungdommens kraft i betraktning. Men kanskje er Schopenhauers sykliske vitalisme mer relevant her, i og med bevisstheten om forfall og død som alltid underliggende konsekvens av og forutsetning for livet. Diktets insistering på å vise frem dette forfallet i kontrast til det som engang var vakkert, gjør at vi nesten overser diktets

relasjonsorientering. Emmas kropp står i relasjon til tiden, til kjønnskjøperne, til andre kvinner og til hunden hennes, Solon. Og med imperativen i åpningsstrofen: ”Sjå kor livet har fare åt med meg!” insisterer hun samtidig på en relasjon til leseren. Denne imperativen og et ”du” i åpningen av tredje strofe viser overflatisk til hunden, i og med diktets tittel, men fra et resepsjonsetetisk ståsted er også leseren en implisitt instans som skal tvinges til å se. Det vi tvinges til å observere er konsekvensen av tidens ”arbeid” på Emmas kropp. Når jeg sier at Emma står i relasjon til tiden er det fordi den fremstår som aktivt handlende subjekt i linje tre og fire: ”Det var før tida saug deim ut/og tømde deim for alltid”. Lik et diende barn tømmer den brystene. Takvam skriver flere steder om kroppslig forfall som resultat av reproduktive prosesser, og kan slik feilaktig oppfattes som negativt innstilt til moderskapet, men her fungerer referansen til amming som en metafor for kroppslig endring forårsaket av aldring. Men den kroppslige endringen er ikke bare resultat av tidens verk. Emmas aldring og forfall er annerledes enn andre kvinners. Håret, med sine konnotasjoner til nytelsessyke, velges for å vise frem Emmas annerledeshet i andre strofen: ”Det vil nok ikkje stå som ein brusande kvit glorie/rundt hovudet mitt, slik som andre kvinners hår!” Hennes relasjon til andre kvinner ser dermed ut til å være betinget av en annerledeshet med bakgrunn i livsførsel. Emma har ikke levd et liv som kan gi rett til å bære ”kvit glorie”. Religiøse assosiasjoner, med tanker om hellighet, renhet og syndfrihet er relevante her, særlig når diktet fortsetter med et nytt utrop i en linje markert med innrykk: ”Eg har elska mykje!” Kvinnene med ”kvit glorie” har levd et ”renere” liv enn Emma, og om det umiddelbart kan se ut til at hun misunner de andre kvinnene deres utseende, gir utropeet en positiv valør til hennes forfall. Vel kan de andre kvinnene har levd et mer anstendig liv, men kanskje er det å ha elsket av større verdi enn moralsk korrekthet, selv om det å elske her er sterkt knyttet til prostitusjonen. Fra et vitalistisk ståsted gir Nietzsches betraktninger om moral mening til dette perspektivet:

kristendommens ubetingede vilje til kun at lade moralske værdier have gyldighed, har altid forekommet mig at være den farligste og mest uhyggelige form blandt alle tænkelige former for ”viljen til undergang”, eller i det minste som et tegn på den dybeste sygdom, træthet, mismodighed, udmattelse, livsfattighed - thi over moralen (i særdeleshed den kristne, det vil sige den ubetingede moral) må livet bestandig og uundgåeligt have uræt: fordi liv er noget essentielt umoralsk - må livet, knuget under vægten af foragten og det evige Nej, til sist ikke opfattes som værd at attrå, som i sit væsen værdiløst. Selve moralen - hvorledes? skulle moral ikke være en ”vilje til livsfornægtelse”, et hemmeligt tilintetgørelsesinstinkt, et nedgangs-, nedskærings-, nedrakningsprincip, en begyndelse til enden?

(Nietzsche [1872] 1999: 33)

I lys av dette leser jeg denne passasjen i diktet som en vitalistisk insistering på at moral og konvensjonalitet er til hinder for å leve i ”det store livet” Takvams dikt så ofte fremhever. Og med glorie-begrepet knyttes moralen til religionen, i tråd med Nietzsches fokus på kristendommen. Men når dette store livet, som i tredje strofe knyttes til seksualiteten, møter

realiteten i de nåværende relasjonene til de menn hun engang kjente, får utrope om at hun "har elska mykje!" en falsk undertone. Det er vanskelig å akseptere Emmas hylling av livet som ung, vakker prostituert, når hun i diktets nåtid viser frem de brutale konsekvensene av dette livet, og i diktets siste linjer insisterer på å "minnest den tid eg levde,/den store tid då Emma var ung." Men det er grunn til å spørre om det ikke er slik at disse konsekvensene nettopp skyldes den moralske dommen over Emmas liv, ikke selve handlingene hennes. Dette er ikke en konklusjon som faller lett for en moderne feminist. Den manglende protesten mot at hennes verdi som kvinne defineres av kroppslig tilgjengelighet og at hun når markedsverdien blir null ser ut til å miste muligheten til menneskelige relasjoner, etterlater et ubehag. Man sitter igjen med en trang til å lese diktet ironisk for å unngå å konkludere med at diktets norm tilsier at det er moralen som er problemet, ikke prostitusjonen. I beauvoirsk forstand er det vanskelig å lese dette som en feministisk tekst, transcendenten mangler helt. I "Åtti kvadratmeter" finner vi forsøk på og ønske om transcendent, i "Emma" er immanensen overveldende i forhold til prostitusjonen. Men kan vi lese inn overskridelser på andre plan? I alle tilfelle blir Emmas immanens så slående at den i seg selv bidrar til en problematisering av prostitusjonsaspektet, noe som må betraktes som et gode. Et annet moment er at diktets tydelige, kvinnelige subjekt som skriver sin kropp kan sies å representere et feministisk ideal, om vi går til Cixous: "Censor the body and you censor breath and speech at the same time. Write yourself. Your body must be heard" (Cixous [1976] 1986: 312). En så konkret fremvisning av kroppslig forfall knyttet til seksualitet og prostitusjon må i 1962 betraktes som en overskridelse i seg selv. For Emma skriver seg selv, hun viser oss alt det vi helst ikke vil se. Hunden Solon har neppe en mening om tingenes tilstand, men navnet er interessant i og med den linjen som trekkes til antikkens Solon, som var lovmaker i Athen omkring 600 f.kr.¹⁷ Navnet kan dermed ha sammenheng med diktets avvisning av moralske lover, eller det kan være med å indikere at Emma lager sine egne lover for hvordan livet skal leves. Men mer plausibelt er det at det henspiller på at Solon skal være den som sa til kong Krøsus at ingen mann kunne kalles lykkelig før han var død. En klar konklusjon på dette kan vi neppe få, men det er mulig å betrakte døden som Emmas endelige overskridelse, og i det lese inn en avvisning av tilværelsen som prostituert. Slik styrkes kanskje lesningen i feministisk retning, men svekkes tilsvarende i et vitalistisk perspektiv. Det som blir svært tydelig, er at dette er et mangetydig dikt, der flere av Takvams tematiske områder møtes. Diktet viser frem en vitalistisk holdning til at livets egentlige verdi ligger i en intens drifts- og livsutfoldelse, selv om dette kanskje modifiseres av Solon. Det plasserer seg også innenfor Takvams aldrings-

¹⁷ Informasjon fra nettutgaven av Encyclopaedia Britannica, 1911: <http://1911encyclopedia.org/S/SO/SOLON.htm>

problematikk, der fysisk forfall både er en naturlig konsekvens av å leve det ”egentlige” livet, og en uønsket og negativ tilstand som gjør subjektet ute av stand til å ha nære menneskelige relasjoner. Samtidig er dette også et politisk dikt, der Takvam problematiserer samfunnets innstilling til prostituerte kvinner.

Den konkrete kroppsligheten i dette diktet er representativ for samlingen som helhet. I ”Emma” finner vi riktignok lite av den koblingen mellom kropp, natur og univers som er så karakteristisk for Takvams dikt. Men i de andre diktene jeg vil se på i *Merke etter liv* kommer dette klart til uttrykk, med en sterkere jordbundethet enn tidligere. Hele kosmos, med himmelfenomenene, er fortsatt med, men fokus ligger nå tettere på den verden subjektene omgir seg med. Og med orienteringen mot det som ligger nært følger en orientering mot samfunnets påvirkning på individet. Denne samfunnsorienteringen uttrykkes gjerne rent kroppslig, der kroppen nærmest blir en overflate verden skriver på. Dette ligger nært opptil tanken om kroppen som skrift vi blant annet finner i Butlers Foucault-inspirerte teorier, der kroppen betraktes som en overflate preget av samfunnets diskurser om seksualitet:

Butler and others argue that since culture is the means by which we name and understand ”sex”, then ”sex” itself is just as much a cultural construction as gender is presumed to be. In adopting this stance, Butler shows her allegiance to Michel Foucault, whose *History of Sexuality: An Introduction* ([1976] 1990) provocatively situated the body as a socially inscribed surface, a contingent relation in the modern ”incitement to discourse” on sexuality.

(Horner og Keane 2000: 2)

Det som skiller Takvams forståelse av kroppen fra dette, er forestillingen om at det for hennes lyriske subjekter er mulig å nærmest kle av seg eller vaske bort denne ”skriften” samfunnet prøver å påføre dem. Takvams subjekter tror på en egentlig eller autentisk kropp under den kulturelt påførte masken. Samfunnets ”skrift” er ikke permanent, men noe subjektene kan frigjøre seg fra. Diktet ”Alt skal fjernast” er et godt eksempel:

Alt skal fjernast

Sveitte, blod, ekskrement,
støv, oske, visna lauv,
lukt. 1

Alt skal fjernast
fordi det er resultat av dampande liv. 5
Usanitært, og alt for nær den dryge elskhug.
For nær fødsel og død.

Menn og kvinner skal gå omkring
og forme sitt hår og sitt ansikt etter godteke mønster,
aldri falle ut av sin type. 10
- - -

Men når ansiktet er reint for pudder og leppestift.
Når kroppen fell ut av korsettet og formar seg
over madrassen og mørkret løyner alle drag,
hender det store under
at to menneske kan finne saman 15
under eit teppe av sveitte
og avsindige kjærteikn.

Og når mennesket svagar
i sin siste storm,
hender det at noko brest 20
og blir til støv
og jord,
liksom visna lauv.

(Takvam 2004:107-108)

Her er det ikke det kroppslige forfallet som tematiseres, men kroppens utsondringer som også må betraktes som negative konsekvenser av levd liv, eller som det formuleres i linje 5: ”resultat av dampande liv”. Det er det dionysiske ved tilværelsen som her skal skjules. Det mørke kaos i menneskets indre som ikke kan kontrolleres. Den blodige, kraftfulle fødselen, den uforutsigbare og noen ganger grufulle døden. Menneskets egentlige ”kjerne”, her knyttet til kropp og biologi, skjules under masker av hårfrisyrer, sminke og klær. Men som så ofte i disse diktene er det i mørket det er mulig å være autentisk, eller transcendent. Avslutningen knytter an til begynnelsen, og det liturgisk sykliske ”av jord er du kommet og til jord skal du bli og av jord skal du atter oppstå” gis dermed også en tekstlig sirkelform. Igjen møtes Nietzsches dionysiske vitalisme og Schopenhauers sykliske dødsbevissthet i et dikt.

I et kjønnsperspektiv kan diktet, med utgangspunkt i linje 7: ”Menn og kvinner skal gå omkring”, oppfattes som allmennmenneskelig, men om vi ser på fortsettelsen, der det fokuseres på hår og ansikt, og videre på ”pudder og leppestift”, samt ”korsettet”, blir det klart at det primært er kvinners situasjon det refereres til i diktet. Jeg leser derfor diktet primært som en protest mot skjønnhetskravet kvinner utsettes for, og som er til hinder for det autentiske livet som i Takvams lyriske univers står så sentralt. Når diktet returnerer til det mer generelle, i linje 15, der: ”to menneske kan finne saman” i den etterlengtede autentisiteten, fremstår det som en markering av at også menn får sin livskvalitet redusert av at kvinner tvinges inn i patriarkalske mønstre. Overskridelse av de grenser skjønnhetstyranniet setter er til gode for alle mennesker, og kan ikke være et rent kvinneprosjekt. Dessverre ser vi fortsatt at mørket er en forutsetning for subjektets evne til transcendens, men diktet fremstår likevel som en klar protest mot det som står i veien for å leve et autentisk liv. Den sterke hyllesten til dette autentiske livet diktets andre del fremstår som, er med på å forsterke denne protesten.

Om vi så går til titteldiktet, ”Merke etter liv”, står den lysere Bergsonske vitalismen klarest frem. Mørket og stjernene er fraværende. Her fremsettes et livsprogram som skal realiseres i dagens lys:

Merke etter liv

Eg fører ein finger over muren: 1
Glatt tegl mot ru sement,
grov, kvitkalka stein.
Sansar eg alle nyansar?
Er eg vaken? 5

Ser eg regndropars mønster over kalken?
Finn eg dei løynde figurar
som veret har teikna?
Storm og regn – nåler av is.

Merke av liv: 10
Fingrars linne smerte ved skarpe kantar,
solstrålars brytning i glasmosaikken:
Djupt grøn og purpur oppimot edel blått.

Eg leitar etter det alle avskyr:
merke etter liv 15

Spring ikkje rundt med ein klut
og visk ut støvet, og regndropars
teikning på muren!
Stryk ingen pudderkvast
over dei fine furer rundt auger og munn 20
etter vakenetter og gråt
eller latter
som omskapte dei
til strekar i samansnørd hud.

Eg legg min kropp og mi sjel 25
open for veret,
for teikn
og frost,
men også for solstrålars lindrande kyss
om våren og tidleg på sommaren. 30

Slik skal det vere,
fordi eg vil merke noko
når døden ein gong skjer trådar over,
sjølv om eg stundom kom til å forbanne min fødedag.

(Takvam 2004: 118-119)

I sin lesning av dette diktet problematiserer Eldrid Lunden kravet om autentisitet og spontanitet som så sterkt settes frem, og stiller spørsmål ved om diktets program er realiserbart:

Den som bevisst oppsøker det spontane, oppnår vel ingen annen spontanitet enn det som ligg i forsøket; og den som prøver å oppnå identitet med seg sjølv på den måten vil sannsynlegvis gjere dette for å unngå den medvitne posisjonen i forhold til handlingane sine. Og dermed ser vi at den opne ja-holdninga i dette diktet blir tvetydig. Diktet har kanskje, på ein finurleg måte innebygd nett den same avvisning og protest mot berøring som blei så oppe og direkte uttrykt i ungdomsdikta?

(Lunden 1982: 101)

At Lunden her peker på et grunnleggende problem med vitalisme som livsprogram er det ingen tvil om, selv om det neppe er bevisst ettersom hun ikke nevner vitalismen. Å planlegge naturlighet og spontanitet blir i realiteten en smule absurd. Imidlertid er det ikke realitetenes verden vi beveger oss i her, men den lyriske, og på samme måte som subjektet i "Dåp under sju stjerner" kan stå i meningsfull forbindelse med stjernene fra en posisjon under vannet, kan subjektet her søke mening ved å bevisst utsette kropp og sjel for elementene. Og slik jeg leser Lunden her, er det trolig at all lyrisk uttrykt spontanitet vil rammes av denne kritikken, noe som etter mitt syn gjør den vanskelig å forholde seg til. Som sjanger kjennetegnes lyrikken ved blant annet å uttrykke "en poetisk bevissthet realisert i forhold til en fiktiv verden" (Kittang og Aarseth [1968] 1998: 38). Og kanskje er det nettopp diktes fiktive karakter som blir problematisk for Lunden. Denne uttalelsen om en lignende problematikk i "Ein av dei kalde, klare dagane" (Auger, *hender* 1975) kan tyde på det: "Ei så openberr motseiing hadde ei intelligent forfattar som Marie Takvam ikkje kunna prestere dersom ho i skrivande stund i det heile hadde vore innstilt på analyse" (Lunden 1982: 104). At Lunden ikke leser lyrikk autonomistetisk er det ingen grunn til å kritisere, men her blir koblingen mellom teksten og forfatteren som person unødvendig tett, og dette gjentar seg flere steder i artikkelen. Jeg velger her å se bort fra Marie Takvams eventuelle intelligens og analyse i skriveprosessen, og forholde meg til teksten som den fremstår i seg selv og i lys av den tradisjonen forfatterskapet som helhet plasserer seg i. Og i den sammenhengen kan kravet om autentisitet og spontanitet primært knyttes til vitalismen, der legitimiteten ikke er knyttet til intellekt og rasjonalitet, men snarere til ønsket om å distansere seg fra det. Det er intuisjonen og instinktet som har forrang i og med sin evne til å gi innsikt i livsstrømmen. Sett i sammenheng med Bergsons fokus på mennesket som "forbundet med hele naturens liv" (Haakonsen 1993: 231), blir det mulig å lese "Merke etter liv" som et forsøk på nettopp å intuitivt eller spontant nærme seg naturens store liv for å oppnå "kunnskap om livets hemmeligheter – som intellektet aldri griper – for instinktene er i motsetning til forstanden knyttet til livsprosessene" (ibid.). Dette diktets feminine subjekt oppsøker aktivt en natur som kan sette spor etter seg på hennes kropp og i hennes sjel. Ligestilt med naturen (og selvfølgelig del av den) er de menneskelige livsprosesser, både biologiske og emosjonelle. Som jeg har nevnt tidligere, har solen en spesiell plass i Bergsons filosofi: "den viktigste kilde for den energi som kan nyttiggjøres på overflaten av vår klode, er Solen" (Bergson 1940, gjengitt i Haakonsen 1993: 223).

I de fleste av diktene jeg til nå har tatt for meg står stjernene sentralt, men også solen har en sentral plass i Takvams lyriske univers. Her er solen viktig ikke bare i kraft av symbolverdien den har som kilde til liv, men også som kilde til dagslyset. Nå fremstår et nytt,

feminint subjekt som ikke skjuler sitt opprør og sine overskridelser i mørket. Det autentiske ”eg” viser seg frem i dagslyset, uten vaskeklut og pudderkvast, i en avvisning av både husmorrollen og samfunnets krav om kvinnelig skjønnhet. Veien ut av immanensen og valget om å aktivt utsette seg for naturen og livets krefter oppleves som to sider av samme sak, og diktet fremstår slik som en bekreftelse på at det er mulig å forene vitalisme og feminisme. Også døden feminiseres i og med hentydingen til den mytologiske triaden av kvinnelige skjebnegudinner: ”når døden ein gong skjer trådar over”.¹⁸ Denne dødsbevisstheten kobles til erkjennelsen av at det å velge bort konvensjonell kvinnelighet har sin pris. Men i dette diktet har ikke patriarkatets konvensjoner klart å forvise subjektets prosjekt til mørket. Og hun er heller ikke ensidig knyttet til naturen, som den essensialistiske vestlige filosofien nærmest konsekvent plasserer kvinnen i, men benytter seg også av sivilisasjonsprodukter som ”muren” og ”glasmosaikken” som parallell til det ”eg” som dermed ikke bare identifiserer seg med natur fremfor kultur. Med ”solstrålars brytning i glasmosaikken” peker diktet også fremover mot neste samling, *Mosaikk i lys*.

Denne samlingens tittel gjenspeiler en bevegelse bort fra mørket, men er ikke idyllisk eller harmoniserende av den grunn. Det erotiske får en fremtredende plass, men samlingen har også flere naturdikt og barndomsdikt. Diktet ”Dei soldrukne” er et godt eksempel på en erotisk vitalisme som gjør seg gjeldene i flere dikt i samlingen, og er særlig interessant i og med sine koblinger til ”Dåp under sju stjerner”, med en erotisk forbindelse mellom himmelfenomener, vann og menneske:

...
Avklede smil, svulmande lepper, overgjevne Kypris,
ilingar gjennom fang og rygg.
Soldrukne i timars svevn utanfor skuggen.
Vassande opp av sjø med tunge, tunge føter
og viljelaus kropp.

Tang kring livet, rykande av damp frå blodet.
Sansane gjeld ikkje meir.
Ingen hornmusikk når innom trommehinnene.
Vi har lagt oss ned att på den jord
vi eingong reiste oss over, og kan ikkje,
kan ikkje gå frå kvarandre
To og to samanlenka.
Heilt til eit lyn frå himlen løyser oss
så vi driv med sjøen, sym ikring og kan stå opp
frå dåp i slekters brunn.

(Takvam 2003: 125-126)

¹⁸ I norrøn sammenheng referer dette til Urd, Verdande og Skuld, som spinner, tvinner og kutter livets tråd. Gresk og romersk mytologi har tilsvarende triader.

Her er vi tilbake til dåpsmotivet fra det aller første diktet. Den enslige kvinnen som døpes under nattens stjernelys erstattes her av et elskende par i sollyset. Det mørke tjernet, omkranset av siv, er erstattet av det store havet, med tang. Vannet har her en sterk erotisk karakter, blant annet signalisert av referansen til Kypris, som er et annet navn for Afrodite, kjærlighetsgudinnen som ble født av havets skum ved Kypros (Biedermann 1992: 424). Sammen med det konkret kroppslige skaper dette et sterkt erotisk dikt, der seksualiteten har karakter av dionysisk flukt fra sivilisasjonen. Styrken i det erotiske møtet illustreres ved at det må et lyn til for å løse de elskende fra hverandre. Avslutningen, ”dåp i slekters brunn” er flertydig. Dåpen kan vise til oppholdet i sjøen i den foregående linjen, men slik jeg ser det er det også mulig at det refereres til hele det erotiske møtet som en dåpshandling, i og med vannets sterke erotiske karakter og referansen til ”slekters brunn”, som jeg knytter til fruktbarhet både i forhold til slektsbegrepet og vannet. Fruktbarhetselementet er særlig relevant i og med at paret her stiger opp av vannet, i motsetning til kvinnen i ”Dåp under sju stjerner”. For med oppstigningen fra vannets kaos og formløshet fullføres dåpens renselse, og nytt liv kan realiseres: ”Water precedes every creation, every form; earth produces living forms” (Eliade [1958] 1996: 254).

Takvams neste samling er *Brød og tran* fra 1969. Jeg har tidligere kommentert det faktum at den skiller seg sterkt ut i forfatterskapet, med sin politiske tematikk og merkbart krassere språkbruk. At den skiller seg radikalt ut fra tidligere samlinger bemerkes av anmelderne, som her i Knut Ødegårds anmeldelse i Aftenposten: ”I si nye diktsamling, den sjette i rekka, stig Marie Takvam brått fram med nye tema, nye bilete. Her er lite eller ingenting igjen av dei forførerisk velklingande formuleringane eller den ufarlige sentrallyrikken” (Aftenposten, 8.11.1969). Om jeg tar avstand fra påstanden om at den tidligere lyrikken skal ha vært så ”ufarlig”, er det helt klart at Ødegård med rette bruker betegnelsen ”brått” om omslaget i Takvams lyrikk. Innenfor denne oppgavens perspektiv blir et viktig spørsmål hvorvidt vitalismen forsvinner eller endrer seg i denne samlingen som er så gjennomført politisk. Flere dikt fra *Brød og tran* kunne være interessante i denne sammenhengen, men av plasshensyn vil jeg begrense meg til å kommentere ”Smykke på den gamle hore”, som viser frem det internasjonale perspektivet som er så karakteristisk for samlingen, samtidig som det kan trekkes linjer bakover i forfatterskapet:

Smykke på den gamle hore

Flyet – ikkje for lavt – ikkje for høgt
Københavns raude hustak, snorrette gater smeltar saman
før timen då ho pyntar seg til fest.
Glitter – lyssnorer – eld i djupet der nede, ornament diamantar
mot fløyelsblåsvart, der nede kryp maurmenneske – uverkelege.

Berre lys-smykke.
 Hamburg, Berlin, Zürich, Genève, Paris,
 Marseille, den store glitrande brosjé
 rubinar, smaragdar, gull, eld, aquamarin.
 Middelhavsmentaliteten fortel om sin byrd ved å kaste sitt glitter
 på blått fløyel for dei framande: Respekt, mine kjære!
 Frå kabinen ingen smak, inga lukt av utsprøytt lengst tørka sæd,
 eldgamle sjukdomar, ingen skimtar lag av grov tjukk sminke, hamneslagg.
 Europa, den eldgamle hore, utstrekt for natta, treng smykke over heile
 sin lekam, rundt hals og bryst, mellom sine lår, i sin navle, på sine tær
 og strødd, snodd, rundt lange, griske fingrar ormeliknande gull,
 på sine nasevenger, i si panne, sin tinning.
 Marseille, kvifor nettopp du, den smittsamaste av alle
 kvifor nettopp du så dragande ved nattetid, så gudlaust vakker
 med opne porer mot orient og Alexandria?
 Gjennom kabinen rungar ei røyst frå ein ukjend kaptein:
 Stryk Skandinavias lammeblod på di dør og engelen går ditt hus forbi.
 Flagget, symbolet frelser oss!
 FASTEN YOUR SEATBELTS. THE HOLY GOD IS SMOKING.

(Takvam 2004: 161-162)

Allerede i tittelen skriver diktet seg opp mot "Emma talar til hunden sin", noe som forsterkes når diktets flyreise fører oss til Frankrike, Villons hjemland. Det lyriske subjektet befinner seg på nattehimmelen, i et fly, og ser ned på lyspunktene der nede på jorden. "ornament diamantar/mot fløyelsblåsvart" og "lys-smykke" gir assosiasjoner til stjerner på nattehimmelen og skaper dermed en invertering av Takvams tradisjonelle "stjerner på nattehimmel"-motiv som fører tanken mot "Dåp under sju stjerner". Ikke minst fordi lysene der nede tilslører byenes syndige natteliv. Men denne synden representerer ikke det "store liv" som ellers er knyttet til konvensjonsbruddene i Takvams lyrikk. Det livet som her presenteres, men ikke er synlig fra flyets høyde, er et degenerert, falsk liv som for lengst har mistet sin kraft: "utsprøytt, lengst tørka sæd". Der "Emma" mangler en klar avvisning av prostitusjonen, har den i dette diktet derfor en klart negativ karakter. Imidlertid er det rimelig å betrakte hore-begrepet i dette diktet også som en bibelsk referanse. Riktignok knytter vi i moderne språkbruk rødfargen til prostitusjon, i og med uttrykket "red light district", men byen som hore er et motiv vi finner allerede i *Johannes åpenbaring*, med Babylon som den store skjøge i røde klær.¹⁹ Rødfargen møter vi tidlig på reisen sørover, i "Københavns raude hustak". Bildet av metropolis som hore gir dermed grunnlag for refleksjon omkring andre faktorer enn kvinnelig seksualitet, og kan støtte en lesning av diktet som en kommentar til Europa som et samfunn bygget opp omkring kjøp og salg, som en gigantisk markeds plass. Men trass i de negative karakteristikken har "den smittsamaste av alle", Marseille, en sterk tiltrekningskraft, og knyttes til orienten og Alexandria. Forbindelsen mellom Marseille og Alexandria gir assosiasjoner til fyrtårnet på Pharos, et av verdens syv underverker, som viste vei i farlig farvann. Men Alexandria konnoterer også kultur,

¹⁹ Se for eksempel Åp.14, 8 og Åp.18, 2-9

og særlig boklig lærdom, i og med byens store bibliotek i antikken. Imidlertid er ikke koblingen udelt positiv, i lys av Alexandrias status som hovedsete for en sivilisasjon som gikk under. Når diktet viser til orienten generelt kan det gi tanker om utenrikspolitiske forhold, særlig om vi leser det i sammenheng med Middelhavsmentalitetens krav om respekt fra ”dei framande”. En innvandringspolitisk kommentar kan kanskje leses inn i dette, men trolig er det litt for tidlig for det i 1969. Den ukjente kapteinens utrop kan vanskelig leses som annet enn ironisk. Det spiller på bibelhistorien om jødernes flukt fra Egypt,²⁰ og formidler en forestilling om at Skandinavia skal ha beholdt en form for uskyld, noe som undergraves i utgangspunktet, med det røde København som ”pyntar seg til fest”. Lest i lys av det etterfølgende diktet, ”Skandinavia”, blir det også umulig å lese dette som annet enn ironisk:

...
Dine falske kyss mot rike munnar
dine sletter av overflod på alt
som ikkje er nok.
Din impotens – din dødsangst –
dine hotell fulle av kjøp og salg, knirkande senger.
Dine drabantbyar og ekteskap haldne saman med betong.
Gud hjelpe Skandinavia!

(Takvam 2004: 162-163)

Man sitter igjen med liten tro på skandinavene som Guds utvalgte folk etter denne klagesangen. Selv avslutningens retoriske bønn om hjelp kan vanskelig leses som annet enn et uttrykk for hvor begredelig tilstanden faktisk er. Avslutningen på ”Smykke på den gamle hore” går fra ironien over i det absurde, med sine store bokstaver og sin sammenblanding av flysikkerhetsretorikk og gudsfeststilling. Diktets sivilisasjonspessimisme og tendensen til ironi og absurditet plasserer det i en modernistisk tradisjon. Samtidig mener jeg at vitalismen fortsatt er underliggende. Den finnes i ambivalensen i forhold til Marseille: ”kvifor nettopp du så dragande ved nattestid, så gudlaust vakker”. Og helt åpenbart er det at den ligger nettopp i kritikken av et Europa som er degenerert og har latt livskraftene størkne, som ”utsprøyt lengst tørka sæd”. Fra et feministisk ståsted kan man kanskje kritisere det at diktet bruker kvinnekroppen som bilde på det degenererte Europa, og slik kobler det kvinnelige til en negativ syndighet, i motsetning til den positive, overskridende syndigheten vi møter i ”Dåp under sju stjerner”. Dette må betraktes som utslag av en kulturell metaforikk omkring kvinnen, som vi neppe kan kreve at den poetiske verden skal utelukkes fra å referere til. Forsøk på preskriptiv litteraturvitenskap virker ikke sjelden noe absurd i etterkant, noe det følgende kanskje kan illustrere.

²⁰ Se 2Mo. 12, 21-23

”Smykke på den gamle hore” ble gjenstand for en opphetet debatt i norske medier, etter at en lærerhøyskolestudent følte seg støtt av oppgavesettet i norsk litteratur til lærerprøven våren 1979, og gikk til avisene. Blant oppgavene, som ifølge debatten tenderte mot pornografi og marxisme alle som en, var altså en analyseoppgave om ”Smykke på den gamle hore” (Bull 2004). Ifølge Karin Moe er denne debatten et eksempel på at kroppens materie er tabu i norsk lyrisk kvinnetradisjon: ”Eit døme er Marie Takvams europeiske hore, som for ei tid sidan fekk ein real runde norsk djevelutdriving. Me har enno ikkje vunne tilgang til og bruk av bilda av oss sjøl skapte av menn, og slettes ikkje kome i gang med å rita våre sårbare, truande motbilde” (Moe 1986: 21-22). Jeg leser både dette diktet, og flere andre, som ”Emma” og ”Alt skal fjernast”, som eksempler på dikt som viser frem den kvinnekroppen samfunnet helst ser forblir skjult. Kvinnekropp som eldes, som blør, som svetter og lukter av sex er ikke tillatt poetisk materiale i den norske offentlighet anno 1979, og kanskje heller ikke i dag, hvis vi skal gi Camille Paglia rett i hennes påstand om at kvinnens biologiske kropp, hennes ”anxiety-provoking darkness” (Paglia 1990: 35), er så skremmende at det fører til et maskulint behov for å objektivisere kvinnen: ”By focusing on the shapely, by making woman a sex-object, man has struggled to fix and stabilize nature’s dreadful flux” (op.cit.: 30). Dette reflekterer essensialistiske forestillinger om en forbindelse mellom kvinne og natur, særlig den naturen som er truende og ukontrollerbar, som gjenfinnes i mytologi verden over og som også er identifiserbar i vitalistisk filosofi, som jeg tidligere har vist. Om kvinnekroppen i patriarkatet skal ha funksjon som symbol på maskulin kontroll over dionysisk natur, fører det nødvendigvis til en fortielse og utelukkelse av de biologiske funksjoner som unndrar seg kontroll. Da blir det uakseptabelt å fremvise en levende kvinnekropp i en sjanger der kvinnen tradisjonelt har vært tildelt posisjonen som idealisert objekt. Man kan da spørre seg hvorfor ikke andre av Takvams dikt har vakt like stor harme som ”Smykke på den gamle hore”. *Merke etter liv* inneholder utvilsomt flere dikt med det samme potensial for offentlig forargelse. Aftenpostens Egil Rasmussen skal ha ros for å i det hele tatt å sitere ”Alt skal fjernast” i sin anmeldelse av samlingen, men han gjør det nettopp for å påpeke det upassende ved å gi materien plass i lyrikken: ”stundom faller dagligtalen en litt tung for brystet, som i diktet ”Alt skal fjernast”. Her står vi overfor refleksjoner som nok kunne finne en mer høvelig form i en prosa petit” (*Aftenposten* 15.10. 1962). Det er grunn til å tro at når Marie Takvams lyrikk skriver seg inn en nynorsk, vitalistisk tradisjon, som ikke er ukjent med sterke uttrykk for kroppslighet, blir forargelsen mindre sterk og resulterer heller hovedsakelig i fortielse og milde irettesettelser, hvor Rasmussen representerer det sistnevnte. Når ”Smykke på den gamle hore” likevel fører til så sterke reaksjoner i 1979, har dette trolig sammenheng med diktets plassering i en

lærerutdanningskontekst. Å fortie "uhumskheter" av feminin art er en velkjent praksis, men i denne sammenhengen er det grunn til å tro at den moralske bekymring for den oppvoksende slekt førte til et behov for å eksponere Takvams hore i all sin gru. Som Tove Bull (Bull 2004) påpeker, har samfunnsutviklingen ført til at det aktuelle oppgavesettet neppe ville ført til reaksjoner i dagens overseksualiserte mediesamfunn. Imidlertid har fortsatt Moes og Cixous' krav om at kvinner selv må skrive sin kropp relevans i et samfunn som fortsatt fortier det som ikke passer inn i dagens seksualiserte kvinnebilde. Marie Takvams kroppslige lyrikk har dermed også i dag relevans og kraft i det å være uttrykk for en kvinnelig selvbevissthet på tvers av de skjønnhetsnormer patriarkatets objektifisering av kvinner har resultert i.

Sosial samvittighet i intertekst.

Etter *Brød og tran* går det seks år før neste samling kommer. Jeg vil her kaste et blikk på *Auger, hender* (1975) før jeg går grundigere inn på den etterfølgende *Falle og reise seg att* (1980). I forhold til sistnevnte vil jeg vektlegge det intertekstuelle forholdet til Pablo Neruda som viser seg i flere dikt. Hvordan Takvams vitalisme utvikler seg i disse samlingene vil jeg også se på. *Auger, hender* inneholder flere sterke dikt, og er som nevnt den første samlingen der Takvam får samstemt ros av anmelderne. Sett i forhold til Takvams øvrige produksjon har den mer til felles med *Merke etter liv* og *Mosaikk i lys*, enn med forgjengeren *Brød og tran*. Lyset, kroppsligheten og menneskelige relasjoner står i forgrunnen. En bergsonsk tidsforståelse er også gjenkjennelig i flere dikt. "Langsynt" har flere av disse kjennetegnene:

Eldgamle skrifter
kjem nærare enn dagens aviser.
Døde slekter, fjerne land.
Årstiders skiftingar
glid forbi.
Stjernene, elden, jorda sitt indre
flammar opp med veldig styrke.

Dei næraste menneske blir stundom
gjennomsynlege i det sterke skinet.

Gjev at fødsel og død
aldri kjem meg nærare enn kjærleiken!
At universum aldri kjem meg nærare
enn du!

(Takvam 2004: 182)

Her får tiden et oppdalsk "hundrad- tusundaar i ein minutt"-perspektiv, der det gamle lever side om side med dagens virkelighet, nærmest sammenført av kosmiske krefter. Dette er velkjent Takvam-stoff. Andre strofen er også gjenkjennelig for oss hvis vi trekker linjen tilbake til "Gå

ut or vegen” fra debutsamlingen. Det nye her er at ”du” ikke lenger har karakter av å være både et instrument for og en hindring for subjektets oppnåelse av kosmisk innsikt. De kosmiske kreftene subjektet står i kontakt med, livsstrømmen og la durée, er forstyrrende for den intersubjektivitet som nå søkes. Det er den menneskelige relasjonen som har forrang. Men vitalistisk er diktet like fullt, i sin opplevelse av livskreftene som intenst og nært tilstede i subjektets liv. Om det er stjernene som representerer universet i dette diktet, er det bergsønske sollyset det som står sentralt i denne samlingen, som her i ”Grenser”: ”Fuglane kjenner ikkje våre teikn./Deira flog er styrt av sollyset” (op.cit.: 183), eller i ”Vi skyggar for blomane”:

Vi lyfte armane mot sollyset
drakk strålar.
Men då vi vende oss om
såg vi skuggane våre
over tirlunge, ryllik og praktstjerner.

(Op.cit.: 181)

Sollyset har med andre ord preg av å være sentralt i dyr og menneskers liv. Når diktets ”vi” ”drakk strålar” skriver det seg opp mot Olaf Bulls uttrykk fra ”Ignis Ardens” (1932): ”sol-ernære” og dermed mot Bergsons forståelse av solen som primær kilde til liv.(Haakonsen 1993: 222-223) Men også her ser vi tendensen til å fremstille søken etter kontakt med de store, kosmiske kreftene som negativ for det eller dem som er i subjektets umiddelbare nærhet. Dette diktet ser faktisk ut til å fremstille søken etter det kosmiske som et ensidig menneskelig og egosentrisk prosjekt, i og med innsikten i at menneskets handling får negative konsekvenser for plantene, eller naturen i videre forstand. Men blir diktet mindre vitalistisk av den grunn? Slik jeg ser det, blir vitalismen i en forstand styrket her, da diktets filosofi må betraktes som noe man kanskje kan betegne som øko-vitalisme, som i høyeste grad er i pakt med Bergsons ideer om planter og sol. Sol- og skyggemotivet i forhold til blomster møter vi igjen i diktet ”Rose”:

Fordi eg er kvinne
satte dei håret mitt opp i krans
slipte neglene mine
måla munnen min raud,
ville skape meg om til ei rose.

Nå i kveldssola
ser eg skuggen min drage seg ut,
bli til eit kvasst sverd.

(Takvam 2004: 188)

Men i motsetning til de ville markblomstene i ”Vi skyggar for blomane” er denne rosen et kulturprodukt, som dyrkes frem av mennesker for sin dekorasjonsverdi. Kveldssolens skygger viser frem et annet bilde: ”eit kvasst sverd”, der vi kan lese inn både aggresjon og kampvilje mot det kulturelt konstruerte kvinnebilde hun forsøkes plassert inn i. Diktet får dermed et skarpt feministisk uttrykk som skriver seg inn i 70-tallets kvinnekampretorikk. Også andre dikt i denne

samlingen må betraktes som eksplisitt feministiske i sitt krav om å få definere seg selv, og kan samtidig kan leses i lys av vitalismen, noe første strofe i ”Kvinneverda” eksemplifiserer:

Kjærteikn frå dine hender
skal ikkje få viske meg ut.
Du skal ikkje stryke bort
mine skogar, kysse alle mine hav tome.

(Op.cit.: 181)

I resepsjonskapittelet har jeg nevnt at Einar Økland mener det finner sted en språklig endring i Takvams lyrikk med *Auger, hender*. Jeg har som sagt vanskelig for å se den språklige endringen, hvis vi ser bort fra endringen *Brød og tran* innebærer. Imidlertid er det mulig at det som vekker Øklands og publikums interesse for disse diktene, er det styrkede fokuset på mellommenneskelige relasjoner som primært i tilværelsen, som kobles med dette eksplisitte feministiske kravet om å være et selvstendig subjekt.

Tendensen til å sette intersubjektivitet i fokus fortsetter med *Falle og reise seg att*. Men her finner vi også et blikk for internasjonale forhold som peker tilbake på *Brød og tran*, og preges av en sterkere sosial samvittighet, koblet til en bevissthet om tilværelsens og kroppens sterke binding til jorden. Jeg vil se på to dikt der dette kommer klart til uttrykk, og som jeg mener kan leses intertekstuell i forhold til den chilenske nobelprisvinneren Pablo Nerudas (1904-1973) lyrikk. Når denne samlingen kommer ut i 1980 er det 7 år siden Kjartan Fløgstads *Dikt i utval av Pablo Neruda* (1973) kom ut.²¹ Det er grunn til å tro at Nerudas lyrikk har vært kjent i norske radikale og litterære miljøer en tid før dette, blant annet fordi han mottok nobelprisen i litteratur i 1971. Det finnes også svenske og danske gjendiktninger allerede på 1950-tallet. Men for Takvam sin del er en direkte påvirkning bare synlig i *Falle og reise seg att*, og det er grunn til å tro at det har sammenheng med den økte oppmerksomheten omkring Neruda som kom med nobelprisen og Fløgstads gjendiktning. At en impuls fra Neruda blir synlig i Takvams lyrikk er ikke overraskende, om man kjenner hans ekstatiske jord- og kosmoslyrikk, der revolusjonær sosialisme kobles med en intens og livsbejaende hyllest til kvinnen, den erotiske kjærligheten og det søramerikanske kontinentet.²² Jeg vil ikke dermed sammenligne Marie Takvams lyrikk med Nerudas, men vil i det følgende påpeke noen trekk ved Takvams dikt som står i et intertekstuell forhold til Nerudas tekster. Den mest åpenbare referansen til Neruda finner vi i ”Til meg sjølv”, som kan kobles til et av diktene i Fløgstads utvalg:

²¹ Jeg vil i det følgende sitere fra Fløgstads *Dikt og spelemannsmusikk 1968-1993* (1993), der denne boken er gjengitt i sin helhet.

²² Her og i det følgende baserer jeg meg på kunnskap om Neruda fra arbeid med hans tekster i forbindelse med spanskstudier ved UiB. For en kort fremstilling av Nerudas forfatterskap viser jeg til Olsson og Algulin: ”Litteraturens historia i världen”, Stockholm [1990] 2002.

Eg drikk kaffe
og veit at eg drikk jord
som kunne vere pløgd til åkrar
der mais og alle slags aks bylgja i vinden.

Eg drikk vin 5
og veit at eg drikk jord
som kunne bere broccoli og blomar
til honningbier
og der store tre kunne tyngjest ned
av raude eller gule eple. 10

Eg røyker sigarettar
og veit at eg tenner på jord
som kunne vere beitemarker
for buskapar med raudt og kvitt fe
eller for tunge, grå bøflar. 15

Kvifor har nokon rørt ved augene mine
slik at eg ser jorda eg drikk og brenner
reise seg mot meg?
Kvifor vaknar eg
med dirring og angst frå all den gift 20
kroppen min har tvinga opp av den gode jord?

(Op.cit.: 204-205)

Her etableres en direkte forbindelse mellom subjektets kropp og den jorden de produktene hun konsumerer har vokst i. Det etableres et skarpt skille mellom kaffen, vinen og tobakken, og de produktene som i diktets verden fortreges av hennes nytelsesmidler, eller ”gift”. Diktet står som en anklage mot subjektets eget konsum, og er i den forstand sterkt politisk, samtidig som det ikke antydes at erkjennelsen vil føre til en endring i hennes forbruksvaner, på tross av de konsekvenser giften har på jorden og på henne selv. At diktet har en forbindelse til Sør-Amerika er synlig selv uten kunnskap om Neruda. Kaffe og tobakk er velkjente landbruksprodukter fra den del av verden, mais likeså. Men kritikken mot at god landbruksjord brukes til produksjon av kaffe, vin og tobakk finner vi ikke i diktet som kan ha gitt impulsen til åpningslinjene i de tre første strofene. Det aktuelle diktet er ”América” fra *Canto general* (1950).²³ Slutten på dette diktet fremstår slik i Fløgstads gjendiktning, som for øvrig ligger tett opptil Nerudas originaltekst:²⁴

...
Og det er ikkje vin det eg drikk, men jord,
avgøymd jord, jord av min munn,
landbruksjord med dogg på,
storm av lysande grønsaker,
rota til kornet, kjellar av gull.

(Neruda [1950] 1993: 81)

²³ Vanligvis oversatt til *Den store sangen*, for eksempel i Halvor Rolls utvalg og gjendiktning fra 1991

²⁴ Alle referanser til Nerudas originaltekster er fra Pablo Neruda: *Obras completas*, Losada, Buenos Aires 1967. Se appendiks for originaltekstene.

Som vi ser ligger Takvams linjer ”Eg drikk vin/og veit at eg drikk jord” svært nær Nerudas tekst. Også referansen til andre jordbruksprodukter som grønnsaker og korn har diktene felles. Metaforen ”kjellar av gull” er i søramerikansk sammenheng naturlig å lese som en referanse til mais, som Takvams dikt nevner i første strofe. Men som sagt er kritikken mot bruk av jord til produksjon av vin og andre nytelsesprodukter helt fraværende her og i Nerudas øvrige produksjon. Men om vi leser første strofe av Takvams dikt ”Billede”, som er plassert rett etter ”Til meg sjølv”, kan vi finne en forklaring på kritikken, som kan kobles til Nerudas tekster:

Den raude kaffepakken har eit billede
av ei naken, mørk kvinne
berande kaffebønner i ei veldig korg.
Når eg tømmer koppen
kjenner eg ein underleg beisk og salt smak
av jord og svette og sorg.

(Takvam 2004: 205)

Her kommer den sosiale samvittigheten til uttrykk i noe mer enn ren øko-vitalisme. Problemstillingen som blir synlig dreier seg om forholdene omkring jordbruket, og mennesker som utnyttes. Om det er høyst usannsynlig at Nerudas lyrikk noen gang uttrykte seg kritisk til produksjon og bruk av nytelsesmidler som sådan, er hans polemisering, både lyrisk og politisk, mot multinasjonale selskapers utbytting av Sør-Amerikas naturressurser og mennesker velkjent. Et av de mest kjente diktene i den sammenhengen er ”The United Fruit Co.”, også fra *Canto General* og gjendiktet av Fløgstad:

...
Mellom blodige fluger
dreg United Fruit sin veg,
fullasta av kaffi og frukt,
i båtar som seglar
lik fat med overfloda
frå dei druknande landa våre.

Og heile tida, i dei sukra
helvete i hammene,
fell indianarane og vert lagde ned
i den dampande morgonen:
ein kropp dreiar rundt, ein ting
utan namn, eit nummer er borte,
ei grein med døde frukter
som fell ned i søppelhaugen.

(Neruda [1950] 1993: 71)

Jeg vil ikke hevde direkte intertekstuelle referanser til dette diktet, men om vi antar at Takvam har kjent til denne siden ved Nerudas lyrikk (noe som er svært sannsynlig), kan det kaste lys over den kritikken mot vestlige menneskers forbrukskultur som kommer til uttrykk i de to nevnte Takvam-diktene. Også et annet dikt i *Falle og reise seg at*, ”Nokon har sagt” kan leses som en impuls fra Neruda, men en direkte påvirkning er mindre sikker ettersom det aktuelle

Neruda diktet, "Explico algunas cosas",²⁵ ikke foreligger i norsk oversettelse. Imidlertid foreligger det en dansk gjendiktning ved Ivan Malinovski allerede i 1962 (Malinovski 1962), som også er trykket i en samling fra 1975 med gjendiktninger av alle diktene fra Nerudas samling (Neruda 1975). Det er dermed ikke usannsynlig at "Nokon har sagt" kan referere til diktet som i dansk oversettelse heter "Jeg forklarer et og andet". Jeg gjengir først Takvams dikt i sin helhet:

Nokon har sagt:
 Etter Hiroshima kan ingen meir synge om blomar
 synge om roser eller liljer eller syrin!
 Men eg seier:
 Etter Hiroshima, etter fellesgraver, etter napalm 5
 og kanskje medan napalm blir bruka
 kanskje medan gass blir bruka
 lever eg i eit framandt land i eit framandt hus,
 og i dag har våren tvinga hendene mine til å så blomar
 eg aldri skal sjå vekse opp. 10
 Dei skal bløme for andre auger enn mine.
 Ipomea og Cobeia scandens, evigblømande høgraud Primula
 og valmuer som ikkje ber gift i fruktene sine.
 Her skal dei bløme med veldige høgraude, kvite
 himmelblå og djupblå blomar og få grønne taggute 15
 eller slette blad.
 Nokre skal slynge seg opp etter stolpane i svalgangen,
 nokre skal krype langs jorda.
 Det er ein veldig ting dette: at etter Hiroshima
 etter fellesgraver og medan menneske tærest bort, 20
 tvingar våren menneskehender mot jorda på ny og på ny
 tvingar dei til å så
 utan å tenkje på hausten.

(Takvam 2004: 208-209)

Umiddelbart tenker man på Adornos berømte påstand fra 1949,²⁶ om at det er barbarisk å skrive poesi etter Auschwitz, når man leser de første linjene her. At Takvam kjente til denne retoriske påstanden er sannsynlig. Hun kjente nok også til Georg Johannesens "Byen" fra 1966, med disse linjene i nest siste strofe:

Sannheten om rosen
 kan ikke mer bli fortalt
 på de godes språk
 Den som sier: Se på denne rosen
 leder deg bort fra
 blodflekkene på veien

(Johannesen 1969: 76)

En kan altså tenke seg at Takvam i "Nokon har sagt" referer til Adorno og Johannesen²⁷. Men når Takvam etter mitt syn direkte referer til Nerudas tekster i denne samlingen gir det grunnlag

²⁵ Fra samlingen *España en el corazón*, 1937.

²⁶ Påstanden ble opprinnelig fremsatt i et festskrift i 1949 og publisert i essayet "Cultural Criticism and Society", i Adorno, Theodor: *Prisms*, 1967.

²⁷ Jeg mener det også er mulig å lese Johannesens dikt som intertekstuell referanse til Nerudas dikt, i og med "blodflekkene på veien", men det er en diskusjon som ligger utenfor denne oppgavens formål.

for å vurdere om også dette diktet har hentet inspirasjon fra Neruda, i dette tilfellet fra et velkjent dikt som markerer et klart skille i hans lyrikk. Jeg gjengir her Malinovskis danske gjendikning, som stort sett følger originalteksten:

Jeg forklarer et og andet

I spørger: Og hvor er syrenerne?
Og metafysikken dækket med valmuer?
Og regnen der ofte trommede
hans ord som den fyldte
med huller og fugle? 5
Jeg skal fortælle jer alt hva der hænder mig.

Jeg boede i en forstad
til Madrid, med klokker,
med ure, med træer.

Derfra så man 10
Castilliens tørre ansig
som et hav af læder.

Mit hus blev kaldt
blomsterhuset, for overalt
eksploderede geranier: det var et smukt hus 15
med hunde og små børn.

Raúl, husker du?
Husker du, Rafael?
Federico, husker du
under jorden, 20
husker du mit hus med balkoner hvor junis lys
drukne blomster i din mund?

Broder, broder!

Alt
var stærke stemmer, salte varer, 25
dynger af bankende brød,
markeder i min forstad Argüelles med dens statue
som et lyst blækhus mellem kulmulerne:

oljen nåede skeerne,
en dyb dunken 30
af hænder og fødder fyldte gaderne,
meter, liter, livets
skarpe essens,

stabler av fisk,
tage i samspil med kold sol som 35
trætter pilen,
kartoflernes afsindige, fine elfenben,
en oprensning af tomater helt ned til havet.

Og en morgen stod alt i flammer
og en morgen skød bålene 40
op af jorden
og fortærede levende væsener,
og sidenhen ild,
krut sidenhen,

og sidenhen blod. 45
Banditter med flyvemaskiner og med maurere,

banditter med fingerringe og hertuginder,
banditter med sorte velsignede munke
kom fra himlen for å slå børn ihjel,
og gennem gaderne flød børnenes blod
uden videre, som børns blod. 50

Sjakaler selv sjakalen ville støde fra sig,
sten den tørre tidsel havde spyttet ud,
snoge forhadte blandt snoge!

Foran jer har jeg set Spaniens
blod løfte sig 55
for at drukne jer i een stor bølge
af stolthet og knive!

Generaler
forrædere: 60

Se mit døde hus,
se Spanien knækket:
men fra hvert af de døde huse
skyder glødende metal
i stedet for blomster, 65

og fra hvert hul i Spanien
skyder Spanien frem
og fra hvert eneste myrdet barn et gevær med øjne,
og af hver eneste forbrydelse fødes kugler
som en dag skal finde et hjertes
beliggenhed. 70

I spørger hvorfor hans digte
ikke fortæller os om drømmen, om bladene,
om hans fædrelands store vulkaner?

Kom å se blodet i gaderne,
kom og se 75
blodet i gaderne,
kom og se blodet
i gaderne!

(Neruda [1937] 1975: 15-17)

Som vi ser har de to lyrikerne svært forskjellige svar på problemstillingen Adorno teoretiserer.²⁸ Men i poetiseringen av spørsmålet om lyrikkens muligheter i en gruffull verden er det flere fellestrekk. Begge diktene tar utgangspunkt i utsagn fra andre enn diktene "eg"/"jeg". Takvams "Nokon har sagt", og Nerudas "I spørger" kan i den forstand betraktes som like konstruksjoner. Men der Neruda henvender seg direkte til leseren med sitt "I spørger", referer Takvams dikt til "Nokon" utenfor teksten. Om vi ser på bruken av blomster som bilde på tradisjonell natur- og kjærlighetslyrikk kan det være grunn til å betrakte denne "nokon" som Neruda selv. "Jeg forklarer et og andet" må leses som et politisk og poetisk manifest i sin avvisning av innadvent natur- og kjærlighetslyrikk til fordel for en politisk poesi som tvinges frem av verdens brutale realiteter. Blomstene har hos Neruda både funksjon som bilde på den lyrikken poeten med dette

²⁸ Som den oppmerksomme leser har registrert, er Nerudas dikt skrevet mer enn 10 år før Adornos påstand, så Nerudas dikt kan ikke i direkte forstand leses som et svar på Adornos påstand. Problemstillingen har imidlertid Neruda, Takvam og Adorno til felles.

diktet vil distansere seg fra, og som frampek om de grusomheter diktet senere skildrer: ”eksploderede geranier” (linje 15), ”druknede blomster” (linje 22). Takvams tre første linjer kan i lys av dette leses som en direkte henvisning til Neruda, ettersom det nettopp er blomster, spesifikt syriner og valmuer, han ikke lenger vil eller kan skrive om. Takvam nevner både syriner (linje 3) og valmuer (linje 13). Diktene har også det til felles at subjektene befinner seg langt hjemmefra. Takvams dikt sier dette eksplisitt i linje 8: ”lever eg i eit framandt land i eit framandt hus”. Blomstene som nevnes i linje 12, ”Ipomea og Cobeia scandens”, begge tropiske slyngplanter med opphav i Mellom-Amerika, signaliserer at subjektet befinner seg i et varmere klima enn det norske. Om vi lar Nerudas ”jeg” referere til forfatteren selv,²⁹ vet vi at han når diktet ble skrevet befant seg i Madrid som chilensk konsul, svært langt hjemmefra. Jeg mener altså at ”Nokon har sagt” inneholder flere intertekstuelle referanser til ”Jeg forklarer et og andet”, og kan leses som et motsvar til Nerudas påstand om at en forandret verden tvinger fram en ny, politisk poesi. Takvams dikt fremstiller våren som en aktiv kraft som tvinger ”menneskehender mot jorda påny og påny / tvingar dei til å så / utan å tenkje på hausten”. Dette er en vitalisme som både bekrefter og avviser en schopenhauersk dødsbevissthet i og med at subjektet er bevisst på at blomstene skal ”bløme for andre auger enn mine” (linje 11) samtidig som det sies at mennesket sår ”uten å tenke på hausten”. Der Neruda nekter å skrive mer om blomster og metafysikk, truer de ansvarlige for grusomhetene og tvinger leseren til å ”se” blodet, svarer Takvam at livets og jordens kretsløp går videre uansett, og det er ”ein veldig ting” som rettferdiggjør å fortsette å skrive om det som er vakkert. Neruda referer til den spanske borgerkrigen, Takvam til Hiroshima, men problemstillingen er den samme og poetiseringen av den har fellestrekk som gir grunnlag for å anta at Nerudas dikt har spilt en rolle for ”Nokon har sagt”. Store deler av Nerudas lyrikk kan betraktes som vitalistisk, og selv om dette diktet avviser en poesi som ikke forholder seg politisk til de brutale endringene i verden har også dette diktet vitalistiske trekk. Kanskje kommer dette klarest til uttrykk i linje 24-38, der alt som ramses opp står i sammenheng, som deler av ”livets skarpe essens”. Det er dermed ikke til å undres over at en vitalistisk lyriker som Marie Takvam kunne finne inspirasjon i Nerudas tekster.

Jeg mener å ha påvist direkte referanser i det ovenstående, uten at det er nødvendig for å kunne snakke om intertekstualitet. For å peke tilbake mot analysen av ”Dåp under sju stjerner”

²⁹ Jeg har brukt rikelig med plass på å protestere mot tendenser til biografisk lesning av Takvam, og ser det heller ikke som uproblematisk å lese Neruda biografisk. Imidlertid er diktet en direkte kommentar til Nerudas egen poetikk, og refererer også direkte til hans faktiske bosted og venner, bl.a. Rafael Alberti og Federico García Lorca (som Borge og Hagerup ser forbindelser til i Takvams lyrikk). Dette gir en biografisk innfallsvinkel en viss relevans. Nerudas lyrikk har heller aldri stått i fare for å bli diskreditert på grunnlag av selvbiografiske referanser (det ser ut til å være forbeholdt forfattere med livmor!), noe som også gjør biografiske innfallsvinkler mindre problematiske.

kan vi referere til Bloom og hans syn på intertekstualitet som et uunngåelig faktum: "poems are not things but only words that refer to other words, and *those* words refer to still other words, and so on, into the densely overpopulated world of literary language. Any poem is an inter-poem, and any reading of a poem is an inter-reading" (Bloom [1976] 1986: 332). Det poetiske univers er med andre ord som en vev av referanser, der alt er sammenkoblet. Og sammenhengene er ikke betinget av bevissthet om referansene:

"the meaning of a poem can only be a poem, but another poem – a poem not itself. And not a poem chosen with total arbitrariness, but any central poem by an indubitable precursor, even if the epebe never read that poem. Source study is wholly irrelevant here; we are dealing with primal words, but antithetical meanings, and an epebe's best misinterpretations may well be of poems he has never read."

(Bloom 1973: 70)

Vi kan altså snakke om en innflytelse fra Neruda, eller Villon om man vil, helt uten å diskutere hvorvidt det er sannsynlig at Takvam har lest en eneste tekst av den aktuelle forgjengeren. Riktignok forutsetter Bloom her at det må dreie seg om en "indubitable" forgjenger. Hvordan Bloom kan skille mellom tvilsomme og sikre forgjengere uten å begi seg inn i kildekritikk og tradisjonsanalyser kan nok diskuteres. Man kunne også vurdere hvorvidt også denne siden ved Blooms teorier i det hele tatt kan anvendes på litteratur skrevet av kvinner, i og med hans eksklusivt mannlige innfallsvinkler. Kanskje er det vel så fruktbart å gå til Julia Kristevas teorier om intertekstualitet slik de fremstår i essayet "Word, Dialogue and Novel" (Kristeva [1966] 1986) der hun tar utgangspunkt i Bakthins tanker om at enhver tekst er en mosaikk av foregående tekster. Kristevas intertekstualitetsbegrep er åpnere enn Blooms, ettersom det ikke reduserer intertekstualiteten til å dreie seg om en maktkamp mellom en dikter og hans forgjenger. Det settes opp en forståelse av "textual space" (Kristeva [1966] 1986: 36) som tredimensjonal:

These three dimensions or coordinates of dialogue are writing subject, addressee and exterior texts. The word's status is thus defined horizontally (the word in the text belongs to both writing subject and addressee) as well as vertically (the word in the text is oriented towards an anterior or synchronic literary corpus).

(Ibid.)

Teksten, eller ordet, står altså alltid i relasjon til andre tekster og til det produserende og lesende subjekt. Dette innebærer en essensielt dialogisk forståelse av teksten, men ikke i en intersubjektiv forstand, som hos Bloom, men sterkere orientert mot det tekstlige: "any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*" (Kristeva [1966] 1986: 37). Det intersubjektive får teksten som et mellomledd, og den språklige dobbeltheten følger av dette. Om vi anvender dette på relasjonen mellom Neruda

og Takvam kan vi se det slik at når Takvam benytter seg av Nerudas ord, som i ”Eg drikk vin / og veit at eg drikk jord” (Takvam 2004: 204), gir hun Nerudas ord ny mening, samtidig som den betydningen som var tilstede i utgangspunktet også er tilstede i Takvams tekst. Av dette følger en ambivalens, eller relativisering, som etter mitt syn åpner et fortolkingsrom i teksten der lesningen kan finne sted. Imidlertid mener Kristeva at slike ”ambivalent words” (Kristeva [1966] 1986: 44) bare forekommer i narrative, karnevalistiske tekster, uten at jeg i dette essayet kan finne en begrunnelse for denne eksklusiviteten. Jeg antar det har sammenheng med at essayet baserer seg på Bakthins teorier, der romanens polyfoni og karnevalisme står sentralt. I lys av at det i forskningstradisjonen ikke har vært vanlig å operere med en slik eksklusivitet, vurderer jeg det som uproblematisk å anvende Kristevas intertekstualitetsbegrep og tanker om ambivalens på lyriske tekster, og ser det som en ubetinget fordel at Kristeva, i motsetning til Bloom, trekker leseren inn i det intertekstuelle, ikke minst fordi det er innlysende at ikke bare tekstproduksjonen, men også lesningen styres av de relasjonene det aktive subjektet har til andre tekster. At jeg her leser Takvam i lys av Neruda følger av min foregående lesning av Neruda, og behøver strengt tatt ikke ha noen sammenheng med Takvams egen eventuelle lesning av Neruda, selv om jeg i det foregående mener å ha påvist referanser som gjør en direkte påvirkning sannsynlig.

I det foregående har jeg bare pirket litt i overflaten på flere dikt. Det er helt klart at mye mer kunne vært sagt om både intertekstuelle referanser og de enkelte diktene, men med det ville denne oppgaven endre fokus mot intertekstualitet og bort fra det helhetlige perspektivet på Takvams lyrikk jeg ønsker å ha. Jeg vil nå gå dypere inn i et annet dikt fra *Falle og reise seg att*, som peker bakover mot flere av diktene jeg har tatt for meg tidligere i oppgaven og som viser at den kosmiske vitalismen fortsatt står sentralt i forfatterskapet:

Universums rytmer

Rytmer i lys og lyd
 i varme
 i flo og fjøre
 mennesket si gange
 dyrs sprang
 fuglars flog.
 Andedraget, blodet
 svevn og vakning
 vinden, stjernene.

5

Eg tenker på din rytme i dans.
 Du er ikkje lenger til
 løyest opp blir til lys
 og hav og stjerner og mold –
 førest ut av deg sjølv.

10

Kroppen din er der ikkje lenger,
du er ei lynrapp skisse
av rytmer.
Eg ser universum igjennom deg!

15

(Takvam 2004: 215-216)

Det vitalistiske kommer her klart frem i forestillingen om en rytme som omfatter hele kosmos, fra det store universet til dyr og mennesker, nærmest som en livsstrøm. Diktet åpner med å gå inn i fenomener som gir uttrykk for kosmiske rytmer. Det er solens og månens rytmer som står i fokus. Det faktum at jordens posisjon i forhold til solen bestemmer lys og varme, i en jevn rytmisk prosess, og at månen styrer flo og fjære, skaper en poetisk kobling mellom universet og det jordiske. Som i «Åtti kvadratmeter» er det en klar bevegelse fra kosmos til menneske, og her også til dyr. Denne bevegelsen snevrer ytterligere inn når de indre, kroppslige prosesser kommer med. Men også når perspektivet smalner på denne måten er det rytmiske med. Mennesker og dyrs bevegelser må ha en rytme for å fylle sin funksjon. Også kroppsprosesser som pust og blodets kretsløp er regulert i naturlovenes rytmer. Når søvn og våkning kommer med fortsettes det smale perspektivet med fokus på mennesket, samtidig som det kan knyttes til de kosmiske naturlover som styrer døgnet. Bevegelsen innover holdes altså fast, samtidig som vi ser en utviding av perspektivet tilbake til universet. Denne utvidningen bekreftes i strofens siste linje: ”vinden, stjernene”. Vi beveger oss altså fra mennesket og jorden, via vindens luftstrømmer til universets stjerner. Om vind og stjerner har rytme er kanskje tvilsomt, men de kan leses som deler av en kosmisk helhet som styres av rytmiske kretsløp. I andre strofen møter vi et ”eg” og et ”du”, noe som passer inn i det jeg har beskrevet som et økt fokus på inter-subjektivitet, som kjennetegner denne og den foregående samlingen. Det rytmiske har før dette vært knyttet til naturens lovmessigheter, men her kommer det inn en rytme relatert til dans, en menneskelig kulturaktivitet som ikke er nødvendig for livets opprettholdelse. Dans er et overskuddsfenomen, og den er tradisjonelt relasjonsorientert. Tidligere i Takvams produksjon er dansen tydelig koblet til erotikk. I ”Den evige eld” fra *Mosaikk i lys*, har dansen en åpenbar funksjon som metafor for et erotisk møte:

...
Tungar av eld på våre tunger,
– tvingar oss til gråt og eidar
og uoppfylllelege lovnader
mot andre munnar,
tvingar våre føter og kroppar til dans
mot andre lekamar

Danse, danse, danse
og falle med ekstatiske rørsler
mot jord.

(Takvam 2004: 124)

Også i "Universums rytmer" kan vi lese dansen på denne måten, men andre tolkninger er også mulige. Etter mitt syn er det primære at dansen her innebærer er møte mellom kvinne og mann. Og mannen gjøres til objekt for det kvinnelige blikket, idet hun forestiller seg et visuelt bilde av hans dansende skikkelse. Dansens rytme her er ikke den jevne, kontrollerte rytmen som styres av naturlovene, den bærer mer preg av rus og ekstase: "Du er ikkje lenger til / løyest opp og blir til lys". I dansen løses det maskuline individet opp og forenes med kosmos. Han overskrider elementene og er samtidig fjern og nær, når det oppløste bildet knyttes til både hav, stjerner og mold. Individets kroppslige grenser er ikke lenger operative. I siste strofe blir den kroppslige oppløsningen nærmest total: "Du er ei lynrapp skisse / av rytmer". Ekstasen når sin topp og har nærmest utslettende effekt på mannen. Og når kvinnen i siste linje retter sitt blikk mot det mannlige objektet er han blitt transparent: "Eg ser universum igjennom deg!". Han er ikke bare nærmest utslettet og transparent, men er også gjort til et verktøy for kvinnens egen kontakt med universet. Maskulin instrumentalitet har jeg diskutert tidligere, i forhold til andre dikt. I disse diktene fører relasjonen til mannen til at prosjektet ikke lykkes, fordi relasjonen i negativ eller positiv forstand er en hindring for nærkontakten med kosmos. Mannens instrumentrolle er likevel ikke den samme her som i "Går ut or vegen". Her er det mannens forening med universet som muliggjør hennes innsikt. Man kan spørre om det er relasjonen mellom dem som fører til foreningen med kosmos, noe som kan støttes av å lese dans som metafor for et erotisk møte mellom de to. Imidlertid blir det en noe elastisk fortolking, ettersom det som står i teksten er at kvinnen er tenkende og observerende, mens mannen er i bevegelse. Jeg har vanskelig for å se signaler på at de begge danser.

Som så ofte i Takvams lyrikk opereres det med en imaginær handling, og det er hennes tanke, ønske eller kanskje minne vi møter. Men det er ingen imperativer her, hun er observerende, ikke kommanderende. Det er mannens egen rytme hun betrakter, ikke en handling hun styrer. Og dette fokuset på forhold mellom relativt sett selvstendige subjekter er karakteristisk for mange av diktene i *Falle og reise seg att*, uten at det på noen måte innebærer at kjærligheten fremstår som idyllisk. Noen linjer fra "Trø meg ikkje på tærne" kan illustrere dette:

...
Det er nok å ta av
og det er rom også for dine tankar inne i meg.
Men trø meg ikkje på tærne!

Eg vil så gjerne vandre mine egne tankar til endes.

Derfor:
Drikk gjerne av meg, sprøyt inn i meg,
men trø aldri ein vandrar på tærne.

(Takvam 2004: 216)

Den litt humoristiske undertonen her blir mer tydelig i de senere samlingene, men også andre dikt om kjærlighet i denne samlingen har humoristiske aspekter, som her i ”Forvilling I”:

Eg seier til meg sjølv med lærarinne-røyst
at det er kjertlar og hormonar
som fører meg ut i ein rus utan vin.
Det er dette fordømte sollyset som blendar meg
sollyset frå augo dine!
(...)
Eg har ramla rett inn i Salomos høgsang att
og sullar i veg på den eldgamle visa!

(Takvam 2004: 212)

Denne selvironiske humoren, som her står i kontrast til den vanligvis så høytidsstemte tonen som preger de diktene der kjærlighet og kosmos er tema, gir assosiasjoner til Ivar Aasens skjemtedikt, der han ifølge Sørbø opererer med ”ein kombinasjon av visdomslitteraturens stoisisme og skjemtediktets låt” (Sørbø 2004: 34). Riktignok kan ikke stoisisme betraktes som Takvams litterære styrke, men subjektet i dette diktet skal krediteres for et hederlig forsøk på å la ”lærarinne-røysta” tale høyest. For øvrig ville kanskje Sørbøs forsøk på å knytte Takvams lyrikk til Rabelais og karnevalisme ha større relevans for disse sene diktene enn for ”Dåp under sju stjerner”. Ikke minst fordi denne humoren også finnes igjen i de to siste samlingene: *Aldrande drabantby* (1987) og *Rognebær* (1990).

Melankolsk nostalgi før ringen sluttes.

Kanskje er det ikke logisk å sette to så ulike samlinger under samme overskrift. Men selv om de rommer store ulikheter, har de fellestrekk som gjør det relevant å se dem delvis under ett. Denne delen av kapittelet vil ikke inneholde større dybdelesninger av enkeltdikt, men flere dikt vil bli sett i sammenheng. Dette skyldes at begge samlingene for en stor del består av forholdsvis korte dikt der språket er tydelig og enkelt, og diktenes tema er stort sett utvetydig og enkelt fremlagt. *Aldrande drabantby* fortsetter tendensen fra de foregående til å romme både sterkt samfunnskritiske og mer individfokuserede dikt, men der samfunnskritikken gjerne spilles ut i en individkontekst. Særlig refereres det til en ytre politisk og sosial virkelighet som individet møter gjennom tv-mediet, og som fører til angst og maktesløshet, som her i ”Maktløyse framfor TV”:

Det fans ei verd mellom fjell
der steinane tala til meg,
der storkenebb og tiriltunge song
imot dei første ustøe steg.

Nå fins det ingen fjell rundt verda lenger.
Ho har ramla inn over meg,
inn i stova mi,
og eg sit her hjelpelaus og liten
drukmar i bilete frå stovekroken.

(Takvam 2004: 232)

Her kan man lese inn en avvisning av den tidligere positive vitalismen. Subjektet er ikke lenger i kontakt med natur- og kosmoskreftene, men står ubeskyttet i møtet med en overveldende ytre realitet som hun ikke makter verken å flykte fra eller handle aktivt mot. Det er også interessant at første strofe, der en positivt betonet fortid beskrives, har et mer tradisjonelt, rytmisk preg, mens andre strofen, om det problematiske i det nåtidige, helt mangler metrisk rytme. Dette er med på å understreke kontrasten mellom fortid og nåtid. Diktet står som en deprimerende kontrast til det Neruda-inspirerte "Nokon har sagt", som kan sies å hevde naturkreftenes seier over de skiftende politiske og sosiale problemer. Her har ikke subjektet lenger tilgang på kontakt med blomstene og jorden, hennes verden er "stova", som invaderes av en ytre virkelighet som "drukmar" henne. Det er som om vi møter kvinnen fra "Åtti kvadratmeter", som har gitt opp forsøket på transcendens, og forblir i sitt kvadrat. For selv om subjektet her nærmest bekrefter Nerudas, Adornos og Johannesens påstander om umuligheten av å skrive tradisjonell poesi i en grusom verden, er det ingen kampvilje, ingen krav om straff og rettferdighet for ofrene for den nød hun passivt observerer på TV. I andre dikt nevnes Nicaragua, Iran og Irak, stjernekrig og Etiopia, men fokuset i diktene ligger ikke på urettferdighet og politisk kamp. Det som tematiseres er enkeltmenneskets maktesløshet i forhold til den massive mengden av grusomme inntrykk hun konfronteres med, og som er så overveldende at hverdagslivets trivialiteter blir absurde: "Korleis skal eg makte å gå / og kjøpe brød og mjølk?" (Fra "Mardraumsnatt", i Takvam 2004: 223). Selvironien gjenfinnes i humoristisk erkjennelse av at man ikke lenger har den kampviljen som før var til stede, som her i "Aldring":

Då Forden min ennå var ung
og styrd av sterke hender,
ropa klistremerka ut:
"Nei til atomvåpen"
"Stopp forsøplinga!"
"Støtt komiteen mot apartheid!"

Nå skal vi ut på vinterisen
den raude Forden min og eg.

Ingen høge rop høyrest frå oss.
Vi mullar sakte:
"Ytre Ringvei, sjå i nåde til oss
også i dag!"

(Takvam 2004: 234)

Denne resignasjonen, noen ganger humoristisk uttrykt, retter seg ikke bare mot forholdet til den ytre politiske virkelighet. Den ser også ut til å referere direkte til Takvams egen tidlige lyrikk, uttrykt gjennom mange retrospektive dikt, der diktets nåtid kobles til en fortid som subjektet lengter etter: "Eg lengtar til den tid / då eg tala med stjernene / og månen og sola" (Fra "Eg såg mot det endelause rom", i Takvam 2004: 249). Spørsmålet blir da om vitalismen, stjernene og jorden fortsatt er til stede i Takvams sene lyrikk som noe annet enn nostalgi. Eller har den moderne teknologi og medieverden gjort det umulig for Takvams lyriske subjekter å forholde seg til idealet om å søke et liv i kontakt med den store kosmiske virkelighet? Jeg leser diktet "Stjerner" som et forsøk på å svare på nettopp dette:

Barndommens stjerner levde
og eg tala med dei.
Nå lever ikkje stjernene lenger.
Kloke menn med veldige apparat
har fortalt at dei er døde.
Men det endelause rom har blitt større
og eg sit i mørkret og ser og veit
at krefter i det store mysterium
trollbind også stakkars meg
her eg trur å kunne velje min veg
på ei jord
som også er ei stjerne.

(Takvam 2004: 248)

Det subjektet som engang kunne stå i tett kontakt med stjernene, som i "Dåp under sju stjerner", motsetter seg den avmytologiseringen av kosmos som vitenskap og ny teknologi innebærer. "Det store mysterium" og dets krefter er fortsatt en realitet for henne, trass i at den moderne verdens realiteter vanskeliggjør den tidligere så selvfølgelige nærheten til kosmos. I *Aldrende drabantby* møter ikke Takvams subjekter jord og himmel med den overmodige selvsikkerhet som preger det unge kvinnelige subjektet som konstituerer et poetisk univers i "Dåp under sju stjerner". Men som vi ser i dette diktet beveger Takvams lyrikk seg fortsatt i forestillingen om kosmiske krefter som "trollbind også stakkars meg" og som er bestemmende for hennes tilværelse i den grad at hun i realiteten ikke velger fritt. Og diktet avslutter med å forbinde jord og kosmos. Ikke i en *axis mundi*-konstruksjon der stjernelyset forbinder jord og himmel, men i den vitenskapelig korrekte påpekingen av at også jorden er en stjerne, betraktet utenfra. Det er mulig at det i dette ligger en referanse til Øverland og hans "Til en misantrop" (1929), som slutter slik: "alltid vil du drages mot det fjerne. / Men husk at også Jorden er en stjerne" (Øverland 1998: 244). I så fall blir det rimelig å lese inn en påminnelse om at i den søken etter kontakt med det store kosmos, som er så sterkt fremme i Takvams tidlige lyrikk, ligger det en fare for å overse verdien i det som ligger i subjektets nærhet. Det økte fokus på menneskelige relasjoner og sosiale realiteter Takvams lyrikk utvikler seg mot i de foregående samlingene, kan

nettopp betraktes som en bevissthet om at det nære livet ikke behøver stå i kontrast til ”det store liv”, men faktisk må betraktes som en sentral del av det. Imidlertid er det klart at det ligger en melankoli over dette perspektivet. De lyriske subjektene i Takvams sene dikt bærer på en sterk lengsel tilbake til en tidligere ”autentisk” tilstand som nå er utenfor rekkevidde. Der det autentiske eller ”det store liv” tidligere var fremsatt som visjon eller ønske, fremstår det nå for en stor del i et retrospektivt perspektiv, som en tapt tilstand. Vitalismen ligger fast, i og med den fortsatte bevisstheten om en styrende kraft som gjennomsyrrer hele kosmos, men de melankolske overtonene skyldes følelsen av å ikke lenger kunne oppnå den samme kontakten med det som hos Bergson omtales som *l' élan vital*. Når *Aldrande drabantby* likevel ikke fremstår som helhetlig negativ og retrospektiv skyldes det for en stor del den galgenhumoristiske og selvironiske tonen i flere dikt som tematiserer tapet av ungdommelig kraft og skjønnhet, som ”April”:

...
April har kasta meg tilbake
til min ungdom.
Narra meg til å tru at denne veldige glede
skal vare.

Narr meg kvar dag, April!
Få meg til å tru at eg enno er ung
og at saftene så langt ifrå
held på å tørke og stivne i kjøtet mitt.

Lat meg få stå som ei bjørk
ein solmorgon i April,
lat meg få stå her som ein narr
dag etter dag, år etter år.

(Takvam 2004: 240)

Her møtes Nietzsches ungdomsforherligelse, Bergsons lyse soldyrking og Schopenhauers dødsbevissthet i ønsket om å beholde en ung vitalitet som subjektet er fullt klar over tilhører fortiden. Den solvarme bjørken, en simile for henne selv, er et svakt ekko av den *axis mundi* som ble etablert mellom kvinnen og stjernene i ”Dåp under sju stjerner”, men denne akselen fungerer ikke skapende og konstituerende. Den har bare kraft til å skape en illusjon om vitalitet for det lyriske subjektet. Kanskje er det Nietzsches vitalisme som står klarest frem her, i og med det sterke ønsket om ungdom, selv som illusjon, som diktet tematiserer. Noe lignende skjer i diktet ”Haust”:

Eg sit og drikk øl.
det lyg så vidunderleg for meg,
fortel at eg er ein blome
som held på å falde seg ut mot sola.

Latterleg lettlyrd er eg,
gløymer all naud og pine,
syng viser og dansar på golvet.

Det flammar i meg
slik haustsola kveikjer rogn og osp.
Snart står eg der naken i kulden
og ventar på teppe av lun snø.

(Takvam 2004: 240-241)

Også her dyrkes illusjonen om ungdom, trass i en klar bevissthet om at det nettopp er en illusjon fremkalt av alkoholrus. Ikke engang solen fremstår som utvetydig realitet. Den tidligere lyrikkens blomster, sol, sang og dans er alle til stede i diktet, men nå som resultat av en rus som ikke lenger fremkalles i ekstatisk begeistring over universets store kraft, men av alkohol.

Man skulle tro at Takvams siste samling, *Rognebær* (1990), som kommer bare tre år etter *Aldrande drabantby*, ville fortsette denne tendensen med retrospeksjon og melankoli knyttet til den tidligere så utpregede vitalismen. Imidlertid viser det seg at denne samlingen er preget av en vitalisme som ligger nærmere opp til Takvams tidligere tekster. Selv om avstanden til universet er tema i enkelte dikt, og flere dikt er preget av angst og uro, kan samlingen som helhet likevel leses som en bekreftelse av det vitalistiske verdensbilde som jeg betrakter som overordnet i hele Marie Takvams lyriske forfatterskap. Tittelen, *Rognebær*, gir assosiasjoner til høst, noe som også gjenspeiler seg i flere dikt. Samlingens åpningsdikt, "Til rognetreet" peker tilbake til den foregående samlingen, samtidig som det helt mangler den tvilen om kosmoskreftene vi finner i *Aldrande drabantby*, og reetablerer den sterke troen på en kraft som gjennomsyrrer universet:

...
Kjære rognetre, tilgjev!
Eg diktar Universums vilje inn i deg
fordi du er raudt liv.
Du hiver armene dine sterkt og vilt
mellom aldrande butikkvandrara
i drabantbyen.
Derfor tar høge makter bustad i deg
og gjer deg heilag.

(Takvam 2004: 253)

Her møter vi igjen en schopenhauersk vitalisme, med rognetreets høstkonnotasjoner og viljen som den universelle livskraft. Treets plassering i den oftest negativt omtalte drabantbyen er et signal om den forsoning mellom det fjerne univers og de jordiske realiteter vi aner tegn til i forrige samling, i og med konstateringen av at også Jorden er en del av det store kosmos. I "Åtti kvadratmeter" er det en avgrunn mellom drabantbyen og "det store liv" utenfor. Her står "raudt liv" midt mellom drabantbyens mennesker og hus og kan betraktes som en manifestasjon av det hellige, med de "høge makter" som tar bosted i det. Mens diktet på den ene side hevder en kosmisk realitet, markeres det på den annen side at det nettopp er en språklig, fiktiv virkelighet vi presenteres for: "Eg diktar". Det lyriske jeg gjøres identisk med en eksplisitt forfatter, og

denne innretningen på diktet som tekst medfører at diktet peker utover seg selv og er med på å bekrefte den konstitueringen av et lyrisk univers og subjekt jeg leser ut av ”Dåp under sju stjerner”. Takvam opererer altså med et lyrisk univers der subjekt og kosmos står i stadig interaksjon gjennom hele forfatterskapet, noe titteldiktene i både første og siste samling er med på å vise. Og det er, med noen få eksplisitte unntak,³⁰ feminine subjekter det er tale om. Ikke minst blir dette tydelig i de mange diktene som tematiserer aldring som kroppslig forfall, som her i ”Aldring II”:

Tid, du sterke bilethoggar!
Sakte, sakte høg du furer i ei panne,
omskapar du smil til grimase,
formar du slaskeposar
av noko som blei kalla bryst
og gav mjølk til nye liv.

Eg vil slåss mot år, dagar og minuttar,
men du er ein sterk herre, veldige tid!
Latterleg er her eg sit
og prøver å binde deg med ord.

(Takvam 2004: 270)

Denne personifiseringen av tiden kjenner vi igjen fra ”Emma talar til hunden sin”. Tiden utfører et aktivt arbeid på kroppens overflate. Selv om ”bilethoggar” konnoterer arbeid på hardt og kompakt materiale er det menneskets myke hud som er objekt for denne aktiviteten. Metaforen gir også tanker om brutalt verktøy, som med kraft meisler ut et nytt uttrykk. Slik formidler diktet en forestilling om den aldrende huden som skadet av tidens gjerninger. For å utdype dette vil jeg vise til Jay Prossers artikkel ”Skin memories” der han betrakter huden som minne om levd liv:

In its colour, texture, accumulated marks and blemishes, it remembers something of our class, labour/leisure activities, even (in the use of cosmetic surgery and/or skincare products) our most intimate psychic relation to our bodies. Skin is the body's memory of our lives.

(Prosser 2001: 52)

Takvams dikt om aldring bærer preg av nettopp en forestilling av huden som biografi. Dette finner vi igjen i ”Merke etter liv”, ”Emma” og flere andre dikt i forfatterskapet, blant annet dikt fra *Aldrande drabantby*, kan leses i lys av dette. Det som viser seg gjentatte ganger i disse diktene er et skjønnhetsideal om hud som umerket av tid, eller levd liv. I alle disse diktene ligger det en protest mot dette idealet, samtidig som de synlige konsekvensene av tidens herjinger nesten konsekvent omtales i negative vendinger. I ”Aldring II” blir ”smil til grimase”, bryst til ”slaskeposar”. I ”Emma” er faste bryst transformert til ”skinnfiller”. ”Merke etter liv” fremsetter et positivt syn på livets synlige konsekvenser, samtidig som det bemerkes at ”alle

³⁰ Jeg referer her til to dikt fra Auger, hender (1975): ”Vår visuelle verd” og ”I maskinhallen”, der aldrende menn har subjektrollen.

avskyr / merke etter liv" (4. strofe). I "Ein av dei kalde, klåre dagane", som jeg ikke har hatt anledning til å ta nærmere for meg i denne oppgaven, beskrives aldrende hender slik: "visnande hud over høge, mørke blodårer" (Takvam 2004: 191). De negative karakteristikkene av den aldrende huden er med på å forsterke det inntrykket av huden som skadet, eller stigmatisert, som disse diktene formidler, og som konkretiseres i billedhoggermetaforen i "Aldring II". I all sin ambivalens viser disse diktene dermed frem det absurde i vårt kulturelle ideal om hud, som Prosser oppsummerer slik:

Given the function of skin as a visual surface to record, it is ironic that the cultural ideal of skin should be skin that forgets. "Good skin" is skin unmarked by the passage of time. "Bad skin" means skin marked both by memory and as memorable; we do not forget bad skin.

(Prosser 2001: 54)

I Takvams aldringsdikt er hud merket av alderdom i hovedsak å betrakte som "bad skin". Så også i "Aldring II", der subjektet uttrykker ønske om å bekjempe tidens konsekvenser: "Eg vil slåss mot år, dagar og minutter", selv om hun er seg bevisst at prosjektet er håpløst. I dette styrkes påstanden om aldrende hud som "bad skin", som i de foregående linjene ble uttrykt gjennom substantiv med negative konnotasjoner, som "grimase" og "slaskeposar". Men hvorfor dette idealet om umerket hud? Kanskje svaret ligger i at huden ikke bare betraktes som visuelt uttrykk for personlig biografi og dermed noe som angår subjektets fortid, men faktisk også antas å være uttrykk for subjektets nåtidige indre. At "smil", et emosjonelt fenomen vi forbinder med menneskets såkalte indre følelsesliv, omskapes til "grimase" på grunn av endringer i huden kan signalisere at dette er underliggende i den negative skildringen av alderdommen. Den unge kvinnens faste bryster signaliserer erotikk, fruktbarhet og omsorgsevne, mens den overflødig huden som utgjør "slaskeposane" viser frem en tomhet, en mangel ved kvinnen, i det at det nettopp er hud som en gang var fylt, både fysisk og metaforisk. Den fysiske funksjonstømmingen det aldrende brystet utsettes for, gjenspeiles av en essensialistisk forestilling om en endring i kvinnens emosjonelle kompetanse på områder som relateres til erotikk og omsorg. Når kvinnen i "Ein av dei kalde, klåre dagane" sier følgende om hendene med "visnet hud": "Nei, desse hendene kan aldri meir / kjærteikne varm hud", er det et uttrykk for denne antatte analogien mellom overflaten og det indre i mennesket som Sara Ahmed og Jackie Stacey omtaler i introduksjonen til *Thinking Through the Skin*: "not only is skin assumed to be a sign of the subjects interiority, but the skin is also assumed to reflect the truth of the other and to give us access to the others being" (Ahmed og Stacey 2001: 4). Ut fra dette mener jeg at Takvams dikt om aldring ikke bare følger Cixous oppfordring om å skrive kvinnekroppen, men også skriver kroppen i relasjon til en kulturell forestillingsverden om hvordan kroppens ytre reflekterer det indre fysiske og emosjonelle liv. Den sterke ambivalensen

vi får inntrykk av om vi ser diktene i sammenheng er et uttrykk for at subjektet på den ene siden ønsker seg et samfunn der den levde og erfaringsmerkede kroppen er tillatt, men på den andre siden selv er så preget av samfunnets krav om en umerket kropp at hun viser en klar motstand mot å akseptere sin egen aldrende kropp. Dette er en ambivalens som fortsatt preger vårt samfunns diskurser omkring kropp, i den diskrepansen mellom ”politisk korrekte” holdninger og det kroppsbildet vi uavbrutt forsynes med fra den patriarkalske medieverdenen omkring oss. I *Se på bilder* ([1972] 1985) gir John Berger en klar framstilling av mekanismen bak kvinners internalisering av det mannlige blikk:

”menn gjør og kvinner ser ut. Menn ser på kvinner. Kvinner ser seg selv bli sett på. Dette avgjør ikke bare de fleste forhold mellom menn og kvinner, men også kvinners forhold til seg selv. Kvinnens betrakter av seg selv er mannlig: den betraktede kvinne. Dermed gjør hun seg selv til en gjenstand og i særlig grad til en synsgjenstand: et skuebilde.”

(Berger [1972] 1985: 47)

I dette ligger forklaringen på den tilsynelatende essensialismen som preger mange av Takvams tekster om aldring. Diktsubjektene har gjort seg selv til ”skuebilder”, og ser seg selv med patriarkatets blikk. Subjektene er bevisste om prosessen, men ute av stand til å gå ut av den immanensen som følger av å være skuebilde. Ønsket om å transcendere er til stede, men subjektene er for dypt influert av patriarkatets definisjonsmakt til å tre ut av rammen. Takvams poetisering av denne ambivalensen, som skyldes den uønskede internaliseringen av det mannlige blikket, medfører at diktene ikke utelukkende kan betraktes som nostalgisk vitalisme, men også må leses som feministiske analyser av kulturelle forestillinger omkring kvinnekroppen.

Det er heller ikke bare nostalgisk ungdomsvitalisme som kommer til uttrykk i ”Aldring II”. Tidens rolle gir også grunnlag for betraktninger om vitalisme. Tiden fremstilles i nærmest religiøse vendinger, som herre over menneskelivet: ”du er ein sterk herre, veldige tid!”. Sammen med den treffende billedhugger-metaforen formidles en forestilling om tiden som en kreativt skapende kraft med stor makt. Tidens styrke er av en slik art at den ikke kan hindres i sin skapende aktivitet. Dikter-jeg’ets egen skapende aktivitet er på ingen måte av en slik styrke at den vil ha noen innflytelse på tidens gjerninger: ”Latterleg er eg her eg sit / og prøver å binde deg i ord”. Vi får et inntrykk av tiden som korresponderer med den Bergsonske ideen om tiden som skapende varighet, og som ”livets bærende understrøm” (Kolstad 1993: 28).

På mange måter er disse siste diktene, her eksemplifisert ved ”Til Rognetreet” og ”Aldring II” svært forskjellige fra ”Dåp under sju stjerner”. Forskjellene står umiddelbart tydeligere frem enn likhetene. Det sterke, selvhevdende subjektet fra 1952, møter i 1990 en kvinne som tynges av maktesløshet overfor de livskreftene den unge kvinnen sto i likeverdige

dialog med. Den alvorlige høytidsstemningen er erstattet av hverdagslig selvironi og prosaiske omgivelser. Kroppen, som i starten konnoterte erotikk og fruktbarhet, er nå en kilde til sorg over tapt ungdom, og aldringens konsekvenser stilles eksplisitt ut for leseren i et direkte språk. Imidlertid innebærer ikke de klare forskjellene en endring i de grunnleggende forutsetningene for dette lyriske universet. Livskreftene er like sterkt til stede i diktene anno 1990 som i debutsamlingen. Subjektenes forhold til dem endres underveis, og er til tider preget av resignasjon og avstand, men de forsvinner aldri som horisont for subjektets forståelse av verden.

Avsluttende betraktninger

I det foregående håper jeg å ha påvist noen styrende tendenser i Marie Takvams lyriske forfatterskap. Arbeidet har ført meg gjennom et tekstlandskap preget av en sterk vilje til transcendens, i vid forstand, der vitalisme og feminisme kommer til uttrykk i et grunnleggende krav om autenticitet. De takvamske subjekter søker denne autenticiteten i kontakten med den livsmerkede, biologiske kroppen, i naturomgivelsene og i det store universet. På denne måten står forfatterskapet i stadig bevegelse mellom et trangt og individrettet perspektiv, og et altomfattende kosmisk utsyn. Når det er sagt, har det vist seg i arbeidet med tekstene at disse tendensene realiseres på ulike måter i løpet av forfatterskapet. Tittelens ”dansende skrift i sollys” er ikke representativt for alle de ulike måtene Takvams vitalisme kommer til uttrykk, men er likevel dekkende i det fokuset på både menneskekroppen, ved dansen, og kosmos, ved sollyset, som sammenbindes i Takvams skrift.

Med inndelingen av analysekapittelet har jeg søkt å vise hovedtrekkene i hvordan de grunnleggende tendensene, vitalismen og feminismen, fremstår i det som kan betraktes som perioder hos Takvam. Det er åpenbart at en slik oppdeling innebærer en forenkling, men ved å kommentere flere dikt enn det har vært mulig å dybdelese håper jeg å ha gitt et representativt bilde av diktsamlinger og perioder. Enkelte områder i Takvams lyrikk har likevel ikke blitt behandlet. Trolig vil noen savne de mange diktene om morsrollen, som kunne gitt interessante bidrag til drøftingen om feminismen i forfatterskapet, og den rene naturlyrikken som jeg heller ikke har funnet plass til. Som nevnt i innledningen vil det alltid være spørsmål om man ved å i hele tatt formulere en hypotese, velger ut det som passer inn i den forståelsen man tar utgangspunkt i, og utelater det som ikke samsvarer med hypotesen. Jeg vil derfor understreke at jeg mener å ha funnet at vitalismen og feminismen følger Takvam gjennom hele forfatterskapet, og at dette viser seg i alle samlingene, og i så mange dikt, at det ikke kan oversees eller betraktes som bare to av flere sentrale tendenser. Det er likevel klart at vitalismen er en sterkere tendens enn det eksplisitt feministiske. Vi kan se det slik at vitalismen er styrende fra første stund, men at den også omformes i kraft av de stadig sterkere feministiske perspektivene som kommer til. Slik etableres et lyrisk univers preget av feministisk vitalisme.

Jeg har også hevdet at dette begrepet er et paradoks, i og med det kjønnspolitisk tvilsomme i Schopenhauers og Nietzsches filosofiske tekster. At dette innebærer en fare for essensialisme følger av den spenningen som må oppstå mellom de to ideologiene. Når ønsket om transcendens knyttes til det å oppnå forbindelse til det store universets rytmer, og til sivilisasjonskritikk, plasserer Takvams dikt seg klart i den nynorske tradisjonen der kvinnen

forbindes sterkere med naturen enn mannen. Men så er det det, at vi knapt finner tegn til at Takvams subjekter ser denne transcendenten gjennom natur- og kosmoskrefter som noe eksklusivt kvinnelig. Også mannen kan stå i forbindelse med kosmos, som vi så i lesningen av "Universums rytmer". Jeg oppfatter dermed Takvams vitalisme som feministisk i den forstand at den peker på en vei ut av den tilværelsen de kvinnelige subjektene opplever som begrensende, samtidig som denne veien ikke er forbeholdt kvinner, men er å betrakte som et ideal for både kvinner og menn.

Jeg har plassert Marie Takvams lyrikk i en primært nynorsk tradisjon, der Aasen, Uppdal, Vaa og Moren Vesaas står som sentrale forbilder. Samtidig har kanskje det internasjonale perspektivet kommet vel så sterkt fram i analysene, med fokuset på Villon og Neruda. Kanskje har dette sammenheng med at det idet Takvams lyrikk står frem i nynorsk språkdrakt aktiviseres en forventningshorisont vi knapt reflekterer over, og som knytter hennes lyrikk til de nevnte nynorsklyrikerne uten at vi ser, eller reflekterer over, de eksplisitte tekstlige referansene. Impulser utenfra blir desto mer synlige, idet vi så mye lettere identifiserer det som er annerledes. Man kan også spørre seg om det i den tidlige Takvam-resepsjonen var en tendens til å la seg blinde av sin forventningshorisont, og ikke løfte blikket bort fra den tradisjonen hennes lyrikk tar utgangspunkt i. Vitalismebegrepet var trolig ikke brukt i den grad vi ser det i dag, men kjennetegnene på denne tradisjonen var like fullt tilstede. Det er grunn til å tro at nynorsk lyrikk ville bli møtt med en forventningshorisont preget av den vitalistiske lyrikken som går forut for Takvams lyrikk. Dermed vil feminin erotikk og kroppslighet ikke bryte med en anmelders forventninger, og kanskje ikke oppfattes som skandaløst. Men bruddene med, eller omformingen av, tradisjonen ser ut til å være oversett eller ignorert, noe som er synlig i resepsjonen helt frem til 90-tallet. Det er mulig at ved å skrive seg inn i den nynorske vitalismetradisjonen har den unge Takvam på den ene siden fått spillerom for å være erotisk og kroppslig direkte, og på den andre siden ikke fått respons på og anerkjennelse for de sidene ved hennes lyrikk som bryter med, eller omformer den tradisjonen. En undersøkelse av eventuelle vitalistiske trekk hos samtidige kvinnelige lyrikere som ikke skriver nynorsk, for eksempel Inger Hagerup og Gunvor Hofmo, og resepsjonen av deres forfatterskap, vil kunne gi større grunnlag for å trekke konklusjoner om dette.

Resepsjonskapittelet har vist en usikkerhet i resepsjonen hva modernismespørsmålet angår. Utover enkelte kommentarer i forhold til *Brød og tran*, har jeg ikke tatt opp denne tråden i resten av avhandlingen. Kanskje vil noen savne en grundigere drøfting av dette, og en endelig konklusjon. At avhandlingen ikke drøfter dette inngående gjenspeiler for det første at mitt engasjement ikke ligger i periodeklassifisering, og for det andre at det trolig er slik at den

usikkerheten som ligger i resepsjonen faktisk skyldes at lyrikken i seg selv ikke er konsekvent, verken i modernistisk eller øverlandsk retning. Imidlertid ville en studie av *Brød og tran* kunne gi interessante innspill til diskusjonen om Takvam som eventuell modernist.

I innledningen og i resepsjonskapittelet har jeg kritisert tendensen til biografiske og privatiserende lesninger av Takvams lyrikk. Det kan være grunn til å presisere at jeg ikke med det avviser Takvams egen påstand om at hun skriver sitt liv. Jeg har jo også knyttet biografisk informasjon til enkelte lesninger, og det forekommer meg noe absurd å skulle nekte for at en forfatters levde liv har innvirkning på hva vedkommende skriver. Det jeg vil ta avstand fra er tendensen til å la biografisk informasjon være styrende for tekstforståelsen, og dermed ikke heve lesningen til et nivå der flere aspekter kan få plass. Mine egne lesninger kan trolig betraktes som dels autonomiestetiske, dels kontekstuelle og definitivt politiske. Og nettopp i det politiske ligger det også en plass for det personlige, både for forfatter og leser. En politisk feminisme kan ikke se den enkelte kvinnes erfaring som irrelevant. Den enkeltes erfaring må derimot synliggjøres og løftes opp i et erfaringsfellesskap for å kunne ha et forandringspotensial. I dette rommet som det politiske åpner for, kan vi, når vi leser Takvams dikt om den aldrende kroppen, trekke linjer til det fokus på kropp og utseende hun var utsatt for som offentlig person, og sette pris på at Marie Takvam ikke resignerer, men heller poetiserer den ambivalensen som står i veien for så mange kvinners transcendens. For Marie Takvams individuelle opplevelse av offentlighetens blikk på hennes kropp er på ingen måte privat. Når den med lyrikken synliggjøres, løftes den opp til dette erfaringsfellesskapet der det personlige kan bli politisk. Slik avviser Takvams lyrikk den autonomiestetiske tesen om at "A poem should not mean / But be" (Archibald MacLeish, 1924: "Ars Poetica", sitert fra Kittang & Aarseth [1968] 1998). For det er nettopp i den politiske betydningen at Takvams feministiske dikt får kraft og mening. Og derfor vil lesninger basert på totalitær anvendelse av nykritikkens autonomiestetikk komme til kort i forhold til disse diktene. For så vidt kunne man si at totalitær anvendelse av en hvilken som helst metode vil komme til kort i forhold til de aller fleste dikt. For Takvams lyrikk sin del er det å håpe at fremtidig forskning vil forholde seg til flere innfallsvinkler, for slik å vise frem nye sider ved dette lyriske universet. Jeg har allerede nevnt temaområder innenfor lyrikken som er utelatt i denne avhandlingen. Det foreligger heller ikke litteraturvitenskapelige arbeider om Takvams to romaner, eller dramaet "Idun". Denne avhandlingen tar mål av seg til å gi et helhetlig blikk på det lyriske forfatterskapet, men dybdelesninger av enkeltsamlinger vil kunne åpne for helt nye perspektiver som ikke kommer frem i mitt bidrag.

Litteraturliste

Bibliografi

Lyrikk:

Dåp under sju stjerner 1952

Syngjande kjelder 1954

Signal 1959

Merke etter liv 1962

Mosaikk i lys 1965

Brød og tran 1969

Auger, hender 1975

Dikt i utval (v. Sigmund Moren) 1976

Falle og reise seg att 1980

Eg har røter i jord: Dikt i utvalg (v. Sidsel Mørck) 1981

Aldrande drabantby 1987

Rognebær 1990

Dikt i samling 1997

Romaner:

Dansaren 1975

Brevet frå Alexandra 1981

Dramatikk:

Fjellet (hørespill for NRK) 1957

Idun 1966

Barnelitteratur:

Maria og katten i Venezia 1960

Barn er så små (antologi) 1979

Anvendt materiale

Adorno, Theodor. [1967] 1992: "Cultural Criticism and Society". I Theodor Adorno: *Prisms*: 17-34, Cambridge: MIT Press.

Aftenposten: Alle avisens anmeldelser av Takvams lyrikk tilgjengelig her: <http://www.aftenposten.no/alex/litterat/forfatte/takvamma.htm> (1.2.2005)

Agonito, Rosemary 1977: *History of Ideas on Woman*, New York: Perigree.

Ahmed, Sara og Jackie Stacey. 2001: "Introduction: Dermographies". I *Thinking Through the Skin*, 1-15. Routledge: London/New York.

Algulin, Ingemar og Olsson, Bernt. [1990] 2002: *Litteraturens historia i världen*, Stockholm: Nordstedts.

Andersen, Per Thomas. 2001: *Norsk litteraturhistorie*, Oslo : Universitetsforlaget.

Berger, John. 1985: *Se på bilder*, (til norsk ved Tone Formoe, originaltittel: *Ways of Seeing*, 1972), kap. 3, 45- 64, Oslo: Oktober.

Bibelen. 1988: Oslo: Norsk Bibel a/s.

Biedermann, Hans. 1992: *Symbolleksikon*, Oslo, Cappelen.

Bjørby, Pål. 2000: "Garborgs forsøk på å lege kvinnekroppen". I *Eit ord - ein stein. Studiar i nynorsk skriftliv*, redigert av Pål Bjørby, Alvhild Dvergsdal og Asbjørn Aarseth, 147-163. Øvre Ervik: Alvheim & Eide akademisk forlag.

Bloom, Harold 1975: *A map of misreading*, New York: Oxford University Press.

Bloom, Harold. [1976] 1986: "Poetry, Revisionism, Repression". I *Critical Theory Since 1965*, redigert av Hazard Adams og Leroy Searle, 331-343. Florida: University Presses of Florida.

Bloom, Harold. [1973] 1997: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press.

Borge, Torunn og Hagerup, Henning. [1997] 2004: "Høgre armen lyft i dans". Etterord i Marie Takvam: *Dikt i Samling*, 275-284. Trondheim: Gyldendal.

Breivik et al. 1980: *Kvinner i nynorsk prosa*. Oslo: Samlaget.

Brekke, Paal og Lie, Nils. 1958: *Tverrsnitt. Tolv norske lyrikere presenterer seg selv*. Oslo: Aschehoug & Gyldendal.

Brekke, Paal, red. 1955: *Den unge lyrikken 1939-1954*. Oslo: Aschehoug.

- Bull, Tove 2004: "Lærerprøva i norsk 1979 – eit attersyn", i *Fag og fagnad. Festskrift til Kjell-Arild Madssen i høve 60-årsdagen 28. oktober 2004*, redigert av Hamre et al., 263-270, Volda: Høgskulen i Volda
- Cixous, Helene. [1976] 1986: "The Laugh of the Medusa". I *Critical Theory Since 1965*, redigert av Hazard Adams og Leroy Searle. Florida: University Press of Florida.
- Dahl, Willy. 1975: "Vår egen tid". I *Norges litteraturhistorie*, redigert av Edvard Beyer. Oslo: Cappelen.
- Dahl, Willy. 1989: *Norges litteratur III: Tid og tekst 1935-1972*. Oslo: Aschehoug.
- Eliade, Mircea. [1957] 1987: *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Eliade, Mircea. [1958] 1996: *Patterns in Comparative Religion*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Encyclopaedia Britannica*. 1911: "SOLON". Tilgjengelig: <http://1911encyclopedia.org/S/SO/SOLON.htm> (29.1.2005)
- Engelstad et al. 1990: *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, Oslo: Pax.
- Fyllingsnes, Ottar. 1998: "Rumpefeiden", i vedlegg til *Dag og tid* 39, 24. September 1998. Oslo.
- Gadamer, Hans-Georg. 2001: "Opphøyelsen av forståelsens historisitet til hermeneutisk prinsipp". I *Hermeneutisk lesebok*, redigert av Sissel Lægred og Torgeir Skorgen. Oslo: Spartacus.
- Gilbert, Sandra M. og Gubar, Susan. 1979: *The Madwoman in the Attic : the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven: Yale University Press.
- Grosz, Elizabeth. 1995: *Space, time and perversion. Essays on the politics of bodies*, New York: Routledge.
- Grønstøl, Sigrid Bø og Langås, Unni. 2000: "Naturen, kjærleiken og diktinga", I *Eit ord - ein stein. Studiar i nynorsk skriftliv*, redigert av Pål Bjørby, Alvhild Dvergsdal og Asbjørn Aarseth, 91-108. Øvre Ervik: Alvheim & Eide akademisk forlag.
- Gujord, Heming. 2004: *Juving og medmenneske – en kontekstuell tilnærming til Olav Duuns Juvingfolke*, doktoravhandling ved UiB. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Havnevik, Ivar. 2002: *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200-2000*. Oslo: Pax.
- Horner, Avril og Keane, Angela. 2000: "Introduction" i *Body Matters. Feminism, Textuality, Corporeality*: 1-12, Manchester/New York: Manchester University Press.

- Haakonsen, Daniel. 1993: "Henri Bergson i norsk litteratur", I *Den skapende varighet. En essaysamling om Henri Bergson*, redigert av Hans Kolstad og Asbjørn Aarnes, 217-235. Oslo: Aschehoug.
- Iversen, Irene. 1981: "Huset og verda – om temaer i Marie Takvams lyrikk". I *Dikt og kritikk*, redigert av Sigurd Helseth, 197-210. Oslo: Gyldendal.
- Iversen, Irene. 2002: "Innledning". I *Feministisk litteraturteori*, 9-63. Oslo: Pax.
- Johannesen, Georg. 1969: *Dikt. En samlet utgave av diktsamlingene "Dikt 1959", "Ars moriendi" og "Nye dikt"*. Oslo: Gyldendal.
- Kaldestad, Per Olav 1981: "Tvil aldri på kreftene i kjærleiken". I *Vinduet* 35 nr. 1, 76-77.
- Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn. [1968] 1998: *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Knutzen, Brita. 1976: "*Huset og verda*". *En presentasjon av Marie Takvams lyrikk*. Hovedfagsavhandling, Universitetet i Oslo.
- Kolstad, Hans. 1993: "Tiden som handling i Bergsons filosofi", I *Den skapende varighet. En essaysamling om Henri Bergson*, redigert av Hans Kolstad og Asbjørn Aarnes, 26-65. Oslo: Aschehoug.
- Kristeva, Julia. [1966] 1986: "Word, Dialogue and Novel". I *The Kristeva Reader*, redigert av Toril Moi, 34-61. Oxford : Blackwell.
- Kulbrandstad, Lars Anders. [1993] 1999: *Språkets mønstre. Grammatiske begreper og metoder*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Langås, Unni. 2001: "Merke etter liv. Retorikk og kropp i Marie Takvams lyrikk". I *Tanke til begjær. Nylesingar i nordisk lyrikk*, redigert av Sigrid Bø Grønstøl og Unni Langås, 195-221, Oslo: Cappelen.
- Lavik, Herbrand. [1943] 1975: *Francois Villon*. Oslo: Bokklubben.
- Longum, Leif. 1994: "Nasjonal konsolidering og nye signaler 1905-1945". I *Norsk litteratur i tusen år: Teksthistoriske linjer*, redigert av Fidjestøl et.al., 390-524, Oslo: LNU/Cappelen.
- Lunden, Eldrid. 1982: "Det autentiske som prosjekt. Marie Takvams poesi 1952-1980. Ein kommentar" i Eldrid Lunden: *Essays*, 92-105. Oslo: Samlaget.
- Lunden, Mimi Sverdrup. [1937] 1982: "Moderne kvinnelitteratur". I *Fritt ord*, 1937, gjengitt i *Gjennom kvinneøyne. Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjon på litteratur. 1930-1980*, redigert av Åse Hiort Lervik. Tromsø: Universitetsforlaget.
- Lundgren, Eva. 2003: "Queering me softly – eller ekspanderende mannlighet?". I *NIKK* nr. 1, 8-11. Oslo: Nordisk institutt for kvinne- og kjønnsforskning.

- Lundgren-Gothlin, Eva. 1991: *Kön och existens. Studier i Simone de Beauvoirs Le Deuxième Sexe*. Göteborg: Daidalos.
- Løvoll, Audny. 1991: *Heimbygdstradisjonen som bakgrunn hos fire nynorske lyrikarar på Sunnmøre*, C-oppgåve i litteraturvitenskap. Högskolan i Jönköping.
- Malinovski, Ivan. 1962: *Glemmebogen : femten digtere i dansk gendigtning*. København: Borgen
- Moe, Karin. 1986: "Mitt kroppsspråk trugar konsulentens morsbilde- Intervju v. Sverre Tusvik". I Karin Moe: *Sjanger*, 21-23, Oslo: Aschehoug.
- Moi, Toril. [1998] 2002: *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Gjøvik: Gyldendal.
- Moi, Toril. [1985] 2002: *Sexual/Textual Politics*. London: Routledge.
- Morris, Walter D. 1998: "Marie Takvam. Dikt i samling (1952-1997). Oslo. Gyldendal Norsk. 1997." I *World Literature Today*, 72, 2. Tilgjengelig: <http://proquest.umi.com/pqdweb?index=60&did=31702700&SrchMode=3&sid=1&Fmt=3&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1106044362&clientId=32064&aid=1> (18.1.2005)
- Neruda, Pablo. [1950] 1991: *Den store sangen*. Utvalg og gjendiktning ved Halvor Roll. Oslo: Gyldendal.
- Neruda, Pablo [1950] 1993: "Dikt i utval av Pablo Neruda", i Kjartan Fløgstad: *Dikt og spelemannsmusikk 1968-1993*, 59-112 Oslo: Gyldendal.
- Neruda, Pablo. 1967: *Obras Completas*. Buenos Aires: Losada.
- Neruda, Pablo. 1975: *Spanien 1964 ; Spanien i hjertet : hymne til folkets tapperhed*. Gjendiktninger ved Erik Stinius. København: Rhodos.
- Nietzsche, Friedrich. [1872] 1999: *Tragediens fødsel*. København: Gyldendal.
- Nietzsche, Friedrich [1883] 1977: "Woman as Dangerous Plaything (from Thus spake Zarathustra)". I *History of Ideas on Woman*, redigert av Rosemary Agonito, 265-269. New York: Perigree.
- Olsen, Bjørn Gunnar 1976: "Marie Takvam". I *Jens Bjørneboe, Liv Ullmann og 16 andre intervjuet av Bjørn Gunnar Olsen*, 84-90. Oslo: Dreyer.
- Paglia, Camille. 1990: *Sexual Personae*. New Haven: Yale University Press.
- Prosser, Jay. 2001: "Skin memories". I *Thinking Through the Skin*, redigert av Sara Ahmed og Jackie Staycey, 52-68. London/New York: Routledge.
- Rottem, Øystein 1995: "Fra Brekke til Mehren". I *Norges litteraturhistorie*, redigert av Edvard Beyer. Oslo: Cappelen.

- Seiness Cecilie N. 1998a: "Om Marie Takvam – Modig og irriterande". I vedlegg til *Dag og tid*, nr 39, 24. September 1998. Oslo.
- Seiness, Cecilie N. 1998b: "Kommandert til å bli lyrikar". I vedlegg til *Dag og tid*, nr 39, 24. September 1998. Oslo.
- Seiness, Cecilie N. 2001: "Marie Takvam. Med merke etter liv.". I Cecilie N. Seiness: *Livsmot*, 11-22. Oslo: Samlaget.
- Skard, Sigmund. 1967: *Franske dikt*. Oslo: Samlaget.
- Skei, Hans. 2002: "Marie Takvams lyriske diktning i vokster og utfalding.". I *Bokvennen* 14, nr. 4, 16-19.
- Solstad, Dag. 1967: "Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger". I *Profil* nr. 2, 1967.
- Stegane, Idar. 1987: *Det nynorske skriftlivet. Nynorsk heimstaddikting og den litterære institusjon*. Oslo: Samlaget.
- Stegane, Idar 1994: "Medierevolusjon og modernisme". I *Norsk litteratur i tusen år: teksthistoriske linjer*, redigert av Fidjestøl et. al., 526-659 Oslo: Cappelen.
- Svarverud, Anne Grethe. 1994: *Merke etter levd liv – eller tekst? En drøfting av kanoniseringsprosesser innenfor den litterære institusjonen med utgangspunkt i Halldis Moren Vesaas, Inger Hagerup og Marie Takvam*. Hovedfagsavhandling. Universitetet i Oslo.
- Sørbo, Jan Inge. 2004: *Frå gamle fjell til magma. Linjer i nynorsk lyrikk*. Oslo: Samlaget.
- Takvam, Marie. [1997] 2004: *Dikt i samling*. Trondheim: Gyldendal.
- Takvam, Marie. 1981: *Eg har røter i jord. Dikt i utvalg ved Sidsel Mørck*. Oslo: Bokklubben.
- Takvam, Marie. 1983: "Kvinna i banken", i Karin Moe: *Kvinne og kunstnar*, 160-165. Oslo: Samlaget.
- Vassenden, Eirik Ekerhovd. 2003: *Norsk vitalisme. Estetikk, ideologi og litteratur 1905–1930*, (prosjektbeskrivelse for pågående prosjekt ved Institutt for lingvistik og litteraturvitenskap, mottatt i e-post fra Eirik E. Vassenden 19.11.2004), Se også: <http://dbh.nsd.uib.no/nfi/rapport/?keys=28206&language=no> (28.1.2005)
- Vesaas, Halldis Moren. 2001: *Dikt i samling*. Oslo: Aschehoug.
- Villon, François. [1461] 1925: *Les deux testaments et les ballades*. Paris.
- Ystad, Vigdis. 1978: *Kristofer Uppdals lyrikk*. Oslo: Aschehoug.
- Økland, Einar. 1975: "Kari Bøge, Cecilie Løveid og Marie Takvam i samtale med Einar Økland". I *Basar* 1, nr. 1, 77-89.

Øverland, Arnulf. 1998: *Samlede dikt 1911-1940*. Oslo: Aschehoug.

Øverland, Janneken. 1975: "Den vanskelige kjærligheten. Om Marie Takvams nye bok."
Vinduet 29, nr. 4, 67-69.

Appendiks

Anvendte dikt av François Villon:

**Les regrets
de la belle Heaulmiere
ja farvenue a la vieillesse** (Villon [1461] 1925: 44)

ADVIS m'est que j'oy regretter
La belle qui fut heaulmiere,
Soy jeune fille soushaiter
Et parler en telle maniere:
«Ha! viellesse felonne et fiere,
Pour quoy m'as si tost abatue?
Qui me tient, que je ne me fiere,
Et qu'a ce coup je ne me tue?

« Tollu m'as la haulte franchise
Que beaulté m'avoit ordonné
Sur clers, marchans et gens d'Eglise ;
Car lors il n'estoit homme né
Qui tout le sien ne m'eust donné,
Quoy qu'il en fust des repentailles,
Mais que luy eusse abandonné
Ce que reffusent truandailles.

« A maint homme l'ay reffuse,
Qui n'estoit a moy grant sagesse,
Pour l'amor d'ung garçon rusé,
Auquel j'en feiz grande largesse.
A qui que je feisse finesse,
Par m'ame, je l'amoye bien!
Or ne me faisoit que rudesse,
Et ne m'amoit que pour le mien.

« Si ne me sceut tant detrayner,
Fouler aux piez, que ne l'aymasse,
Et m'eust il fait les rains trayner,
S'il m'eust dit que je le baisasse,
Que tous mes maulx je n'oubliasse.
Le glouton, de mal entechié,
M'embrassoit... J'en suis bien plus grasse!
Que m'en reste il? Honte et pechié.

« Or est il mort, passé trente ans,
Et je remains vielle, chenuë.
Quant je pense, lasse! au bon temps,
Quelle fus, quelle devenue;
Quant me regarde toute nue,
Et je me voy si tres changiee,
Povre, seiche, megre, menuë,
Je suis presque toute enragiee.

« Qu'est devenu ce front poly,
Ces cheveulx blons, sourcils voutliz,
Grant entroeil, ce regart joly,
Dont prenoie les plus soubtilz;
Ce beau nez droit, grant ne petiz,
Ces petites jointes oreilles,
Menton fourchu, cler vis traictiz,
Et ces belles levres vermeilles?

« Ces gentes espaulles menues,
Ces bras longs et ces mains traictisses,
Petiz tetins, hanches charnuës,
Eslevees, propres, faictisses
A tenir amoureuses lisses;
Ces larges rains, ce sadinet
Assis sur grosses fermes cuisses,
Dedens son petit jardinet?

« Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcilz chez, les yeulx estains,
Qui faisoient regars et ris,
Dont mains marchans furent attains;
Nez courbes de beaulté loingtains;
Oreilles pendans, moussues,
Le vis pally, mort et destains,
Menton froncé, levres peaussues:

«C'est d'umaine beaulté l'issue!
Les bras cours et les mains contraites,
Les espaulles toutes bossues;
Mamelles, quoy? toutes retraites;
Telles les hanches que les tetes;
Du sadinet, fy! Quant des cuisses,
Cuisses ne sont plus, mais cuissetes
Grivelees comme saulcisses.

«Ainsi le bon temps regretons
Entre nous, povres vieilles sotes,
Assises bas, a crouppetons,
Tout en ung tas comme pelotes,
A petit feu de chenevotes
Tost allumees, tost estaintes;
Et jadis fusmes si mignotes!...
Ainsi en prent a mains et maintes.»

**Ballade et doctrine
de la belle Heaulmiere
aux filles de joye (Villon [1461] 1925: 48)**

OR y pensez, belle Gantiere
Qui m'escoliere souliez estre,
Et vous, Blanche la Savetiere,
Or est il temps de vous congnoistre.
Prenez a destre et a senestre;
N'espargnez homme, je vous prie:
Car vieilles n'ont ne cours ne estre,
Ne que monnoye qu'on descrie.

«Et vous, la gente Saulciciere
Qui de dancier estes adestre,
Guillemette la Tapiciere,
Ne mesprenez vers vostre maistre:
Tost vous faudra clorre fenestre;
Quand deviendrez vielle, flestrie,
Plus ne servirez qu'ung viel prestre,
Ne que monnoye qu'on descrie.

«Jehanneton la Chapperonniere,
Gardez qu'amy ne vous empestre;
Et Katherine la Bourciere,
N'envoyez plus les hommes paistre:
Car qui belle n'est, ne perpetre
Leur male grace, mais leur rie.
Laide viellesse amour n'empestre,
Ne que monnoye qu'on descrie.

ENVOI

«Filles, veuillez vous entremettre
D'escouter pourquoi pleure et crie:
Pour ce que je ne me puis mettre,
Ne que monnoye qu'on descrie.»

CESTE leçon icy leur baille
La belle et bonne de jadis.
Bien dit ou mal, vaille que vaille,
Enregistrer j'ay faict ces dis
Par mon clerc Fremin l'estourdis,
Aussi rassis que je puis estre.
S'il me desment, je le maudis:
Selon le clerc es deu le maistre.

Si aperçoy le grant dangier
Ouquel homme amoureux se boute...
Et qui me voudroit laidangier
De ce mot, en disant : «Escoute!
Se d'amer t'estrange et reboute
Le barat de celles nommees,
Tu fais une bien folle doubtte,
Car ce sont femmes diffamees.

«S'ilz n'ayment fors que pour
l'argent,

On ne les ayme que pour l'eure;
Rondement ayment toute gent,
Et rient lors que bource pleure.
De celles cy n'est qui ne queure;
Mais en femmes d'onheur et nom
Franc homme, si Dieu me sequeure,
Se doit employer ; ailleurs, non.»

Je prens qu'aucun dye cecy,
Si ne me contente il en rien.
En effect, il conclut ainsy,
Et je le cuide entendre bien,
Qu'on doit amer en lieu de bien:
Assavoir mon se ces fillettes.
Qu'en parolles toute jour tien
Ne furent ilz femmes honnestes?

Honnestes si furent vraiment,
Sans avoir reproches ne blasmes.
Si est vray qu'au commencement
Une chascune de ces femmes
Lors prindrent, ains qu'eussent diffames,
L'une ung clerc, ung lay, l'autre ung moine,
Pour estaindre d'amours les flammes
Plus chaudes que feu Saint Antoine.

Or firent selon le Decret
Leurs amys, et bien y appert;
Ilz amoient en lieu secret,
Car autre qu'eulx n'y avoit part.
Toutesfois, ceste amour se part:
Car celle qui n'en amoit qu'un
D'iceluy s'eslongne et despart,
Et aime mieulx amer chascun.

Qui les meut a ce ? J'y imagine,
Sans l'onheur des dames blasmer,
Que c'est nature femenine
Qui tout vivement veult amer.
Autre chose n'y sçay rimer,
Fors qu'on dit a Rains et a Troies,
Voire a l'Isle et a Saint Omer,
Que six ouvriers font plus que trois.

Or ont ces folz amans le bont,
Et les dames prins la volee;
C'est le droit loyer qu'amans ont:
Toute foy y est violee,
Quelque doulx baisier n'acolee.
«De chiens, d'oyseaulx, d'armes, d'amours,»
Chascun le dit a la volee,
«Pour ung plaisir mille doulours.»

Anvendte dikt av Pablo Neruda

Explico algunas cosas (Neruda [1937] 1967: 275-277)

PREGUNTARÉIS: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?

Os voy a contar todo lo que me pasa.

Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles.

Desde allí se veía
el rostro seco de Castilla
como un océano de cuero.

Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos.

Raúl, te acuerdas?
Te acuerdas, Rafael?

Federico, te acuerdas
debajo de la tierra,
te acuerdas de mi casa con balcones en donde
la luz de junio ahogaba flores en tu boca?

Hermano, hermano!

Todo
eran grandes voces, sal de mercaderías,
aglomeraciones de pan palpitante,
mercados de mi barrio de Argüelles con su estatua
como un tintero pálido entre las merluzas:
el aceite llegaba a las cucharas,
un profundo latido
de pies y manos llenaba las calles,
metros, litros, esencia
aguda de la vida,

pescados hacinados,
contextura de techos con sol frío en el cual
la flecha se fatiga,
delirante marfil fino de las patatas,
tomates repetidos hasta el mar.

Y una mañana todo estaba ardiendo
y una mañana las hogueras
salfán de la tierra
devorando seres,
y desde entonces fuego,
pólvora desde entonces,
y desde entonces sangre.
Bandidos con aviones y con moros,
bandidos con sortijas y duquesas,
bandidos con frailes negros bendiciendo
venían por el cielo a matar niños,
y por las calles la sangre de los niños

corría simplemente, como sangre de niños.

Chacales que el chacal rechazaría,
piedras que el cardo seco mordería escupiéndolo,
víboras que las víboras odiaran!

Frente a vosotros he visto la sangre
de España levantarse
para ahogarnos en una sola ola
de orgullo y de cuchillos!

Generales
traidores:
mirad mi casa muerta,
mirad España rota:
pero de cada casa muerta sale metal ardiendo
en vez de flores,
pero de cada hueco de España
sale España,
pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,
pero de cada crimen nacen balas
que os hallarán un día el sitio
del corazón.

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!

La United Fruit Co. (Neruda [1950] 1967: 492-493)

Cuando sonó la trompeta, estuvo
Todo preparado en la tierra
y Jehová repartió el mundo
a Coco-Cola Inc., Anaconda,
Ford Motors, y otras entidades:
La Compañía Frutera Inc.
se reservó lo más jugoso,
la costa central de mi tierra,
la dulce cintura de América.
Bautizó de nuevo sus tierras
como "Repúblicas Bananas",
y sobre los muertos dormidos,
sobre los héroes inquietos
que conquistaron la grandeza,
la libertad y las banderas,
estableció la ópera bufa:
enajenó los albedríos,
regaló coronas de César,
desenvainó la envidia, atrajó
la dictadura de las moscas,
moscas Trujillo, moscas Tachos,
moscas Carías, moscas Martínez,

moscas Ubico, moscas húmedas
de sangre humilde y mermelada,
moscas borrachas que zumban
sobre las tumbas populares,
moscas de circo, sabias moscas
entendidas en tiranía.

Entre las moscas sanguinarias
la Frutera desembarca
arrasando el café y las frutas,
en sus barcos que deslizaron
como bandejas el tesoro
de nuestras tierras sumergidas.

Mientras tanto, por los abismos
azucarados de los puertos,
caían indios sepultados
en el vapor de la mañana:
un cuerpo rueda, una cosa
sin nombre, un número caído,
un racimo de fruta muerta
derramada en el pudridero.

América (Neruda [1950] 1967: 525-526)

Estoy, estoy rodeado
por madreselva y páramo, por chacal y centella,
por el encadenado perfume de las lilas:
estoy, estoy rodeado
por días, meses, aguas que sólo yo conozco,
por uñas, peces, meses que sólo yo establezco,
estoy, estoy rodeado,
por la delgada espuma combatiente
del litoral poblado de campanas.
La camisa escarlata del volcán y del indio,
el camino, que el pie desnudo levantó entre las hojas
y las espinas entre las raíces,
llega a mis pies de noche para que lo camine.
La oscura sangre como en un otoño,
derramada en el suelo,
el temible estandarte de la muerte en la selva,
los pasos invasores deshaciéndose, el grito
de los guerreros, el crepúsculo de las lanzas dormidas,
el sobresaltado sueño de los soldados, los grandes
ríos en que la paz del caimán chapotea,
tus recientes ciudades de alcaldes imprevistos
el coro de los pájaros de costumbre indomable,
en el pútrido día de la selva, el fulgor
tutelar de la luciérnaga,
cuando en tu vientre existo, en tu almenada
tarde, en tu descanso, en el útero de tus nacimientos,
en el terremoto, en el diablo de los campesinos, en la ceniza,
que cae de los ventisqueros, en el espacio,
en el espacio puro, circular inasible,
en la garra sangrienta de los cóndores, en la paz humillada
de Guatemala, en los negros,
en los muelles de Trinidad, en La Guayra:
todo es mi noche, todo
es mi día, todo
es mi aire, todo
es lo que vivo, sufro, levanto y agonizo.
América, no de noche
ni de luz están hechas las sílabas que canto.
De tierra es la materia apoderada
del fulgor y del pan de mi victoria,
y no es sueño mi sueño sino tierra.
Duermo rodeado de espaciosa arcilla
y por mis manos corre cuando vivo
un manantial de caudalosas tierras.
Y no es vino el que bebo sino tierra,
tierra escondida, tierra de mi boca,
tierra de agricultura con rocío,
vendaval de legumbres luminosas,
estirpe cereal, bodega de oro.

Sammendrag

Hovedfagsavhandling
Nordisk institutt
Universitetet i Bergen
Februar 2005

Navn: Mona Fåberg Moldung
Veileder: Idar Stegane

Tittel: "Dansande skrift i sollys?"

Undertittel: Marie Takvams lyriske forfatterskap lest som feministisk vitalisme

Innledning:

Her presenteres utgangspunktet for hypotesen, som er at Takvams forfatterskap skriver seg inn i en vitalistisk tradisjon, men omformer den i og med den konstitueringen av et sterkt feminint subjekt som forfatterskapets åpning innebærer. Videre gjør jeg kort rede for hvordan avhandlingen er strukturert og hvilke problemstillinger som vil stå sentralt.

Del 1: Begrepsavklaringer

Her redegjøres det for hypotesens to sentrale begreper; feminisme og vitalisme. Min forståelse av feminisme skiller seg fra poststrukturalistisk kjønnsteori, og baserer seg på Simone de Beauvoirs frigjøringsorienterte feminisme, og må betraktes som essensielt politisk. Vitalismebegrepet redegjøres for i lys av de tre filosofene som i hovedsak har lagt grunnlag for begrepet: Schopenhauer, Nietzsche og Bergson. Avslutningsvis diskuteres også vitalismens innflytelse på den nynorske litterære institusjonen, som jeg plasserer Takvams forfatterskap i.

Del 2: Resepsjonen av Marie Takvams lyrikk

I denne delen tar jeg kort for meg avisannmeldelser og litteraturhistorisk omtale, samt redegjør grundigere for resepsjon av akademisk karakter. Karakteristisk for avisannmeldelsene er et generelt fokus på Takvam som person og kropp, fremfor seriøs litterær interesse. Imidlertid endrer dette seg på 1980-tallet, og i den litteraturhistoriske og akademiske resepsjonen utover 1990-tallet viser det seg etter hvert en ny form for oppmerksomhet, der de tidligere biografiske lesningene avvises, og forfatterskapet oppvurderes.

Del 3: Analyser

Her analyseres dikt fra hele forfatterskapet, for å vise at den feministiske vitalismen ligger fast fra første til siste samling. Kapitlet tar utgangspunkt i en analyse av "Dåp under sju stjerner", som betraktes som konstituerende for forfatterskapet. Intertekstuelle referanser til den franske balladedikteren François Villon og den chilenske lyrikeren Pablo Neruda drøftes. Det viser seg at både vitalismen og feminismen er synlig i diktene i alle samlingene, men at disse perspektivene endrer uttrykk underveis. Lesningene er dels kontekstuelle og politiske, og dels mer tradisjonelle nærlesninger.

Avsluttende betraktninger:

Til slutt drøftes sider ved avhandlingens sentrale begreper, basert på det som har fremkommet i resepsjons- og analysedelene. Det skisseres også noen innfallsvinkler for eventuell videre forskning på forfatterskapet.

For øvrig omfatter avhandlingen et appendiks med originaltekster av Villon og Neruda.