

Marie Takvams lyriske drabantbyliv

SAMMENDRAG Artikkelen drøfter utviklingen i Marie Takvams lyrikk med vekt på betydningen av stedet, særlig drabantbyen. Artikkelen hevder at dreiningen i forfatterskapet fra en vitalistisk sentrallyrikk til en mer kritisk modernisme kan knyttes til stedets betydning. Erfaringene fra en isolert tilværelse i drabantbyen preger både tematikk og form i de senere diktene. Artikkelen hevder at Takvam ikke bare baserer sine dikt på egne erfaringer, men også gir stemme til viktige utviklingstrekk i Etterkrigs-Norge.

NØKKEWORD Sted | drabantby | vitalisme | isolasjon | kritisk modernisme

SUMMARY The article discusses the changes in Marie Takvam's poetry, emphasizing the importance of place, especially the experience of living in a suburban environment. Takvam's poetry evolves from vitalist impulses towards a more critical modernist form in the 1960s. The article claims this shift can primarily be linked to the experience of place. The experience of an isolated existence in the suburban environment characterizes both theme and form in the later poems. However, Takvam not only describes her own experiences but gives voice to significant historical developments in post-war Norway.

KEYWORDS Place | suburban | vitalism | isolation | critical modernism

Ikke mange forfatterskap forteller historien om moderniseringen av Norge som Marie Takvams (1926–2008). Hennes dikt tegner opp en indre norgeshistorie av sentrale historiske erfaringer som flytting, frigjøring, urbanitet og desillusjon. Særlig demonstrerer forfatterskapet hvordan steder og omgivelser er identitets-skapende, men også fremmedgjørende og isolerende. Takvams lyrikk er ofte blitt lest som personlige tekster om hennes egne erfaringer, men de skildrer også bredere moderniseringsprosesser, flytting fra bygd til by, om urbanisering og fremmedgjøring i det fremvoksende Velferds-Norge.

Jeg ser Takvam som en undervurdert lyriker, som utviklet seg mye fra debuten *Dåp under sju stjerner* i 1952 og frem til hennes siste diktsamling, *Rognebær*, i

1990. Mens den tidlige diktningen hennes sto i en vitalistisk tradisjon med vekt på forholdet mellom individ, kropp og natur, ble tematikken på 1960- og 1970-tallet gradvis mer samfunnskritisk, samtidig som formen ble mer eksperimenterende. I litteraturhistorien har hun imidlertid primært blitt identifisert med sine tidlige dikt, til tross for at hennes skildringer fra drabantbyen og av en passiviserende kvinne-rolle bærer i seg en samfunnskritikk som var svært aktuell i samtiden. Illustrerende er diktet «Norge» fra diktsamlingen *Brød og tran* i 1969. Her introduseres en tematikk som skulle bli sentral i den sene lyrikken hennes, nemlig de fremmedgjørende konsekvensene av et standardisert bomiljø:

Folket kjem frå fjella og fjordane –
 levrar seg saman, glir inn i åtti
 kvadratmeter
 blir forma til brikettar så godt det
 lar seg gjere med slikt materiale.¹

I samme dikt skriver hun for eksempel om «ekteskap sammenpressa med betong» og peker på sammenhengen mellom bomiljø og forholdet mellom mennesker.

Takvams språkliggjøring av denne tematikken – identitetstapet og begrensningen av livsmuligheter – fortjener en nærmere utforskning, fordi den gir et annerledes og mer nyansert bilde av moderniseringsprosessene i Norge etter 1945 enn hva vi finner i vanlige historiske fremstillinger. Den nye hverdagen i drabantbyene var ikke bare frigjørende. Mottagelsen av diktene hennes viser imidlertid at erfaringen av isolasjon og hverdagsliv er blitt sett som en del av Takvams «kvinnelyrikk», som om den bare tilhørte privatsfæren. Men Takvams lyrikk er ikke bare biografiske uttrykk for en «kvinneverden», men også kunstneriske bearbejdinger av modernitetserfaringer som angikk langt flere enn henne, og som også har relevans for dagens lesere. Artikkelen vil presentere forfatterskapet gjennom en stedlig optikk og vise hvordan forholdet mellom tekst og sted er knyttet sammen. Særlig skal vi se nærmere på hvordan lyrikken fra 1965 og frem til slutten på 1980-tallet fremstiller bomiljø og hverdagsliv.

1. Der hvor ikke annet er nevnt, er sitatene fra Takvams lyrikk hentet fra *Dikt i samling* (Takvam, 2004).

OM TAKVAMS FORFATTERSKAP. FRA «LYRISK DAMEPRAT» TIL «RUMPEFEIDEN»

Marie Takvam ga ut ti diktsamlinger over hele 40 år. Hun er definitivt mest kjent som lyriker, men utga også to romaner,² et hørespill, et skuespill og en barnebok. I en lang periode bidro hun også i NRK Radio med programmer for barn (blant annet som programleder for *Barnetimen for de minste*). På 1970-tallet ble hun regnet som en de viktigste lyrikerne i Norge, og på 1980- og 1990-tallet mottok hun flere priser for sitt forfatterskap (Doblougprisen i 1983, Nynorsk litteraturpris i 1997 og Melsom-prisen i 1998 for *Dikt i samling*).³

Takvams lyriske forfatterskap kan ses som todelt. I den første delen fremstår lyrikken mer som tradisjonsbundet, ofte med vitalistiske impulser, og med kjærlighet og natur som viktige tematikker. I denne delen av forfatterskapet var hun inspirert av andre, samtidige lyrikere som Aslaug Vaa og Halldis Moren Vesaas. Når jeg i dag leser forfatterskapet, er det lett å merke at tonen og tematikkene fra og med samlingen *Merke etter liv* (1962) blir mer konkrete, kritiske og utforskende. Diktene munner sjeldnere ut i en slags harmoni eller helhet, men blir stående som motsetningsfylte og ufortolkede. Denne todelingen er likevel ikke helt skarp – ofte finner vi natur- og kroppstematikk også i det senere forfatterskapet, men tendensen er likevel tydelig.

Takvams tekster har gradvis fått mindre oppmerksomhet etter som årene har gått. Den fallende interessen for forfatterskapet ser vi særlig i litteraturhistoriene. *Norges litteraturhistorie* beskriver bare den første delen av hennes forfatterskap, oppsummerer den siste delen til å handle om «problematisk kjærlighet» og plasserer henne kort som en av «opprørslyrikerne under den nye feminismen», som utviklet seg i en helt annen retning enn den «kjærlighetshungrende debutanten» (Rottem 1996, 525). Dette må sies å være en svært lite dekkende beskrivelse av den sene Takvam, og oppsummeringen skjuler både utviklingen i det lyriske språket og de spesifikke erfaringene hun skriver om.

Også *Norsk litteraturhistorie* går raskt forbi Marie Takvam i sin fremstilling: Etter en kort introduksjon og et lite diktutdrag konkluderes det med at hun ble en forløper for 1970-tallets kvinnelitteratur (Andersen 2012, 458).

I *Nordisk kvindelitteraturhistorie* nevnes imidlertid Takvams senere lyrikk litt mer utfyllende, blant annet hennes skildringer av forstadshusmorens pendeltilværelse mellom leiligheten og supermarkedet, opplevelsen av maktesløshet og tvil til

2. *Dansaren* (1975) handler om kjærlighet og komplisert seksualitet, mens *Brevet til Alexandra* (1981) handler om kvinner i klimakteriet.

3. Flere opplysninger om Marie Takvams liv finnes i *Norsk biografisk leksikon*. I tillegg har H.H. Skei en fin artikkel om «Marie Takvams lyriske diktning i vokster og utfalding» (Skei 2002).

frigjøringsprosjektet (Møller Jensen 1997, 56). I *Norsk kvinnelitteraturhistorie* sies det at hun «ofte tok utgangspunkt i motiver hentet fra et trivielt, kvinnelig hverdagsliv» (Engelstad et al. 1990, 44). Det kan derfor være nødvendig med et nytt blikk på forfatterskapet: Ligger det noe mer i de «trivielle» skildringene fra hverdagslivet? Kanskje er hennes skildringer av hjemmet og hverdagen faktisk noen skildringer av viktige moderniseringsprosesser i Etterkrigs-Norge?

Marie Takvam kom fra Hjørundfjorden på Sunnmøre. Hun het opprinnelig Marie Ragnhild Skylstad, men tok, som skikken var, ektemannen Johannes Takvams etternavn da de giftet seg i 1950. Hun debuterte som lyriker i 1952 med samlingen *Dåp under sju stjerner*. *VG* omtalte henne som den «mørkhårede og sjarmerende Marie Takvam», og mottagelsen var overveiende positiv. Flere aviser, som *Dagningen*, understreket hennes tilhørighet til Sunnmøre og at hun var «oppvakse på ein gard i Hjørungfjord».

Påfallende mange var opptatt av forfatteren selv. André Bjerke lurer i sin anmeldelse i *Aftenposten* på 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 kvalitetene som man kan lese ut av portrettet» (*Aftenposten*, 7.11.1952).

Flere har kommentert Paal Brekkes noe nedlatende anmeldelse. Han er positiv til Takvams diktsamling, men omtaler den bare fire år yngre Takvam som «et rikt menneske, et ganske ungt menneske som selv i dag våger å tro på livet» (*Dagbladet*, 21.10.1952).⁴

Arbeiderbladets Odd Solumsmoen tar likevel kaka i nedlatenhet. Han skriver under tittelen «Mye glimmer, mindre gull» at diktene er skrevet av «en pen, ung dame», men er kritisk fordi «[h]un er – kjælen og yndig – ganske utenfor stoffet». Han sammenligner henne med to andre debutanter og skriver at han «til min forbauselse oppdaget at både Herdis Schiongs og Karin Bangs tidligere rekorder i lyrisk dameprat i år tangeres av Marie Takvam» (*Arbeiderbladet*, 21.10.1952).

Det bør i rettferdighetens navn påpekes at kritikerne ikke *utelukkende* var opptatt av hennes utseende. Flere gir også treffende og innsiktsfulle kommentarer til debutsamlingen. Kanskje var nok kritikerne også noe skeptiske til den tradisjo-

4. Dette 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 2004). Borge og Hagerup 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 & Hagerup 2004, 275)

nelle formen og tematikken i Takvams dikt. For det er ingen tvil om at *Dåp under sju stjerner* fulgte nokså velkjente spor i norsk lyrikk. Samlingen er preget av et romantisk, høystemt og abstrakt språk som også i dag kan oppleves som tidstypisk. Både debuten og de påfølgende samlingene *Syngende kjelder* (1954) og *Signal* (1959) fremstår som tradisjonelle og knyttet til et sentrallyrisk bilde- og formspråk. Flere dikt handler om forventninger til mors- og familielykke og innbyr til en biografisk lesning av den 25-årige debutanten.

I en fin oversiktsartikkel ser Eldrid Lunden (1982) disse tre første samlingene i sammenheng og knytter dem til 1950-tallet som epoke. Hun peker på at det går et skille i forfatterskapet med samlingen *Merke etter liv* (1962), som i norsk sammenheng er et tidlig litterært uttrykk for den voksende kjønnsrollebevisstheten og reflekterende tenkningen omkring livsmuligheter og rettferdighet for kvinner. I dikt som «Ei mor er ferdig med si gjerning» og «Det glade raseri» finner vi engasjerte skildringer av kvinneliv som skulle bli mer utbredt på 1970-tallet. Disse diktene peker tematisk fremover mot de senere samlingene *Mosaikk i lys* (1965), *Brød og tran* (1969), *Auger, hender* (1975), *Falle og reise seg att* (1980), *Aldrande drabantby* (1987) og *Rognebær* (1990). Lunden noterer i sin beskrivelse av Takvams lyrikk:

Frå og med denne boka [*Merke etter liv*] blir tempoet skrudd opp, engasjementet blir sterkare, bileta skarpere i kanten, og motivvalet vender seg nå oftast bort frå dei fordroynde traktene som 1950-tals-dikta helst var henta frå. Det er dei nære og konkrete realitetane som nå i større grad får kome til orde.

(Lunden 1982, 33)

Forfatterskapet er også et eksempel på utviklingen av en ny offentlighet. Som nevnt ble Takvam helt fra debuten i 1952 gjort til gjenstand for en biografisk lesning. Det er ikke uten grunn: Takvam skrev dikt om kvinnelige erfaringer og de ulike fasene i livet som hun selv gikk gjennom. Og mange av diktene handler åpenbart om egne erfaringer. Det er stort sett den samme stemmen som kommer til orde i diktene. Erfaringene det skrives om, har nokså lik horisont eller perspektiv på verden, nemlig et perspektiv man kan forestille seg samsvarer med Marie Takvams. Dette har gjort at mange kritikere har vurdert tekstene hennes som private og dermed uinteressante.

Et eksempel på «privatiseringen» av Takvam skjedde i forbindelse med hennes rolle i Vibeke Løkkebergs film *Åpenbaringen* (1977) og den mediediskusjonen som utspilte seg etterpå, den såkalte *rumpefeiden*.⁵ Ifølge Løkkeberg var filmens

5. Ordspillet «rumpefeiden» viser til en periode av Henrik Wergeland og Johan Sebastian Welhavs krangler på starten av 1830-tallet, den såkalte *stumpefeiden*.

ambisjon å vise hvilke muligheter en 50 år gammel kvinne hadde til å komme seg ut i arbeidslivet etter å ha vært hjemme med barna i mange år. Mannen er utro, og kvinnen forsøker å gjøre seg fri. Filmen fikk en overveiende positiv mottagelse, og Takvam fikk mye ros for sin rolle. I denne filmen ser vi imidlertid en naken, middelaldrende Takvam bakfra, noe som ble for sterk kost for *Dagbladets* mangeårige filmannmelder Arne Hestenes. «Nei til Marie Takvams rumpe» lød overskriften som løp over en hel side. Og i artikkelen sparte han ikke på kruttet: «... la meg bare omgående slå fast at jeg anser den som den enkleste og mest spekulative norske film jeg noensinne har sett» (*Dagbladet*, 19.11.1977). Hestenes uttalte at Løkkeberg «i ly av en 'meningsfylt story', og med forhåndssikring i dagens kjønnsrolledebatt, har laget en høyst middelmådig film, og som tør vekke en viss oppsikt ved effekter som har vært betegnet som 'modige', 'uredde' og gudene må vite hva», og skriver videre: «Filmen blir ikke mer radikal selv om vi ustanselig får demonstrert Marie Takvams amatør rumpe.» Det er nærliggende å se Hestenes' utbrudd som uttrykk for et mannlig blikk som ikke liker det det ser. For eksempel henviser han til «de stadig eksponerte takvamske kilo». Han har ingen forståelse for at Takvam spiller rollefiguren «Inger» i filmen, men viser hele tiden til Marie Takvams egen person.

Hestenes' innlegg utløste en debatt med en rekke deltagere. Selv om noen menn fra kulturlivet, som Kjell Bækkelund og Karl Erik Harr, uttrykte en viss støtte til Hestenes, var det flere som tok avstand fra denne typen personlig og kroppsorientert kritikk. Det er kanskje verd å minne om at debatten fant sted i en periode hvor oppmerksomheten rundt kropp og utseende var tiltagende, der stadig flere så på kroppen som et estetisk objekt som den enkelte selv hadde ansvaret for.

Diskusjonen er på et vis symptomatisk for lesningen av Takvams forfatterskap. Noen ønsket å holde hennes erfaringer og uttrykk borte fra offentligheten. Det kvinnelige og «hjemlige» ble holdt utenfor den større sosiale og politiske sfæren. Men det virker i mange tilfeller reduserende å bare se forfatterskapet i lys av hennes eget liv. I 1981 ble for eksempel romanen *Brevet frå Alexandra* anmeldt i *VG*. Boken handler om en aldrende kvinnes forhold til en ung mann. Tittelen på Tinic Taléns anmeldelse var «Maries skrik etter sex» (*VG*, 30.11.1981). Selv om Takvam – i likhet med de fleste forfattere – utvilsomt brukte eget liv som basis for diktningen, fratar de biografiske lesningene tekstene sin allmenngyldige verdi.

I essayet «Marie Takvam – mellom Bellman og biografien» tar Jan Inge Sørbo 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)

For eksempel bør skildringer av kroppen kunne ses på som noe annet enn bare beskrivelser av forfatterens egen kropp. Unni Langås (2001) har undersøkt Takvams forfatterskap i lys av kroppsframstillingar og viser hvordan kroppen er en vedvarende tematikk hos Takvam. Hun sporer utviklingen fra de tidlige kropps-skildringene, med et dels erotisk perspektiv, dels et morsperspektiv, til skildringene av den aldrande kroppen i det senere forfatterskapet. Kroppen er et litterært topos hos Takvam, argumenterer hun, og ikke bare et uttrykk for en privatsfære. Men denne innsatsen for å av-privatisere Takvams lyrikk synes ikke å ha hjulpet. Også mot slutten av livet ble hun karakterisert ut fra sitt utseende: Da Det Norske Teatret i 2002 holdt en festforestilling for Marie Takvam, innledet journalist Bjørn Brøymer i *Aftenposten* (28.1.2002) sin reportasje «Reise med Marie» med ordene «En skjønnhet fra Sunnmøre kom med en diktsamling».

Det er mange, til og med blant hennes støttespillere, som først og fremst har sett henne som en «kvinnelig stemme» i norsk lyrikk. I en artikkel om årets bok i 1980 sier Janneken Øverland i *Arbeiderbladet* (24.12.1980) for eksempel at hun er glad for at hun har lest diktsamlingen *Falle og reise seg att*, fordi den er «velsignet fri for den store mannestilen». Selv om dette åpenbart er ment positivt, kan det virke reduserende for forfatterskapet.

Plasseringen av Takvam som «vitalist» eller «modernist» varierer litt i resepsjonen. Anne-Grethe Svarverud ser i sin hovedfagsavhandling *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* (1994) på de i alt 208 anmeldelsene av Takvams utgivelser i perioden 1952 til 1990. Her går det frem at anmeldelsene av Takvams lyrikk er nokså delte i sine vurderinger. Hun peker også på flere faktorer som kan være årsak til dette, blant annet usikkerhet både hos anmelderne og i litteraturhistorieverkene om hvorvidt Takvam bør regnes som modernist eller vitalist.

I dag er det lettere å se at Takvams forfatterskap utvikles i tett dialog med annen lyrikk i perioden: Hun er nokså tradisjonell i form og tematikk i starten av forfatterskapet, men utvikler seg mot en mer konkret lyrikk på 1960-tallet som gjerne kan kalles modernistisk. Selv om hun ikke formelt sett har utfordret lyrikktradisjonen, har hennes diktning vært en del av den allmenne dreiningen mot mer typisk modernistiske motiver og former, som urbanitet, uro og mer tvetydig

billedbruk. Hennes mest originale bidrag til norsk lyrikk er å ha gitt stemme til kvinners livs- og modernitetserfaringer i drabantbyen. Men la oss først se på utgangspunktet – de vitalistisk pregede diktsamlingene fra 1950-tallet.

TRADISJONALISME OG VITALISME I HJØRUNDFJORDEN

De to første diktsamlingene, *Dåp under sju stjerner* (1952) og *Syngjande kjelder* (1954), er formelt og tematisk preget av en tradisjonell norsk lyrikktradisjon. Ikke minst viderefører de den noe eldre vitalistiske impulsen i norsk litteratur. Vi kan derfor først se på disse sidene av Takvams lyrikk, siden det er denne delen av diktningen hun senere er mest kjent for, og siden den utgjør en viktig klangbunn for den siste delen av forfatterskapet.

De to diktsamlingenes tradisjonalisme ligger i både en alderdommelig og høytidelig ordbruk, som «hymne» og «lagnad», og en noe abstrakt skildring av tilværelsen. I diktet «Framtid» hentes de språklige bildene fra en mytisk eller bibelsk fortid:

Høyrer du ordet
som svepeslag mot sviande hud?
Det er verda sitt andedrag,
På kne for ein væpna gud.

Opplevelsen av å være underlagt en streng og straffende gud er ikke særlig frekvent i den tidlige lyrikken. Tvert imot er det dikteriske universet balansert og harmonisk. Naturen er rettferdig og trygg. Noen steder synes diktene å være preget av den norrøne Håvamål-tradisjonen og kan lett leses som etiske imperativer ved å gi råd til et ukjent «du» eller en ny generasjon kvinner. Men det er sjelden noen konkrete gjenstander eller omgivelser i teksten. Derimot finner tekstene sted i et utpreget litterært landskap uten historiske eller geografiske referanser. Flere av tekstene kretser rundt en eller annen form for innvielse eller begynnelse, enten til voksenlivet eller til et forhold mellom mann og kvinne. Et dikt som «Mogning» viser det:

Kallar du deg eit tre
i skogen?
Eg vil flekkje borken av det
og drikkje sevje
som stig or ein
mørk famn.

Lyfte noko
 or tung, våt jord
 høgt mot strålane
 frå ei nær sol.
 Kanskje, kanskje alt i morgon
 kan eg våge
 å strekkje armane mine ut
 som kvite, sterke greiner.

Jeget skriver til «du» som et tre i skogen. Det er som om noe skal begynne i dette diktet og gå inn i en stor livs- og natursammenheng. Beskrivelsen er både kroppslig og sanselig, som om det ligger en skjult og «mørk» seksualitet i subjektet. Kanskje skildres det en slags overgangsrite hvor «jord» forvandles til liv av sola? Denne vektleggingen av jord og sol er så påfallende at den peker mot en vitalistisk livsforståelse.

Vitalismen betegner troen på livet som en selvstendig, mektig kraft utenfor et rasjonelt og naturvitenskapelig verdensbilde. Det handler om et ønske om «å bringe menneskene i kontakt med livskreftene» (Vassenden 2012, 28). Diktningen har gjerne en ambisjon om å reetablere kontakten med allnaturen og minne leserne om forbindelsene mellom individ, kropp og natur. Elementet av vitalistisk forkynelse er ikke unikt for Takvams lyrikk, men en del av den nynorske tradisjonen hun sto i. Blant annet hadde Rasmus Løland formulert et slikt program for diktningen i en artikkel fra 1907:

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)

Å vise frem livet, «fritt og sant og ubunde», var altså ambisjonen. Vitalismen var jo ikke en nøye uttenkt eller filosofisk tankekonstruksjon, men det er utvilsomt slike ideer som sto sentralt. Og vi ser tydelige impulser herfra i Takvams to første diktsamlinger. Ord som «sol», «blod» og «livet» antyder en tro på store livs- og natursammenhenger. Titler som «Livet sigrar» og «Kjenner du teiknet for liv?», vektlegging av parforhold, kretsingen rundt «eg og du» og opplevelsen av å være en liten brikke i en stor sammenheng styrker en slik vitalistisk tilknytning. Karakteristisk er kombinasjonen mellom kvinnekropp og natur, som Grønstøl og Langås (2001) har undersøkt ved en gjennomgang av kroppsmotiver i forfatterskapet.

Allerede i det første diktet i debutsamlingen, *Dåp under sju stjerner*, er jegets kropp intimt knyttet til jorda, lufta og havet. «Bringa mi skal kysse vatnet», skriver Takvam, og skildrer sanselig hvordan bølgene vogger håret hennes, og hvordan stjernene ser ned på at hun blir ett med vannet. Lignende motiv ser vi også i samlinga *Signal* (1959): «Jorda vårt moderfang femner oss inn», heter det for eksempel i diktet «Rør mine hender» (Takvam 1959, 12). Også andre steder synes selve jorda å bli identifisert som kvinnen, for eksempel i diktet «Musikk»:

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

Ikke bare er kvinnekroppen knyttet til jorda; den fremstår også som passiv og knyttet til reproduksjon og livets evige sirkel. Opplevelsen av å være «fruktsommelig» – altså gravid – er en egen feminin variant av den (ofte) mannlige vitalismen. Diktet kan gjerne leses som en allusjon til Obstfelders «Rugen skjælver», men uten den skamfulle ambivalensen som ligger i Obstfelders dikt. Også andre steder opptrer bildet av kvinnekroppen som en naturkropp, som jo er et kjent topos i norsk lyrikktradisjon. Men hos Takvam er tonen kanskje mer direkte. Jeget er klar for å møte mannen, også erotisk:

Mine bryst er kvite,
 kvite neter som hausten skal fylle.
 Og under hendene dine
 skal tunge aks bylgje på åkeren.

(«Eg vil møte deg»)

Det erotiske dimensjonen fremstilles ikke som noen moralsk eller etisk konflikt med de mange bibelallusjonene som forekommer i flertallet av diktene i *Syn-gjande kjelder* (1954). Det skjer også ved direkte gudsapostrofer: «Å Gud, vi er enno unge!» heter det i «Festduk om morgonen» fra *Signal* (1959). Diktet «Den veldige» munner ut i ordene «Å skapande Ande, / du er den veldige! / Deg vil eg vigje / min dyraste time». Her glir det kroppslige sammen med en vitalistisk naturforståelse av helhet og sammenheng. Også diktet «Er det du, Gud?» fra *Dåp under sju stjerner* (1952) kombinerer den religiøse lengselen med en vitalistisk helhetsdrøm: «Lat meg verte blinda / av ein stor loge!»

Formelt ser vi at Takvam i de tidlige diktsamlingene veksler mellom frie vers og mer bundet metrum, men det blir gradvis flere dikt uten enderim og fast rytme, noe vi skal komme tilbake til senere. Flere av diktene i debutsamlingen kan sies å ha en indre sammenheng seg imellom. Stemmen i diktene fremstår i stor grad som den samme. Hibiskustreet som nevnes i «Nattlig dans», dukker også opp igjen i det påfølgende «Eit trufast tre», nærmest som en slags enjambement mellom diktene. Og i diktet «Til ei eldre kvinne» tematiseres subjektets ungdommelighet, noe som fortsetter i det etterfølgende diktet «Til den allvitande»: «Du kallar meg ung ...», altså en tilnærmet lik utsagnsposisjon.

Stedet er påfallende fraværende i de første samlingene. Tekstene foregår i et univers frikoblet fra tid og sted, og omgivelsene er bare omtalt i generelle termer, som «hav», «skog», «åkeren» eller «fjellet». Men det er tydelig at omgivelsene er rurale, for naturen er den viktigste referansen utenfor jeget selv. Noen steder er bildene knyttet til praktisk gårdsdrift:

Mistrur du grannen
fordi han byggjer
høge gjerde?
Pass betre på geitene dine!

(«Prøv deg sjølv»)

Men stedene er lite konkrete; «gjerde» og «geit» kan like gjerne være bilder på ulike former for stengsler eller eiendeler. Like påfallende er det at i nesten alle diktene gir jeget uttrykk for å føle seg hjemme i verden. Omgivelsene er fortrolige og velkjente. Jegets uro er ikke knyttet til sted, men til overganger i tilværelsen, forholdet til en mann og mulige barn. Livsbanen synes trygg og fastlagt; fremtiden virker forutsigbar. Det å gifte seg med en mann og få barn virker som det naturlige å gjøre.

Henvisningene til det urbane er få i de to første diktsamlingene. Byen eksisterer bare som et uspesifikt sted, uten kjennetegn eller stedsnavn. Slik er det for eksempel i diktet «Regnver i byen», som også skildrer forelskelse og opplevelsen av å eie noe unikt sammen, av å ha en felles hemmelighet i en regntung by. Her går kjæresteparet sammen gjennom regntunge gater: «Vi skal trø på skinande gater / der blodraudt reklamelys / speglar seg i søla som flyt over asfalten.» Selv om byelementene er nokså stereotype, med asfalt og reklamelys, ser vi at teksten har en tvetydig holdning til byen. Den er «skinande», men også blodrød og sølete. Men viktigst er det at diktet registrerer det vakre i byen, selv om omgivelsene ikke er noe annet enn en kulisser for kjærligheten mellom de to. Byen har i seg selv liten innvirkning på diktet.

Enkelte elementer peker likevel fremover mot en mindre tradisjonell og mer modernistisk poetikk. Enkelte dikt i de to første samlingene har en uhygge og uro i seg:

Det skrell i golv som i frosen jord.
 Eg sit åleine ved fest-duka bord.
 Eit andlet grin ifrå speglende sølv.
 Då skrik eg i redsle på hjelp – mot meg sjølv.

(«Fest»)

Det er altså ikke bare harmoni. Andre dikt har skildringer av fremmedgjøring og utenforskap, for eksempel i «Ungdom»:

Framand heime.
 Framand i alle hamner.
 Mørke, ukjende farvatn.
 Einsam mellom vener.
 Mellom alle reisande
 er eg åleine.
 Skipet uler i mørkret.
 Hamn etter hamner.
 Framande lys som glir forbi.

I disse opplevelsene av å kjenne seg fremmed er Takvam kortere og mer objektiverende i billedspråket enn i de mer ordrike vitalistiske tekstene. De poetiske bildene får stå uforklart og blir ikke tolket altfor mye, slik at leseren selv må bidra mer. Tankene om at det kan ligge noe skummelt eller uhyggelig skjult i naturen, finner vi også i flere dikt, for eksempel i «Trø varsamt»:

Trø alltid stilt
 over nyfrosen sjø.
 Noko i djupet
 kan liggje og blø.

Her er Takvam mer i kontakt med en dikterisk praksis som vi blant annet kjenner hos Tarjei Vesaas, for eksempel fra det kjente «Det ror og ror»: «Ingen veit kven som slikkar på berget når det er mørkt.» Naturen og omgivelsene kan skjule noe uhyggelig, ikke bare det trygge og velkjente.

Med utgivelsen av *Signal* (1959) svekkes den sentrallyriske vitalismen noe, og vi ser tendenser til en mer eksplisitt samfunnskritikk, for eksempel i «Våren trass i alt»:

Drep de oss menneskje og våre born
 med formlar og med uran,
 så vil eg be for den blyge stjerne
 ho er utan skuld!

Og mer ironisk i «Voggesang til Magnus»:⁶

Spør ikkje, spør ikkje
 guten min,
 – våpen er til for fred –
 Alle dei klokaste folk i verda
 leiger seg våpensmed.

Dette er en ny tone hos Takvam – konkrete henvisninger til utviklingen i samtiden, hvor uran var aktuelt i produksjonen av atomvåpen og den kalde krigen en reell bekymring i hverdagen. I andre dikt er Takvam tidlig ute med en global bevissthet: «Gamle Europa» er et kritisk Europa-portrett, skrevet før bølgen av Europa-kritiske «den tredje verden»-tekster av andre nordiske forfattere.⁷ Bildene er mer kontrastfylte enn tidligere. I diktet «Gamle Europa» strekker «magre fingrar seg mot mi stengde rute», som et bilde på et stengt og ubarmhjertig kontinent. Og diktet fortsetter: «I svevnlause netter høyrer eg hennar skrik: / Gamle Europa har eit hjarte av hardaste gull!» Denne kombinasjonen av global samvittighet og mild kapitalismekritikk peker fremover mot temaer som skulle bli mer frekvente på 1970-tallet.

Dette viser at todelingen i forfatterskapet likevel ikke er så enkel, fordi enkelte av de trekkene samfunnskritikken baserer seg på, er den vitalistiske helhets- og naturfølelsen. Det er for eksempel 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.» Den første delen av forfatterskapet kan altså ikke bare ses som ahistorisk vitalisme. Her er det flere trekk som peker videre mot det senere forfatterskapet. La oss derfor se nærmere på den andre delen av forfatterskapet og hvilken rolle flyttingen til Oslo fikk for Takvams diktning.

6. «Magnus» er sannsynligvis Magnus Takvam, Maries sønn og senere journalist og politisk kommentator i NRK.

7. For eksempel Sven og Cecilia Lindqvists *Asiatisk erfaring* (1964), Jan Myrdals *Rapport fra en kinesisk landsby* (1963), Paal Brekkes *En munnfull av Ganges* (1962) og Lars Gustafssons *Kinesisk høst* (1972).

STED OG TILHØRIGHET PÅ OPPSAL

Stedet er underbelyst i skjønnlitteraturen. På samme måte som de skjønnlitterære tekstene oftest er knyttet til et reelt eller fiktivt sted, vil man som menneske alltid befinne seg et sted. Vårt bilde av verden er svært ofte farget av inntrykkene fra omgivelsene, og litterære verker vil være uløselig knyttet til den geografien eller de rommene de skrives fra eller til. Et slikt synspunkt støttes av den britiske geografen Tim Cresswell (2004), som sier at spørsmålet om hva et sted er og hvordan et sted oppleves, er forbundet. Han mener at et sted ikke bare er en «ting» i verden, men en måte å forstå verden på. I forståelsen av stedet blir makt og avmakt viktige opplevelser. I hvilken grad opplever vi at vi har kontroll over eller behersker våre omgivelser? Han definerer stedet på en måte som får frem både menings- og maktaspektet: «Place, at a basic level, is space invested with meaning in the context of power» (Cresswell 2004, 12). Meningen knyttet til et sted er ikke naturlig eller selvsagt, men en konstruksjon som både den enkelte og fellesskapet bidrar til. Stedene har åpenbart en konkret materialitet, med bygninger, veier og parker, men stedet er åpent for fortolkning og subjektivitet.

Stedet blir også brukt i både tilskrevne og selvkonstruerte identiteter. Man kan både være knyttet til et sted og – like aktivt – *ikke* være tilknyttet stedet. Derfor kan stedet man bor, sammenfalle med – eller skille seg fra – ens egen identitetsmessige «habitus». «Hører jeg hjemme her?» er et spørsmål stadig flere har måttet stille seg selv i det norske samfunnet på 1900-tallet. Sosiologen Mike Savage (2010) bruker begrepet «elective belonging» for å betegne de valgene enkeltpersoner, bevisst eller ubevisst, gjør i sitt eget tilhørighetsarbeid. Å flytte et sted gjør noe med enkeltindividet. Man kan for eksempel opparbeide seg en sosial kapital ved å bo et bestemt sted. Men man kan også ta avstand fra eller motsette seg den identiteten som er knyttet til stedet. Savage peker på at *nostalgi* er en slags konkurrerende opplevelse til den valgte stedstilhørigheten («elective belonging»). Enkeltmennesker tenker gjerne på stedene slik de var før i tiden, og knytter seg mer til sitt eget, fortidige bilde av stedet enn slik stedet fremstår i dag. Nostalgien kan også være knyttet til andre steder, for eksempel steder hvor man har bodd tidligere, ikke minst stedet man vokste opp.

Disse perspektivene kan bidra til å belyse Marie Takvams forfatterskap. Takvams liv og lyrikk henger tett sammen. Det er ingen tvil om at hun, som de fleste forfattere, hentet materiale og inspirasjon fra sine egne opplevelser, blant annet sin barndom og ungdomstid på Sunnmøre, flyttingen til Oslo og erfaringer fra livet i drabantbyen Oppsal. Livet og forfatterskapet strekker seg over en lang utviklingsperiode i norsk historie, fra 1952, bare syv år etter at den tyske okkupasjonen ble avsluttet, og frem til 1990, i et Norge med en velsmurt oljeøkonomi. Det

norske samfunnet i henholdsvis 1952 og 1990 utgjør to svært ulike historiske kontekster. Takvams tekster inngår i en større sammenheng og er uttrykk for historiske erfaringer som ikke bare var hennes, men også dokumenter fra norgeshistorien: Diktene forteller om hvordan livssammenhengene preger perspektiv og horisont, hvordan stedene Marie Takvam levde, var med på å prege diktningen hennes.

Selvsagt spiller også Marie Takvams egen kunstneriske begavelse inn: Hun var i stand til å gi sine erfaringer et individuelt kunstnerisk uttrykk, og hun kunne sette ord på opplevelser som hun ikke var alene om å ha, men som hun var alene om å kunne uttrykke. Dette kan vi med historikernes terminologi kalle *beretninger*. Men diktene hennes er også interessante som *levninger*, det vil si at vi ser verket som et vitnesbyrd om bestemte forhold i tiden da det ble til, og som en språkhandling i en bestemt historisk kontekst. Denne begrepsbruken – «beretning» kontra «levning» – viser til skjønnlitteraturens dobbelthet: Den er på den ene siden både unik og sjelden, og på den andre siden knyttet til en helt bestemt historisk situasjon. Hvis vi kan forstå mer av den historiske situasjonen, kan vi også forstå selve tekstene bedre.

Marie Takvam flyttet til Oppsal i 1962, inn i en OBOS-rekkehusleilighet.⁸ Et stort område på Oppsal hadde blitt tildelt OBOS etter krigen.⁹ De første innflytningene foregikk i 1954. Hovedtyngden var på blokkbebyggelse, men det ble også bygd ut rekkehus og to- og firemannsboliger. I 1964, ti år etter at de første innbyggerne hadde flyttet inn, åpnet det et lite kjøpesenter, Oppsal senter. Midt på 1960-tallet bodde det 20 000 mennesker i området, og det var blitt en av de største drabantbyene i Norge. En konsekvens av flyttingen fra distriktene var utbyggingen av Oppsal og andre boområder i utkanten av de større byene. Dette forutsatte at beboerne måtte pendle inn til arbeidsplasser i byen. Det som tidligere hadde vært landlige områder, ble til relativt tettbygde områder med blokk- og høyhusbebyggelse. OBOS bygde boliger etter den generelle ordren «Flest mulig, raskest mulig og billigst mulig». Normen var basert på Husbankens: 80 kvadratmeter.

Utbyggingen av drabantbyer skjedde i flere deler av landet på 1960- og 1970-tallet, for eksempel Kolstad og Saupstad utenfor Trondheim eller Fyllingsdalen i Bergen. Tanken om at det gode liv best kunne realiseres et stykke fra selve sentrum av byen, var sterk. Drabantbyene skulle befri folk fra de kasernelignende boforholdene i de gamle bysentrene. Arkitekter og politikere snakket imidlertid ikke om drabantbyer, men om «nye bysamfunn». Disse nye samfunnene skulle styrke fellesskapet og ha mange møteplasser og fellesfunksjoner, slik som skoler og butikker, og god kommunikasjon til sentrum. Denne utviklingen var radikalt ny og annerledes i sin samtid. Daværende ordfører i Oslo, Brynjulf Bull, omtalte

8. Opplysninger i e-post fra Magnus Takvam, 7.3.2019.

9. Fra «Oppsal», *Wikipedia*. Lest 8.3.2019.

utbyggingen av drabantbyene som «en virksomhet av et omfang som vi aldri i denne bys eller lands historie har sett maken til» (sitert fra Lange 1998, 194).

Sammenlignet med situasjonen mange av de nye beboerne kom fra, var drabantbyene utvilsomt et fremskritt. De trange sentrumsleilighetene mange hadde bodd i tidligere, var lite egnet for de store barnekullene etter krigen. Årene etter andre verdenskrig var preget av at det hadde gått fem år uten særlig boligbygging, og at tilgangen på materialer var dårlig. Det var mangel på boliger mange steder i landet. De nye bysamfunnene skulle preges av frittliggende moderne blokker i nærheten av naturen med god tilgang på lys og luft. Oslos byplansjef Erik Rolfsen skrev i arkitekttidsskriftet *Byggekunst* i 1940:

Det 19. århundrets by: Skitne fabrikker, mørke bakgårder, trange gater. Sykdom, uhygge. Rovdrift på mennesker og natur. Den nye by; hygieniske arbeidsplasser, boliger i parker. Sunnhet. Trivsel. Naturen som ramme om og grunnlag for liv og virke.

(Rolfsen 1940, 63)

I stor grad ble dette prosjektet realisert: I mange tilfeller ble det skapt bomiljøer som store befolkningsgrupper fikk tilgang til. I romanen *Skyskraperengler* (1982) skildrer Tove Nilsen opplevelsen av å flytte inn i drabantbyen som en drøm som gikk i oppfyllelse. Det var som å være del av en hel folkebevegelse:

Vi kom fra alle kanter av landet, fra myggviddene i nord og svaberga i sør, fra de regnpiska fergekaiene i vest og de mørke granskauene i øst. Vi bar med oss måkeskrik og maskinlarm, fjøslukt og kontorstøv, elvesang og gatespråk. Som farende fanter med vaklende flyttelass bakpå kjøretøyer som segna under vekta av vår samla eiendom kom vi humpende så søla skvatt.

(Nilsen 1982, 5)

Men den innledende begeistringen over moderne bad og lettstelte leiligheter gled etter hvert over. Historikeren Edgeir Benum skriver at kritikken mot drabantbyene vokste i løpet av 1960- og 1970-tallet:

Den nye byggestilen ble snart kritisert. Lavmælt kritikk av utbyggingen i 1950-årene hadde vært estetisk, og gjerne konservativ. Nå ble kritikken sterk, og helst sosial og radikal. Påstanden var at den nye bebyggelsen ga magre vilkår for trygghet og fellesskap.

(Benum 2015)

For å forstå et forfatterskap som Takvams kan det være relevant å minne om denne historiske bakgrunnen. Den vil åpenbart ikke forklare tekstene, men den kan sette dem inn i en sammenheng og åpne for en mer spesifikk undersøkelse av hvordan sted og miljø oppleves og skildres. Dette er, som litteraturforskeren Lubomír Doležel har pekt på, ikke en enveisprosess. Tekstverdenen har ikke et rent mime-tisk forhold til omgivelsene, men inngår i en dialog med sine omgivelser: «In one direction, in constructing fictional worlds, the poetic imagination works with ‘material’ drawn from actuality; in the opposite direction, fictional constructs deeply influence our imaging and understanding of reality» (Doležel 1998, x).

Marie Takvams flytting fra Sunnmøre og Hjørundfjorden til Lillestrøm inngår i den sentraliserings- og urbaniseringstendensen som har preget hele etterkrigstiden i Norge. Historikere kaller perioden 1945–1970, altså den perioden da svært mange flyttet fra Distrikts-Norge og inn til de større byene, for «den store flyttestjauen» eller «flukten fra landsbygda» (Lange 1998, 193). I Norge var bosettingsmønster et aktuelt tema etter krigen. Tendensen til at folk flyttet til tettsteder og byer, ble tatt opp i den politiske debatten, og ønsket om å opprettholde spredt bosetting var tverrpolitisk. Særlig på 1960- og 1970-tallet ble dette debattert i offentligheten. Marie Takvams diktning kan med fordel ses i dette perspektivet. Erfaringene fra en tilværelse tettere på naturen i Hjørundfjorden ble byttet ut med en mer urban tilværelse i Oslo. At denne tilværelsen etter hvert både blir preget av ambivalens og tvil til hele drabantbyprosjektet, viser etter mitt syn hvordan litteraturen kan fungere som «motstemme» til den rådende moderniseringsideologien bak drabantbyutbyggingen. Den offentlige oppmerksomheten rundt de uheldige sidene ved drabantbyene kom langt senere, med den såkalte Stovner-rapporten i 1975, som karakteriserte Stovner som et miljø som «... innbød til passivitet, hærverk og nederlag» (Holen 2005).

Takvams drabantbydiktning kan gjerne ses i sammenheng med andre tekster i norsk litteratur som tematiserer isolasjon og ensomhet i drabantbyen, slik som Georg Johannesens dikt «Oppslag i en OBOS-blokk» (fra *Ars moriendi, eller De syv dødsmåter*, 1965) eller Dag Solstads roman *Forsøk på å beskrive det ugjenomtrentelige* (1981), og kommer ikke dårlig ut av en slik sammenligning.

Johannesens dikt er et av hans mest kjente og leses gjerne som en kritikk av en klaustrofobisk blokktilværelse. Her knyttes systematiske observasjoner fra en blokkbebyggelse til dramatiske og smertefulle kroppsopplevelser. De «fine stripen med blod» som renner ut av stikkontakten i Johannesens dikt, kan gjerne ses på som en variant av de kvalte skrikene som Takvam skildrer i sin sene lyrikk. Opplevelsen Johannesen skildrer av å «knekke nakken i hvert trappetrinn», har mye til felles med Takvams maktesløshet.

Romanen *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* (1981) er en av Dag Solstads mørkeste og merkeligste romaner. Hovedpersonen AG Larsen er arkitekt og har deltatt i planleggingen av en av drabantbyene utenfor Oslo – Romsås. Han er en høyt lønnet byråkrat i det moderne Norge og medlem av Arbeiderpartiet. Etter å ha blitt skilt ønsker han å komme nærmere folket og flytter til en leilighet på nettopp Romsås. Men AG Larsen blir skuffet: Folket lever et liv han ikke kan forstå. Romsås er «ugjennomtrengelig». Han oppdager at utopien om romslige leiligheter, godt fritidstilbud og mulighet til å leve nær naturen faktisk ikke har skapt lykke og tilhørighet. I stedet opplever han at ensomhet og isolasjon preger livet i drabantbyen. Beboerne sitter inne om kvelden og ser actionfilmer på video, og deres ideer om livet er preget av massekulturens klisjeer. Denne skildringen er ikke særlig ulik Takvams skildringer av passivitet foran TV-en.¹⁰

Men først skal vi se på den tidlige diktningen til Takvam. Bakgrunnen for hennes senere skildringer av by og bomiljø må forstås på bakgrunn av diktsamlingene fra 1950-tallet.

LIVET BAK GARDINEN

Fra og med samlingen *Merke etter liv* (1962) ser vi en tydeligere samfunnskritisk tendens i Takvams dikt. Mange har pekt på at diktene har et feministisk perspektiv (Lunden 1982; Langås 2001). Dikt som «Ei mor er ferdig med si gjerning» er et litt bittert tilbakeblikk på et kvinneliv, mens diktet «Det glade raseri» skildrer et jeg som gjør opprør mot sin tildelte rolle som kvinne og husmor: «Eg kjenner eg er kvinne, grodd av jord / og ikkje skapt av usselt ribbebein»; «Eg er eit menneske for tusan, / og inga dokke-dame. / Eg dansar vilt ikring mi steikepanne». Det er som om det lyriske jeget, som i de første diktsamlingene var fascinert av en tradisjonell kvinne- og morsrolle, nå er blitt lei av tilværelsen i rekkehusleiligheten: «Eg strekkjer meg på tå og øver meg å banne / mot kvar ei rørsle i vårt hus / som har fått vanens likeglade ro.» Subjektet ønsker å unngå kjedsomheten ved å gjøre opprør mot rutine i hverdagen. Det er også en begynnende modernistisk holdning: For å erfare livet må vi forsøke å unngå vaner og gjentakelse.

10. Nikolaj Frobenius' skildring av drabantbymiljøet på Rykkinn, *Teori og praksis* (2004), kunne også vært nevnt i denne sammenhengen. Det bør likevel ikke underslås at det absolutt er positive skildringer av drabantbyen i norsk litteratur også. Tove Nilsens romantetralogi *Skyskraperengler* (1982), *Skyskrapersommer* (1996), *G for Georg* (1997) og *Nede i himmelen* (2010) kan være et eksempel. Anne-Cath. Vestlys barnebøker om Guro er noe mer idylliske og fanger sosialdemokratiet godt i den fiktive drabantbyen Tiriltoppen.

I andre dikt finner vi strofer og formuleringer som forsterker den lille utryggheten som allerede fantes i det dikteriske universet i de tre første samlingene. Et dikt («Billedet som aldri forandrar seg») om et dødt barn er angst- og urovekkende:

Det finns berre enkle fakta:
Eit barnehovud er knust.
Sirener har stilna av.
Hundar har snust.

Formelt har en ny disharmonisk knapphet erstattet den helhetlige roen fra første del av forfatterskapet. Ofte skjer det gjennom bruken av en lyrisk normalprosa som utvikler intensitet og kraft gjennom nøkterne observasjoner og sammenstillinger. Det skapes en poetisk ladning i teksten som gjør at bildene får en egen symbolvirkning. Diktene bruker sjelden uvanlige ord eller vanskelig tilgjengelig form, og kan godt sammenlignes med den nyenkelheten vi kjenner hos Olav H. Hauge eller de refleksjonene rundt litterær form som Dag Solstad gjorde seg i essayet «Vi vil ikke gi kaffe-kjelen vinger» (1967). Det kan også være naturlig å se likheten til Arnulf Øverlands lyriske enkelhet, men uten den inderligheten som karakteriserte hans dikt.

Men de to viktigste dreiningene som inntreffer fra og med *Merke etter liv*, er betydningen av temaene aldring, alderdom og det fysiske bomiljøet. Dette blir et hovedtema i resten av forfatterskapet. Begge temaer fører med seg en ny utrygghet. Diktene mister sin trygge og forutsigbare ramme. Individet er isolert og maktesløst på samme tid: isolert fra medmenneskene og uten noe sosialt fellesskap – og ute av stand til å beherske sitt eget liv. Kroppen forfaller og isolasjonen øker. Subjektet – som vanligvis fremstår som et kvinnelig jeg – er fanget av strukturer det ikke selv behersker.

Men ikke alle har tolket denne vendingen i forfatterskapet på samme måte. I artikkelen «Huset og verda – om temaer i Marie Takvams lyrikk» (1981) er Irene Iversens lesning av Takvams lyrikk mest preget av de to–tre første, mer vitalistiske diktsamlingene:

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.

(Iversen 1981, 207)

Iversen er derfor mildt kritisk til Takvams fremstilling av kjønnsroller og mener at diktene er «tradisjonelle i sitt krav til innholdet i opplevelsen. Tradisjonelle er de også ved at de avgrenser kvinneverdenen og gjør den snever» (Iversen 1981, 197). Slik jeg ser det, er Iversens lesning i for stor grad preget av de tidlige, vitalistiske mor-og-barn-motivene i forfatterskapet og ser i liten grad den kritiske dimensjonen i diktsamlingene fra slutten av 1960-tallet og fremover. Det er nok riktig at det ofte er en «kvinneverden» som skildres i Takvams lyrikk, siden det i stor grad er livet innendørs, i leiligheten, som skildres. Men det er uheldig at kvinners erfaringer privatiseres.

Kanskje er et historisk perspektiv riktigere når vi skal forstå Takvams lyrikk. Hun skrev sine dikt i en periode hvor rollen som husmor var viktig og til dels økende i omfang. Kvinners yrkesdeltagelse gikk faktisk nedover fra 1950-tallet til 1960-tallet (Blom & Sogner 1999, 345). Etter hvert skulle arbeid i hjemmet bli tillagt mindre vekt enn lønnet arbeid, og den fremvoksende feministiske bevegelsen på 1970-tallet skulle se det å være husmor eller hjemmeværende som en mer eller mindre undertrykt rolle. I et slikt perspektiv kan gjerne Takvams dikt fra leiligheten på Oppsal ses som snevre, men de er en kilde til erfaringer som hun delte med mange.

Vi kan her se nærmere på skildringene av sted og bomiljø, siden dette er lite utforsket i lesningen av forfatterskapet. Det er mulig å avgrense tre topos i Takvams sene diktning, som alle er knyttet til sted: 1) Oslo og bomiljøet, 2) leiligheten og 3) naturen i byen. La oss se på dem etter tur.

Byen som sted dukker opp som motiv allerede i Takvams debutsamling fra 1952 og opptrer en rekke ganger. Utover i forfatterskapet blir byen behandlet med mer kunnskap, men også med mer ambivalens. Skildringer av fremmedgjøring og angst opptrer mange steder. Når diktene er mer konkrete, for eksempel i skildringene av Oslo, blir tendensen mer ambivalent. I diktet «Til Oslo!» (*Aldrande drabantby*, 1987) kan det synes som om det er en aldrende og erfaren stemme som skriver et dikt til Oslo som by. Oslo sammenlignes med en «aldrende kvinne med farga hår». Den lyriske stemmen befinner seg åpenbart et stykke unna og hører Oslos lyder komme med vinden opp til hennes leilighet: «Lat gråten og latteren din hyle / mot glasrutene mine.» Jeget sitter åpenbart i sin leilighet og reflekterer over Oslo, som hun oppfatter som noe tilgjort («med farga hår»), men likevel forlokkende og attraktiv. Det er som om naturen ute i distriktet undres over hva som foregår der inne i byen – naturen forsøker å skape harmoni i det disharmoniske Oslo: «Grantrea vil vite kva sjela di brenn for. Dei kavar med greinene, prøver å spalte harmoniar, prøver å piske ihop det falske, det dårleg farga og samankoka» (*Aldrande drabantby*, 1987) Det er ingen sentrum–periferi-konflikt som tegnes opp, men et harmonisk forhold mellom byen og omgivelsene. Oslo skrives inn i

en velkjent vitalistisk billedbruk: Oslo er en gammel kvinne, som tross sin høye alder føder nye barn. Oslo står i et ambivalent forhold til sine omgivelser, naturen, «den evigunge elsker»: Mens naturen alltid er ung og stadig fornyer seg selv, er Oslo en gammel dame som må arbeide hardt for å beholde et snev av ungdommelighet. Men det er ingen tvil om at byen kan være destruktiv, og som en skjult henvisning til Hamsuns karakteristikk av Oslo som «denne forunderlige by som ingen kan forlate uten å ha fått merker av den», lurer subjektet på «Kor mange av venene mine har du ikkje knust i ditt famntak, Oslo?». Likevel munner teksten ut i en uforbeholden kjærlighetserklæring: «Likevel sjagar eg her, / hivd med dagens tilfeldige vindkast, / trakkast på, / men stablar meg atter og atter oppatt / og elsker deg, elsker deg, Oslo!» (*Aldrande drabantby*, 1987).

Den samme ambivalensen mellom destruksjon og kjærlighet ser vi i dikt som «Oslo i snø», hvor byen skildres som en brud iført en brudekjole av snø som etter hvert som våren skrider frem, ender opp med å «demonstrere lastene for allverden». Denne blandingen av pent og stygt, naivitet og erfaring, er typisk for Takvams Oslo-bilder.

I den andre delen av forfatterskapet er det klart at det lyriske jeget i mange dikt skildrer verden fra en leilighet i Oslo. Det er nærliggende å lese dette biografisk. I intervjuer gjort mot slutten av livet snakket Marie Takvam om lange dager i leiligheten i Oslo mens hun var ung mor («Diktene er mitt livs plattform», *Arbeiderbladet*, 5.4.1997). Takvam og familien hadde flyttet fra Lillestrøm til en OBOS-blokk ved Carl Berners plass i Oslo på 1950-tallet, før de flyttet videre til Oppsal (Takvam 2007, 19).

Diktet «Åtti kvadratmeter» er fra samlingen *Signal* (1959). Diktet kan ses som et nøkkeldikt i overgangen fra den «tidlige» til den «sene» Takvam. Her innføres bolig- og stedstematikken slik den skal komme til å utfolde seg i senere diktsamlinger:

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.

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!

Eg ser dei visne fingrar peikande ut frå kvadratet:
 Sjø! 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 --

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.

Det er en stemme fra leiligheten som taler her, om det store livet utenfor, det uavgrensede, frie og utemmede. Stemmen har noe av den vitalistiske patosen fra debutsamlingen, med flere utropstegn og ord som «sjel», «menneske» og sammenstillinger som «blod og eld og dødningskallen». Diktet innledes med et bilde av den farlige og truende naturen: «Ein stad bryt havet grønkvitt mot moloen / og jagar skuter i drift. / Men ikkje i dette åtti kvadratmeters liv.» Subjektet er skjermet og trygg innendørs. Deretter rettes oppmerksomheten mot det innelukkede og begrensede: «Eg veit av olje på sjøen / som bind svaners vengeflukt. / Elektrisk tråd rundt hingstar på beite.» Bildene viser hvordan naturen holdes fanget av sivilisasjon og teknologi. Det typisk frie og ubundne («vengeflukt») blir holdt nede av forurensende olje. Hingsten – et typisk bilde på kraft og naturlig vitalitet – blir holdt fanget av strømgjerder. Selv om det ikke blir sagt, dannes det en parallell til menneskelivet som også er fanget av «åtti kvadratmeter».

Subjektet kan bare komme ut om natta, i mørket, fordi det er innestengt om dagen. Og det ligger en frihet i det å komme ut: «I mørkret spring min lekam / ut av sitt kvadrat.» Her går hun rundt, nesten som beruset («ør og drukken») blant natur og kultur: «Eg vandrar langs jernbanespor / der maur kryp og storkenebb gror / blått og frekt – —» Naturen, illustrert ved maur og storkenebb, trosser moderniteten, akkurat som hun selv har overskredet sine egne livsbetingelser, i alle fall for en liten stund.

Det avsluttende bildet, «muslingen djupt i havet», blir en parallell til subjektet selv, innelukket eller innestengt, men bevisst om det store livet som omslutter jeget. Kanskje kan man lese diktet som en skildring av en viss type nostalgi i slekt med den Mike Savage beskriver, altså en livsfølelse hvor opplevelsen av å være innestengt og hemmet av moderniteten og kulturen kombineres med en vitalistisk naturfølelse i form av ideen om livet som sprenger seg frem, trass i alle hindringer. Formuleringer som «dei visne fingrar peikande ut frå kvadratet» kan tyde på det.

I et allegorisk dikt som «Innelåst fugl» fra *Mosaikk i lys* (1965) videreføres «fanget i leiligheten»-tematikken: «Å, sjuke fugl, dine auger. / Under dette lave tak baskar du med døden.» Diktet er rettet til den dødsdømte, innesperrede fuglen, men det er ikke vanskelig å se for seg fuglen som et bilde på et menneske som opplever seg fanget i en liten leilighet. Fuglen har en gang hvilt seg i fjellet, men kan nå bare drømme om friheten i naturen:

Uoppfylllelege draumar
 spenner vengjer til det siste lave flog
 gjennom svarte skogar.
 Å, døde fugl, dine auger.

Fuglen, som i flere sentrale verk i norsk litteratur er blitt brukt som symbol på kvinner i begrensede ekteskap,¹¹ er åpenbart også her et bilde på kvinnen i den lille leiligheten. Mens fuglene i de vitalistiske diktene var et symbol på natur og maksimal frihet, har de nå blitt til ønsket om flukt eller opprør.

Også tittelen på andre dikt går i retning av det innesperrede eller tilbaketrukne, for eksempel «Eremittens tale», «Passivitet» eller «Einsleg kvinne talar med seg sjølv», fra *Mosaikk i lys* (1965) og *Auger, hender* (1975). Det er som om diktene formulerer noen innestengte skrik – som om subjektet går og lytter etter noe utenfor boligen som uttrykker det hun selv opplever.

Allerede i *Merke etter liv* (1962) dukker de innestengte skrikene opp som motiv, for eksempel i diktet «Sivilisasjon»:

11. For eksempel Nora i Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (1879) eller Amalie Skrams *Constance Ring* (1885).

Nokon skrik!
 Eg?
 Nei, eg er då still,
 eller er eg ikkje?
 Sjå på meg kor eg smiler
 heile tida.

Kvar kjem då skriket ifrå?
 Ingen høyrer det
 utan eg sjølv.
 Heldigvis!

Er det hun selv som skriker? Er det frustrasjonen over livet som bare kan uttrykkes på denne måten? Det er åpenbart best å ikke forstyrre naboen. Det er godt mulig å lese diktet som et slags «taust skrik».

I diktet «Varsel» er det for en gangs skyld en ektemann til stede. Diktet kvitter seg med alle metaforer. Ekteparet sitter inne i leiligheten, avkledd all romantikk og poetiske omskrivninger: «Deg, så likeglad med din blåe kopp og / tøflene halvt sparka av. / Meg med avisen for hand, / i ein halvsliten kjole, / eit typisk husmorlik.» Den konkrete hverdagen gjør husmoren til et levende lik. Men plutselig kommer skriket utenfra – i form av en sirenetest i varslingsanlegget. Og det lyriske jeget spør retorisk: «Kvifor prøve sirenene nettopp no / med lange skjerande skrik?» Det er åpenbart ikke tilfeldig at sirenene skal testes akkurat nå. Alarmen, som åpenbart signaliserer et dødt ekteskap eller en ulidelig situasjon, kommer altså på et høyst treffende tidspunkt, antyder det lyriske jeget.

Det er en trist og innsnevret tilværelse som skildres. I flere dikt beskrives fjernsynsapparatet som den eneste kontakten til omverdenen. Men TV-en er ingen kilde til underholdning eller avslapning. I dikt som «Svarte auger» (*Brød og tran*, 1969) bryter verdens elendighet inn i stua: «Det magre andletet / ser mot vårt bord», inntil det hele blir uutholdelig: «Andletet ser mot oss / og vi famlar etter ein knapp å trykke på.»

Slike skildringer av etterkrigshjemmet forteller oss en annen historie enn den historikere ofte har betegnet som «husmorens lykkelige øyeblikk». Inntektsutviklingen i Norge hadde gjort at den materielle velstanden økte, og flere oppgaver i hjemmet var enklere å utføre ved hjelp av elektrisitet og maskiner. På 1950- og 1960-tallet ble det å være hjemmeværende i større grad oppfattet som en normal tilværelse for kvinner. Nasjonal politikk ble utformet med tanke på hjemmeværende husmødre. Husmørpolitikken ble både en anerkjennelse av kvinners arbeid og en viktig del av sosialdemokratiets moderniseringsprosjekt. De politiske tilta-

kene var først og fremst rettet mot reproduksjon og skulle støtte kvinner som måtte konsentrere seg om familie- og husarbeid. Men dette passet nok ikke like godt for alle, ser vi i Takvams dikt.

Even Lange peker på at denne perioden førte til et mer ensartet samfunn (Lange 1998, 226). Velstandsutviklingen førte til et sterkt trykk i retning av felles livsformer. Ensartede rolleforventninger og konformitetspress gjorde alle «avvik» mer merkbare enn tidligere. Å være en «god husmor» var utvilsomt en av de mest ensrettede rollene. Dette gjorde selve boligen til et hovedfokus for kvinneverdenen. Det var og er også bestemte forventninger til hjemmet. Hjemmet er jo vanligvis oppfattet som et sted man føler en dyp tilhørighet til, hvor man føler seg trygg, verdsett og betydningsfull. Det er et sikkert og trygt sted, i motsetning til de utrygge omgivelsene. Hjemmet er også et personlig rom som utenforstående bare kan komme inn i ved å bli invitert.

David Sibleys sosiologiske klassiker *Geographies of Exclusion* (1995) viser hvordan hjemmet ikke alltid oppleves slik. Mekanismene som styrer tilhørighet, inkludering og ekskludering, er også i spill i menneskers hjem. Hjemmet kan like gjerne være et sted hvor konflikter blir særlig intense, fordi de positive forventningene til hva hjemmet skal være, er så sterke at ethvert avvik eller opplevelse av mistriivsel blir problematisk. Takvams dikt fra leiligheten kan med fordel ses i et slikt lys.

De tre diktene «Gardin I», «Gardin II» og «Gardin III» er karakteristiske for samlingen *Brød og tran* (1969), hvor også selve tittelen på diktsamlingen knytter an til noe hverdagslig, trygt og uspenning. Det finnes vel knapt noe bedre uttrykk i norsk litteratur for etterkrigstidens husmortilværelse, dens blanding av tilfredshet, uro og overvåkning, som Takvam gjør i disse diktene. Synsinstanden i det første diktet er inne i leiligheten, bak gardinen, som ser ut på de andre husmødrene som stresser med varer fra butikken («Gardin I»):

Tynne gardin som berre kan sjåast igjennom ut mot lyset.
 Tynt kvitt flor mellom privatliv
 og parkeringsplass utanfor.
 Kvinner kryp inn i sine lakkerte panser, smeller med dører
 stimar langs grå asfalt. Blir borte for augo.
 Kjem tilbake med plastikposar påskrevne
 raude bokstavar, blomkål, brød, tomat.
 Bakendane peikar oppover medan dei
 deler varene i begge hender for å få dei med seg
 posar slår sprekker, mjølk tyt ut, tyttebær trillar,
 nyfrisert hår blir fuktig og fell saman langs kraniet.
 Andre auger fylgjer meg

gjennom floret, ser kva eg får med meg inn frå bilen,
 hender ingen ting anna enn tomat, suppe, farse,
 visnande salat, reddikar.
 Ingen talar saman, alle ber tunge bærer, skuldrane sig ned
 mot livet, hendene tøyest ut blir lange,
 fingrane strekkjest, folk blir langfingra av all denne bering,
 av all denne henting, springing fram og tilbake til maurtua,
 pilande, pilande inn med nye kvister, nye honningdropar, ny mjølk.
 Vi merkar knapt kor godt vi lever!

Utgangspunktet er svært konkret og hverdagslig; den ene husmoren overvåker de andres innkjøp og noterer seg deres stress og mas. Det er bare en tynn gardin mellom subjekt og objekt – den som ser, og de som blir sett. Hun er selv en av dem, og diktet skildrer selve opplevelsen av å se de andre fra sitt eget vindu. Det virker naturlig å sette teksten i sammenheng med den sosiale kontrollen som er et karakteristisk trekk ved slike tette og homogene bomiljøer. Subjektet legger særlig merke til husmødrenes desperate anstrengelser for å holde varene på plass samtidig som fasaden bevares: «posar slår sprekker, mjølk tyt ut, tyttbær trillar, / nyfrisert hår blir fuktig og fell saman langs kraniet.» Bruken av alliterasjon og assonans skaper en fin flyt i teksten.

Samtidig som hun ser på de andre, vet hun at hun selv blir iaktatt når hun selv er ute og handler: «Andre auger fylgjer meg / gjennom floret, ser kva eg får med meg inn frå bilen.» Overvåkningen går altså begge veier. All bæringen av varer setter sitt preg på kroppen, synes diktet å mene. Husmødrene sammenlignes med maur som løper frem og tilbake med mat til maurtua. Diktet munnar ut i en slags appell – «Vi merkar knapt kor godt vi lever!» – som fremstår som en slags uttrykk for tilfredshet, tross alt. Eller er det en slags ironisk kommentar til ideen om husmoridyllen? Det er uansett en skildring med ambivalens. Hjemmet er tvetydig, slik David Sibley minner om. Det er et sted som man både overvåker andre fra og selv blir vurdert fra når man selv er utendørs. Bruken av metaforer som «maurtua» og skildringen av matvarene som er vanskelige å kontrollere («tyt ut», «sprekker», «trillar»), underbygger denne tvetydigheten.

I «Gardin II» er det gardinen på soverommet som er tema:

Verda er synleg gjennom florlett gardin i soveromet
 ingen skarpe konturar på naboens bil, ingen uhyggelege detaljar.
 Vi er ikkje synlege for verda
 eit tynt flor dekker våre nakne kroppar
 våre skitne negler og det som ikkje lenger
 kan kallast vakkert mellom oss.

Skulle visst ha dekt noko anna enn det som nå er
innhaldet av nettene.
Eit tynt kvitt flor, og alle soveroms-ruter
synest like utanfrå.
Eit tynt svart flor, ein morgon med sterk sol
og frost.

Her er det kontrasten mellom det «hemmelige» som skjer på soverommet og det offentlige rommet ute som kontrasteres. Soverommet er jo vanligvis oppfattet som leilighetens mest private rom, der hvor man ikke slipper gjester inn, og hvor gardinene alltid er trukket for. Men det er ikke noe idealisert erotisk møte som skildres der inne på soverommet. Diktet nevner «våre skitne negler» og «det som ikkje lenger / kan kallast vakkert mellom oss». Det er åpenbart ikke lenger så vakkert. Det er en desillusjonert stemme som snakker her. Det «svarte floret» kan lett leses som et sørgefior, og det er tydelig at noe har gått tapt. Den avsluttende skildringen av «sol og frost» styrker opplevelsen av kulde og mangel på liv. Er det en tapt erotikk det sørges over? Kontrasten er stor til de forventningsfulle skildringene av erotiske møter i første del av forfatterskapet, som gjerne fant sted ute i naturen: «Eg vil møte deg under ein hassel / med neter som enno er kvite. / Eg vil møte deg i åkeren / som skyt aks i natt» («Eg vil møte deg», fra *Dåp under sju stjerner*, 1952).

Det siste diktet i gardintrilogien, «Gardin III (sett år etter år frå trikken)», er en refleksjon over en gardin i en ukjent leilighet:

Tynt kvitt flor, opphengt eingong
etter brudlaup
grånar sakte ned i sot, støv, svartnar sakte
landskapet mørknar gjennom det
alt er utan klart raudt grønt blått
veit kanskje anar kanskje
men floret grånar, grånar dag for dag
år for år
over hår og hud
ein dag blir det vunde om ei fane
utan gylte bokstavar
halde over blomar
svart flor, svart av forbrenning, eksos, sot, støv
svart av utbrend energi
som aldri slo ut i loge
berre oste seg kald
attom flor etter eit brudlaup.

«Tynt kvitt flor» som gråner og mister sin skjønnhet, er tema i diktet. Formelt er det en flytende refleksjonsstrøm, hvor skildringen gir inntrykk av å ha blitt til over mange år, slik tittelen sier. Som i «Gardin II» knyttes den tynne gardinen til ekteskap og bryllup. Det virker naturlig å lese gardinen som et bilde på et ekteskap som gradvis har mistet sin magi: «svart flor, svart av forbrenning, eksos, sot, støv» – hverdagens trivialiteter setter sitt preg på det som en gang var rent og uplettet. Det er et brudd i teksten der hvor floret blir «vundne om ei fane» og «halde over blomar». Kan det være en begravelse? Kan det være en skildring av en slags energi som aldri fikk utfolde seg innenfor ekteskapet? Diktene lar gardinen være et bilde, et *pars pro toto* på tilværelsen som hustru og husmor. Gardinen er både privat og offentlig, innside mot hjemmet og utside mot verden. På samme måte er husmorrollen noe man har i forhold til sin partner, men også en vanlig yrkes- og samfunnsrolle i datidens velferdsstat.

BOMILJØET

Den danske litteraturforskeren Lasse Horne Kjældgaard (2018) har undersøkt hvordan velferdsstaten er blitt behandlet i dansk litteratur fra 1950 til 1980. Han ser litteraturen som en form for samfunnsmessig selvrefleksjon, hvor litteraturen bidrar til å tenke over politiske mål, midler og konsekvenser. Han mener at det både eksplisitt og implisitt har foregått en politisk samtale om velferdsstaten innenfor dansk litteratur, og undersøker derfor hvilke visjoner om velferd, lykke og trivsel som kommer til syne innenfor skjønnlitteraturen i denne perioden. Blant annet peker han på *velferdsdystopisme* som en egen kritisk sjanger, særlig på 1970-tallet. Med dette mener han ikke så mye en spesifikk formell sjanger som en type velferdsstatskritikk som skildrer et sosialt miljø som ikke fungerer. Marie Takvams sene diktning kan kanskje ses i et slikt perspektiv? For også her ser vi en trist beskrivelse av det sosiale miljøet: En del av diktene skildrer individets nære omgivelser, husene rundt henne, veier, parker og nærbutikker. Diktene med denne tematikken gir et bilde av omgivelsene som udramatiske, nærmest kjedelige («Mot helgetorsdag»):

Plenane får nytt slør.
 Skolejentene finn gamle hoppetau
 og skjer seg susande sirklar
 ut av kvardagen
 lyfter armane til himmelferd
 i private skarpt avgrensa univers.

Mødrene snur seg travle bort
 ser ut som ingen ting.
 Det daglege brød frå eit senter
 maktar så vidt å distrahere oss.

Diktet består mest av konkrete observasjoner. En viss følelse av kontaktløshet og isolasjon preger diktet: Jentenes «private» univers og mødrene som «snur seg bort», «ser ut som ingen ting», forsterker følelsen av ensomhet. Kanskje jeget kunne ha lyst til å hoppe tau eller snakke med noen? Det er åpenbart ikke så lett å komme i kontakt med andre. I diktet «Død nabo» skildres oppdagelsen av at naboen har ligget død i tretti dager i sin egen leilighet: «ingen tenkte noko før ei lukt seig ut langs døra ...» Perspektivet er lagt til det kollektive «vi», som ikke visste noe eller ikke forsto at noe var galt. Men diktet minner oss ironisk om hvor lite vi bryr oss om hverandre ved å skildre det som en øvelse i å «lyfte føtene» over den uåpnede posten til den døde naboen.

Til erstatning for det tapte fellesskapet i drabantbyen vender kommunikasjonen og tilhørigheten til naturen tilbake igjen helt i slutten av forfatterskapet. Diktet «Til rognetreet» innleder Takvams siste diktsamling, *Rognebær* (1990). Det er en apostrofe til en «drabantby-rogn», som synes å befinne seg utenfor vinduet til det aldrende lyriske subjektet. Løvet er borte og bærene vaier i stormen: «kastar atter blod / mot mine forskremde auger.» I andre strofe oppstår det en slags kommunikasjon mellom treet og det lyriske subjektet: «Som om du vil fortelje meg noko / om vinteren i blodet mitt.» Aldring og opplevelsen av å miste kraft og overskudd blir en forbindelse mellom de to. Diktet snur imidlertid midt i og blir til en meta-refleksjon over selve tildiktningen: «Kjære rognetre, tilgjev! / Eg dikter Universums vilje inn i deg / fordi du er raudt liv.» Det er som om lyrikeren selv innser at treet egentlig ikke er noe mer enn et tre. Det er lyrikeren som har diktet en mening inn i naturen. Det er som om lyrikeren griper fatt i noe som kan gi styrke og energi i en vanskelig situasjon.

Konteksten er åpenbart viktig: «Du hiver armane dine sterkt og vilt / mellom aldrende butikkvandrarar / i drabantbyen. / Derfor tar høge makter bustad i deg / og gjer deg heilag.» Det er de aldrende personene rundt, og det ødslige i drabantbyens butikker, som gjør det nærliggende å se rogn som et livgivende symbol. Det er altså like mye et dikt om egen aldring og drabantbyens tristesse som det er et dikt til treet. «Til rognetreet» kan også ses i forbindelse med Wergelands kjente «Til min Gyldenlak», hvor også jeget nærmer seg slutten av livet og henvender seg til gyldenlakken som et uttrykk for livet og naturen. Men forskjellene er store. Denne mest kjente apostrofen i norsk litteratur tilhører en mer romantisk uttrykksform hvor tapet av naturen er en hovedtematikk. I Takvams dikt er det *kontrasten*

mellom drabantbyen og treet som utløser selve diktet, og ikke døden, som hos Wergeland.

Bruken av begrepet «Universum» går igjen i flere dikt i samlingen og viser tro-
lig til helheten i tilværelsen. «Universum har sterke hender», heter det i diktet
«Framand». Og i diktet «Til hauststormen» spørres det: «Er du Universums hel-
singar mot jordskorpa?» Man kan spørre seg om dette er en tilbakekomst av den
vitalistiske opplevelsen av «allnaturen» som preger første del av forfatterskapet,
det vil si forestillingen om at naturen utgjør en helhet som omslutter individet.
Noe tilsvarende ser vi i «Hestehoven», hvor det lyriske jeget ser hestehoven som
et budskap fra livet selv: «Hestehoven er telegram frå den veldige sol, / bodskap i
rytmer send frå Universum.» Kanskje er det riktig å se kritikken av bomiljøet i for-
lengelsen av de vitalistiske impulsene i de tidlige diktsamlingene, altså de ideene
om forholdet mellom natur og kultur som kom til uttrykk der. Vi bør ikke glemme
at vitalismen ikke minst var et sivilisasjons- og kulturkritisk prosjekt som handlet
om å styrke kontakten til livskraftene.

Også andre dikt tematiserer kommunikasjonen mellom subjekt og natur. «Den
fuktige vinden tala til meg» er tittelen på et av diktene, «Til vårlyset» er en annen.
I begge to blir naturen en påminnelse om subjektets egen alderdomssvekkelse. I
det første har vinden brakt med seg en ny og sørgelig innsikt:

Maktlaus gjer all forstand meg.
Eg sit her og skjenner på gaffel og kniv
som nektar å føre endå eit stykke kjøt
inn mellom tennene mine.

Like banalt og trist er vårlyset. Det avslører ubarmhjertig ting jeget helst ikke vil
vite om. Vårlyset viser frem vakre ting, som krokus og gresspirer, men også alde-
rens spor:

Men i vinter såg eg ikkje at kvinna eg møter kvar dag
har rettingar i ansiktet lik lærarens svarte strek
i stilebøker fulle av feil og halvsanningar.

AVSLUTNING

Den sosiale og historiske dimensjonen i Marie Takvams forfatterskap er underbe-
lyst. I denne artikkelen har vi sett Takvams diktning i lys av noen store
utviklingstrekk i det norske samfunnet i perioden fra 1950-tallet til slutten på

1980-tallet: flyttingen fra bygd til by, boligbygging og politisk engasjement, men også opplevelsen av standardisering og meningstap i det moderne. I diktsamlingene fra 1960-tallet og utover skriver Takvam om fremmedgjøringen i det urbane og individets erfaringer i et velordnet, men tilstivnet Norge. Som lyriker beveger hun seg fra et verdensbilde hvor helhet og sammenheng er basert på naturens kretsløp, til en mer urbant og moderne erfaringshorisont.

Som vi har sett, er det ikke tilfeldig at bolig, bomiljø, urbanitet og forholdet mellom Norge og utlandet tematiseres så sterkt hos Takvam. Hun hentet materiale til sin diktning fra egne opplevelser, og det er ikke vanskelig å se at flyttingen fra Hjørundfjorden også gir gjenklang i diktningen. Første del av forfatterskapet handler om kontakt med naturen: «Det fans ei verd mellom fjell / der steinane tala til meg, / der storkenebb og tiriltunge song / imot dei første ustøe steg», slik det skildres i diktet «Maktløyse framfor TV» (*Aldrande drabantby*, 1987). Nå har hun endt opp i drabantbyen, «hjelpelaus og liten / druknar i bilete frå stovekroken».

Denne bevegelsen fra utkant til en tilværelse i drabantbyen utenfor Oslo er ikke bare Takvams egen. Hennes diktning gir stemme til hvordan det ble opplevd å flytte fra bygd til by og være del av den historiske moderniseringen av Norge. Diktene hennes forteller om hvordan det er å leve et liv i drabantbyen. Her er mye positivt: Å få tilgang til bolig og en trygg tilværelse skildres med nyanserte bilder. Men det er også en sorg og avmakt som uttrykkes i tekstene. Livsverdenen innsnævres til å handle om mat og rengjøring, og det er lett å spore en nostalgi tilbake til en annen tilværelse: «Stundom minnest eg min barndoms kvasse tindar / som stengde for verda» («Minne»).

Skildringene av Oslo, bomiljøet og leiligheten viser en tilværelse hvor mennesket begrenses gjennom omgivelsenes overvåkning og forventninger i det tette og homogene nærmiljøet. Hos en dikter som tidlig i sin utvikling var opptatt av de store sammenhengene, og ofte brukte ord som «lagnad» og «draum», er de knappe konstateringene av livets prosaiske sider enda sterkere å lese. I diktet «19 år etter innflyttinga» (*Auger, hender*, 1975) skildres kvinnene på nærbutikken som en trist og ensartet masse: «Tusen på tusen mørke kåper / farga, grånande hår / kvite plastikkposar med raude namn.» Flere av diktene arter seg som velferdsdystopier, hvor de grunnleggende behovene for bolig, mat og helse er dekket, men hvor det likevel mangler noe. Det ligger en sorg i dette tapet av de store livssammenhengene, som Takvam er en av de få skildrerne av i norsk litteratur.

BIBLIOGRAFI

- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Benum, Edgeir. 2015. «Oslo får drabantbyer.» I *Norges historie.no*. Lest 8. mars 2019. <https://www.norgeshistorie.no/velferdsstat-og-vestvending/artikler/1840-oslo-far-drabantbyer.html>.
- Blom, Ida og Sølvi Sogner (red.) 1999. *Med kjønnsperspektiv på norsk historie: fra vikingtid til 2000-årsskiftet*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Brekke, Paal. 1962. *En munnfull av Ganges*. Oslo: Aschehoug.
- Brøymer, Bjørn. 2002. «Reisen med Marie». *Aftenposten*, 28. januar. Lest 10. april 2019. <https://www.aftenposten.no/article/ap-MnM0m.html>.
- Cresswell, Tim. 2004. *Place: A Short Introduction. Short introductions to geography*. Malden, Massachusetts: Blackwell.
- Doležel, Lubomír. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Parallax. Baltimore, California: Johns Hopkins University Press.
- «Dåp under sju stjerner». Anmeldelser. 1952. *VG*, «Dobbelt-dåp i debutantens hus» 14.10. («Den misunnelige»). *Aftenposten* 7.11. (Andre Bjerke), *Dagbladet* 21.10. (Paal Brekke). *Arbeiderbladet* 21.10. (Odd Solumsmoen) Lest 27.04.2019. Fra Retriever, <https://web.retriever-info.com/services/archive/doNavigatorDrilldown>.
- Engelstad, Irene, Jorun Hareide, Irene Iversen, Torill Steinfeld og Janneken Øverland (red.) 1990. *Norsk kvinnelitteraturhistorie*. Bind 3, 1940–1980. Oslo: Pax. Lest 27.4.2019. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2007091901004.
- Gustafsson, Lars. 1972. *Kinesisk høst*. Stockholm: Norstedts.
- Hestenes, Arne. 1977. «Nei til Marie Takvams rumpe!», *Dagbladet*, 19.11.1977.
- Holen, Øyvind. 2005. *Groruddalen – en reiseskildring*. Oslo: Cappelen.
- Iversen, Irene. 1981. «Huset og verda – om temaer i Marie Takvams lyrikk.» I Sigurd Helseth (red.): *Dikt og kritikk*, 197–210. Oslo: Gyldendal.
- Jahreie, Marit. 1980. «Årets bok?». *Arbeiderbladet*, 24. desember.
- Jensen, Elisabeth Møller (red.) 1997. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*. B. 4, *På jorden: 1960–1990*. Höganäs: Wiken.
- Johannesen, Georg. 1965. *Ars Moriendi eller De syv døds måter*. Oslo: Gyldendal.
- Kjældgaard, Lasse Horne. 2018. *Meningen med velferdsstaten. Da litteraturen tog ordet – og politikerne lyttede*. København: Gyldendal.
- Lange, Even (red.) 1998. *Aschehougs norges historie*. Bind 11, *Samling om felles mål: 1935–1970*. Oslo: Aschehoug. Lest 27.04.2019. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008082500096.
- Lange, Even. 2015. «Flukten fra landsbygda.» I *Norges historie.no*. Hentet 19. mars 2019. <https://www.norgeshistorie.no/velferdsstat-og-vestvending/mennesker/1802-flukten-fra-landsbygda.html>.
- Langås, Unni. 2001 «Merke etter liv. Retorikk og kropp i Marie Takvams lyrikk.» I Grønstøl, Sigrid Bø og Unni Langås. 2001. *Tanke til begjær: nylesingar i nordisk lyrikk*. LNU's skriftserie nr. 144, 194–221. Oslo: Landslaget for norskundervisning / Cappelen.
- Lindqvist, Sven og Cecilia Lindqvist. 1964. *Asiatisk erfaring*. Stockholm: Bonniers.

- Lunden, Eldrid. 1982. «Det autentiske som prosjekt. Marie Takvams poesi 1952–1980. Ein kommentar.» I *Essays*, 92–105. Oslo: Samlaget.
- Moldung, Mona Fåberg. 2005. «Dansande skrift i sollys? Marie Takvams lyriske forfatterskap». Masteroppgave, Universitetet i Bergen. Lest 27.4.2019. <http://hdl.handle.net/1956/1291>.
- Myrdal, Jan. *Rapport från kinesisk by*. 1963. Stockholm: Norstedts.
- Møller Jensen, Elisabeth. 1997. *Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind 4. På jorden 1960–1990*. Höganäs: Wiken.
- Nilsen, Tove. 1982. *Skyskraperengler*. Oslo: Cappelen.
- Rolfsen, Erik. 1940. «En ny by – en bedre by», *Byggekunst*: 60–63.
- Rottem, Øystein. 1996. *Norges litteraturhistorie: etterkrigs litteraturen*. Bind 1, *Fra Brekke til Mehren*. Oslo: Cappelen. Hentet 27.4.2019. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digi-bok_2008080804146.
- Savage, Mike. 2010. «The politics of elective belonging». *Housing, Theory and Society* 27(2): 115–161. <https://doi.org/10.1080/14036090903434975>.
- Skei, Hans H. 2002. «Marie Takvams lyriske diktning i vokster og utfolding.» *Bokvennen* (4): 16–19.
- Sibley, David. 2002. *Geographies of Exclusion. Society and Difference in the West*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203430545>.
- Solstad, Dag. 1981. *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*. Oslo: Oktober.
- Solumsmoen, Odd. «Mye glimmer, mindre gull», *Arbeiderbladet*, 21.10.1952.
- Stegane, Idar. 1987. *Det nynorske skriftlivet: nynorsk heimstaddikting og den litterære institusjon*. Oslo: Samlaget. Lest 27.4.2019. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digi-bok_2013013007021.
- 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* (Masteroppgave). Universitetet i Oslo.
- Sørbø, Jan Inge. 2004. «Marie Takvam – mellom Bellman og biografien.» I *Frå gamle fjell til magma. Linjer i nynorsk lyrikk*. Oslo: Samlaget.
- Talén, Tinic. 1981. «Maries skrik etter sex», *VG*, 30.11.
- Takvam, Magnus. 2007. «Heime ingen stader». *Syn og segn* 113 (2): 13–24.
- Takvam, Marie. 2004. *Dikt i samling*. Gyldendal pocket. Oslo: Gyldendal.
- . 1975. *Dansaren*. Oslo: Pax.
- . 1981. *Brevet frå Alexandra*. Oslo: Gyldendal.
- Takvam, Marie. 1997. «Diktene er mitt livs plattform» Intervju med Turid Larsen i *Arbeiderbladet*, 5.4.
- Vassenden, Eirik. 2012. *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Øverland, Janneken. 1980. «Årets bok 1980» Intervju i *Arbeiderbladet*, 24.12.