

# Fortellingas absolute musikk.

Forsøk på en lesning av Jon Fosses

*Blod. Steinen er.*

The image shows a page of musical notation for Jon Foss's piece "Blod. Steinen er." The notation is highly complex and graphic, featuring multiple staves with various symbols, boxes, and lines. A central staff contains a vocal line with lyrics: "ther (s) or (im) pos sib (ly as leep)". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, along with large rectangular boxes and lines that suggest a visual or structural organization of the music. The page is divided into sections by a vertical dashed line.

Hovedoppgave ved Nordisk institutt,  
Universitetet i Bergen, høst 2005.  
Kjell Sørensen

## Forord

Å fullføre denne avhandlinga har vært en lang prosess. Jeg begynte på hovedfag ved Nordisk institutt i 1987. Jeg tok de obligatoriske emnekretseksamenene, før jeg begynte på et avhandlingsarbeid. Men arbeidet stoppet opp da jeg – som så mange studenter med familie å forsørge – måtte ut og søke tjeneste. Jeg havnet i videregående skole som norsklærer, hvor jeg har vært siden.

Tanken på å ta opp den gamle tråden har streifet meg med jevne mellomrom, men det har blitt med tanken – helt til jeg for tre år siden, i 2002, motet meg opp og tok kontakt med Nordisk institutt og presenterte mine planer om en avhandling om en Fosse-tekst. Instituttet tok vel imot meg og la forholdene til rette for at mitt avhandlingsarbeid skulle komme i gang. Professor Asbjørn Aarseth ble min veileder.

Men det å arbeide med en avhandling ved siden av full jobb som norsklærer i videregående skole var nok tøffere og mer krevende enn jeg hadde innsett. For å gjøre en slitsom historie kort: Jeg var i ferd med å falle av lasset igjen. Det gikk lange perioder uten at jeg fikk gjort noe med prosjektet, men så var det tydeligvis noe som løsnet, og i februar i år var jeg i full gang med skrivingen, og jeg skrev med en god følelse av at nå var jeg i gang.

Så var det å ta veien opp til Nordisk institutt igjen med en bunke ark under armen. Jeg hadde ikke sagt noe på om instituttet hadde vendt tommelen ned, det må nå være måte på hvor tålmodig man skal være med en sendrektig seniorstudent.

Aarseth tok i mot bunken med papirer, så på det jeg hadde gjort, og gav meg selvtillit og grønt lys til å levere flere bunker. Hans pedagogiske og kritiske veiledning har vært uvurderlig. En stor takk til instituttet, men til Asbjørn Aarseth spesielt.

Til sist, men ikke minst skylder jeg min kjære familie en stor takk for at jeg denne perioden har fått lov til å leve i mitt eget sære avhandlingsunivers, og – kjære Tasha – hold halsbåndet parat: Nå skal det endelig bli tid til flere luftturer i Langeskogen.

Bergen, november 2005.

## Innhold:

<b>Innledning:</b>	- Forsøk på tematiske og metodiske avklaringer	s. 4
	- Forfatteren og forfatterskapet	s. 7
<b>Kapittel 1: Presentasjon av <i>Blod. Steinen er</i></b>		<b>s.14</b>
	- Litt om pressens behandling av boka	s.15
	- Noen avismeldinger	s.17
	- Sammenfattende kommentar til aviskritikken	s.24
	- Fosse som ”språkmusiker”	s.25
	- Noen sjangeranmerkninger	s.27
<b>Kapittel 2: Forsøk på en nærlesing</b>		<b>s.29</b>
	- Ytre handling	s.29
	- Kropp og tekst, et metonymisk interludium	s.33
	- Kunsten og melankolien	s.36
	- ”Fortellingas død”	s.38
<b>Kapittel 3: Musikk, språk og mening</b>		<b>s.42</b>
	- Litterært og musikalsk språk	s.42
	- Plot og diskurs i tekst og musikk	s.43
	- Plot i musikalsk diskurs?	s.45
	- Litteratur, musikk, mening	s.54
	- Noen musikalske og litterære fellestrekk	s.57
	- Musikk og mening i historisk perspektiv	s.57
	- Et musiko-litterært eksempel	s.61
<b>Kapittel 4: Den flerstemmige monologen</b>		<b>s.64</b>
	- Om musikalsk og litterær polyfoni	s.64
	- Intertekstuelle stemmer og metafikjonalitet i litteratur?	s.68
	- <i>Blod. Steinen er</i> som polyfon tekst?	s.70
<b>Kapittel 5: Fortellingas absolutte musikk</b>		
	(Musikalske elementer i <i>Blod. Steinen er</i> )	s.79
	- Rytme	s.79
	- Rytme og variasjon i fiksjonstekster	s.81
	- Det serielle univers i <i>Blod. Steinen er</i> (om litterær serialisme)	s.84
	- Klang som meningsskapende element i teksten	s.91
	- Tempo, temposkift og tempovariasjoner	s.94
<b>Koda:</b>	<i>Litteratur og litteratur, fru Blom</i>	s.98
	Bibliografi	s. 103
	Sammendrag	S.107

## INNLEDNING

*Forsøk på teoretiske og metodisk avklaringer.*

Da jeg leste Jon Fosses *Blod. Steinen er* første gang, forstod jeg ikke så mye. Det gjorde jeg for så vidt heller ikke etter andre gangs gjennomlesning, men rent intuitivt følte jeg at denne boka har en form og en komposisjon som ber om en musikalsk tilnærming i lese måten. Fosses prosa blir ofte omtalt i musikalske ordelag. Ord som rytme, intervall, musikalsk språkføring, polyfoni, klang, tempo, repetisjon er betegnelser vi kjenner igjen når mange av bøkene hans blir omtalt. Nå er musikalske assosiasjoner ikke spesielt uvanlig i det litterære landskapet, mange skjønnlitterære forfattere er spesielt opptatt av musikk, og bruker dette bevisst i sitt forfatterskap. Thomas Manns roman *Doctor Faustus* (1947), og Thomas Bernhards *Der Untergeher* (1983) er eksempler på hvordan forfattere bevisst skriver ”musikalsk”, og da mener jeg musikalsk utover den metaforiske betydningen av begrepet. En annen tekst av Thomas Mann, novellen ”Tonio Kröger”<sup>1</sup> er eksempelvis bygd opp som en litterær sonate<sup>2</sup> med to motstående temaer som til slutt får sin forløsning. Det finnes i det hele tatt mange lignende litterære eksempler på dette klassisk-romantiske komposisjonsidealet. Et norsk, klassisk eksempel er Alexander Kiellands novelle ”Karen” (1882) som er inspirert av folkevisemønsteret Hildebrand-strofen. Foruten å ha et klanglig repertoar i ordvalget som grenser til et tonespråk, består novellen av flere temaer som blir variert på en slik måte at i alle fall trenede og musikkinteresserte lesere lett kan få musikalske assosiasjoner til stoffet.

Fosses tidlige romaner kan vel vanskelig invitere til musikalsk sonateform-tenkning på samme måte som de verkene jeg har omtalt ovenfor. Til det må de vel sies å være for dissonante<sup>3</sup>, for å bruke et begrep fra musikkteorien. Ikke desto mindre viser de ofte til musikk, både i tittel, innhold, og form. I denne avhandlinga vil jeg ta for meg *Blod. Steinen er*, fra 1987, med undertittelen ”Forteljning”. Dette er en av Fosses mindre

---

<sup>1</sup> Denne novellen vil jeg komme tilbake til og bruke som eksempel på hvordan en litterær tekst kan leses ”musikalsk” på s. 59.

<sup>2</sup> Sonaten vil bli forklart senere, på s. 59.

<sup>3</sup> Dissonans blir ofte forklart med det motsatte av harmoni, og må slik sett regnes som et typisk modernistisk uttrykk, selv om man finner bevisst bruk av dissonans gjennom hele musikkhistorien.

omtalte og omskrevne prosabøker fra tidlig i forfatterskapet, og således kanskje den minst kjente av bøkene hans fra denne perioden, noe som nok skyldes dens særegne, heller lukkede form. Bokas spesielle rytme- og repetisjonestetikk, samt dens serielle preg og realismebrudd, tror jeg vil lede mange lesere hen mot ”antifortellinga”, noe som igjen kan gi assosiasjoner til en ikke-litterær estetikk som vi finner i musikk.

Denne kombinerte interessen for musikk og litteratur har utviklet en teoretisk fundert retning som kalles musiko-litteratur. Denne retningen legger, som navnet antyder, vekt på forbindelsen litteratur og musikk. Hovedintensjonen med dette arbeidet er å undersøke ”musikalske” for­melementer i teksten og forholdet mellom musikk, litteratur og mening<sup>4</sup>.

Avhandlinga vil ikke inneholde et eget teorikapittel, men teorier og teoretikere jeg viser til vil inngå naturlig i lesing og tolking. Jeg vil presisere at man har hatt problemer med å rettferdiggjøre musiko-litteraturens eksistens som vitenskapelig fundert teori, men fra og med Calvin S. Browns *Music and Literature. A Comparison of the Arts* (1948), har det utviklet seg en retning av seriøs kritikk som befatter seg med denne dikotomien. I de senere årenes multimedia-utvikling innen musikk, film, TV, litteratur og billedkunst har denne retningen fått en sterkere basis som del av kulturkritikken.

I modernismen er form og formeksperimenter viktig. Dette gjenspeiles også i forskningen rundt og lesningen av modernistiske verk. Min lesning av *Blod. Steinen er* vil forsøksvis være preget av formundersøkelse framfor en helhetlig, litterær tolkning av teksten. Det er likevel umulig å se helt bort fra tolkning når man arbeider med skjønnlitterær tekst. Det er heller ikke ønskelig. Dessuten vil jeg hevde at selv en antifortelling er en fortelling. Derfor vil en hermeneutisk lesemåte ligge i bunnen på mye av dette arbeidet.

Utgangspunktet for avhandlinga er først og fremst en fascinasjon av forholdet mellom musikk og litteratur. I uminnelige tider har man tonesatt allerede eksisterende tekster. Det er ikke uten grunn at salmediktingen skjøt fart etter reformasjonen. Man fant ut at den lese- og skrivesvake massen kunne lære innholdet lettere ved å synge. Hva hadde

filmindustrien vært uten musikken? Disse eksemplene viser ikke mer enn at musikk kan ”farge” språket, illustrere det. Men de viser også at mennesket har en draging mot det musikalske, kanskje mer enn andre kunstarter. Dette kan virke rart, siden musikk er det mest abstrakte uttrykket vi kan befatte oss med. Kanskje dette er noe av det som fascinerer oss i forhold til musikk?

Det som vekket min musiko-litterære interesse for alvor var en artikkelserie i *Vinduet* 1986-87-årganger, der redaktør Jan Kjærstad i sin søken etter en alternativ modernisme kommer med interessante og utfordrende innspill om romanen i forhold til andre kunstformer. Han spør bl. a. i en av artiklene om en bok kan være a-tonal.<sup>5</sup> Disse artiklene utløste etter mitt syn heller liten interesse blant andre forfattere og kunstnere, bortsett fra noen hederlige unntak som forfatteren Finn Alnæs, komponisten Cecilie Ore og forfatteren og litteraturforskeren Per Thomas Andersen. Ore og Andersen er blant annet opptatt av å undersøke klangfarge som formgivende element både i musikk og litteratur, og om litterær klang kan ha betydningsbærende status.

Tekstmaterialet i *Blod. Steinen er* egner seg godt til en undersøkelse etter de prinsipper som Ore tegner opp, på grunn av bokas dissonante karakter; det bør være enklere, og kanskje mer på sin plass, å ”abstrahere språkets klanglige bevegelse” her enn i en tekst med et mer konkret, meningstradisjonelt innhold.

Mange teoretikere og kunstfilosofer har vært opptatt av og bidradd med interessante diskusjoner om hvorvidt musikk kan uttrykke mening på lik linje med litteraturspråket. Jeg vil spesielt trekke fram Theodor Adorno og Susanne Langer, hvis teorier omkring musikk, språk og betydning vil bli belyst og forsøksvis benyttet i mitt arbeid. Det samme gjelder Julia Kristeva som har vært opptatt av musikk fra et semiotisk, symbolistisk synspunkt i samband med hennes interesse for psykoterapi i forbindelse med melankoli og depresjon.

Selv om det er *Blod. Steinen er* som er objektet for denne undersøkelsen, finner jeg det nødvendig å vise til andre skjønnlitterære verk som har vært gjenstand for musiko-

---

<sup>4</sup> Det mangfoldige begrepet mening vil bli diskutert grundig i kapittel 3, side 41.

<sup>5</sup> *Vinduet*, 4/86

litteære undersøkelser, selv om det ikke alltid virker like relevant i forhold til min egen vinkling. Jeg gjør dette blant annet fordi jeg føler en viss faglig trygghet i å kunne vise til andre og liknende undersøkelser i en noe avgrenset verden som dette undersøkelsesfeltet har vist seg å være. Sagt på en enklere måte: Det er ikke så mange parallelle undersøkelser å vise til, men jeg kommer særlig til å vise til litteratur av Thomas Mann og Herman Broch.

Kapittelet mitt om mottakelsen av boka kan kanskje virke litt på siden av resten av undersøkelsen, men en grunn til å ta med dette er å undersøke om aviskritikken har vært inne på det jeg ser på som noe av det viktigste i Fosses tidlige prosa: litteraturens affinitet til det musikalske. Dessuten synes jeg denne boka fortjener en større oppmerksomhet enn den har fått i norsk litterær offentlighet: Er det en sammenheng mellom graden av avisomtale boka fikk, og leseomsetningen, om det går an å bruke et konstruert ord som dette?

Når man arbeider i et musiko-litterært landskap, vil det være naturlig å trekke inn begrepet 'polyfoni', som er sentralt i begge leirer. Som kjent var dette opprinnelig et musikkteoretisk begrep som senere har fått stor betydning også innen litteraturteorien. Milan Kundera har vært svært opptatt av polyfoni og kontrapunkt som litterære begreper. I kapittelet "Den flerstemmige monologen" prøver jeg ut polyfonibegrepet på *Blod. Steinen er* med et blikk på Kunderas synspunkter.

Til slutt i avhandlinga, i kapittelet "Fortellingas absolutte musikk", vil jeg prøve å lese teksten og dens bestanddeler som et abstrakt stykke såkalt "absolutt musikk" der jeg ved siden av å lese teksten "litterært", også prøver å abstrahere bort eller tone ned litterær mening eller betydning, og heller bruke typiske og kjente begreper fra musikkteorien som rytme og klang, for å se om litteraturen kan "leses" med utgangspunkt i Cecilie Ores synspunkter som er inspirert av den greske komponisten Jannis Xenakis' tanker.

### *Forfatteren og forfatterskapet*

Jon Fosse er født i Haugesund i 1959, og vokste opp i Hardangerbygda Strandebarm. Han har fortalt at det var mer eller mindre tilfeldigheter som brakte ham inn på forfatterbanen. Han gjorde sine første famlende forsøk på å skrive kreative tekster allerede i 12-årsalderen, men det var først i 1981 han for alvor forstod at det gikk

forfatterveien. Studentavisen *Studvest* lyste ut en novellekonkurranse som han like godt gikk hen og vant. I et intervju med samme avis forteller han om sine opplevelser omkring denne “debuten”:

Det dukka opp heilt av seg sjølv, heilt plutselig. Eg satt heime på Nattland ei heil påske og skreiv. Hamra ned nokre ord. Var overraskende sikker på teksten. Og vann heile konkurransen. Det var mitt personlige gjennombrudd. Og drivstoff i målet mitt om å leve eit liv som journalist inne i ein fjord.<sup>6</sup>

Novellen og et intervju med forfatteren ble slått stort opp i *Studvest* nummer ni 1981. 22-åringen med hockeysveis og strilebart gikk i dekning inne på hybelen. Det ble litt for mye oppmerksomhet:

Sjølvtillitten var ikkje akkurat verdas beste på den tida. Men eg bestemte meg for å satse meir på skrivinga. Så eg kutta ut studiet eitt semester og skreiv i staden ei bok. Forlaget ba meg om å kutte mykje i det originale manuskriptet. Og eg var ung og ga etter. Kutta halve manuskriptet. Og så kom ho ut, boka *Raudt, svart* (1983). No i ettertid ser eg at boka vart halvparten så god, òg.<sup>7</sup>

Fosse tok hovedfag ved UiB i litteraturvitenskap, og studerte dessuten filosofi og sosiologi. Han var en tid lærer ved Skrivekunstakademiet, men sluttet etter at han kom til den konklusjonen at det ikke går an å lære vekk forfattere:

Eg klarte til slutt ikkje å undervise i noko ein ikkje kan undervise i. Eg kan ikkje forfattarfaget. Ingen kan det. Vi er berre ein del forfattarar som alle driv med kvar sine ting. Men det er jo kjekt der oppe på Skrivekunstakademiet. Du får jo skrive. Og så får du studielån.<sup>8</sup>

Hans første roman, *Raudt, svart* vakte en viss oppsikt, og mange i det litterære miljøet så at her var det kommet en forfatter med en spesiell stemme. Hans andre roman, *Stengd gitar* (1985) – som mange hevder er en av hans kunstnerisk mest vellykkede, befester inntrykket av en talentfull forfatter. Men i den grad vi kan snakke om noe kunstnerisk gjennombrudd for prosaforfatteren Fosse, skjer ikke dette før med romanen *Naustet* (1989). Det er dessuten verd å merke seg at Fosse typisk nok egentlig slo igjennom som forfatter i Sverige før vi her til lands oppdaget hans potensiale.

---

<sup>6</sup> “Sigaretten, ølglaset, alle desse famlande orda”. Intervju i studentavisen *Studvest*, 23. april 1997.

<sup>7</sup> Op. cit.

<sup>8</sup> Op. cit.



I 1987 utgir han sin fjerde bok, ”forteljinga” *Blod. Steinen er*, som er studieobjektet for denne avhandlinga. Ja, det er et poeng at jeg har satt sjangerbetegnelsen ”forteljing” i hermetegn her. Jeg vil nemlig i et senere kapittel forsøke å problematisere sjangerbestemmelsen eller sjangerbetegnelsen<sup>9</sup> som Fosse her har valgt. Men først vil jeg stoppe opp ved disse første prosatekstene hans (se ovenfor) og peke på felles tematikk og andre fellestrekk i disse første bøkene hans.

Angst og isolasjon – det å føle seg utenfor fellesskapet – må sies å være en fellesnevner for mye nyere norsk litteratur. Det kan være nok å vise til Vesaas og Borgen. Slik sett glir Fosse på mange måter inn i en litterær tradisjon av norsk modernisme. Dette gjelder særlig den tidlige Fosse, men også senere romaner, som *Melancholia*-bøkene (1995-96). Mange lesere har fått assosiasjoner nettopp til Vesaas når de har lest Fosses prosa, og debutromanen hans, *Raudt, svart*, sies å være Vesaas-inspirert. Men Fosse selv er ikke enig med Vesaas-sammenligningen. Med all respekt for Vesaas som en stor forfatter, er han mer opptatt og inspirert av utenlandske forfattere som Kafka, Joyce, Faulkner og Beckett.

Fosse tilhører generasjonen av forfattere som på 80-tallet innførte postmodernismen i Norge, i sterk opposisjon til den sosialrealistiske tradisjonen som var dominerende i Norge på 70-tallet. Den nye 80-tallsgenerasjonen insisterte på at litteraturen, og særlig romanen, måtte fornyes. Modernismen er i sin natur eksperimentell og avantgardistisk, slik sett kan vi se likhetstrekk mellom alle modernistiske omdreininger. Profilkretsen på 60-tallet kritiserte etterkrigssymbolistene bl.a. for å være for symboltunge, og innførte den nyenkle, konkretistiske stilen. Sosialrealistene på 70-tallet valgte en ny, didaktisk form som var hensiktsmessig ut ifra dikternes politiske ståsted og mål. Nå, på 80-tallet, ble form langt viktigere enn noen gang. Per Thomas Andersen omtaler denne formestetikken i sin egen *Norsk litteraturhistorie*:<sup>10</sup>

Eksperimentviljen og tekstbevisstheten hos de nye 1980-tallsforfatterne førte til en ny estetisk refleksjon. De nye postmodernistene skrev ikke lenger artikler om politiske spørsmål og fagpolitiske kampsaker, slik de gjorde på 70-tallet. De skrev om diktningen, om de ikke utformet egne ”poetikker” (...) så utga de artikkelsamlinger om tekstteoretiske spørsmål og problemstillinger. Bevisstheten omkring det tekstuelle, ja oppfatningen av ”virkeligheten” som et system av ulike ”diskurser”, førte til at diskursene selv ble mer og mer interessante. Dette ga seg utslag i nye tekstlige og formelle eksperimenter. I god modernistisk tradisjon betraktet de nye

---

<sup>9</sup> Det er Fosse og ikke forlaget som har sjangerbestemt boken som ”forteljing”.

<sup>10</sup> Per Thomas Andersen: *Norsk litteraturhistorie*, Universitetsforlaget, 2003.

forfatterne kunst som et produkt og en prosess som hver gang på nytt måtte skape sine egne regler. (Andersen 2003, 554)

Fosse<sup>11</sup>, som heller liker betegnelsen nymodernisme<sup>12</sup> fremfor postmodernisme, skiller seg på mange måter fra de fleste i denne nye diktergenerasjonen. Vi finner relativt lite av intertekstualitet og metafiksjonelle passasjer i bøkene hans, som også har et magert ordforråd sammenlignet med f.eks. romanene til hans forfatterkollega og nære samarbeidskollega på teorifronten, Jan Kjærstad.<sup>13</sup> Et annet trekk ved Jon Fosses prosa er at den har en neddempet ironi<sup>14</sup>. At Fosse ikke i samme grad som mange av hans samtidige tar i bruk spekteret av virkemidler som ligger til rådighet i de neoavantgardistiske 80-årene (her tenker jeg spesielt på typiske postmoderne virkemidler som metafiksjon og intertekstualitet, selv om vi absolutt finner slike trekk som vi skal se, også i *Blod. Steinen er*), men går sine egne, minimalistiske veier med en nesten nevrotisk bruk av rytme og repetisjon som grenser til musikk, gjør ham etter mitt syn til en særdeles original forfatter og litteraturfornyer<sup>15</sup>.

Forenklet kan vi si at romanene hans handler om sammenbrudd, galskap og melankoli. Slik sett kunne hvert enkelt prosaverk eller roman nærmest vært utstyrt med undertittel "Melancholia" I, II, III, IV, V, VI" osv., som en slags opus-angivelse. De er alle variasjoner over samme tema. Den indre monologen er et mye brukt fortellergrep hos Fosse, og innholdet er ofte svært grotesk. Han benytter seg av en skriveteknikk som kan

---

<sup>11</sup> Fosse har gitt ut to artikkel- eller essaysamlinger: *Frå telling via showing til writing* (1989), og *Gnostiske essays* (1999). Jan Kjærstad ga ut *Menneskets matrise. Litteratur i 80-årene* (1989), og *Menneskets felt* (1997). Sammen utgir de med ujevne mellomrom tidsskriftet *Bøk*. Disse titlene vil jeg komme tilbake til som støttelitteratur i mitt arbeid med *Blod. Steinen er*.

<sup>12</sup> Begrepene nymodernisme og postmodernisme blir problematisert i artikkelen "Postmodernistisk tvisyn" av Heming Gujord i *Syn og Segn* 4/97.

<sup>13</sup> Kjærstad blir av mange regnet som kanskje den viktigste norske romanteoretikeren på 80-tallet, og hans roman *Homo Falsus* (1983) blir gjerne betegnet som den ultimate postmoderne romanen i Norge på 80-tallet.

<sup>14</sup> Her er det viktig å presisere at ironi er et begrep som man bør omgås med forsiktighet. Jeg bruker nok begrepet i den allmenne betydningen her.

<sup>15</sup> Jeg er klar over at jeg beveger meg på farlige veier når jeg kommer med slike påstander. En innvending mot mine påstander er f.eks at all skjønnlitteratur er intertekstuell, at moderne romankunst er metafiksjonell i sin natur. Et argument for å benevne *B.S* som en metafiksjon er at formen er primær og selve det innholdsmessige er sekundært. Slik sett handler teksten om seg selv, fordi det er den som er i fokus.

beskrives som “scream-of-consciousness”<sup>16</sup>, et bevissthetens skrik. Handlingen foregår alltid i nåtid og det finnes ingen allvitende forteller som vet mer om handlingen enn det som til enhver tid blir opplevd av jeg-personen, det finnes ikke et fortellerplan utover situasjonen, og det gis ingen annen informasjon enn den som filtreres gjennom jeg-personens sinn. Dette innebærer blant annet at tekststrømmen ikke avbrytes av en fortellerstemme som forklarer hvor gamle personene er, hvordan de ser ut og hvor de kommer fra; all slik “personalia” kommer fram indirekte. Fosse har kalt sin egen prosateknikk for *writing*, og han er opptatt av skrive rytmen. Det særpregete ved hans teknikk er nettopp rytmen. Rytmen er gjentakende og befinner seg så tett på jeg-personens bevissthet at man kan snakke om at romanens rytme gjenspeiler jeg-personens opplevelse av verden; de samme tankene og sansningene kommer igjen og igjen, maniske tvangstanker som viser de låste handlingsmønstrene. Blant annet om dette, og om hvordan pauseringen i det som blir sagt og skrevet skaper mening utover den bokstavelige meningen i det som blir sagt, handler den foreløpig eneste essayboka som er skrevet om Fosses episke forfatterskap, *Å erstatte lykken med eit komma* (1996)<sup>17</sup>, av Espen Stueland. Pausen eller pauseringen mellom det som blir sagt, og som skaper mening utover den bokstavelige, er et annet kjent fortellergrep i Fosses prosa<sup>18</sup>.

I debutboka *Raudt, svart* møter vi den unge (navnløse)<sup>19</sup> gutten som bor på hybel borte fra barndomshjemmet for å gå på gymnaset. Han skulker skolen for det meste, og sitter hjemme på rommet sitt og grubler, spiller gitar og drikker øl når han ikke spiller til dans med rockebandet sitt. Han møter personlig opp på prestekontoret for å melde seg ut av kirken, fordi han mener og tror at presten bare ville kaste brevet dersom han ikke møter opp personlig<sup>20</sup>. I løpet av noen dager opplever vi hvordan unggutten mister grepet på tilværelsen. Med sin karakteristiske dystre, språklige musikalitet skildrer Fosse denne unge guttens vei mot undergangen og selvmordet, det vil si han lar det stå litt åpent om hovedpersonen tar sitt liv eller ikke.

---

<sup>16</sup> Uttrykket er konstruert av Espen Stueland i hans essaysamling *Å erstatte Lykken med eit komma*, Samlaget 1996, om Jon Fosses diktning.

<sup>17</sup> I 2005 kom boka *Det lysande mørket*, av Leif Zern, en omfattende gjennomgang av Fosses dramaproduksjon.

<sup>18</sup> I kapittelet om musikalske forrelementer i *Blod. Steinen er*, vil jeg behandle rytmikken i boken mer inngående.

<sup>19</sup> Mange av Fosses helter er navnløse.

<sup>20</sup> Variasjoner av denne episoden finner vi igjen i flere andre sammenhenger hos Fosse, bl.a. i *Prosa frå ein oppvekst* og i ”Vidmekapittelet” i *Melancholia I*.

*Stengd gitar* handler om den unge, ugifte moren som sliter med angst- og stoffproblemer. Hun kommer i skade for å låse seg ute fra leiligheten sin da hun skal ut med bosset. Inne i leiligheten ligger hennes vesle baby. Hun mister fotfestet i virkeligheten, og psykosen tar tak i henne på en grotesk måte. Hun drar paradoksalt nok inn til byen for å få hjelp til å få kontakt med barnet sitt i stedet for å være i nærheten av det utenfor døren til leiligheten. Hovedpersonen blir kastet inn i en angstfylt verden hvor fortid og nåtid går i surr. Fortiden kommer tilbake som en tvangsrepetisjon som stenger for fremtiden. En opplevelse av innestenging eller utestenging smitter på en ubehagelig måte over på leseren, som selv kan få følelsen av innestenging og klaustrofobi. Måten teksten er komponert på, repetisjonsretorikken, speiler på denne måten innholdet i fortellinga, gir den mening på en spesiell måte. Repetisjonen stenger fortellinga inne; med det oppnår forfatteren å påvirke både følelser og estetisk sansing hos leseren. I en bredt anlagt artikkel i *Syn og Segn* nr. 3/96 sammenligner forfatteren Tore Steinar Storebø galskapen og estetikken hos Fosse og Kinck på en særst interessant måte. Han viser hvordan sammenbruddet og galskapen nødvendiggjør bruken av det poetiske språket:

Kanskje er *Stengd gitar* ein roman som meir enn vanlege ”realistiske” romanar nettopp synleggjer verda som eit kaos som berre glimtvis kan haldast fast og gjerast til noko sant og verkeleg. Enkelte vil hevde at tekstar av denne typen nettopp er døme på at det poetiske språket dominerer i motsetning til det konvensjonelle daglegspråket. Daglegspråket gjer verda fortruleg og samanhengande, det poetiske språket gjer verda utruleg og innpåtrengande. Det poetiske språket skaper mening ved å stille saman element som vanlegvis ikkje heng saman. I mellom elementa kjem det poetiske bildet, eller den poetiske lyden. Det kan såleis få oss til å sjå eller høyre noko nytt, og kanskje noko sant som me fyrst berre trudde var løgn og oppspinn. Ein må på ein måte lytta til det som er mellom orda.<sup>21</sup>

Storebø konkluderer med at vi kanskje kan lese en estetikk eller et kunstsyn ut av *Stengd gitar*, hvor diktingen skaper et uttrykk som omformer skrikene og angsten fra stengte rom, så vi kan se og høre dem på en særskilt måte. Det som er innestengt kan ikke komme ut av seg selv, bare skrives ut som poesi i et spenn mellom de innestengte ordene på den ene siden, og skriftsansningene som toner og rytme i språket på den andre.

---

<sup>21</sup> “Galskap og musikk hjå Jon Fosse og Hans E. Kinck” i *Syn og Segn* 3/2000. Denne artikkelen er bygd på forfatterens hovedoppgave om *Stengd gitar* ved UiO, år 1990

Avslutningsvis om *Stengd gitar* vil jeg nevne et komposisjonsprinsipp som gjelder for flere av romanene til Fosse, men som særlig er fremtredende i *Stengd gitar* og i *Blod. Steinen er*, nemlig sirkelprinsippet, eller kanskje heller ”tangensprinsippet”. De siste linjene i *Stengd gitar* er som følger:

ungen min, eg er her no, ikkje vær redd, seier eg. Legg munnen min inn mot døra, kviskrar. Tar i dørhandtaket, og drar mot meg. døra er stengd. Eg må gå, skulle (Fosse, 1985, s. 175)

Slik slutter altså romanen, uten stoppmarkering (punktum). Vi blar tilbake til første side og leser ”videre”:

bortover gangen, og føtene er tunge mot golvet, døra slo igjen og ungen begynte å grine. eg går med tunge føter bortover mot heisen. Det er morgon. Full bærepose. Ungen skrik.  
(Fosse, 1985, s.7)

Sirkelprinsippet består altså i at slutten griper tilbake til begynnelsen. Noen kritikere har kommet med innvendinger om at dette er en maniert side ved Fosse, og at det har blitt gjort før av andre forfattere<sup>22</sup>, f.eks. James Joyce (*Finnegan's wake*) og John Cage. Det bør være lett å vise at dette sirkelprinsippet er et viktig og riktig virkemiddel hos Fosse i de nevnte romanene, ikke minst for å vise det statiske i persongalleriet – personene er fanget i et mønster som de av ulike årsaker ikke har klart å fri seg fra.

Et karakteristisk fellestrekk ved disse første bøkene er det jeg vil kalle vandre-motivet. Med fare for å havne i klisjéen kan vi si at personene vandrer i tilværelsens ytterkant. De er fylt av en indre uro som tvinger dem ut på en vandring eller flukt.

---

<sup>22</sup> Se Morten Harry Olsens anmeldelse av *Blod. Steinen er* i *Klassekampen*.

## Kapittel 1. Presentasjon av *Blod. Steinen er*.

Jeg har foretatt en høyst uhøytidelig undersøkelse blant mer eller mindre profesjonelle lesere, som f.eks. norskfilologer, litteraturvitere og andre som er normalt interessert i Jon Fosses skrivekunst. Disse personene har lest en eller flere av hans romaner, og sett ett eller flere av teaterstykkene hans. Av et utvalg på ca. 25 - 30 personer var det bare én som hadde lest *Blod. Steinen er* (denne personen er ansatt i Det Norske Samlaget). Jeg har heller ikke funnet noen større skriftlige avhandlinger som tar for seg boka på et bredt grunnlag. Det betyr at denne foreliggende avhandlinga kanskje pløyer opp noe upløyd mark. Dette gjør arbeidet både skremmende og utfordrende. På den annen side har det etter hvert kommet en lang rekke avhandlinger og artikler om Fosses arbeid, så jeg befinner meg absolutt ikke i en avsondret verden.

Som vi har sett er ikke *Blod. Steinen er* av de mest bejublete og (om)diskuterte bøkene til Fosse. Den fikk da heller ikke så stor medieomtale som de to, tre foregående bøkene hans da den kom ut i 1987. En opplagt grunn til at boka hører med til de mer obskure i bokheimen, må nok være den spesielle formen den har. Ved første gangs møte med teksten er det lett å forstå at den blir regnet som heller lukket og vanskelig tilgjengelig på tross av sitt beskjedne omfang (ca. 120 små sider). Dette har forlaget tydeligvis tatt høyde for i arbeidet med utformingen av layout og utseende. På fremsiden av det svarte og gustengule omslagsarket blir forfatter og tittel presentert med hvite bokstaver helt ut i venstre marg, nedenfra og oppover: "JON FOSSE\*BLOD. STEINEN ER\*FORTELJING" Til høyre for tittelen skimter vi et mystisk ansikt skjult i et halvmørke, bare delvis opplyst av et grelt, grønnlig-gult skjær. Det er mulig å skjelne et uttrykk i dette halvt skjulte ansiktet; kan det være frykt, angst, fortvilelse hos noen som gjemmer seg i mørket? Blikket – personens venstre øye er så vidt synlig – røper at han er på vakt, redd for å bli oppdaget?

Ja, nå høres det ut som vi er langt inne i kriminalsjangeren. Snur vi boka og ser på omslagsarkets bakside, blir ikke disse sjangerforventningene mindre. Baksiden er svart, men vaskeseddelen utgjør et gult felt. På dette feltet kan vi lese:

Jon Fosse, 27 år, cand. philol. og lærar ved Skrivekunstakademiet i Hordaland, kjem i år med si fjerde bok. Denne gongen er det ei postmodernistisk forteljing, der lesaren møter ein aldrande kjøpmann, og blir stilt overfor eit mord som har skjedd. Eller har det skjedd?”

(I parentes bør det nevnes at forlaget har oppgitt Fosses fødselsår til 1960. Det korrekte er 1959).

Her bygger forlaget opp en sjangerforventning – i alle fall i forhold til den som ikke kjenner Fosses prosa fra før – som boka ikke kan innfri. Et forlag skal selge bøker, og presentasjonen av selve produktet er viktig. Slik sett gjør forlaget, rent kommersielt, en god jobb med dette bokproduktet. Reklameavdelingen har gått moteriktig til verks, bl.a. ved å presentere boka som ”ei postmodernistisk forteljing”. Her håper forlaget kanskje å slå to fluer i én smekk: Ved å dvele ved den mystiske kriminalgåten (”eit mord som har skjedd. Eller har det skjedd?”), håper kanskje forlaget at det skal ligge ekstra mange Fosse-bøker under juletreet, samtidig som omtalen kanskje vil trigge intellektuelle lesere som har et forhold, eller som liker å tro at de har et forhold til (det moteriktige) begrepet ”postmoderne”.

#### *Pressens behandling av Blod. Steinen er*

I mitt innledende arbeid med denne avhandlinga tok jeg kontakt med Det Norske Samlaget for å be om hjelp til å skaffe til veie gamle aviskritikker av boka. Dette viste seg å være svært vanskelig da forlaget i en flytteprosess hadde klart å miste en hel eske med presseomtale og aviskritikker! Jeg måtte i stedet gå veien om enkelte aviser og bibliotek for å be om hjelp, noe som har tatt tid. Når dette er sagt, må jeg også berømme de ulike avisredaksjonene og bibliotekene jeg har vært i kontakt med for hurtig og god service.

Jeg vil kommentere følgende avisers omtale av boka: *Aftenposten*, *Bergens Tidende*, *Klassekampen*, *Stavanger Aftenblad*, *Fedrelandsvennen*, *Adresseavisen* og *Vårt Land*. Men før jeg kommer så langt, vil jeg se på noen kriterier for litteraturkritikk. Jeg vil ikke komme inn på resepsjonsteori eller teoretiske kriterier for litteraturkritikk utover å

presentere Per Thomas Andersens teori om litteraturkritikk i hans artikkel ”Kritikk og kriterier”<sup>23</sup>

Andersen skiller mellom fem kriterier for litteraturkritikk<sup>24</sup> alt etter hva slags holdninger som ligger til grunn hos kritikerne:

1) Moralsk/politisk kriterium, 2) Kognitivt kriterium, 3) Genetisk kriterium, 4) Estetisk kriterium, 5) Affektivt kriterium.

Det moralsk/politiske kriteriet blir brukt når en kritiker kommer med utsagn som gir den vurderte teksten politisk eller moralsk verdi. Det ligger en holdning i teksten som blir gjenstand for kritikerens vurdering. Slike holdninger kan gjøre det vanskelig å avgjøre om det er forfatteren eller teksten som blir vurdert, og sier ofte lite eller ingen ting om teksten er god eller dårlig.

Kognitivt kriterium benyttes når kritikeren vurderer kunnskapstilfanget og det intellektuelle nivået i teksten. Informasjonstilfanget i teksten blir vektlagt.

Genetiske kriterier er i bruk når en fokuserer på forhold som ligger forut for selve teksten. Kriteriet har mange aspekter, det kan dreie seg om plassering av teksten i litteraturhistorisk sammenheng, i forhold til en litterær tradisjon eller i forhold til forfatterskapet. Det kan også dreie seg om påvirkningskilder, om hvorvidt teksten er fornyende, eller om intensjonen bak verket. Slik sett kan vi si at en avhandling i litteraturvitenskap vel bør vektlegge genetiske kriterier svært sterkt, i alle fall når det gjelder Andersens påpeking av at dette kriteriet stiller store krav til kunnskaper.

Estetiske kriterier går ifølge Andersen på det spesifikt litterære og tekstlige. Han regner opp flere typer estetiske kriterier: kompleksitet, integritet og intensitet. Kompleksitetskriteriet brukes når teksten har flere nivåer og tolkningsmuligheter. Dette

---

<sup>23</sup> *Vinduet* 3/87, s. 17-25

<sup>24</sup> Kritikk er i denne sammenhengen ment som avis- evt. tidsskriftkritikk, ikke større kritiske avhandlingsarbeid.



blir ofte brukt som et kvalitetskriterium, men det betyr ikke nødvendigvis at teksten må være vanskelig tilgjengelig. En lett tilgjengelig tekst kan ha flere nivåer og tolkningsmuligheter. En viktig oppgave for kritikeren herunder blir å åpne opp for leseren tekstens kompleksitet, og gi hjelp til å oppdage skjulte nivåer i teksten. Kritikeren bør her åpne opp for de lesemuligheter teksten gir. Integritetskriteriet brukes for å knytte teksten sammen til en helhet. Det sier noe om tekstens evne til å engasjere leseren fra begynnelse til slutt, å være lyktemann for leseren gjennom teksten.

*Det affektive*<sup>25</sup> kriteriet er det siste kriteriet Andersen nevner i sin artikkel. Det affektive kriteriet blir brukt når en kritikers konklusjon går via en affektiv respons på teksten. Ofte vil en affektiv lese måte mangle en klar konklusjon på det foreliggende verket, men konklusjonen vil kunne leses ut av kritikeren stil, f.eks. bruk av ironi og sarkasme. Selve budskapet fra kritikeren blir å finne implisitt i hans stil.

### ***Noen avis anmeldelser***

*Aftenposten, Aften*, Johan Fr. Heyerdahl (25.08.87).

Med overskriften ”Feberaktig” bruker *Aftenpostens* anmelder mye plass på genetisk vurdering av boka, og setter *Blod. Steinen er* inn i Fosses forfatterskap sammen med de tre andre bøkene han har skrevet. Slik får anmelderen frem bredden i forfatterskapet. Han presenterer boka som ”en lyrisk fortelling”. Anmelderen har lest debutboka til Fosse, *Raudt, svart*, og har tydelige forventninger til den nye boka, basert på hans opplevelse av debutboka. Heyerdahl er opptatt av språket i *Blod. Steinen er*. Han vektlegger altså det estetiske fremfor innholdsmessige og tematiske kriterier i sin lesning. Han gir lesehjelp ved å fortelle om bokas ulike handlingsplan. Kanskje ville han ha vekket enkeltes leselyst som slett ikke kunne tenke seg å lese Fosse, ved å fokusere mer på at det skjer et mord i løpet av handlingen, men dette blir knapt nevnt i anmeldelsen. Hans behandling av bokas språk vil kanskje i stedet stenge ute mange lesere: ”(...) den er statisk og dirrende på samme tid. Vanskelig å få tak i for en utålmodig leser”. Heyerdahl nevner ikke ordet modernisme, eller hvilken tradisjon boka

---

<sup>25</sup> Affektiv vil si følelsesmessig. Kritikeren blir følelsesmessig engasjert i teksten, noe som påvirker hans måte å vurdere på. 2. *Bergens Tidende*, Pål Gerhard Olsen (05.10.87)

tilhører, men han kjenner tydeligvis Fosses forfatterskap godt, og han mener at Fosse er en original forteller, dristig og med sikker språksans, men at bokas form og komposisjon gjør det kronglete og vanskelig for leseren. Anmelderen konkluderer likevel med at boka ikke er vanskeligere tilgjengelig enn at vi burde klare å henge med.

*Bergens Tidende*, Pål Gerhard Olsen (05.10.87).

Pål Gerhard Olsen benytter innledningsvis det genetiske kriteriet i sin tekst, som har fått den fengende overskriften ”Demoner, drift og død”. Her henviser han til en debatt i *Dagbladet*<sup>26</sup> om skille mellom modernister og tradisjonister, og plasserer Fosse blant modernistene. Han forteller leseren hva som kjennetegner Fosse som forfatter i lys av de andre bøkene hans. Men han trekker også inn mulige påvirkningskilder som Joyce, Kafka og Vesaas. Slik sett får han satt boka inn i en tradisjon. Han berømmer Fosse for å beherske formen han har valgt, men konkluderer med et litt hjertesukkende spørsmål om det ikke snart er ”på tide å bryte ut av det modernistiske blokkhuset som han nå ettertrykkelig har vist at han tumler hjemmevandt rundt i, og begi seg ut i et mer sammensatt og fremfor alt mer åpent landskap?” Olsen avslutter med en ydmyk bønn til Fosse om en litt mer leservennlig skrivemåte: ”Det burde kunne gå an å flørte litt med leseren uten at flørtens skal utvikle seg til et utilbørlig svik mot modernismens stamfedre.” Aner vi en affektiv undertone her? Pål Gerhard Olsen er selv en anerkjent skjønnlitterær forfatter, men han har ikke akkurat utmerket seg som en utpreget formeksperimentell forfatter i sin prosa.

Ellers er Olsen hovedsaklig estetisk orientert i sin anmeldelse. Han forteller leseren at boka foregår på tre plan og kan leses på flere ulike måter. Han understreker at selv om bokas struktur nok vanskeliggjør lesingen, er det relativt lett å følge med i den ytre handlingen. Han gir lesehjelp ved å forklare hvordan de tre nivåene flettes sammen og hva dette gjør med teksten. Han berører Fosses mye omtalte rytmikk, og bruker denne som en oppmuntrende ”push” til leserne:

*Blod. Steinen er* er en sterk og ubehagelig beretning om et fortvilt menneskes forsøk på å luften sine demoner og tilbakeholdte drifter. Rytmen er skjebnetung og suggererende og det direkte

---

<sup>26</sup> Det har ikke lyktes meg å oppspore en *Dagblad*-anmeldelse av *Blod. Steinen er*. Den mest nærliggende og overraskende konklusjonen jeg må trekke av dette er at avisen ikke anmeldte boka.

snittet inn i hovedpersonen gir boka en slags urkraft som stort sett skyver leseren over de formelle hindringene som ikke alle virker like nødvendige.

Han gir ikke lange innholdsreferat, kun den ytre handlingen. Han legger vekt på drapet og forholdet mellom ektefellene som et viktig spenningselement for forståelsen av teksten. Olsen stiller spørsmål ved om ekteskapskonflikten er reell, eller om det hele foregår i hovedpersonens indre. Denne kritikeren har god innsikt i modernistisk skrivekunst. Dette viser seg i hans analytiske tilnærming til Fosses tekst. Selv om han kunne tenkt seg en mindre hermetisk tekst, virker det ganske klart at han er åpen for Fosses bok av året.

Klassekampen, Morten Harry Olsen (publ.dato ukjent).

Dette er en grundig og god anmeldelse som yter teksten rettferdighet på godt og vondt. I likhet med sin navnebror i BT viser Morten Harry Olsen at han har god greie på og oversikt over modernistisk litteratur og kunst. Men han gjør ikke noe poeng av dette utover å sette boka inn i en modernistisk tradisjon.

Han legger vekt på mordet som bokas spenningsplan og kjernehandling: ”I det ytre later handlingen til å dreie seg om hvorvidt en bygdehandelsmann har drept sin kone eller ikke, og om mordet – om det nå finnes – skal bli oppdaget av bygdas postbud. Dette er bokas kjernehandling”. Han gir lesehjelp ved å fortelle om bokas flere handlings- og tankeplan, og hvordan disse knyttes sammen ” i en eneste, sammenhengende strøm, og skifter nervøst frem og tilbake”.

Anmeldelsen er i hovedtrekk estetisk dominert. Han bruker tid på å forklare hvordan den modernistiske teknikken fungerer i boka, og til tross for at han har innvendinger, konkluderer Olsen med at *Blod. Steinen* er ”en av de bedre bøkene i den modernistiske gjenoppvekkingen på 80-tallet”. Selv om han er positivt innstilt til boka, og finner at cut-up-teknikken til Fosse er ganske leservennlig og lett å følge med på, gjør det etter hans syn ikke boka særlig spennende: ”På den annen side gjør denne formalismen det litterært uspenningende. I det hele tatt ser ikke denne anmelder at noen form for cut-up-teknikk tilfører litteraturen noe nytt (...), men i denne boka er den gjort til et poeng. Teknikken blir (...) bokas vesentligste element. Og til det er den ikke

spennende nok”. Morten Harry Olsens konklusjon kan vel oppsummeres i anmeldelsens tittel: ”Ikke helt gjort”.

*Stavanger Aftenblad*, Odd Martin Mæland (14.10.87)

I denne anmeldelsen finner vi godt representert flere av Per Thomas Andersens kriterier. Innledningsvis kommenterer Mæland bokas vanskelige form, og at det har tatt ham flere gjennomlesninger å avdekke strukturen i fortellinga. Han stiller spørsmål ved forlagets presentasjon av *Blod. Steinen er* som et postmodernistisk verk. I likhet med de foregående anmelderne kommenterer han fortellingas ulike lag:

Ved nylesninger er det altså mulig å se mer av strukturen bak denne nesten oppløste fortellinga. De ulike beretterplanene flettes sammen i tre ulike spor; ett som beskriver situasjonen nøytralt og sett utenfra, ett som gir jeg-røst til minnet og ett som formidler et ikke-bevisst billedspråk. Disse bryter inn i og av hverandre hele tiden, og særlig ved første gangs lesning møter en så å si en tekstmur med sprekker i alle retninger. Selv om fortellermønsteret blir mer oversiktlig etter hvert, spør det om den unge forfatteren ikke har forstrukket både sin prosa og sitt tema i denne formen.

Det spørs om ikke Mæland her har skremt bort mange potensielle lesere ved sin vektlegging av kompliserte sider ved denne teksten. Han skriver at han har måttet lese boka flere ganger for å få noenlunde oversikt over strukturen. Slik fremstiller han boka som for komplisert og for teknisk for vanlige lesere.

Mæland gjengir et handlingsforløp: forholdet mellom mannen og kona, drapsantydningen, fortidsglimt, handelsmannens kaotiske tanker og bevegelser fra rom til rom. Jeg synes å merke en viss motvillig velvilje til Fosse-boka som han holder opp mot et par andre unge forfattere som er ute med eksperimenterende bøker samtidig med *Blod. Steinen er* (Ole Robert Sunde: *Kontrapunktisk*<sup>27</sup>, og Eva Jensen: *Teori for et kort liv*) på slutten av anmeldelsen, men ikke uten at en viss affektiv ironi skinner gjennom:

Men hvem vet om ikke Fosse her våger seg på en viktigere utfordring: å fornye den psykologiske romanen i Norge? For 40 år siden skrev nettopp Vesaas om vaskerieieren Jon Tander<sup>28</sup> i et nytt formspråk (*Bleikeplassen*). Jon Fosses ”Blod. Steinen er” representerer i alle fall en sterk

---

<sup>27</sup> I en senere, noe bredere anlagt dobbeltanmeldelse i form av en samtale mellom to anmeldere - av *Blod. Steinen er* og Sundes *Kontrapunktisk* (ikke Kontrapunkt, som det står i anmeldelsen jeg har sitert fra over) sammen med Astrid Sæther i *Norsklæreren*, utdyper anmelderen sine synspunkt noe uten at hans lett gjennomskinnlige negative holdning til boken forandres i synlig grad.

<sup>28</sup> Det riktige navnet til Vesaas hovedperson i romanen *Bleikeplassen* (1946) er Johan Tander, ikke Jon Tander som det står i Mælands anmeldelse.

utvidelse av denne modernistiske skrivemåten. Så kanskje er han post – likevel. I alle fall er det bygdas postmann som ser ut til å løse gåten idet teksten slutter – der den begynte.

Odd Martin Mæland har lagt størst vekt på det estetiske kriteriet selv om han som nevnt har vært inne både på det genetiske og det affektive i sin anmeldelse, og han konsentrerer seg om det spesifikt tekstlige. Han gir en slags leseinstruksjon ved å avdekke noen modernistiske koder som Fosse bruker, men det virker ikke som dette er til særlig hjelp for potensielle lesere. Han er gjennomgående negativ i sin omtale av boka.

Fedrelandsvennen, Bjarne Tveiten (07.08.87)

Denne anmeldelsen innleder med en presentasjon av Fosse og hans tidligere utgivelser, og går så over til å diskutere den usikre sjangerbestemmelsen av boka fra forlagets side. Han kommenterer at forlaget kan ha hatt problemer med å bestemme sjangeren, for det opererer både med betegnelsen ”forteljing” og ”roman”<sup>29</sup>.

Tveiten berører bokas ulike plan, uten den analytiske tilnærmingen til estetiske kriterier som de tre foregående anmelderne har vist. Noe ukritisk nøler han bare litt med å kalle boka postmodernistisk; ”Sjølv om ein skal vere varsam med å setje merkelapp på litteratur, vil eg nok seie at denne boka til Jon Fosse er prega av såkalla postmodernisme”. Anmelderen kvalifiserer denne sin påstand med ”Det er vanskeleg og tildels umogeleg å halde greie på tidsperspektivet, forfattarens ståstad og tilhøve til personane sine”. Vi ser at denne anmelderen ikke er så teoretisk skolert som sine kolleger i de foregående eksemplene. Dette kompenserer han ved å legge mer vekt på de innholdsmessige sidene av boka. Han gir et forholdsvis grundig referat av den ytre historien om handelsmannen, kona, postmannen, det mulige drapet. Han leser

---

<sup>29</sup> I sin anmeldelse sier skribenten at “det kan sjå ut som forlaget har hatt problem med å bestemme seg om boka skulle kallast forteljing eller roman. På sjølve boka står det forteljing, på vaskesetelen står det roman”. Dette stemmer ikke med den utgaven av *Blod. Steinen er* som danner grunnlaget for denne avhandlinga, og som jeg har beskrevet på s. 6. Denne utgaven er fra 1987, og så vidt jeg har kunnet bringe på det rene har ikke denne boken kommet i flere opplag eller billigutgave/paperback. I denne utgaven opererer forlaget konsekvent med begrepet “forteljing”. Sjangerbestemmelsen forteljing er nok ikke bestemt av forlaget, men er et konsekvent og bevisst valgt fra forfatteren side. Dette bør normalt ikke være noe å henge seg opp i, romanen eller novellen er jo en fortellende sjanger, men i dette tilfellet er Fosses sjangerbestemmelse et bevisst valg som jeg vil komme tilbake til.

handelsmannens mentale og språklige sammenbrudd som et bilde på et bygdesamfunn i oppløsning.

Denne anmelderen har en tradisjonell tilnærming til *Blod. Steinen er*. Selv om dette på langt nær yter boka rettferdighet, kan denne tilnæringsmåten være med på å få tradisjonelle lesere, som kanskje vil la seg skremme av for mye teoretisk utlegning, med på å forsøke å lese boka.

Forfatteren av anmeldelsen "Dyster Jon Fosse" konkluderer med at i likhet med at tidligere bøker av samme forfatter har fått en heller blandet mottakelse her hjemme, "(...) vil også denne nye boka truleg vekke debatt. Så spesiell som ho er, bør ho det". Han mener at Fosse er et litterært talent utenom det vanlige, og viser til den positive responsen Fosses bøker har fått i Sverige.

Denne anmeldelsen kompenserer manglende faglig, teoretisk overbygning med å vise åpenhet overfor teksten. På den annen side kan vi spørre om den er etterrettelig nok som leseveiledning for publikum i all sin positivitet og publikumsvennlighet?

Adresseavisen, Oddmund Hagen (dato ukjent).

Denne anmelderen er nesten utpreget genetisk orientert i sin anmeldelse. Han presenterer Fosse som en av de ledende moderne forfatterne blant de yngre i Norge i dag. Han setter Fosse inn i en "brei tradisjon i europeisk målestokk. På mange vis står han som ein fornyar av norsk prosa idet forma blir vel så viktig som innhaldet, måten stoffet blir formidla på er like viktig som stoffet sjølv." Han nevner andre forfattere som Kjærstad og Fløgstad som fører an i denne retningen, som han mener ikke er direkte avantgardistisk, "berre unorsk". Lenger ute i artikkelen sin er han inne på det samme når han setter Fosse inn i en bred europeisk tradisjon: "etter norsk standard skriv han utradisjonelt og såkalt vanskeleg". Men det kommer klart frem at denne anmelderen ikke synes Fosses form er problematisk: "Når ein skreller bort den "vanskelege forma" står ein att med ei enkel ramme rundt Fosses forteljing". Så følger et handlingsreferat av kjernehandlingen, hvor han ser parallellen mellom menneskelig forfall og samfunnets forfall, og selvsagt et språklig forfall: "og det har jamvel skjedd eit språklig forfall i den

forstand at det ikkje eingong går på tomgang, det har rett og slett gått i stå, syntaktisk og delvis grammatisk”.

De tre handlingsplanene blir kommentert uten at anmelderen gjør noe særlig mer ut av fortellingas komposisjon. Han gjør et lite poeng av fortellingas sirkelbevegelse:

”Fortellinga starter og slutter i ei stivna rørsle, i forlenginga av denne rørsla ligg også avsløringa av kva som egentleg har skjedd mellom mannen og kona”.

Anmelderen kaller boka til Fosse en psykologisk thriller i og med at Fosse har trengt dypt inn i menneskesinnet: ”(...) og han viser på ein overbevisande måte kva som kan hende med eit menneske som blir fullstendig isolert frå sitt tidlegare liv og sitt eige lokalmiljø.” Han konkluderer med at denne boka ikke kunne vært skrevet på noen annen måte. Hadde den blitt skrevet annerledes (mer realistisk?) ville ”samstundes forteljinga tapt ein dimensjon som ligg i forma og ingen annan stad. Om Fosse skriv vanskeleg? Nei, langt derifrå. Men han skriv uvant, og det er noko heilt anna.”

Denne anmeldelsen skiller seg noe fra de foregående ved konsekvent å unngå teoretiserende utlegninger om litteratur og kunsttradisjon. Den legger vekt på å ufarliggjøre den ”vanskelige” formen i fortellinga, og formidler dette på en entusiastisk og ukomplisert måte slik at mange potensielle lesere i alle fall ikke blir skremt bort.

#### Vårt Land (16.12.1987)

Denne anmelderen tar tak i forlagets presentasjon av *Blod. Steinen er* som en ”postmodernistisk forteljing” og forklarer dette begrepet med det populære og intetsigende ”det som ikkje passar inn i nokon bås”. Videre kommer anmelderen inn på ”opphakkinga av språket”. Han ser sammenhengen mellom sammenbruddet i det språklige og det menneskelige. Så kommer en liten (og usammenhengende, uten at jeg tror det er et bevisst virkemiddel fra anmelderens side) sammenfatning av den ytre handlingen, der han leser et yngre ektepar inn i handlingen i tillegg til handelsmannen og kona hans. Enten har denne anmelderen lest boka mye grundigere enn de fleste andre, eller så har han misforstått grundigere enn de fleste andre. Jeg velger å helle til den siste forklaringen.

Anmelderen konkluderer med at Fosse ikke har gjort det lett for leserne sine i årets bok: ”Sjølve elementa frå menneskeliv som han skildrar er velkjende nok. Men lesarane må ta seg tid til å setje saman eit puslespel av små bitar. For den som tek på seg strevet med å skape heilskap av dette knuste røyndomsbildet, kan det kanskje bli ei øving i å få grepet på eit (post)moderne liv”.

Dette var den siste av syv avisanmeldelser jeg har funnet av *Blod. Steinen er*. Utvalget er mer eller mindre tilfeldig. Det er ikke styrt av noe annet kriterium enn tilgjengeligheten. Det har, som jeg nevnte innledningsvis i dette kapitlet, vært vanskelig å få oversikt over hvor mange eller hvilke aviser som anmeldte *Blod. Steinen er*.

#### *Sammenfattende kommentarer til aviskritikken*

Avisjangeren litteraturkritikk er, som all kunstkritikk avisene publiserer, i sin natur subjektiv. Kritikerer gir uttrykk for hans eller hennes mer eller mindre private smak og preferanser. På svært liten spalteplass skal sjangeren kjempe mot et stadig mer gjennomkommersielt kulturbilde der platthetene står i kø for å komme ut til folket og bli evige sannheter. Mange unge forfattere i debutant- eller etableringsfasen blir aldri anmeldt. Jon Fosse måtte bli anerkjent i svenske medier før man her til lands tok sjansen på å mene noe særlig om ham. Men i rettferdighetens navn må det nevnes at *Blod. Steinen er* verken er utgitt eller omtalt i Sverige (eller andre land) – så langt.<sup>30</sup>

Som vi har sett, fikk *Blod. Steinen er* likevel en god del spalteplass i flere av de viktigste avisene da den kom ut i 1987. Jeg synes å merke to ulike tendenser hos anmelderne: Hos de fire første, altså i *Aftenposten*, *BT*, *Klassekampen* og *Stavanger Aftenblad* finner jeg at estetiske, språklige kriterier er mer fremtredende. Kritikerne her virker også mer skolerte når det gjelder modernistisk teori. Kritikerne i *BT* og *Klassekampen* virker mer skeptisk til Fosses modernistiske teknikker enn de andre fem. Pål Gerhard Olsen ber Fosse komme ut av sitt ”modernistiske blokkhus” og spør om det ikke går an å flørte litt mer med sitt publikum. Morten Harry Olsen i *Klassekampen* er kritisk til mye av det Fosse gjør av modernismeeeksperiment i teksten sin. Mye av det har vært gjort før, og det

---

<sup>30</sup> Fosses utgivelser i Sverige er så langt: *Stengd gitar*, *Naustet*, *Flaskesamlaren*, *Melancholia I og II*, *Morgon og kveld*. *Det er Ales* er planlagt utgitt.



tilfører ikke litteraturen noe nytt, ifølge Morten Harry Olsen. Kan disse innvendingene ha noe å gjøre med at begge disse to anmelderne også er skjønnlitterære forfattere?

De tre siste avisene legger mer vekt på genetiske og innholdsmessige kriterier. Både *Fedrelandsvennen* og *Adresseavisen* viser god kunnskap og innsikt i det de skriver. Selv om de skriver enkelt og tilforlatelig, viser de en entusiasme overfor kritikkobjektet som kanskje vil slå positivt ut for mange lesere.

Den siste aviskritikken, i *Vårt Land*, må jeg karakterisere som ganske mislykket. Det virker ikke som denne kritikeren har lest boka grundig nok til å vite hva som foregår. Han bruker teoretiske floskler på en ukritisk måte, og – vil jeg tro, fra et publikumssynspunkt – gir et heller forvirret inntrykk.

Fra mitt ståsted finner jeg det litt merkelig at ingen av disse anmeldelsene har gått inn på den musikalske siden av språket i *Blod. Steinen er*, eller fått assosiasjoner til musikalske aspekter ved komposisjonen. Dette er særlig rart når vi vet at Fosse selv mange ganger har nevnt sitt forhold til musikk. Hans to foregående prosabøker hadde jo også sterke hentydninger til musikk — hovedpersonen i debutboka er selv musiker, og bok nr. to har henvisning til musikk i tittelen: *Stengd gitar*. Jeg ville tro at dette, kombinert med det vi vet om litteraturens forbindelseslinjer til musikk opp igjennom litteratur- og kunsthistorien, ville ha ledet kritikere hen mot slike assosiasjoner, særlig når vi ser på Fosses sterke betoning av rytme og repetisjon i sin prosa.

### *Fosse som ”språkmusiker”*

Jon Fosse har i utallige intervjuer understreket sitt forhold til det musikalske: Gjennom hele sin skrivende karriere har han sett på skrivingen som en fortsettelse av den musikalske virksomheten som opptok ham i unge år. Han byttet bare ut gitaren med blyanten eller datamaskin da han innså at han aldri ville ble god nok musikalsk til å uttrykke det han hadde behov for gjennom musikken:

Eg byrja å skrive i pinleg ung alder, alt i tolvårsalderen, samtidig som eg spelte mykje gitar. Det å skrive opplevde eg som ein variant av det å spele gitar, Rytmer klangar, stemmingar og slikt. Etterkvart blei eg jo eldre, og eg heldt fram med å skrive, og framleis var det å skrive mykje det same som det å spele; eg var ikkje så opptatt av kva det handla om, eller av å fortelje ein historie

(...) Dei historiene eg skreiv og heldt på med, dei hadde ikkje ein forteljar på den måten, der var det heller ein mann som spelte gitar i skrifta”<sup>31</sup>

Han forteller at han aldri planlegger en historie, eller tenker igjennom på forhånd hva han skal skrive. Han setter seg ned ved tastaturet, og nærmest leker seg i gang, som en musiker som setter seg ned med sitt instrument og begynner å improvisere. Ut av denne improviseringen kommer det ting ned på papiret eller på skjermen som han enten forkaster, eller arbeider videre med. I artikkelen “Og bølgiene slår sitt noko” oppfatter Åshild Jacobsen Jon Fosse som

ein slags språkmusikar, ein som arbeider med tema og variasjonar, repetisjonar og rytme (...) Repetisjonen kjenneteiknar Fosse sin skrivemåte framfor noko anna verkemiddel. Repetisjonen av setningselement, handlingar, replikkar og tankar skapar ein særeigen rytme i teksten, eit driv framover og ei uro eller ein irritasjon i lesaren. Dei skapar òg ei manisk stemning som understrekar kjenslene til personane (...). I teaterstykket skapar repetisjonane ei intens og rytmisk stemning, nesten musikk, og ein ser repetisjonane særleg klårt i teksten fordi dei er forma som replikkar, replikkane ser nesten ut som lyrikk<sup>32</sup>.

En komponist får ofte bestillingsoppdrag fra ulike oppdragsgivere der han eller hun skal komponere et stykke musikk, ofte til en spesiell anledning, jubileum eller lignende. Det er ikke vanlig at slike oppdrag blir gitt til en skjønnlitterær forfatter. Det ligger vel både i bestillingsoppdragets natur, og forskjellen i måten en komponist og en forfatter vanligvis arbeider på. Fosses siste prosabok *Det er Ales* (2003) ble bestilt av et tysk forlag som ville ha en tekst om sjø og havmiljø. Fosse forteller at han setter seg ned ved tastaturet og begynner å improvisere fram en tekst, eller ”språkmusikk”, som han også kaller litteraturspråket sitt.

Selv sier Fosse om det musikalske i tekstene hans at “Ja, det er nok ein slags musikk. Igjen så blir det ein metafor. Litteratur er litteratur, og musikk er musikk. men at det er ein slags musikk i litteraturen min, det trur eg – aller mest i prosaen min, mindre i dikta og endå mindre i dramatikken min”<sup>33</sup>. Fosse understreker altså at det musikalske i tekstene mer går på et metaforisk plan, og viker slik sett ikke mye fra et tradisjonelt musiko-litterært syn i norsk litterær offentlighet (se s.1 ovenfor). At Fosse kan betraktes

---

<sup>31</sup> “Gud skapte lyset, derfor er han i mørkret”. En samtale mellom Erling Aadland og Fosse i “Replikk”. Tidsskrift for human – og samfunnsvitenskap, UiB nr 12, 2001, s. 15.

<sup>32</sup> “Og bølgiene slår sitt noko - Ei ferd gjennom forfatterskapen til Jon Fosse “ i *Mål og makt* 4/98.

<sup>33</sup> Anne K. Bang: “En samtale med Jon Fosse”, *Bøygen*, 3/97.

som en slags språkmusiker, er hans samarbeid med den østerrikske komponisten Georg Friedrich Haas om å skrive librettoen til *Melancholia* som er planlagt oppført i Wien i 2005, et eksempel på. Fosse kommenterer selv dette samarbeidet slik: ”Det er flere som har sagt at mine teatertekster ligger tett på hvordan en libretto tar seg ut. For meg ligger da også selve skrivingen tett opptil det å komponere. Jeg har en musikalsk måte å jobbe på, der det viktige er flyten, bevegelsen, emosjonen, logikken og slike ting.”<sup>34</sup>

#### *Noen bemerkninger om sjangerbenevnelsen ”forteljing”*

Fosse gav ut to romaner før *Blod. Steinen er*, som er hans tredje prosabok. Hvorfor har han gitt denne boka sjangerbenevnelsen ”forteljing” og ikke ”roman”? Jeg går ut fra at han har hatt en alvorlig hensikt med å understreke sjangeren her. Jeg vil tro at det delvis har noe med formatet å gjøre: Boka ligger i et slags mellomformat: litt for liten til å være roman, litt for stor til å være novelle? Nå har jo Fosse skrevet i dette mellomformatet senere: *To forteljingar* (1993), som er mer tradisjonelle fortellinger enn *Blod. Steinen er*. Det kan også nevnes at da Fosse gav ut bestillingsverket *Det er Ales* (2003) på et tysk forlag (se forrige side), insisterte forlaget på å bruke sjangerbenevnelsen novelle, i motsetning til da boka etterpå ble utgitt i Norge, hvor Samlaget insisterte på romansjangeren.

Er det i det hele tatt av interesse for leseren om prosaboka hun leser er roman, epos, novelle eller annen epikk? Det hører jo med til vår gymnaslærdom å vite at episk diktning er det samme som fortellende diktning, det har jo selveste Aristoteles fortalt oss. For å holde oss til læreboka litt til, så sier den at typiske kjennetegn på novellen er at den er relativt kort, har et oversiktlig persongalleri, har en oversiktlig og enkel handling som (ofte) toppet seg i et dramatisk høydepunkt, som (ofte) bevirker et vendepunkt og så videre. På mange måter ville *Blod. Steinen er* passe inn i et slikt skjema: den episke kjernen er jo der i form av et ektepar som beveger seg i et avgrenset miljø (bygda og butikken). Nå er vel kanskje 119 sider i drøyeste laget for en novelle, men det har vært skrevet lange noveller før, f.eks. Øystein Lønns novelle ”Historie” (!) fra 1973 på over 70 sider. Vi skal huske på at unge Fosse studerte litteraturvitenskap på den tiden han skrev ”Forteljinga”, og vi vet at han har vært og er svært opptatt av fortellingas vesen og formidling av episk litteratur, jfr. tittelen på hans første essaysamling: *Frå showing via telling til writing* som på mange måter utgjør hans

---

<sup>34</sup> *Dagbladet*, 13.01. 2003.

poetikk. Jeg vil tro at benevnelsen ”forteljing” i denne sammenhengen er av retorisk og litteraturkritisk art. Det ligger også, tror jeg, en ironiserende metatenkning bak: Det er jo på mange måter en fortelling om antifortellinga, og ironien blir forsterket når vi vet at Fosse var opptatt av skriftteori – som del av litteraturteori. Men ”skrift” i denne sammenhengen er ikke det samme som ”skrift” i betydningen levende muntlige fortellinger som er skrevet ned og utgitt i bokform, enten som roman, novelle eller for den saks skyld ”forteljing”. Å fortelle er umulig, eller for å bruke et Adorno-paradoks: ”Forteljarens stilling er i dag kjenneteikna ved eit paradoks: det er ikkje lengre råd å fortelje, medan romanforma samtidig krev forteljing”.<sup>35</sup> Disse problemstillingene er viktige i såkalt postmoderne litteraturteori, som Fosse er en del av på 80-tallet. Postmodernistene var som kjent opptatt av ”de store fortellingene” – de så (svært forenklet sagt) på virkeligheten som en fiksjon som det blir umulig å fortelle om, eller formidle (altså på tradisjonelt vis): Fortellinga bryter sammen, og vi står igjen med Antifortellinga, som også er fortelling.

Jeg ser på *Blod. Steinen er* som en fortelling i en slik antifortelling: på jakt etter ”nærværet i fraværet” for å si det med et annet paradoks, denne gang av Derrida. Dessuten har ordet ”Antifortelling” en ganske dissonant klang, noe som passer godt inn i mitt prosjekt, nemlig å ”lese” *Blod. steinen er* som en dissonant komposisjon: ”Fortellinga som absolutt musikk”.

---

<sup>35</sup> Sitatet er opprinnelig fra *Noten zu Literatur I* (1959). Dette sitatet bruker Fosse som motto for *Stengd gitar*, hvor jeg har hentet det fra.

## Kapittel 2. Forsøk på en nærlesing

### *Ytre handling.*

Den ytre handlingen i *Blod. Steinen er* kan virke banal. Den kunne på sett og vis vært hentet fra en sosialrealistisk 70-tallsroman (dermed ikke sagt at sosialrealismen er mer banal enn andre litterære ismer). Men banale historier er ofte enkelt konstruert, med et plot som skal drive leseren gjennom (den banale) handlingen fram mot løsningen på mysteriet, konflikten eller hva det måtte være. Den episke drivkraften i denne boka er uklarheten med hensyn til hva som kan ha skjedd. Den ytre handlingen eller rammen er altså ikke nødvendigvis enkel å konstruere, og formen preger absolutt det uklare innholdet, eller omvendt kan vi si at det uklare innholdet preger formen. Med en god porsjon tålmodighet går det likevel relativt greit å finne en slags episk tråd å gripe tak i. Men det nytter ikke å tviholde på denne tråden, for den lar seg bare nøste opp et stykke på vei, før leseren må finne en annen tråd. Men jeg skal likevel prøve å parafasere en handling.

En handelsmann og kona hans driver kolonialhandel og apotekutsalg i den fraflyttingstruede vestlandsbygda. Foruten de to møter vi også postmannen som kommer på besøk. Det er handelsmannen som står i fokus for den episke handlingen. Personene er navnløse og uten fysiske kjennetegn, bortsett fra at vi får vite at handelsmannen har ”brei mage”. Vi får ikke vite mer om de andre personene i fortellinga enn det handelsmannen vet om dem, og de tanker han gjør seg om dem.

Den daglige driften av forretningen opptar handelsmannen fullt ut, og han er svært engasjert i sitt arbeid. Den vesle bygda ligger avsides til, og man bruker flere timer hver vei til byen. Ekteparet arbeider svært hardt for å få det til å gå rundt økonomisk, men de må innse at butikken ikke går så godt som den engang gjorde, og mannen har store vansker med å tilpasse seg den nye tid.

Mye tyder på at samlivet mellom ektefellene har gått i stå. Dette fremgår av mange undertrykte seksuelle tanker og bitre følelser som går gjennom handelsmannens sinn på flere nivå i teksten. Det virker som hun har stengt av for det seksuelle samlivet deres:

Men gjennom tilbakeskuende tanker, uttrykt i indre monolog(?) virker det som om de har hatt samlivsproblemer også tidlig i ekteskapet:

og ansiktet hennar heng ned under augene, Sausen ligg over middagstalerken. eg løyser opp slipset. Eg strekker på meg, og tar ned to songbøker eg har liggande opppå buffeten. Ho sit i ein lenestol ved enden av salongbordet. Hendene hennar er falda i fanget. Ho bøyer seg framover, og det klirrar i sølja ho har på brystet. Ho tar av seg dei svarte bunadsskorne. Eg rekker henne den eine songboka, og ho legg boka frå seg på bordet. Eg blar meg framover i songboka. Ei mett lukt av middag heng i stova. Eg blar i songboka. Eg ser at ho kikkar opp på eit broderi ho har laga, og ho løyser bunadsskjorta i halsen. Eg byrjar nynne på ein song.

Må ha ro no, seier ho.

Eg nynnar vidare.

Må du synge no, seier ho.

Eg blar meg vidare i sangboka, og byrjar nynne på ein ny song.

Gi deg no, seier ho.

Eg knip att augene, og teier. Berre teier.

Norske flagg, og skulemusikk. Syttande mai. Eg teier, og byrjar gå att og fram på golvet. Att og fram. Eg stiller meg opp bak ryggen hennar, og eg ser skrått nedover skuldera hennar. Middagslukta er tung i kroppen. Ho ser rett framfor seg. Ho løftar opp eine handa, og famlar etter meg. Eg står bak ryggen hennar. Ho sukkar, tar handa til seg, og ho knepper bunadsskjorta meir opp i halsen. Eg kan sjå brysthaldaren hennar.

Likar du ikkje at eg syng? seier eg.

Ho ristar på hovudet. Håret hennar er glatt, og det er klypt rett av i nakken.

Nei vel, seier eg.

Eg går ut igjen på golvet, og ho snur hovudet etter meg. Ho ser etter meg, og eg ser ein smil bak munnen hennar. Glød i augene. Eg går att og fram på golvet. Eg ser i brysthaldaren hennar. Ho smiler til meg.

Kvifor skal eg ikkje synge då?

Kvifor ikkje?

Ja.

Nei kvifor, seier ho.

Eg går att og fram på golvet

Faen heller då, seier eg og går bortover

(...) (...)

(...) (...) mot lenestolen der ho sit. Ho ser, stirer, mot broderiet som heng over sofaen. Eg går bort til stolen, og eg legg armen over bringa hennar. Tar tak i bringekluten. Drar til meg. Rykker til. Ho trekker pusten fort. Noko rivnar. Eg pressar handa mi ned under brysthaldaren hennar. Brystvorta hennar. Eg knepper. Ho pustar fort, og eg ser ein glød i augene hennar.

Du er galen, seier ho.  
Ser mot meg.  
Galen for faen! seier eg  
Ho ristar på hovudet.  
Eg er ikkje galen, seier eg.  
Ho pustar fort, og eg trekker handa mi til meg, (...) (...).  
(s. 12-15)

Det lange sitatet, eller snarere, de lange sitatene over er biter av episoder fra ekteparets samliv. I korte, parataktiske setninger og setningsbrokker antydes den uforløste erotiske eller seksuelle spenningen mellom dem. Isolert sett er denne hverdagsskildringen av en krangel eller uenighet mellom to ektefolk relativt uproblematisk. Det kan jo være så enkelt og klassisk som at han har lyst på sex med kona, men at hun er trett og uopplagt. Det har blitt laget mange mer eller mindre dårlige vitser om dette temaet. Men her aner vi noe dypere og konfliktfylt som ligger under. De korthogde setningene, det enkle språket og den enkle hverdagsscenen (ordbruken hverdagslig her kan kanskje virke noe søkt i og med at scenen skildrer en 17. mai-middag) virker forsterkende på den konflikten vi aner mellom ektefellene, eller i alle fall mannens negative tanker omkring kona og samlivet. Mannens holdning til kona kommer kanskje enda sterkere til syne noen sider senere. Her møter vi dem i deres arbeid i butikken:

Det er mykje å gjere, seier han. Vi har mykje å henge fingrane i, seier ho (...) Han puffar brillene opp i panna, og han ser mot henne. Eit kjøkkenforkle er knytt stramt rundt magen hennar. Gult forkle. Magen bular ut under linninga. Ein slakk haug. Han ser (...) Kvifor let du aldri att døra seier han (...) stiller seg opp framfor henne. Ein slakk haug (...). s. 20)

I en intens kryssklippingsteknikk på bare noen få linjer (som ikke kommer frem i dette sitatet), forsterkes vårt inntrykk av handelsmannens antipati overfor sin kone. Det blir igjen antydning at en sterk seksuell frustrasjon er til stede eller ligger under begge ektefellenes kommunikasjon:

Nei, du let aldri att døra, seier han (...)  
Vil du ha mat?  
Eg er ikkje svolten.  
Går opp igjen på kjøkkenet eg då, seier ho (...) Gult kjøkkenforkle. Ho skal til å reise seg, og han legg eine handa på skuldra hennar. Han pressar handa tungt mot skuldra hennar Han pressar handa tungt mot skuldra hennar. Skubbar henne ned mot krakken.  
Ho ser på han. Han pressar *ikkje, og storkna blod. ein kafé, og svart krøllete hår. er svolten. må snart rope. eit kvin* handa mot skuldrea hennar. Skubbar henne ned mot krakken.  
(...), (...)  
Du skal ikkje gå opp på kjøkkenet, seier han.

Kvifor skal eg sitje her?  
Kvifor?  
Du har venta på meg, seier ho.  
Middagen står og kokar? spør han.  
(...)(...) Eg kan gå no, seier ho. Du kan gå når du vil. Men du ba meg bli sitjande. Berre gå. (...) Men eg har middagen på kok, seier ho. Eg er ikkje svolten. Eg vil sitje her, seier ho. Du kan gå, seier han. (...) Ho legg høgre foten over den venstre, og ho byrjar trekke opp kjolen. Låra hennar breier seg fyldige oppover under kjolekanten. Han ser mot henne og han snur seg vekk, og han går (...) bort til skrivebordet. (...) No er det nok, seier han. (...) Gå då for helvete, seier han. (...) Det er lenge sidan no, seier ho (...) Han står og ser mot henne. Ho har trekt skjørtet lengre oppover låra. Breie lår, og skjørtekanten pressar mot låra. Gult forkle. Brun strømpebukse. Han står (...) og ser mot låra hennar. Han snur seg bort frå henne, mot skrivebordet. (*Blod. Steinen er*, s. 21 -25).

I denne sekvensen opplever vi, på tross av uenighet og frustrasjon, også en viss forsonende tone mellom dem, nesten en slags resignasjon, men det kan like godt være hennes intuisjon som sier henne at noe forferdelig er i gang, og at hun prøver å stagge sin mann i å gjøre henne noe:

”Du er ein god mann, seier ho (...) Det er mykje som må gjerast, seier han. Vi har mykje å henge fingrane i, seier ho. (...) Sit her då, seier han.” (s. 24).

De samtaler videre om hvor hardt de må jobbe for å holde butikken gående, og at de må holde på noen år til før de kan gi seg og bli pensjonister. De snakker også om at de har vært gift lenge. Vi får inntrykk av at det oppstår en fortrolighet mellom dem. Denne fortroligheten varer bare en stakkert stund. Snart er spenningen og frustrasjonen dominerende igjen:

Han snur seg mot henne, og han ser at ho trekker skjørtet nedover låra. Glattar ut skjørtet, og ho skal til å reise seg. Ho Du kan berre gå, seier han reiser seg, og ho ordnar på kjøkkenforkledet. Gult forkle. Han ser Berre gå, seier han om igjen. Nei eg vil vere her, seier ho. stivt mot henne, og ho set seg ned igjen. Igjen trekker ho skjørtet oppover låra. Ho ser Det er mykje no, seier ho brydd mot han. Han vender seg bort frå henne, og han ser mot permen (...) Han vrir ansiktet bakover, og han ser mot henne. Ho har tatt av seg forklede. På golvet framfor henne legg det gule forklede. Ho har trekt skjørtekanten endå lengre oppover låra. Han ser låret bule ut der det møter skjørtekanten. Han snur seg tilbake til skrivebordet. (...) Kvifor har du tatt av deg forklede? seier han. (...) Ho ristar på hovudet, og fører handa opp til håret. Ho grip tak i håret med handa. Glatt hår, stridt. Grågult hår. (s. 28-30).

Denne scenen ender med den dypeste fornedrelse for kona. Det virker som om hun – i tråd med det jeg har sitert ovenfor – prøver å stagge sin mann ved å komme ham i møte på det erotiske planet, på sin hjelpeløse og patetiske måte. Men det ender med at han fornedrer henne på det dypeste med et seksuelt spill med voldelige undertoner, der det



mye omtalte forkledet spiller en hovedrolle. Vi får sterke antydninger om at han mishandler henne og kanskje dreper henne i løpet av dette spillet. Disse sentrale episodene som jeg har skissert og sitert her, utspiller seg mellom s.12 og s. 38, altså i løpet av ca. 26 sider. På disse sidene kryssklipper forfatteren på en finurlig og intrikat måte i livene til handelsmannen og ektefellen, slik at den linære handlingen eller tidsstrukturen som tradisjonelt har styrt fortellingas handlings- og beretterforløp, erstattes med en slags seriell struktur i tekstprosessen. Dette kan virke på en slik måte at det som ser ut som et par, tre episoder i et samliv, faktisk kan ha en mye større temporal utstrekning, og faktisk handle om et helt liv. Odd Martin Mæland har i en omtale av *Blod. Steinen er* karakterisert denne teknikken som ”et språklig stillbilde som fylles med små variasjoner av repeterende fysiske og mentale mønster”<sup>36</sup>. Det kan være fristende å sammenlikne Fosses foreliggende tekst med et kubistisk maleri eller en skulptur, hvor sentralperspektivet er oppløst, og hvor vi opplever alle dimensjonene samtidig, nærmest som en fjerde dimensjon. All kronologi er brutt. Teksten mangler kapittelinnledning og foregår i et langt, utstruktet nå.

#### *Kropp og tekst, en metonymisk dialog*

Øystein Rottum mener i *Norsk Litteraturhistorie. Bind 3*, at en rimelig tolkning av denne Fosse-teksten vil være: ”et forsøk på å formidle et dypt forvirret menneskes forsøk på å bearbeide et drap eller et ønske om et drap, det vil si et forsøk på å sette ord på en eksistensiell grensesituasjon der språket som kommunikasjonsmiddel er i ferd med å oppløses.” (Rottum 1999, 382). I den grad man kan tolke denne teksten ut fra tradisjonelle kriterier, er jeg enig i dette, og en slik tolkning glir for såvidt bra inn i Fosse-resepsjonen så langt, med språkets og kommunikasjonens sammenbrudd (jfr. min omtale av Fosses forrige roman *Stengd gitar*, s. 5-6 over).

Drude von der Fehr går noen steg lenger enn Rottums språkpsykologiske tilnærming ved å lese *Blod. Steinen er* som en mer dybdepsykologisk ”alternativ antropologi”<sup>37</sup>. Med

---

<sup>36</sup> ”To om to” i *Norsklæreren*, nr. 2/87, s. 95. En samtale mellom Odd Martin Mæland og Astrid Sæther om Ole Robert Sundes *Kontrapunktisk* og Fosses *Blod. Steinen er*.

<sup>37</sup> von der Fehrs sier innledningsvis i artikkelen at lesningen munner ut i den påstand at *Blod. Steinen er* representerer en alternativ antropologi, som utvikles gjennom fortellingens indeksielle modus. Tekstens retorikk er verken metaforisk, symbolsk eller allegorisk, men representerer en alternativ retorikk som kommer frem etter hun har sett Peirces antropologiske retorikk i lys av Paul de Man sine refleksjoner i *Allegories of Reading*.

støtte i en Charles Sanders Peirce-forelesning ved Lowell-instituttet spør hun i artikkelen ”Most ignorant of what he’s most assured”<sup>38</sup>: ”Hva er et menneske?” Når vi stiller et slikt stort spørsmål, spør vi, iflg. von der Fehr, ikke om mennesket er et pattedyr, utstyrt med de og de muskler, nerver og organer. Vi spør ikke etter en biologisk klassifisering. Vi spør etter hans eller hennes følelser, anstrengelser og oppfattelser. Vi spør hvor dette tenkende, følende og villende vesen hører til. Dette er temaet for Peirces antropologiske forelesning. Det er også temaet i *Blod. Steinen er*, iflg. von der Fehr. Hun tar, som nevnt, utgangspunkt i et filosofisk ”ur”-spørsmål:

Hva er mennesket? Hos Peirce er spørsmålet om hva mennesket er, tett forbundet med måten han oppfatter filosofien på; nemlig som en rekke undersøkelser sentrert rundt en gåte, sfinksens gåte. I 1907, på slutten av sitt liv, siterer han fra Emersons dikt ”The Sphinx” og antyder med dette at filosofiens sentrale spørsmål handler om det paradoksale som ligger i hvordan det dødelige mennesket kan navngi sfinksen. Eller med andre ord, hvordan kan vi, mennesker, se selve betingelsene for det vi ser. Hvordan kan vi som en del av verden, komme til en bevissthet om verden? Hvordan kan vi kjenne, tale eller skrive mennesket når vi selv er dette mennesket? (Drude von der Fehr, 1996: s. 89).

Menneskets eksistens er altså paradoksal, henvist som det er til å være både innenfor og utenfor seg selv. Allerede i Sofokles *Kong Ødipus* er dette gjort til et filosofisk og litterært problem. Her relateres nettopp spørsmålet om menneskets vesen til løsningen av Sfinxens gåte. von der Fehr hevder at i denne

innenfor og utenfor seg selv sammenhengen spiller metaforiseringen av rommet en viktig rolle. Det mentale rommet er billedliggjort som det stedet der tragedien utspiller seg. Og tragediens sted er det greske Agora, sentrum i bystaten og samtidig metafor for bystatens grunnlag, domsavsigelsen. Stedet, rommet blir en metafor for mennesket og menneskets paradoksale karakter. *Blod. Steinen er* dramatiserer noen av Kong Ødipus’ sentrale spørsmål: Er jeg ansvarlig for handlinger som jeg ikke har villet? Hvordan kan jeg handle rett som menneske når jeg ikke kjenner premissene for det menneskelige? Hva innebærer det å være menneske når man ikke har tilgang til informasjon (direkte intuitiv informasjon) om hva menneskets vesen er? Mennesket blir til innenfor disse dilemmaenes rammer. (von der Fehr, 1996: s. 90).

Kroppen er også et rom, både reelt og metaforisk, og jeg vil utvide von der Fehrs ”metaforisering av ”rommet” til å la den gjelde også for ”kroppen”. Handlingen foregår inne i husets ”rom”, og dette ”romlige” bør også sees i sammenheng med det jeg tidligere har sagt om tekstens tredimensjonale (romlige)/skulpturelle karakter, og også være relevant for det som foregår inne i rommene. I et metaperspektiv kan huset hvor handelsmannen beveger seg gjennom ulike rom, kanskje leses som tekstens ”bolig”, altså boka eller fortellinga. Ekteparets kropper blir da billedgjøring av eller

---

<sup>38</sup> Fra *Skrift*, skriftserie for litteraturvitenskap ved UiO, nr 16. 1/96

metaforisering av teksten som til slutt delvis bryter sammen. De ulike tekstlagene går inn i en dialogisk eller kontrapunktisk "kamp" for å gjenvinne meningen eller mulighet for å kommunisere mening. I teksten får vi en variert og repeterende omtale av handelsmannens "kropp", men denne kroppen kontrasteres med konas "kropp" som også har en viktig funksjon i teksten: Når hennes kropp blir omtalt eller beskrevet, er det nesten uten unntak med negative og/eller groteske undertoner. Hun blir stort sett omtalt ved at hun gjør seksuelle tilnærmelser med sin overdimensjonerte kropp, noe som får handelsmannen til å snu seg bort i avsky. Andre ganger blir kroppen hennes omtalt i samband med matlaging, og da er lukten kvalmende og innestengt: "Ho har trekt skjørtet lengre oppover låra. Breie lår, og skjørtekanten pressar mot låra. Gult forkle. Brun strømpebukse. Han står og ser mot låra hennar, Han snur seg bort frå henne" (s. 24-25). "Magen bular ut under linninga, ein slakk haug" (s. 20). Konas kropp blir altså en negasjon av noe forventet grunnleggende positivt og livgivende; nemlig seksualitet og næring. Mordet på henne kan kanskje leses som et (ritual)mord på teksten: Etter at hun er drept, blir det antydning at hun ligger der i en uformelig bylt, stille og ubrukelig (lik teksten?). Samtidig kan det virke paradoksalt at konas tilstedeværelse har representert en viss orden i handelsmannens liv. Flere steder i teksten blir det antydning at det er hun som egentlig holder forretningen gående, det er hun som organiserer arbeidet i og rundt forretningen.

La oss se litt på handelsmannens forhold til sin kropp: Kroppen og det kroppslige blir på mange måter en metonymisk størrelse<sup>39</sup>, eller et ledemotiv i teksten som blir repetert og variert nærmest på Wagnerisk manér: "Han tar handa til seg, og han ser nedover kroppen sin. Brei mage. Tøflane. Har hatt dei lenge desse tøflane" (Fosse 1987, s. 5). "Han ser mot permen, og han tar fast tak i ryggstøet på kontorstolen. Breie hender, og tjukke fingrar. Han ser nedover kroppen sin. Brei mage. Han grip hardare om ryggstøet, og han lutar seg framover stolen. Gode tøflar. Har hatt dei lenge. Har brei mage" (s.10). "Han legg føtene i kors, og han ser nedover beina. Gamle tøflar. han legg armane i kors og han ristar på hovudet" (s. 15).

Det er noe manisk rituellet over disse gjentatte kroppslige bevegelsene til handelsmannen som vi kan gjenkjenne hos enkelte psykiatriske pasienter og personer som har vært utsatt

for store psykiske påkjenninger eller sinnsbevegelser. Vi må regne med at handelsmannen får en psykisk reaksjon etter det eventuelle mordet.

### *Kunsten og melankolien*

Jeg har nevnt, noe spissformulert, at Fosses romaner kan benevnes med ”opus”-betegnelse *Melancholia I, II, III* og så videre, på grunn av tematiske, melankolske fellestrekk. Et annet underliggende, men likevel sterkt tilstedeværende tematisk fellestrekk i Fosses prosatekster, som for så vidt også kan sees i sammenheng med det melankolske, er kunsten og kunstnerens skjebne. Denne holdningen kan leses inn i *Blod. Steinen er*, kanskje enda sterkere enn i Fosses to foregående romaner *Raudt, svart* og *Stengd gitar*. Det ser ut til å være en holdning som er til stede og forsterker seg utover i forfatterskapet og kulminerer foreløpig med de to romanene om maleren Lars Hertervig, *Melancholia I* og *Melancholia II*. I et intervju med Alf van der Hagen (*Dialoger*, 1993) sier Fosse at han ser på litteraturen som en sorg:

Ikkje ei sorg vi skal bli av med, men ei sorg vi skal vere i. (...) Det er ein forskjell på det ein kan kalle terapilitteratur og den eigentlege litteraturen. Også i den gode litteraturen ligg det ein terapidimensjon, men der er den private smerten forvandla til det ein med eit stort og litt uklart ord kallar form. (van der Hagen 1993, s. 85-86).

At vi også kan lese *Blod. Steinen er* som uttrykk for en estetikk og et kunstsyn, vil jeg kvalifisere ved å bruke Tore Steinar Storebø sin lesning av *Stengd gitar* hvor han viser hvordan sammenbruddet og galskapen nødvendiggjør bruken av det poetiske språket (s. 5). Dette stemmer for så vidt også med Julia Kristeva sine teorier omkring språk og melankoli i *Svart sol* (se neste side).

Fosse har selv nevnt at lysten til å drøfte kunstnerens skjebne ikke ble mindre etter at han hadde lest Thomas Bernhards roman *Der Untergeher*<sup>40</sup> om pianisten Glenn Gould. Slik den østerrikske forfatteren Thomas Bernhards tekster alltid finner sine omdreiningspunkter; de steder hvorfra teksten kan skrives og gjentas, finner også Fosses

---

<sup>39</sup> ”tøflane” og ”brillene” får nesten en slags fetisjistisk, metonymisk rolle i forbindelse med den repetitive omtalen av kroppen.

<sup>40</sup> Boka er oversatt til norsk under tittelen *Havaristen*. Denne fiktive kunstnerbiografien har Fosse nevnt som en inspirasjonskilde til en annen fiktiv kunstnerbiografi: romanene om Lars Hertervig, *Melancholia*-romanene.

tekster sine punkter. I Fosses forfatterskap synes disse ofte å være mennesker i pressete, endrete, kritiske situasjoner. Etter begåtte drap, lukkede dører, utkastelser og innleggelseser er det at Fosses tekster begynner å dreie rundt og trenge inn til tankestrømmen. Kan hende er dette en del av det melankolske ved Fosses forfatterskap, denne besettelsen av en eneste tanke; drapet, komme seg inn, ut, tilbake.<sup>41</sup>

Jeg vil vende tilbake til beskrivelsen av handelsmannens maniske, rituelle adferd nevnt ovenfor (s. 35). I følge Julia Kristeva er språket for en melankoliker ”tomt” (Kristeva, 1994, s. 30). Melankolikeren tror altså ikke på språket; ”affektene er et annet sted” (ibid). Når melankolien får utvikle seg til dyp depresjon, kan pasienten miste talen fullstendig. Dette blir psykologisk forklart med regresjon, eller at pasienten ”forflytter” seg til det førspråklige stadium før ”tapet” oppstod. Kristeva forklarer nemlig melankoli bl. a. som et resultat av et tap. Dette tapet henger sammen med adskillelsen fra mor:

Ved å snakke ”beviser” vi at vi ikke er blitt skilt fra morsfiguren. Melankolikeren derimot ”neker å godta tapet av moren (...) hun *fornekter fortrenningen*. Språket blir for henne ikke en meningsfylt representasjon av moren, men tomme affektløse tegn uten mening.”<sup>42</sup>

(I *Svart sol* (1994) ber Julia Kristeva oss legge merke til den depressive talen:

repetitiv, monoton, eller tømt for all mening. (...)meningen hos den melankolske virker...tilfeldig. Selv om han støtter seg til et stort oppbud av kunnskap og viljestyrke, virker talen sekundær, plassert litt på siden for hodet og kroppen til den som snakker. Eller også blir talen brått unnvikende, usikker, full av opphold, nesten ordløs: ”man” snakker i en overbevisning om at talen er falsk, altså snakker ”man” uengasjert, uten tro på det ”man” selv sier.

På mange måter likner handelsmannens atferd på det som her sies om melankolikeren. Hans repeterende, maniske talestrømmer og det mekanisk repetitive bevegelsesmønsteret hans er med på å understøtte et slikt bilde. I samband med det som er nevnt ovenfor om morstapet, kan det være interessant å minne om at den eneste gangen vi får høre om hovedpersonens mor er en lavmelt poetisk og gripende beskrivelse av hennes gravferd på s. 62:

Eg står attmed bestefar min. Alle folka står rundt eit svart hol i jorda. Svarte dressar. Regnhattar. Koner i svarte stakkar. Eg gjekk ved sidan av bestefar min. (...) Vi gjekk ut or kyrkja, og vi gjekk nett bak dei som bar den kvite kista. Eg gjekk attmed bestefar. På kista er det blomar, og bak oss reiser folk seg og kjem gåande etter oss. Benk etter benk reiser seg. Kjem gåande etter oss. Vi står på kyrkjegarden. Alt er stilt. Eg ser mot den kvite kista som fire menn held oppe. To tau under kista, og mennene held i kvar sin tauende. Eg står attmed bestefar. Mor mi. Eg ser fars ansikt, og det er stramt. Eg tar handa mi opp i handa

<sup>41</sup> Se *Gnostiske essays*, s. 245: ”Thomas Bernhard og hans bestefar”

<sup>42</sup> Toril Moi i innledningen til *Svart sol*, s. 15.

til bestefar. Han grip varmt og grovt om huden mi. Eg går nærmare bestefar. Skuldra mi tett inntil låret hans. Presten seier noko, og han kastar jord på kista. Mor mi.<sup>43</sup>

To ganger i løpet av bokas 119 sider blir ”mor” nevnt, og det er i denne korte sekvensen!

### ”Fortellingas død”

Fortellinga åpner med at vi møter handelsmannen som romsterer hvileløst rundt omkring i huset, jeg kunne være fristet til å si ”*fra rom til rom. sad and crazy*”. Vi følger ham i løpet av noen timer, sannsynligvis under et døgn, på nåtidsplanet. Han får besøk av postmannen som skjønner at det er noe galt fatt. Dette besøket konkretiseres og tydeliggjøres i slutten av boka som et dramatisk høydepunkt, men vi legger merke til at postmannens besøk er en del av bokas gjennomgående temavariasjon som altså ikke er lineær og prosaisk som en episk fortelling, men skjer akkurat her i fortellingas kaotiske ”nå”, variert i styrke og intensitet omtrent som crescendo og decrescendo. Postmannen, som sannsynligvis oppdager mordet på handelsmannens kone, prøver å roe ham ned.<sup>44</sup> Fortellinga er (som nevnt i flere sammenhenger før) utstyrt med tre handlingsplaner: Foruten det (1)realistiske nåtidsplanet, har boka et (2)retrospektivt plan der hovedpersonen erindrer biter og blokker fra fortiden. Et tredje plan kan vi med Espen Stueland (se note 9) kalle et slags *scream of consciousness*”, eller kanskje enda mer spissformulert: (3)”*stream of unconsciousness*”. Dette tredje planet er passasjer fra handelsmannens bevissthet. Her møtes tanker fra nåtidsplanet med tanker fra fortiden, og kolliderer i et kaos som synliggjør for leseren hvordan det står til med handelsmannens psyke.

Om handelsmannen har drept sin kone eller om hun er død, kommer ikke klart frem i boka, Denne uklarheten er en av drivkreftene i fiksjonen, og gir boka en ekstra dimensjon av spenning. Uten at det er et stort poeng til eller fra min lesning og min intensjon med lesningen, velger jeg å tro at et mord har funnet sted.

Ovenfor (s. 7) hevder jeg at den ytre handlingen er enkel nok, men det er en sannhet med modifikasjoner, blant annet pga. at boka er strukturert i ulike forteller- og tidsplaner som blir brutt/stokket om på med (u)jevne mellomrom. På nåtidsplanet møter vi

---

<sup>43</sup> Denne scenen vil jeg også kommentere når jeg tar for meg den polyfone monologen, på s. 65.

<sup>44</sup> Slik fortellingen er strukturert i flere narrative plan, blir det som vi skal se misvisende å bruke lineære begreper som begynnelse og slutt i *Blod. Steinen er*.

handelsmannen i åpningssekvensen, sannsynligvis i nær ettertid av mordet. Han beveger seg rastløst inne i husets leilighet, fra rom til rom, men holder seg unna stuen, fordi det sannsynligvis er der liket av hustruen ligger. Vi får inntrykk av en forvirret person som enten har brutt sammen, eller det er like før et sammenbrudd finner sted.

På bokas første side befinner handelsmannen seg inne på sitt kontor hjemme i boligen, som også huser butikken. I intense, parataktiske setningskonstruksjoner får vi inntrykk av en hjelpeløshet og fortvilelse som er i ferd med å bre seg i kroppen hans:

Handflata hans mot veggen, Kunne vel ikkje alltid, seier han og ristar på hovudet (...) han står i trappa, og han ser mot den nakne lyspæra som heng i gangen. Lyspæra gir berre eit skymt lys. Han står. Han tar handa til seg, og han ser nedover kroppen sin. Brei mage. Tøflane. Han har hatt dei lenge desse tøflane (...) Har hopa seg opp mykje øskjer no. Må sjå å få brent dei. ta seg ein tur ned i fjøra med kjerra. Lage bål. Fuglar, ja seier han og han strammar seg opp. Han går (...) over golvet og han blir ståande framfor døra til kontoret. Han står. Trekker pusten djupt. Han bøyer seg framover, lutar panna mot døra. Det var ender òg, seier han tar rundt dørhandtaket. Han pressar ned handtaket og opnar døra. Stengd luft, seier han og han fomlar handa langsmed dørlista (...).” (s. 5 og 6)

Denne nåtidsdiskursen, som er gjengitt i indre monolog, kan vel sies å være realistisk nok, det er ikke uvanlig at en handelsmann tenker slik når han går for seg selv og planlegger dagens eller morgendagens gjøren og laden, men nåtidsplanet blir med (u)jevne mellomrom brutt opp av tekstfragmenter fra de andre to handlingsplanene, av og til med tilsynelatende meningsløse, lukkede passasjer, og vi må lete for å gjenfinne sammenheng, enten lenger nede på siden, eller så blir meningstråden tatt opp igjen mange sider senere. Disse hermetiske fragmentene er holdt i kursiv, og syntaks og tegnsetting er gått i oppløsning.<sup>45</sup> Et eksempel på dette finner vi allerede på fortellingas første side (s. 5):

(...) stablar med tomme pappøskjer står under trappa. Har hopa seg opp mykje øskjer no. Må sjå å få brent dei. Ta seg ein tur ned i fjøra med kjerra. Lage bål. Fuglar, ja, seier han, og han strammar seg opp. Han går *timane. er det ingen av dei gamle dagane igjen. det gode lyset, og dei lange kveldane. dagane, åra. trea som var der. lønsemd. ting må svare seg, og ho kjem gåande med rå rørsler i hendene. myser mot meg. seier kva klokka er. må henge i no. ikkje jobbe så mykje. og mannen med dei høge hattane går gjennom rommet. han er der då berre, kjem og går, og ho seier at vi må henge i, skal svare seg. må sende ut rekningar. skrivemaskin. telefon. fakturaer. og i morgon kjem bilen med bananer. blod. fjorden kvin mot fjøra, og golvteppet er blodete, brenne tomme pappøskjer. ho som. ikkje no over golvet, og han blir ståande framfor døra til kontoret. Han står. Trekkjer pusten djupt. Han bøyer seg framover, lutar panna mot døra. Han trekkjer*

<sup>45</sup> I de kursiverte tekstfragmentene kan vi skimte en viss meningssammenheng til å begynne med. Dette ser også ut til å gjelde tegnsettingen. Men etter hvert som handelsmannens psyke bryter mer og mer sammen på nåtidsplanet, spiller dette seg i de kursiverte fragmentene og tegnsettingen som går gradvis mer og mer i oppløsning.

pusten djupt. Dunkar panna tre gonger mot døra. (...) og han fomlar handa langsmed dørlista. Finn lysbrytaren. Eit blakt lys frå lyspæra midt i taket. Kvit kuppel. Slik var alltid sundagane, seier han, og han går *må svare seg, og ho ligg på golvet. blod. tjukt blod over golvteppet i stova. klemtar i dørklokka. i butikken. og mannen med dei høge hattane kjem inn. steinen. og timane* over golvet. Bort til skrivebordet. Ikkje vindaug i rommet. Han trekker ut kontorstolen, og han set seg ned. Tar tak i armlena på stolen, og han skubbar seg inn framfor skrivebordet. Han smiler. Han støttar haka i handa, og han ser *blod over golvet, tjukt blod, og ho ligg på golvteppet. steinen. ein mann sit i sofakroken, drikk kaffi. steinen slår i magen. tjukt blod over golvet, og det glatte håret hennar er seigt. stein. brysta hennar er forsvunne bak kuffa, og dagane. kveldane. åra. kundane riv i den blå lagerfrakken. brenne øskjer i fjøra. høyre lydane. steinen er under fjorden. kaien. komme seg ut på fjorden. plakataner (...)regn og vind. haust. mørker. noko har skjedd. det var noko som skulle gjerast. ikkje berre sitje. er svolten. noko med musikken, og øl på lageret. imorgon kjem. tene pengar, få i taket framfor skrivebordet. Spindelveg (...) han går bort til hylla som står attmed døra. Ein stabel med permar i hylla. Kniv. Ved sida av stabelen ligg ein kniv. Kan vel vere lyset, seier han, og han tar med seg den øvste permen og går *vind, og hjarta var snø. svarte krøller, og song i augene hennar. ein kafé. togreis. blod over golvteppet i stova. og månadene. krøller. glatt hår. finne fram til. langt bak ein stad. blod. for noko må* og eg sit på fanget til bestefar min, ute i graset, og det er morgon. Eg sit på fanget til bestefar min. Han stryk meg over håret. Han finn eit grasstrå som han stryk nedover ryggen min med. Du og eg, seier han. Eg smiler mot han.”*

Det er flere grunner til at jeg tillater meg å bruke et så langt sitat her. For det første viser det den grafiske strukturen Fosse har valgt, med veksling mellom de ulike fortellerplanene vist ved ulike skrifttyper (vanlig og kursiv). Dette formgrepet ser jeg på som noe av det viktigste i denne teksten, og det vil bli kommentert og behandlet i ulike sammenhenger i min tekst.

Nåtidsplanet fokuserer særlig på tiden umiddelbart etter mordet og på en ”dimensjonalisering” av handelsmannens personlighet.. Men hans personlighet blir også synliggjort gjennom en (slags) kronologisk fortelling om barndom, ekteskap og hvordan de har det i samlivet. Ifølge Drude von der Fehr blir mannens identitet på et mer abstrakt nivå ”knyttet til en doms- og erkjennelsestematikk” (von der Fehr 1996, 90).

Handelsmannen ringer til naboen sin, postmannen, og tilstår indirekte mordet på sin kone ved å lede ham inn i stuen hvor liket av kona sannsynligvis ligger. von der Fehr ser fortellinga om mannen som har myrdet sin kone metaforisk, som ”fortelling om mennesket, og menneskets paradoksale situasjon, gjennom skrivemåte og retorisk modus.” (Op.cit.).

Hun viser til det hun kaller tekstens hovedgrep, nemlig å bryte opp narrasjonens linearitet ved hjelp av dialoger, kryssing av ulike dialogiske sekvenser innenfor



handelsmannens bevissthet, innmontering av tankebrokker fra en annen kronologi, markering av innmonterte fragment gjennom typologiske virkemidler og så videre, som skal tjene til den enkle hensikt å skape et rom, ”et menneskelig agora, — stedet der mennesket blir til” (se ovenfor).

Peirce ser på mennesket som et tegn eller et symbol, nesten på samme måte som Saussure ser på bruken av språktegn. Men han bruker det som en poetisk metafor — eller et symbol: På samme måte som språket består livet av slutninger, eller tankerekker. Mennesket kan slik fremstilles metaforisk som et sted der ”innenfor” og ”utenfor” møtes, eller som en grense mellom det indre og det ytre.

I følge von der Fehr fungerer huset som en slik grense, veggene; mannen dunker hodet i veggen, går fra det ene rommet til det andre, ned i butikken med sterk kjellerlukt, opp i kjøkkenet, osv: ”Stuen unnvikes på nutidsplanet — der ligger liket — men den har en sentral funksjon innenfor hukommelsen. Grensen mellom innenfor/utenfor problematiseres i teksten. I stuen er det et vindu — mannen ser ut, men ser seg selv — som morder?” (Drude von der Fehr, 1996: ).

Jeg velger, med utgangspunkt i von der Fehrs resonnement å lese en noe enklere funksjon av huset: Huset, hjemmet, representerer vanligvis tryggheten og varmen i tilværelsen. Handelsmannens sammenbrudd og konas død kan i et metaperspektiv kanskje leses som ”fortellingas død”, modernismens ritualmord på meningen eller den logosentriske sammenhengen i tilværelsen eller verden. Slik sett representerer *Blod. Steinen er* et programskrift for Fosse og hans (post)moderne 80-tallsgenerasjon. Når det er sagt, vil jeg ikke i denne avhandlinga ta stilling til om boka utgjør en typisk postmodernistisk tekst.

### **Kapittel 3. ”Musikk, språk og mening”**

Forfatteren Jan Kjærstad forsøkte i sin tid som redaktør for litteraturtidsskriftet *Vinduet* å starte en debatt om litteraturens muligheter for å føre dialoger med andre kunstarter. I nr. 4/86 blir problemstillingen musikk og litteratur tatt opp til drøfting. Her bidrar ulike forfattere som Finn Alnæs, Kari Bøge og Per Thomas Andersen, samt musikkteoretikere og komponister som Cecilie Ore med interessante synspunkt. Noen av disse synspunktene vil bli drøftet senere i avhandlingen, men først vil jeg si litt mer om begrepet ”musiko-litteratur” – et begrep som her til lands nærmest er ukjent, likeledes som den musiko-litterære tradisjonen knapt har noe fotfeste her til lands, bortsett fra små spredte tilløp som den nevnte debatten i *Vinduet*. Internasjonalt er det derimot gjort mye på området, selv om tradisjonen som vitenskap er relativt ung. I 1948 utkom Calvin S. Browns *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Dette verket er regnet som grunnlaget og begynnelsen for det som blir regnet som en teoretisk retning til komparativ kritikk av litteratur og musikk, og som internasjonalt har fått betegnelsen ”Musiko-litteratur”. Det er vanskelig å finne en klar og enkel definisjon av begrepet på norsk, men termen betegner all litteratur som på en eller annen måte har forbindelse med musikk. Skjønnlitteratur blir ofte sammenlignet med musikk, men da som oftest på et metaforisk plan i forbindelse med kritikk og bokomtaler.

#### *Litterært og musikalsk språk.*

Et viktig interesseområde for forskningsfeltet har vært å undersøke muligheten for å ”smelte sammen” det litterære språket med det musikalske. Et relevant spørsmål i denne sammenheng har vært: Er musikk representasjonell? Enklere uttrykt: Kan musikk uttrykke mening på samme måte eller tilnærmet lik dagligspråket eller det litterære språket? Det er interessant å samholde dette spørsmålet med et av den litterære modernismens prosjekter, nemlig å vektlegge form mer enn innhold, å se på tekstens referensialitet som sekundær. Undersøkelsesfeltet skaper en slags omvendt polarisering ved at de to kunstartene beveger seg over i hverandres personlige domener, eller kropper, så å si.

### *Plot og diskurs i tekst og musikk*

Episk handling, i tradisjonell forstand, er – som sagt ofte sekundære i modernistisk prosa (se ovenfor, s. 8, hvor jeg nevnte at det kan være vanskelig å gjengi en konkret handling av slike tekster). Det burde være ganske klart av hva jeg har skrevet ovenfor at dette prinsippet i stor grad gjelder for *Blod. Steinen er*. Likevel er det uansett problematisk å snakke om en narrativ tekst uten noen form for handling eller plot.

*Litteraturvitenskapelig leksikon* definerer plot som:

(eng) 'plan, handling', dynamisk og kompliserende handlingsutvikling i en dramatisk eller fortellende (narrativ) tekst. Plotet viser til hendelsene og handlingen i en tekst slik disse presenteres i diskursen, dvs. med ulike litterære virkemidler og med progresjon (...). Plot kan brukes synonymt med intrige, men har gradvis erstattet intrige som betegnelse for handlingsutviklingen i narrative tekster. I motsetning til historie er ikke plot noe kronologisk ordnet handlingsammendrag, men samtidig skiller plotet seg fra diskursen ved å være tydeligere forankret i de hendelsene som bærer handlingsutviklingen (...). Det finnes en lang rekke plotvarianter (...). I *Reading for the Plot* (1984) forstår Peter Brooks plot som "den narrative diskursens dynamiske skapende kraft". Også Paul Ricœur tillegger i *Time and Narrative* (1984-88) plot en nøkkelrolle, og plasserer begrepet i krysningspunktet mellom temporalitet og narrativitet.<sup>46</sup>

Plot kan altså brukes synonymt med intrigen, hendelsene og handlingen i den narrative diskursen med ulike litterære virkemidler og med progresjon. Med progresjon forstår vi vanligvis handlingsutvikling, og denne handlingsutviklingen kan være kronologisk, den kan løpe diskursivt fram og tilbake i den forstand at persongalleriet kan formidles gjennom "karakterisering og innholdet filtrert gjennom narrative stemmer" (Lothe et al, 1999, s. 50). I *Blod. Steinen er* er det komplisert å snakke om progresjon i betydningen handlingsutvikling. Når vi leser den aktuelle teksten første gang, kan det virke som mordet nettopp har skjedd på side 34. Handelsmannen ringer til postmannen (for å få hjelp i sin fortvilelse?):

Svar då, seier han. mot låra hennar. han snur seg Kvifor sit du slik? seier han. tilbake igjen, og han løftar bestemt av telefonrøyret. Han slår eit nummer. Han legg på røyret. Igjen løftar han av røyret og han henger det på skuldra. Slår nummeret. Han ser skrått låra, og brunt. Stritt hår. blodet, og ein kniv. få noko gjort. kva som enn. er svolten, må snart. ja det. må vel ta telefonen. kva skal opp i taket. Spindeltev. Han tar røyret i handa. Held det mot øyra. Han held fast om telefonrøyret og han vrir "Hallo ja –" seg på stolen. Han sit og ser i taket, rullar "Ja hallo –"

---

<sup>46</sup> Jacob Lothe et al.: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, 1999.

Men ved neste gangs gjennomlesning stemmer ikke dette. På grunn av tekstens temporalitetsbrudd, kan vi ikke finne et eksakt sted i teksten der mordet har skjedd – det blir umulig å lokalisere tekstens drapstopos, så å si. Ting skjer i en eneste kaotisk samtidighet, som likevel ikke er samtidighet. Dette gjenspeiler seg kanskje i tittelen ”Blod. Steinen er” med sin inverterte kopulakonstruksjon (se også side 84 nedenfor) : Vil en normalspråklig setning eller tittel være ”Steinen er blod.”?<sup>47</sup> Hvorfor har tittelen punktum etter ”Blod”? Tittelen gir kanskje bud om noe gåtefullt, men like mye som tittelen kan gi bud om en kriminell handling, gir den også bud om noe som er knyttet til tid. Sagt med Espen Stueland har vi

to slags setningar, den eine (ikkje i kronologisk meining) blir halden inne og den andre overtar; der handlingssetninga blir kutta, bryt replikk inn, annankvar linje. *Replikkveksling* får ei ny meining. Tida liksom *heng ut* der setninga blir halden tilbake *in medias res* og typografisk blir fortid, men i lesetid presens, framhald (...). I dette tidsspriket får ikkje personane utsagt predikatet (gjennom verbets lenking i syntaksen til staden eller preposisjonen: Handlingssetningane blir hogne av rett før bevegelsen dei skildrar kjem *til stades* ”mot”, ”mot”, ”tilbake” – skotne ut frå verba ”snur seg”, ”stirer”, ”snur seg” i setninga to linjeskift over<sup>48</sup> (Stueland 1996, 42).

Denne opphopningen av informasjon i teksten er samtidig både realistisk og urealistisk: Som lesere blir vi ”sugd” inn i den intense situasjonen og kan forestille oss det sterke følelsesmessige presset handelsmannen har satt seg i. Samtidig går dette normalprosaiske bruddet utover referensialiteten i teksten. Vi berører her et viktig dilemma eller en selvmotsigelse i modernistisk prosa: Fornektelse av fortellingas mening, eller antifortellinga, om vi vil. Fosse er inne på dette (dilemmaet) i flere artikler, bl.a. i ”Romanens store ironi”. Her sier han bl.a.:

Alle romanar har historie. Forholdet mellom forteljar, person og skrivar er altså i seg sjølv ei historie og derfor handlar alle verkelege romanar i ein viss forstand om seg sjølv, er ”metaromanar”, som det heiter. Den historia ein oftast siktar til når ein snakkar om historie i samband med roman er den som skjer med eller mellom ein eller fleire personar i romanen. Den historia er likevel uløyseleg knytt til den historia som utspelar seg i sjølve utsegnsmåten, ein kan altså ikkje skilje personen frå forteljaren og skrivaren. At dette er tilfelle merkar ein som forfattar stadig vekk, kor lite blir det ikkje igjen av ein roman når ein får historia resymert. Nesten ingenting. Likevel, og paradoksalt nok, er romanen utenkjeleg utan historia, kor lita den enn måtte vere<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> I omtaler av Fosses forfatterskap på engelsk blir tittelen oversatt med *The Stone of Blood*, som virker ganske misvisende for ikke å si intetsigende.

<sup>48</sup> ”to linjeskift over” stemmer ikke med layouten i eksemplet øverst på denne siden, men det stemmer med original layout i Fosses tekst.

<sup>49</sup> Jon Fosse: *Gnostiske essays*, s. 44

Fosse hevder i et annet essay at han skriver realistiske romaner, og hvordan den gode roman må være både uttrykk og betydning:

Men den gode romanen må vere både uttrykk og betydning, må vere skriven innanfor ikkje-identiteten eller *antinomien*<sup>50</sup> mellom uttrykk og innhald. Der er litteraturens spesifikke stad. Og no ser den staden slik ut for meg, dersom eg skal seie det enkelt: romanens stad er der den er både ”modernistisk” og ”realistisk”, er der romanen gjennom kamp med – eller mot? – betydninga insisterer både på uttrykk og betydning. Det er der eg forsøker å skrive mine tekster: eg skriv ut frå innsikter, blant anna om teiknets vesen, knytte til den modernistiske romantradisjonen, men også moderne formalistiske litteraturteorien, og eg skriv ut frå dei konsensusprega forteljningane vi ordnar våre liv etter – dei ein kan kalle for ”betydningsfulle” eller ”realistiske”. (Fosse 1989, s. 149).

Jeg synes ikke Fosse har nevneverdige forklaringsproblem her, selv om han skriver ”modernisme” og ”realisme” (med hermetegn). Plotet i *Blod. Steinen er* kunne, som jeg har nevnt før, vært hentet fra en sosialrealistisk 70-tallsroman. Et viktig spørsmål i denne sammenheng er: Er mening nødvendigvis synonymt med referensialitet?

— — — —

#### *Plot i musikalsk diskurs?*

Musikalske verk blir på samme måte som skjønnlitteratur utsatt for forskning, analyser og tolkninger. En analyse av et kunstverk prøver for eksempel å finne fram til ”kjernen” i verket. Hva har vært kunstnerens intensjon, og har han eller hun lyktes med dette? Jeg har omtalt musikk som kanskje den mest abstrakte kunstformen vi har, som lyder eller toner som er satt sammen på en slik måte at de får en struktur, at de inngår i en kompositorisk sammenheng som vi kan gjenkjenne. Denne gjenkjennelsen påvirker oss, og har påvirket oss mennesker opp igjennom historien – i alle fall de mest musikalske av oss, på en måte som ikke er like enkelt å forklare som å forklare at vi kan bli dypt beveget av et Shakespeare-drama, et dikt av Olaf Bull eller en roman av Tarjei Vesaas.

Musikkteoretisk (og historisk) opererer vi med to ulike musikalske diskurser, nemlig såkalt program-musikk og såkalt absolutt musikk. I termen programmusikk ligger det implisitt at vi snakker om et program eller en idé som ligger utenom det musikalske verket – det kan være en litterær eller en historisk referanse, en sjeletilstand etc. (se s.

---

<sup>50</sup> Antinomi, motstrid mellom to lover; innbyrdes motsetningsforhold mellom to fornuftsgrunnsetninger.

67, note 83). Beethovens 6. symfoni, den såkalte "Pastoralesymfonien", "forteller" en historie om livet på landet, og de ulike pastorale scenene kan gjenkjennes i musikkens formspråk på en eller annen måte. Programmusikk har slik sett en referanse i menneskelig erfaring som lar seg beskrive verbalt. Hva som gjør at man oppfatter denne symfonien som spesielt pastoral er ikke godt å si, men at det har noe med det lyriske, sensitive eller myke tonespråket, er sannsynlig. Som vi ser her, må vi ty til metaforer for å beskrive tonespråket litterært. At denne måten å oppfatte musikk på er upålitelig og tilfeldig, er en annen komposisjon fra Beethovens hånd, nemlig den såkalte "Måneskinns-sonaten" et godt eksempel på. Det blir hevdet at Beethoven ikke tenkte i programmusikalske baner i det hele tatt da han skrev denne komposisjonen, som har det egentlige navnet "Pianosonate nr. 14 i ciss-moll". Måneskinns-assosiasjonene skyldes, tror jeg, musikkens *adagio*-karakter<sup>51</sup>, samt undertittelen "Phantasia". Fantasien gir lytteren lov til å fantasere og assosiere. Slik sett kan det være helt tilfeldig at denne komposisjonen har fått navnet "Måneskinns-sonaten". Denne fantasien har blitt filtrert gjennom Romantikken – den kunsthistoriske perioden som fulgte etter Beethoven (1770-1827). Det kan være artig å nevne at Beethoven leker med "musikalsk" intertekstualitet. Harmonisk sett leker han med Monteverdi, som levde 200 år før. Han bruker også fraser vi kan gjenkjenne i andre komposisjoner: I 2. satsen synkoperer han for eksempel en frase som er den samme, eller svært lik den vi kjenner igjen i 2. satsen i "Vårsonaten". Denne satsen er også kalt *Scherzo: Allegro molto*. Scherzo er betegnelse for en musikalsk spøk (allegro molto = Ganske hurtig). Når vi lytter til denne satsen, ligger det spøkefulle i selve musikkens vesen, men det kan også være at Beethoven spøker metalitterært eller intertekstuel ved å alludere fra ulike epoker og verk. Dette som her er sagt antyder at musikk, særlig såkalt programmusikk kan ha plot og litterært innhold som grenser til noe litterært – men det blir først litterært når vi tolker musikkens innhold. Men er det det musikalske språket vi tolker, eller er det de litterære assosiasjonene vi får ved å lytte til den musikalske diskursen? Hva er det vi tolker inn i det musikalske "språket"? Mye tyder på at vi har en trang til å finne mening i kaos, vi tillater oss ikke å håndtere abstrakte signaler som abstrakte signaler per se.

---

<sup>51</sup> Adagio = sakte tempo. Denne tempobetegnelsen har Beethoven gitt i partituret, men "sakte" er et relativt begrep, og hvor sakte man skal spille, blir da et tolkningsspørsmål.

Hvordan stiller det seg så med absolutt musikk, som per definisjon ikke har referanse utenfor seg selv? Hvordan kan vi tolke eller beskrive den? Filosofen Susanne Langer problematiserer dette kunstens enigmatiske dilemma i sin klassiske bok *Philosophy in a New Key*:

What distinguishes a work of art from a "mere artifact? What distinguishes the Greek vase, as an artistic achievement, from the hand-made beanpot of New England, or the wooden bucket which cannot be classified as a work of art? The Greek vase is artifact, too; it was fashioned according to a traditional pattern; it was made to hold grain or oil or other domestic asset, not to stand in a museum. Yet it has an artistic value for all generations. What gives it that preëminence? (Langer 1951, 174)

Susanne Langers svar var skjønnhet – fordi "artistic value *is* beauty" (ibid). Hun spør videre i samme artikkel hva som bestemmer at en gresk vase er en uvurderlig kunstgjenstand, og at en trebøtte eller en beholder for bønner, som også er fint utformet, ikke kan klassifiseres som kunst? Signifikant form er nøkkelsvaret, ifølge Langer. Skjønnhet er synonymt med uttrykksfullhet, og ekte estetisk form er "expressive form".

Er kunstnerisk form noe som lar seg måle? Moderne, eksperimentell kunst har beveget seg lenger og lenger bort fra skjønnhetsidealet i kunstuttrykket. Det er en sterk tendens i dag til å behandle kunst som "signifikant fenomen" (Ibid, s. 175) heller enn god opplevelse, en nytelse for sansene. Dette har sannsynligvis å gjøre med den friere bruken av dissonans og såkalt uskjønnhet i uttrykket i alle deler av kunstscenen, det være seg litteratur, musikk eller billedkunst. Det er altså mye som taler for at vi i dag ikke kan bruke skjønnhetsidealet i vår omgang med kunst på samme måte som i førmodernistisk kunst. Dersom man følte berikelse, glede og skjønnhet ved kunst, skulle man slutte at flere enn de få utvalgte i de akademisk dannede klasser, altså massen ville benytte seg av flere kunstopplevelser i konsertsalen eller i kunstmuseet. Slik var det ikke før, og slik er det heller ikke nå.

Hvis kunstverkets form gjør det signifikant klassifiserbart som kunst, må vi spørre om denne signifikante formen da har en slags semantisk betydning som kan måles eller "leses" ut av formen? En vanlig motforestilling mot såkalt dissonant kunst er at den stenger for forståelse. En vanlig reaksjon er at "nei, dette forstår vi ikke, det er jo bare kaos og støy". Denne reaksjonen gjelder ikke bare for moderne kunstuttrykk, men har vel vært vanlig til alle tider.

Den mest opplagte tilnærmingen til dette formale aspektet er, ifølge Langer, å studere ren design. Men ren design finner man lite og ingenting av i de mest dominerende kunststartene: "(...) in poetry pure design is non-existent, and in the plastic arts it has played but a minor role until very recent times. (...) (Langer, s 178). Vi finner ren design i tekstilkunst, og til tider i utsmykkende arkitektur og keramisk kunst, men svært få av verdens største kunstnere har beskjeftiget seg med tekstil og arkitektur. Langer mener at vi må gå til musikkens rene form for å finne ren design. Fordelen med musikk i denne sammenhengen er at denne kunstformen er "preëminently non-representative, even in its classical production." (Langer 1951, 178). I (absolutt) musikk har vi bare den tonale strukturen å forholde oss til, ingen scener, ingen objekter, ingen fakta. Det er, ifølge Langer, en fordel når vi skal undersøke ren form, at ingen "litterære" fordommer står i veien for undersøkelsen: "If the meaning of art belongs to the sensuous percept itself, apart from what it ostensibly represents, then such purely artistic meaning should be most accessible through musical works (Ibid.).

Skifter vi fokus fra den visuelle til den auditive kunst som musikk og litteratur, ser vi at komponisten Cecilie Ore er inne på lignende tankebaner i essayet "Musikk som tanke, tanke som musikk" i *Vinduet* 4/86, s. 11. Med utgangspunkt i et sitat av den greske komponisten Iannis Xenakis, kommenterer hun likhetstrekk mellom samtidsmusikk og litteratur på det filosofiske, tankemessige planet: "To make music means to express human intelligence by sonic means. This is intelligence in its broadest sense, which includes not only the peregrinations<sup>52</sup> of pure logic, but also the "logic" of emotions and intuition". Hun poengterer samtidsmusikkens økte bevissthet overfor klangfargens muligheter til å fornye kompositorisk tenkning. Den nye bevisstheten omkring klangfarge har forandret funksjonen fra å være kun dekorativ og koloristisk og underordnet rytme etc., til å bli strukturerende og formgivende i seg selv:

"Sammenligner man denne musikalske utviklingen med den litterære, kunne det være aktuelt å stille følgende spørsmål: Har det innen litteratur skjedd en tilsvarende utvikling og bevisstgjøring på det som i teksten kan betraktes som det klanglige plan? Hvorledes forholder forfattere seg til klang som struktur- og formgivende element? Har man innen litteratur neglisjert problemstillinger vedrørende klangfarge fordi man har vært mer opptatt av ordenes og tekstavsnittenes "konkrete" betydning?" (Ore, 1986, 11).

---

<sup>52</sup> Peregrinations =Vandring



Ore sier videre at felles for både musikk og litteratur er at de involverer klangfarge og klangrytmiske strukturer som manifesterer seg i tid som strukturerer mening, og at denne meningen kanskje kommer tydeligst til uttrykk gjennom musikk på grunn av musikkens abstrakte vesen (jfr. Langer, s. 46 ovenfor), og fordi musikk ikke er bundet opp av konkret, semantisk mening på samme måte som tekst vil være det: "(...) ved å abstrahere språkets klanglige bevegelse konfronteres man med at også litteratur kan være bærer av mening på et rent "musikalsk" plan (Ore, samme sted).

Er det i det hele tatt mulig på en vitenskaplig måte å finne ut av hva som gjør kunst til kunst, og skiller kunst fra ikke-kunst? Nei, vil de fleste hevde, selv om det har blitt skrevet tusenvis av bindsterke verk om temaet. Det er det intuitive, noe udefinerbart – sublimt som gjør kunst til kunst. De fleste av de samme teoretikerne vil hevde at musikk ikke er et meningsbærende språk på linje med verbalspråket (noe jeg har vært inne på flere ganger i dett arbeidet). Likevel er det musikalske språket stadig gjenstand for undersøkelser på det semantiske området.

Man er, som vi har sett, stort sett enige om at musikk er et språk som ikke representerer mening på samme måte som verbalspråket. Er da musikk et språk som ikke betyr noe som helst? Er det musikalske språket et subjektivt følelssespråk som betyr ulike ting for ulike individer, eller har det en "grammatikk" og en semantikk som alle lyttere kan enes om? "Musikk er det universelle språket til menneskeheten", er et ofte brukt sitat i den tilsynelatende uendelige debatten omkring musikk og mening. Professor Chris Dobrian ved UCLA prøver i sin artikkel "Music and language" (1992) å finne ut av hvorfor vi ukritisk bruker slike fraser som sitatet ovenfor. Det er tydelig at det er så mange forhold mellom musikk og språk at man må ta det alvorlig, og prøve å systematisere disse forholdene. Han hevder at musikk "is, in fact, 'extra-musical' in the sense that poetry is 'extra-verbal', since notes, like words, have emotional connotations....Music functions as a language of the emotions" (Dobrian, 1992). Han kvalifiserer dette med å vise til at et og samme musikkstykke utløser ulike følelser og stemninger i ulike mennesker. På denne måten har musikk, i større eller mindre grad, en uttrykkskraft:

but (...) all music has a certain meaning behind the notes and that meaning behind the notes constitutes, after all, what the piece is saying, what the piece is about. This whole problem can be stated quite simply by asking, "Is there a meaning to music?" My answer

to that would be, "Yes." And "Can you state in so many words what the meaning is?" My answer to that would be, "No." Therein lies the difficulty (Dobrian, 1992).<sup>53</sup>

Det er særlig retningen innenfor semiologien som har arbeidet med tilnæringsprosessen mellom musikk og språk. Denne forskningen studerer musikk og musikologi som symbol og symbolenes mening, og hvordan de virker inn på menneskelig væremåte. De hevder at det er sterke argument som taler for at musikken inneholder: ” a semiological realm which, on both ontogenetic and phylogenetic levels, has developmental priority over verbal language” (Middleton 1990:172)<sup>54</sup>.

Musikkviteren Hroar Klempe berører i artikkelen ”Mediatekstenes flertydelighet – et musikalsk anliggende?”<sup>55</sup> denne tilnærmingen på en interessant måte. Han tar utgangspunkt i lingvisten Deborah Tannens<sup>56</sup> analyser av den amerikanske politikeren og borgerrettskjemperen Jessie Jacksons taler. Tannen er først og fremst interessert i de retoriske sidene ved disse talene. I så måte har de svært mye til felles med det bibelske språk. De er like billedrike og suggererende. Tannen mener videre at de er typiske for den afro-amerikanske seremonielle talemåten, som først og fremst er sentrert om en kjerne av ordklanger som blir omkranset av arytmske linjer. Et av de mest overbevisende eksempler på dette er en tale fra 1988 som kretser om «common ground» som en slik stadig tilbakevendende ordklang:

Tonight there is a sense of celebration.  
Because we are moved.  
Fundamentally moved,  
We find common ground at the plant gate  
that closes on workers without notice,  
we find common ground,  
at the farm auction,  
where a good farmer,  
loses his or her land  
to bad loans,  
or diminishing markets,  
Common ground.  
At the schoolyard,  
where teachers cannot get adequate pay,  
and students cannot get scholarship,  
and can't make a loan,  
Common ground.

---

<sup>53</sup> <http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm>

<sup>54</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_semiology](http://en.wikipedia.org/wiki/Music_semiology)

<sup>55</sup> ”Musikk, medier og betydning”, upublisert artikkel, foredrag holdt i Aalborg, 30/11-1/12-2000

<sup>56</sup> (Tannen, Deborah: *Talking Voices. Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*, Cambridge University Press, Cambridge 1989/1999

At the hospital admitting room...  
from racial battle grounds by law,  
to economic common ground.  
Tomorrow we'll challenge to move,  
to higher ground.  
Common ground.  
Common ground,  
Easier said than done.  
Where do you find  
common ground,  
at the point of challenge. (Tannen 1989, 1999 s. 177)

Tannen viser til at «common ground» i alt 19 ganger dukker opp som en selvstendig setning i denne talen. I tillegg stilles «common» sammen med en rekke andre ord slik at det blir skapt en videre sammenheng mellom teksten som sådan og denne repeterte formelen. Men den viktigste virkningen av denne ustanselige repeteringen av en ordklang er at det skapes en følelsesmessig binding mellom denne teksten og publikum. Når Tannen derfor går nærmere inn på hva det er som faktisk skaper mening og denne type følelsesmessige bindinger til en tekst, trekker hun inn de musikalske aspekter som en av de mer sentrale faktorer. Dette kommer i første omgang til uttrykk gjennom hvordan ordklangen dukker opp som et stadig tilbakevendende refreng, og på den måten er med på å danne en uttrykksform som i større grad nærmer seg sangen enn talen. Tannen hevder at vi har en tendens til å oppfatte et musikalsk uttrykk (en melodi, eller toner som følger etter hverandre i en sekvens) mer helhetlig enn ord som følger etter hverandre i en sekvens (setning eller ytring). Dette lar seg vise dersom man transponerer<sup>57</sup> en melodi. Her blir hver enkelt tone byttet ut og erstattet med en annen. Likevel vil man oppfatte den ”nye” melodien som identisk med den utransponerte, fordi det er den indre, relative organiseringen av tonene i en helhetlig struktur som blir avgjørende, og ikke hvilke enkelttoner melodien består av. Den helhetlige situasjonen kaller Tannen for en «scene». Den er først og fremst knyttet til situasjonen, der sammenhengen blir en sterkt meningsproduserende faktor. På denne bakgrunnen blir det nødvendig for deltakeren som er med i en dialog å kunne forestille seg den settingen eller situasjonen den språklige ytringen hører hjemme i. Det blir forutsetningen for å kunne forstå dialogen. For derfor å kunne bli involvert i en dialog er det med andre ord nødvendig at hver enkelt har evnen til å forestille seg den helheten dialogen inngår i.

---

<sup>57</sup> Å overføre en melodi fra en toneart til en annen.

Tannen gjorde sine oppdagelser gjennom arbeid med pasienter med psykiske lidelser. Hun nevner særlig en sterkt tilbakestående kvinne, som likevel hadde sin forestillingsevne intakt. Denne kvinne kunne bryte ut i det Tannen kaller for poetiske ejakulasjoner, og på denne måten bli involvert i visse sosiale situasjoner og relasjoner (Tannen, s. 31). På den andre siden er det snakk om en høyt utdannet akademiker med en hjerneskada som gjorde at han strukturerte verden i skjemaer og la vekt på sentrale trekk, på lignende måte som en datamaskin fungerer. Han tok f.eks. sin kones hode for en hatt, med de sosiale implikasjoner vi kan tenke oss det kunne få. Evnen til å forestille seg helhetlige situasjoner er derfor overordnet detaljene så lenge det er snakk om å være involvert i en sosial setting. Det er altså ikke evnen til å formulere de presise detaljene som skaper en livskraftig kommunikasjon, men snarere de upresise helhetlige bildene. Det er på dette punktet Tannen mener de musikalske aspektene kommer inn, knyttet til to nivåer i språket: Lyd og rytme på den ene side og meningsdannelse på bakgrunn av gjensidig deltakelse på den andre. Etterhvert gikk det opp for henne at denne referansen til lyd og rytme i bunn og grunn var en referanse til musikk. På denne bakgrunn er det hun lager en slags metodisk formel for analyse av mening i det muntlige hverdagsspråket gjennom bevegelsen fra lyd til mening (sound to sense, *ibid.* s. 3), som igjen kobler musikk opp til situasjonen. Noe av poenget hennes blir dermed at den sosiale dimensjonen ved språket er gitt ved klanglig identitet mellom språklyden og en situasjon - en situasjon der de involverte parter går inn i en meningsproduksjon. Hun går til og med så langt som å hevde at «Scener og musikk, og de emosjonene som blir assosiert med dem, er selve drivkraften i de lingvistiske strategiene for å skape mening og involvering i en diskurs: ”Scenes and music, then, and emotion associated with them, are the dynamics by which linguistic strategies create meaning and involvement in discourse” (Tannen s. 35).

Det kan altså være mye som tyder på at det kan være en sammenheng mellom språklig meningsytring og musikk. Denne meningen kan selvsagt ikke være spesifikk, som i verbalspråk, men snarere knyttet til helhetlige situasjoner. Denne typen mening er altså uspesifisert, men kontekstuell; situasjonen danner begrensninger for tolkningsmulighetene.

Ved å trekke inn musikk som en viktig faktor ved språklige ytringer åpner Tannen opp for en annen innfallsvinkel enn den språkvitenskaplige. Julia Kristeva har også tatt i bruk musikk for å prøve å forstå visse grensesprengende måter å bruke språket på. Hun bruker faktisk uttrykket ”musikalisering” i denne sammenhengen. I *Svart sol*, 1994) skriver hun: ”Ugjennomtrengeligheten til tingene og til den kroppen som er tømt for betydning – den deprimerte kroppen på grensen til selvmordet – uttrykkes i kunstverkets mening” (side 10).

Musikk som (kunst)uttrykk har hatt ulik status og betydning til ulike tider, men det har alltid vært et sterkt behov for å sammenligne og beskrive ulike kunstarter ved hjelp av poetiske metaforer. Jan Kjærstad, som startet debatten som er utgangspunktet for mitt arbeid, tok sitt utgangspunkt fra en bok om den franske forfatteren André Malraux av Sigmund Hoftun. Malraux var ifølge Kjærstad mer opptatt av kulturelle sammenhenger enn de fleste, og hevdet at ”Kultur er summen av alle former for kunst, kjærlighet og tenkning som gjennom årtusener har tillatt mennesket å være mindre slavebundet” (Kjærstad: *Menneskets matrise*, 1989: s. 93). I artikkelen ”Kan en bok være atonal” i *Vinduet* nr. 4/86 som for en stor del er viet koblingen mellom musikk og skjønnlitteratur, utdyper han problemstillingen:

Det er ingenting nytt i at litteraturen henter inspirasjon i musikken. At klanger og rytmer står i fokus for en forfatter, er selvfølgelig. Men man kan også peke på mer spesielle påvirkninger: Beethovens senere strykekvartetter dannet forbilde for T. S. Eliot da han skrev *Four Quartets*. Anthony Burgess har gitt sin roman *Napoleon Symphony* en symfonisk form. Julio Cortazar komponerte en novelle over Bachs *Musikalischer Opfer*, med åtte personer som tilsvarer de åtte instrumentene. Musikk kan også bli omskapt til et innholdselement, slik Arnold Schönberg danner en viktig forutsetning som modell for hovedpersonen i *Doktor Faustus* av Thomas Mann.<sup>58</sup>

Sammenligning mellom musikk og litteratur er som jeg har nevnt før, og som vi ser her, hyppig på det metaforiske planet, og en musikk-nær analyse av et litterært verk vil uunngåelig i vesentlig grad måtte foregå på metaforikk-/symbolplanet. Men jeg håper å kunne vise at en slik analyse også vil kunne heve seg over metaforikk-planet og ha en mer selvstendig karakter. En slik problemstilling kommer Kjærstad inn på senere i artikkelen:

Finnes det andre områder i musikken som kan tenkes å romme kvessende utfordringer for litteratursystemet? Går det an å lage en ny skrift, på samme måte som den moderne musikken har revolusjonert notasjonssystemet? Kan en bok ha både et vertikalt og et horisontalt plan, som musikken har harmoni og melodi? Kunne man tenke seg en roman bygd opp på forholdet mellom ordklynger i stedet for enkeltord, slik en gren av nyere musikk har

---

<sup>58</sup> *Vinduet*, nr. 4/86, s. 9.

vært opptatt av tonemasser enn av enkelttoner? Finnes det tekstlige paralleller til atonal musikk, serialisme, music of changes? Er det mulig å finne motsvarigheter i litteraturen til det som skjer innen den elektroniske musikken? (s. 9).

### *Litteratur, musikk, mening*

Krysningspunkter mellom ulike kunstformer er ikke et spesifikt moderne fenomen. Opp gjennom kunsthistorien finner vi med jevne mellomrom forsøk på å smelte sammen musikk og arkitektur, musikk og litteratur eller musikk og bildekunst. Musikk ser altså ut til å være sentral i denne tilnæringsprosessen. Kan dette ønsket om å innlemme musikk i andre kunstneriske uttrykk ha noe å gjøre med at musikken som sådan ser ut til å være mer abstrakt, og at den derfor har opparbeidet seg en mer mytisk posisjon enn andre kunstformer vi omgir oss med?

I romantikken fikk musikken en enestående status, den ble av kunstnere og filosofer tillagt betydning som den knapt hadde hatt siden Pytagoras<sup>59</sup> tid<sup>60</sup>. Sentensen ”Arkitektur er frosset musikk”, som mer nøyaktig skal lyde: Arkitektur er stivnet musikk, stum tonekunst”, tilskrives Goethe. Sentensen er vel et forsøk på å forstå en kunstart gjennom å ”oversette” den til et annet ”språk” – en annen kunstart gjennom en medierende metafor. Metaforen skal brukes til å forstå det særegne ved den kunstarten som undersøkes, og til å peke på forskjellen. Det er særlig én interesse som gjelder mange kunstarter, nemlig interessen eller behovet for å la kunstverket selv diskutere sin egen status, altså å innta et metaperspektiv. Jeg ser ikke noe prinsipielt i veien for å bruke samme metaforiske overføring mellom musikk og litteratur, og så å si ”overføre” egenskaper mellom musikk og moderne (episk) romankunst. Dersom Goethes uttrykk er ”sant”, kan man vandre videre på den veien han stikker ut for oss og hevde at da gjelder det motsatte også: at musikk er smeltet arkitektur. Dette er det mulig å forsvare i og med at musikk er organisert i strukturer som kan minne om arkitektoniske former: Forløp, rytme, korpus, transparente flater, repetisjon eller tematiserende elementer. Lignende komposisjonsprinsipp kan vi også finne i en skjønnlitterær, episk tekst.

Romantikken tok konsekvensen av at musikk som menneskelig uttrykksform er et enestående fenomen som ikke kan erstattes av noe annet. Inntil det abstrakte maleriet

---

<sup>59</sup> Pytagoras ( ) regnes av mange som grunnleggeren av musikkvitenskapen gjennom sine forsøk på å se forbindelsen mellom musikk og matematikk.

<sup>60</sup> Se *Schopenhauer om musikken*, Oslo 1988, innledning ved Peder Christian Kjerschow, s. 11.

oppstod i begynnelsen av forrige århundre, var musikken den eneste kunstform som utfoldet seg fritt i sitt eget rent kunstneriske materiale som ikke tjente andre formål enn nettopp seg selv, uavhengig av direkte referanse til utenforliggende fenomener, i motsetning til billedkunsten eller diktekunsten. Musikk er således å betrakte som den mest fullkomne abstrakte uttrykksform, idet den virkeliggjør bare den idé som vi kjenner i musikalsk utforming. Den gjenkjennelsen vi måtte oppleve i musikken, er ikke knyttet til episk forløp eller gjenstander i ”denne verden”. Ved at musikkens betydning ikke ligger i at den henviser til forhold utenfor seg, eller ved at den ikke beskriver ting som er tilgjengelige for våre sanser, har det vært nærliggende å mene at musikken peker mot dypere liggende realiteter eller noe overordnet hinsides sansene. Dette er en av grunnene til at musikkmetafysikken, som Arthur Schopenhauer ble den store talsmannen for, ble så toneangivende på 1800-tallet. Han mente at en musikkestetikk som ikke tar hensyn til det enestående ved musikken, det uoversettelige eller uutsigelige ved det musikalske uttrykk, gjør det for lett for seg selv: ”For kunst er ingen kode som kan ”avsløres” eller dechiffreres av en suveren kodevitenskap. Kunsten er forankret i det skapende i verden på samme måte som den medlevende kunstlæreren er det” (Kjerschow:1988: s. 12)

Kjartan Fløgstad spissformulerer denne kunstens idiosynkresi: ”Eg er primært oppteken av kunst, ikkje av kommunisering. Desse omgrepe er etter mitt syn motsetningar. Det første er ein prinsipielt udefinierbar gjenstand, det andre er objekt for medieforskarar og valstrategar.”<sup>61</sup>

Noen av de lærde på 1700-tallet så på musikk som et overflødig, men behagelig tidsfordriv, andre så på den som uklar tale – eventuelt som et vitnesbyrd om uklar, følelseladent tenkning – som like gjerne kan utlegges i klartekst og på den måten overflødiggjøres. Slik blir musikken i opplysningstiden noe annenrangs som til nød kan brukes som et dekorativt supplement til språklige utsagn. Denne holdningen forandrer seg når vi begynner å nærme oss romantikken og fornuftstenkingen blir avløst av en mer følelsesmessig tilnærming til ulike fenomen. Arnfinn Bø-Rygg skriver i artikkelen ”Modernisme, antimodernisme, postmodernisme”, *Tidvise skrifter*<sup>62</sup> om forholdet mellom

---

<sup>61</sup> Sitatet er hentet fra innledningen til boka *Finn en mening den som kan*, av Morten Claussen, s. 31.

<sup>62</sup> *Tidvise skrifter*, 14. *Kultur og kommunikasjon. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*, Høgskolen i Stavanger, Avdeling for økonomi, kultur- og samfunnsfag, 1995

språk og musikk i et historisk perspektiv, og nevner at Sören Kirkegaard i sin artikkel om forholdet mellom språk og musikk mener at

i forhold til språket er musikken både noe første og siste: ”Først, fordi språket begynner med interjeksjoner, som Kirkegaard mener er musikalske. Sist, fordi språket gjennom sin høyeste form, lyrikken, når hen til et stadium der språket opphører og blir musikk. Derfor er musikken bare språk som bestemt negasjon av språket: Som interjeksjon er den ennå ikke språk, i lyrikkens klangutfoldelse er den *ikke lenger* språk. Musikken uttrykker for Kirkegaard det umiddelbare, det ubestemte, som språket, hvor refleksjonen ligger, ikke har tilgang til. Men dette ser han på som en mangel. Musikken står i bundethet til det sansbare under musikken. (Bø-Rygg 1995, s. 72)

Kirkegaards betoning(!) av interjeksjonene som musikalske, kan minne om Adornos vektlegging av språkets skilletegn som noe langt mer enn å være begrepsløse figurer<sup>63</sup>.

Arild Linneberg sier i innledningen til *Notar til litteraturen* at [å]

tyde skrift er for Adorno ikkje berre å tyde meininga, sjølv om han tar til orde for ei lesing av litteraturen som skal vere bokstaveleg. Det er nettopp då ein kjem til å undre seg: kva tyder dette egentleg? Dette har å gjere med ikkje-identiteten mellom uttrykk og meining i språkteiknet, i forholdet mellom språket og verda. (Adorno 1992, s. 17)

I *Einführung der neuen Musik* hevder musikkfilosofen Carl Dalhaus at ”før man kan snakke om musikk og mening, må musikkteorien reise spørsmål om hvordan en samling akustiske data kan konstitueres som musikk i det hele” (Andrew Bowie: ”Adorno, Heidegger og mening i musikken”, *Agora*, nr. 4/01, s. 32).

Bowie hevder videre at ”for å forstå noe som musikk i det hele tatt må man anta at det finnes noe man kan forstå på måter som ikke-musikk *ikke* kan forstås på. Spørsmålet er hvordan denne forståelsen er knyttet til forståelsen av språk” (ibid.).

#### *Noen musikalske og litterære fellestrekk*

Jeg skal her peke på noen opplagte fellestrekk mellom musikk og litteratur. Det første som slår oss er at begge formene er beregnet for øret, altså at både musikk og litteratur primært er auditive kunstformer. Ingen tar en trykt note på et notepapir for klingende musikk. En profesjonell musiker ser at det spesifikke notetegnet representerer den spesifikke lyden som blir produsert når fiolinisten trykker ned strengen på det bestemte punktet på fiolinhalsen og fører buen over den spesifikke strengen som skal produsere lyden som notetegnet representerer. Disse tegnene er enkelt og greit symboler som forteller utøveren hva slags lyd han eller hun skal produsere, og selve lyden, eventuelt pausen som blir produsert, er selve musikken. Akkurat det samme kan sies om



(skjønn)litteratur ved hjelp av et banalt, men illustrerende eksempel: Dersom vi åpner munnen på vidt gap og leser stille f. eks. akkurat det som står her, vil vi uunngåelig få inntrykk av (i alle fall et snev av) en merkelig, lesende uttale. Taleorganene våre blir aktivisert i større eller mindre grad, selv om vi bedriver stille lesing. Dette eksempelet er ikke ment som noe annet enn en illustrasjon av det poenget at litteratur i likhet med musikk er beregnet på auditiv fremførelse.

### *Musikk og mening i historisk perspektiv*

Mange musiko-litterater har prøvd å vise at det i prinsippet ikke er noe skille mellom de to kunstformene når det gjelder å uttrykke semantisk mening og forståelse. Jeg vil i det følgende gjengi noen av synspunktene som har versert i denne debatten, og prøve å knytte dem opp mot mitt hovedanliggende i denne avhandlinga, å lese *Blod. Steinen er innenfor* den musiko-litterære tradisjonen<sup>64</sup>.

En av de første som problematiserte dette var Platon, som mente at all kunst skulle være mimetisk. Kendall Walton skriver i artikkelen “Listening with Imagination: Is Music Representational?”<sup>65</sup>:

Plato characterized the music of the flute and lyre as mimetic, assimilating it to painting and poetry. This attitude contrasts starkly with the modern tendency to distinguish music sharply from the representational arts (Robinson 1997, 57).<sup>66</sup>

Det kommer ikke frem i dette lille utdraget om forfatteren er klar over at Platon mente at instrumentalmusikk var dårlig kunst fordi

(...) Literary and pictorial representations establish *fictional worlds*. There is the world of a story and the world of a picture. Does music have fictional worlds? We might be tempted to speak of the “world of the music” when we listen to a Brandenburg Concerto, for instance, but this might be a world of a very different sort (Robinson 1997, 59).

altså at Platon mente at instrumentalmusikk var dårlig kunst, fordi denne kunstformen ikke var mimetisk på linje med poesien. Men vi vet at poeten og lyren var nesten

---

<sup>63</sup> Se nedenfor, s. 81

<sup>64</sup> Metoden kan virke vag, men den vil komme klart fram av sammenhengen der jeg drøfter de ulike musiko-litterære spørsmålene i lys av teksten.

<sup>65</sup> Jenifer Robinson (ed): *Music and Meaning* Cornell University Press, London 1997.

<sup>66</sup> Platon mente at instrumentalmusikk var dårlig kunst, fordi denne kunstformen ikke kunne være representasjonell på linje med poesien, men jeg går utifra at

uadskillelige i antikk kunst. Calvin S. Brown utdyper dette i artikkelen “Vocal Music: General Considerations”<sup>67</sup>:

(...) but when they did separate, as Plato observes, music almost ceased to exist, “for when there are no words it is very difficult to recognize the meaning and the harmony and rhythm, or to see that any worthy object is imitated by them” (Brown 1963, 45).

Denne platonske estetiske skepsis til instrumentalmusikken holdt seg til man kom frem til romantikken, selv om vi kan si at instrumentalmusikken begynte å få anerkjennelse som autonom kunstart allerede på 1600-tallet. Fra omtrent samme tid regner vi oppkomsten av den såkalte monodiske stil (eg. solosang). Øystein Gaukstad definerer monodi som: ”særlig i den i Firenze fra 1580-årenes utviklede solosang med instrumentalt akkompagnement. (...) oppsto som en følge av renessansens forsøk på å fornye det greske dramas resitativiske solosang, og ble en viktig faktor i utviklingen av operaen”. (Gaukstad, 1962:146)<sup>68</sup>. Brown kommenterer den dreiningen som skjer i romantikken mot en åpnere holdning til ”det musikalske” som en berikelse av litteraturen: ”The romantics were very much concerned with the possibilities of transferring techniques, effects, and even subject-matter from one art to another” (Brown, 1963: 100). Birgit Ekern skriver i *Romanen som taus musikk. En undersøkelse av musikalske formelementer i romaner av Vesaas, Tunstrøm og Fosse*<sup>69</sup>:

Transcendens var et sentralbegrep i romantikken, og romantikernes idé om musikkens vesen, tilsa at musikken kunne føre fram til den ultimate transcendensen. Musikken var uten ord, den tilhørte en høyere sfære, og ble derfor prøvd etterliknet av litteraturen (Ekern 2000, 11).

Utallige eksempler opp gjennom kunst- og kulturhistorien viser forbindelseslinjer og forsøk på å sammenligne det vi kan kalle kommunikativt språk med det musikalske uttrykket. Men hva er kommunikativt språk? Musikk er i høyeste grad kommunikasjon, men det er etterhvert oppnådd en allmenn enighet om at det musikalske språket ikke refererer til noe utenfor seg selv, slik som dagligspråket eller det litterære språket gjør. Noen (få) norske forfattere har og har hatt et bevisst forhold til musikkens innflytelse på litteraturen utover det rent metaforiske. En av disse er tidligere nevnte Finn Alnæs som

---

<sup>67</sup> Calvin S. Brown: *Music and Literature. A Comparison of the art* The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1963.

<sup>68</sup> *Gyldendals Musikkleksikon* (Fakkel), Oslo 1962.

<sup>69</sup> Hovedfagsoppgave ved Nordisk institutt, UiB: 2000

deler sin roman *Musica* (1978) inn i tre satser: Vivace, Largo og Allegro<sup>70</sup>. Dette er tempobetegnelse hentet fra J.S. Bachs *Konsert for to solofioliner og strykeorkester i d-moll*, en komposisjon som er inkorporert i romanens handling. Alnæs har i den ovenfor nevnte artikkelen i *Vinduet* forsøkt å analysere forholdet mellom musikkomposisjonen og romanen, og er usikker på i hvor stor grad de er avhengige av hverandre: Hadde romanen utviklet seg annerledes dersom han ikke hadde kjent til Bachs komposisjon? Det han med sikkerhet kan si noe om er at musikken hadde rørt noe ved ham lenge før romanen var påtenkt. Alnæs stiller altså spørsmål ved hvor fruktbart det er å blande sammen musikk og litteratur i en skapelsesprosess. Han er usikker på svaret, men er åpen for en ubevisst påvirkning som i hans tilfelle har kommet romanen til gode.

I artikkelen “En poetikk for 80-årene”<sup>71</sup> gjør Kjørstad seg til talsmann for det han kaller “kombinasjonspoetikk”. Her hevder han at romanen må opp på et nivå av kompleksitet som tilsvarer det moderne samfunns kompleksitet. At dette har noe for seg, finner han eksempler på hos de tre modernistiske ikonene James Joyce, Pablo Picasso og Arnold Schönberg. Felles for disse kunstnerne er at de bryter opp den kjente virkeligheten for å sette sammen de nye brokkene som går inn i kunstverket. Dagens romanforfattere må finne sine egne kombinasjoner, mener Kjørstad, men det går tydelig fram når vi leser hans roman *Homo Falsus* at det er nettopp disse tre kunstnerne og deres metoder som danner mye av grunnlagsmaterialet for romanens komposisjonsprinsipp. De inngår da også både direkte – i persongalleriet, og mer indirekte – komposisjonsteknisk, men særlig Schönbergs serialistiske komposisjonsprinsipp<sup>72</sup> blir brukt av Kjørstad til å sy sammen romanen. Denne komposisjonsteknikken, også kalt “tolvtoneteknikk”, utviklet Schönberg i Wien rundt 1. verdenskrig. Denne teknikken bryter med det klassiske tonale tonespråket hvor melodien eller harmonien er bygd på en slik måte at en tone eller en akkord blir sterkere framhevet, og således danner et tonalt sentrum. Schönberg bryter ned dette klassiske prinsippet, og lar alle de tolv tonene i den kromatiske skalaen ha lik verdi. En annen betegnelse på denne typen musikk er “a-tonal musikk”. Med dette forstår vi musikk uten et tonalt sentrum, eller for den saks skyld musikk der

---

<sup>70</sup> Musikalske tempobetegnelse: Vivace: livlig, hurtig/Largo ma non tanto: bredt, men ikke for fort/Allegro: livlig, hurtig.

<sup>71</sup> Jan Kjørstad: *Menneskets matrise*, Oslo 1989: s.32

<sup>72</sup> Schönberg presiserer at tolvtoneteknikken er en komposisjonsmetode eller teknikk, og ikke en komposisjonsstil (Nils E. Bjerkestrand: *Om satsteknikken i Arnold Schönbergs musikk*, Høyskoleforlaget, A/S 1998, s. 48-49).

“sentralperspektivet” er oppløst, i motsetning til kjente, klassiske komposisjoner som f.eks. Mozarts symfoni nr. 36 i C-dur, eller Beethovens pianosonate nr. 14 i ciss-moll<sup>73</sup>. Meget forenklet sagt er prinsippene bak seriell komposisjonsteknikk at alle 12 tonene er likeverdige, og ingen tone i den kromatiske skalaen gjentas før de andre 11 (i serien) har blitt brukt i et tema eller en sekvens.

Av internasjonalt kjente forfattere som har vært opptatt av musikalske prinsipper for dannelsen av romanmateriale må Thomas Mann, Milan Kundera og Thomas Bernhard særlig nevnes.

I Manns monumentale roman *Doctor Faustus* (1947) møter vi den geniale komponisten Leverkühn som inngår kompaniskap med djevelen for å kunne lage den perfekte komposisjon.

#### *Et musiko-litterært eksempel*

I novellen *Tonio Kröger* (1904), skriver faktisk Mann i sonateform – teksten er formet etter sonatens formelle prinsipper, og det er særlig hans bruk av “ledemotivet” som gjør det interessant å stoppe opp litt ved denne novellen. Begrepet ledemotiv (ty. *Leitmotiv*) er et litterært begrep hentet fra musikkteorien. Termen betegner

et musikalsk formelement som opptrer gjentatte ganger og er knyttet til en bestemt person, en situasjon eller en følelse. Ledemotiv-teknikken er særlig knyttet til Richard Wagners operaer (...). I litteraturforskningen betegner begrepet et ord, en språklig formel, et motiv, bilde eller symbol som ved gjentakelse i ulike kontekster, og på forskjellige stadier i handlingsutviklingen, blir tillagt nye betydningsvalører. Også i litteraturen henspiller ledemotivet på en bestemt person, en følelse, en handling el.l. Bruken av ledemotiv henleder slik leserens oppmerksomhet mot paralleller, glidninger og kontraster innen verket<sup>74</sup>

I sonaten (sonatesatsformen) forekommer det et hovedtema som blir stilt opp og kontrastert med et mykere sidetema i en ny toneart. Forskjellen mellom hoved- og sidetema blir derfor tydelige på mange måter. Sonatesatsformen består som regel av tre hoveddeler:

---

<sup>73</sup> Uthevet av meg.

<sup>74</sup> Lothe, Refsum et al: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo, 1997: s. 138.

- 1) Eksposisjon
- 2) Gjennomføringsdel eller bearbeidelsesdel
- 3) Reprise (gjentakelse av eksposisjonen)
- 4) Koda<sup>75</sup>

I eksposisjonen presenterer komponisten det tematiske stoffet. Etter at alt det tematiske stoffet er presentert, bringes eksposisjonen til avslutning. Jeg skal nå forsøke å vise hvordan Thomas Mann bruker dette komposisjonsprinsippet i *Tonio Kröger*:

(1) Novellens hovedperson, Tonio, er sønn av en nordtysk forretningsmann. Tonio har to hovedinteresser i oppveksten; den første er Hans Hansen, en skolekamerat som stadig skuffer Tonio fordi han ikke deler dennes litterære interesse. Hans er bare interessert i ridetimen og bøkene om hester. En beskrivelse av en spasertur de to har etter skoletid, indikerer forholdet mellom dem. Etter denne delen introduseres Tonios første kjærlighet, Ingeborg Holm, “den blonde Inge”. Hun er Hans’ feminine kontrast – livlig, selvsikker og svært utadvendt. Ei annen jente har sterke følelser for Tonio, men det har ikke Inge som gjør ham flau og ulykkelig da hun gjør narr av ham på en dansetilstelning. Han lover seg selv uansett evig troskap til henne uansett hva hun måtte tro om ham. Men som tiden går, må han sjokkert innse at kjærlige følelser avtar, og at slike lovnader om evig troskap er umulige.

(2) Tonios far dør, huset og forretningen selges. Moren gifter seg igjen og forsvinner ut av Tonios liv, og Tonio forlater hjembyen uten store følelser. Han blir etter hvert en anerkjent forfatter. Vi møter ham i en scene der han oppsøker malerinnen Lisaweta Iwanowa i hennes atelier. De reflekterer og filosoferer over kunsten og kunstneren. Kunstnerisk genialitet er en forbannelse, ikke en velsignelse, hevder han. Kunstneren må være kynisk beregnende, og stenge seg ute fra vanlig fellesskap og varme. Kunstneren er alltid en outsider som aldri kan føle fellesskap med andre. Kunsten er sannsynligvis en flukt fra det å feile som menneske. Etter dette utbruddet får han svar av Lisaweta, som sier at han selv er en borgerlig person på feilspor. Tonio besøker Lisaweta igjen for å fortelle henne at han skal legge ut på en reise. (3) Han gjør et kort opphold i hjembyen

---

<sup>75</sup> Av og til avsluttes satsen med en koda (it. coda = hale, dvs. en avslutningsdel, en oppsummering: “In musical analysis, a section of a movement considered to be added at the end as a rounding off rather than a structural necessity. Thus in SONATA-FORM, the coda (if there

sin, men lenge nok til å se på Ingeborgs gamle hus, og å gjenta spaserturen han foretok sammen med Hans mange år tidligere. Så drar han til Danmark hvor han besøker en badeby. Her overværer han en dansetilstelning. Han står i bakgrunnen, og ser på med lengsel mens to ungdommer som lignet utrolig på Hans og Inge morer seg. En kvinne med drømmende øyne (Magdalena!) glir på gulvet og faller. Tonio hjelper henne opp på en stol, kastet nok et blikk på Hans og Inge før han beruset av festen han ikke hadde deltatt i og trøtt av sjalusi, går til rommet sitt. “Nedenfra lyder livets søte, trivielle tre-takts melodi dempet og vuggende opp mot ham.”

(4) Han skriver et brev til Lisaweta hvor han innser at han er en blanding av farens borgerlige natur og morens kunstneriske temperament. “Jeg står mellom to verdener, er ikke hjemme i noen av dem og har det følgelig litt vanskelig. Dere kunstnere kaller meg borgerlig, og borgerne har lyst til å sette meg fast... jeg vet ikke hva som krenker meg mest.” Men han fortsetter med å si at han aksepterer denne blandingen, “For så sant noe er i stand til å gjøre en litterat til dikter, så er det denne min borgerlige kjærlighet til det menneskelige, det levende og hverdagslige.” (...) “Gjør ikke narr av denne kjærlighet (...) Den er god og fruktbar. Der er lys i den og tungsindig misunnelse og lite grann forakt og en helt kysk salighet”<sup>76</sup>.

Thomas Mann sier selv følgende om musikalsk inspirasjon i forbindelse med *Tonio Kröger*:

Here probably I first learned to employ music as a shaping influence in my art. The conception of epic prose-composition as a weaving of themes, as a musical complex of associations, I later on largely employed in *The Magic Mountain*. Only that there the verbal leitmotiv is no longer, as in *Buddenbrochs*, employed in the representation of form alone, but has taken on a less mechanical, more musical character, and endeavors to mirror the emotion and idea”<sup>77</sup> (Brown 1948, 213).

Det er interessant å notere at allerede i *Tonio Kröger* er grunnlaget lagt for Manns musiko-litterære virksomhet, og som han har vist i enda sterkere grad i storverk som *Dr. Faustus* eller *Trollfjellet*. Denne relativt korte novellen er likevel mer hensiktsmessig å bruke som illustrasjon enn de lengre verkene, og selv om det summariske sammendraget

---

is one) occurs only after both principal subjects have been recapitulated (...).” Sitert fra *A New Dictionary of Music*, s. 79 (Penguin Books, 1993).

<sup>76</sup> Fra Thomas Mann: *Døden i Venedig og andre noveller*, Oslo 1972, ss. 28.

over nok mangler mange viktige detaljer for å få et helhetlig inntrykk av novellen, er det godt nok til å illustrere strukturen i komposisjonen – som har en klar sonateform – som er mitt formål her.

De fire delene i referatet inneholder henholdsvis eksposisjon, utvikling, gjentakelse og koda. Eksposisjonen presenterer de to temaene Hans og Inge. Utviklingen er konsentrert om samtalen med Lisaweta, hvor betydningen disse temaene har for Tonios liv og karakter kommer fram. Gjentakelsen (rekapitulasjonen) er konsentrert rundt Tonios reise, selv om noen nye episoder blir presentert for oss her. Uansett – når Tonio returnerer til sin fødeby. får vi – gjennom minnene fra barndommen og repetisjonen av den sentrale spaserturen med Hans – en klar rekapitulering av det første temaet, og i dansen på vertshuset, også medregnet fallet på dansegulvet, har vi det andre temaet. Brevet til Lisaweta, kodaen, oppsummerer det hele.

---

<sup>77</sup> Calvin S. Brown: *Music and Literature, A Comparison of the Arts*, The University of Georgia Press, 1963

## Kapittel 4: Den flerstemmige monologen

### *Om litterær og musikalsk polyfoni*

Polyfoni har blitt et nøkkelbegrep og en gjenganger i svært mange romananalyser de siste årene. Noen vil vel også hevde – mer eller mindre rettmessig – at det har gått mote i begrepet. Min motivasjon for å trekke inn polyfonien i dette arbeidet er hovedsaklig musikkteoretisk motivert, men samtidig vil jeg ikke stikke under en stol at det vil være interessant å prøve ut om denne spesielle teksten, med sine tilsynelatende uklare ”stemmeroller” – har flere stemmer som spiller i polyfon dialog med hverandre? Der er dessuten lite dialog i tradisjonell forstand i teksten.

Polyfoni er opprinnelig et begrep hentet fra musikkterminologien, og betyr rett og slett flerstemmighet – og altså flere selvstendige stemmer på en gang, i motsetning til f.eks. homofoni, som er melodi + akkorder<sup>78</sup>. Nøkkelordet her er samtidighet. Musikken består av flere plan som løper parallelt, og hvor hvert plan har selvstendighet. Hva som foregår i planene, hvordan de forholder seg til faste temaer osv., det varierer.

Et begrep som er nært knyttet til musikalsk polyfoni er kontrapunkt<sup>79</sup>. I praksis sier man at et motiv/tema er kontrapunktisk til et annet. Såkalt enkelt kontrapunkt betyr at én stemme forholder seg til et fast tema, mens en annen stemme forholder seg til den første, men er fri i forhold til fast tema – altså en fri stemme. Men vi snakker hele tiden om stemmer med melodisk og rytmisk særpreg, altså selvstendige stemmer, ikke rene utfyllings-stemmer. Dobbelt kontrapunkt vil si at begge stemmer forholder seg forpliktende til tema slik at det er to temaer som er bundet til hverandre. I praksis vil det være slik at stemme 1 starter med hovedtema, stemme 2 overtar hovedtemaet mens stemme 1 fortsetter med kontrapunktet/mottemaet. Etterhvert som musikken utvikler seg, blir begge temaene gjort rede for, ofte er de sammen, av og til hver for seg – de

---

<sup>78</sup> F.eks. et soloinstrument som fiolin eller sangstemme som blir akkompagnert av piano eller orkester hvor bare én stemme er melodiførende, mens de andre stemmene er ledsagende og tjener til å danne harmonier.

<sup>79</sup> Kontrapunkt = punkt mot punkt.



bytter plass, skifter toneart, kommer i forskjellig fart, opp-ned osv. I en fuge<sup>80</sup> er det oftest fire stemmer som alle forholder seg til et hovedtema og et fast mottema (kontrapunkt) samt at det selvfølgelig skjer mye annet rart underveis.

Hvis jeg har oppfattet det riktig er det som følger<sup>81</sup>: Kontrapunkt handler om temaer/motiver som blir satt opp mot hverandre – og vel å merke satt opp mot hverandre samtidig, og ikke som i den senere sonatesatsen hvor to temaer opptrer etter hverandre og utgjør en kontrast (se min omtale av sonateformen ovenfor i forbindelse med Thomas Manns novelle ”Tonio Kröger”).

Et viktig poeng<sup>82</sup> her er at et kontrapunktisk stykke er nødvendigvis polyfont, men et polyfont stykke må ikke være kontrapunktisk.

Polyfonibegrepet brukt litterært ble kjent gjennom den russiske litteraturforskeren m.m. Michael Bakhtins (1895 - 1975) arbeid med Dostojevskijs romaner<sup>83</sup>. Filosofisk bruker han romanen som en metafor for en livsholdning, romanen representerer det uendelige, det ufullbyrdede og det uavsluttede: ”Romanen er for ham...”, skriver Arne Melberg i artikkelen ”Poetikk og retorikk i moderne litteraturteori”:

... litteraturens verdensånd som etter en barndom i elendighet langsomt kan virkeliggjøre sine utviklingsmuligheter (...). Romanen synes alltid å ha vært der som en slags mulighet. Og samtidig insisterer han på at til og med den realiserte romanen prinsipielt sett er ufullbyrdet når den ”tangerer det ufullendte nu”, som det står i ”Epos og roman”. (Kittang et al: 1992 :111)

Bakhtin beskriver romanen som en *ikke-sjanger*, fordi den er ”ikke-avsluttet”, den parodierer andre sjangrer og den er kritisk og selvkritisk. Bakhtins kanskje viktigste bidrag til litteraturforskningen er teorien om romansjangerens flerstemmighet og polyfoni. I den polyfone roman er de ulike ”stemmene” innbyrdes likeverdige og frie, man har ikke en overstyrende forfatterstemme som ”bestemmer” over tekstens ulike stemmer. Dette dialogiske prinsippet står i motsetning til den monologiske eller den homofone roman hvor den ”autorale”<sup>84</sup> stemmen, altså forfatterstemmen overstyrer og

---

<sup>80</sup> En komposisjon skrevet for tre til seks stemmer. Den begynner med eksposisjonen, hver stemme begynner til forskjellige tider, slik at de skaper kontrapunkt med hverandre.

<sup>81</sup> Disse opplysningene om musikalsk polyfoni og kontrapunkt er ikke hentet fra et bestemt oppslagsverk. Jeg har plukket opp disse opplysningene gjennom min egen musikkinteresse og som amatørutøver, samt gjennom mine kontakter i ulike musikkmiljøer.

<sup>82</sup> I musikalsk henseende.

<sup>83</sup> *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester University Press, Minnesota 1984

<sup>84</sup> Autor = forfatter (jfr. autoritær).

bestemmer i stedet for å gå i dialog med de andre stemmene i teksten. I en dialogisk struktur får stemmenes innbyrdes relasjoner og deres relasjoner til forfatteren en likestilt, dialogisk samtale-karakter. Slik sett virker det som romanen aldri bare kan gi uttrykk for forfatterens stemme, men alltid slipper til motstridende stemmer i en dialog eller et kor. Det at flere stemmer kan lyde uten en overstyrende instans, kan dessuten føre til flertydighet i teksten. Dette siste er også noe som får Bakhtin til å betrakte romanen som en uren sjanger eller uttrykksform.

Fosse har bidratt til denne diskusjonen blant annet i artikkelen “Romanen i sin store ironi”<sup>85</sup>:

Romanen er alltid på sporet av den tapte meninga, og er det gjennom å vere konstituert som ein uoppløyselig dialogisk vev der forteljar, person og skrivar tar del, og denne dialogen går ofte, eller oftast, føre seg slik at det er uråd å seie om ei utsegn i ein roman kan førast tilbake til forteljar, person eller skrivar. Alt glir saman i utsegner som, så å seie er så dialogiske, eller så ironiske, at ein ikkje eingong er klar over kven som ytrar dei. (Fosse, 1999, 41)<sup>86</sup>.

Den tjekkiske forfatteren Milan Kundera har arbeidet mye med polyfonibegrepet, og videreført og utvidet dets betydningsområde. Han anvender det i sine romanteoretiske arbeider med sin opprinnelige musikalske betydning, og prøver å vise at begrepet ikke er en fastlagt størrelse en gang for alle, og hvordan det kan brukes i litteratur, i essaysamlingen *Romankunsten* (1986)<sup>87</sup>:

Den musikalske polyfoni er en simultan utvikling av to eller flere stemmer (melodiske linjer) som beholder sin relative uavhengighet, selv om de er fullkomment knyttet til hverandre. Romanens polyfoni? La oss først si hva som er denne polyfoniens motsetning: den *enlinjede* komposisjon. Men helt siden romanens historie begynte, har romanen forsøkt å unnsnippe enlinjetheten og å åpne bresjer i den kontinuerlige fremstillingen av en historie. (Kundera: 1986:86).

Han viser historiske eksempler på denne bresjeåpningen ved å vise til at allerede i Cervantes’ *Don Quijotes* enlinjede fremstilling møter hovedpersonen andre personer som forteller sine egne historier. Kundera innser at dette ikke er ren polyfoni, fordi det ikke er simultanitet i de ulike historiene. Det dreier seg heller om

---

<sup>85</sup> Jeg tar ikke stilling bruken av begrepet ironi her.

<sup>86</sup> Fosse insisterer som vi har sett på at romanene hans er skrifromaner. Derfor kan det virke rart eller problematisk å snakke om stemmer i slike romaner. Personlig mener jeg at det ikke byr på noe problem. Fosse unngår i alle fall problemet ved å introdusere begrepet ”skriftstemme” i essayet ”Ein bevega bevegelse” i (*Huspostill for 90-åra*, red. Jon Ewo og Liv Nysted, Samlaget, Oslo 1990).

<sup>87</sup> Dette kapitlet fra boken som her er sitert fra, er en samtalemellom Kundera og redaktør Christian Salmon i *Paris Review*, New York.

Noveller satt inn som “kinesiske esker” i romanens store “eske”. Denne metoden med “kinesiske esker” [finnes] hos mange forfattere på 1600- og 1700-tallet. 1800-tallet utviklet en annen måte å overskride lineariteten på – den måten som vi i mangel på noe bedre kan kalle polyfonisk (Op.cit).

Kundera går videre i sin utlegning om polyfonien med å sammenligne den kontrapunktiske formen i Herman Brochs trilogi *Søvnngjengerne* med *De besatte* av Dostojevskij. Den siste delen i trilogien er satt sammen av fem bevisst “heterogene”linjer: 1. *romanens fortelling*; 2. *intimnovellen*; 3. *reportasjen*; 4. *den lyriske skildringen*; 5. *det filosofiske essayet*. Selv om disse linjene behandles simultant og hele tiden alternerer i en klar polyfonisk hensikt, forenes de likevel ikke. Den polyfoniske hensikten blir med andre ord iflg. Kundera ikke helt oppfylt hos Broch. Ved å sammenligne Broch med *De besattes* tre linjer, viser Kundera likevel at Brochs polyfoniprinsipp går mye lenger enn Dostojevskij/Bakhtin ved at “selv om de tre linjene i *De besatte* er forskjellige av karakter, er deres genre felles (tre romanhistorier) (...)” (op.cit, s. 87). Disse tre linjene som utvikler seg simultant kunne iflg. Kundera strengt tatt ha utgjort tre uavhengige romaner. Men det som er revolusjonerende med Brochs polyfoni er at han integrerer flere ulike sjangrer som uten å møtes, forener ett eller noen få temaer. Dette komposisjonsprinsippet er polyfont, pga. stemmenes likeverdighet.

La oss gå tilbake til Kunderas bemerkning om at det polyfone prinsippet likevel ikke var helt vellykket i denne delen av romantrilogien. Grunnen til dette er at den ene “linjen” i verket tar forholdsmessig større plass enn de andre, slik at det kan virke som én stemme blir fremhevet og “reduserer” de andre linjene/stemmene til akkompagnement. Kundera eksemplifiserer dette ved å vise til komposisjonsprinsippet bak en Bach-fuge og sammenligne denne med Broch:

Mens en fuge av Bach ikke kan klare seg uten noen av sine stemmer, kan vi forestille oss novellen om Hanna Wendling eller essayet om verdienes forfall som uavhengige tekster – deres fravær ville ikke føre til at romanen mistet sin mening eller muligheter til å bli forstått (Kundera: 1986:88).

For Kundera er de uomtvistlig nødvendige betingelser for at den kontrapunktiske romanen skal fungere, følgende: “1. de respektive “linjers” likeverdighet; 2. helhetens udelelighet” (Op.cit. 86). Ingen av delene i romanen kan fungere uten de andre. De belyser hverandre og forklarer hverandre på en slik måte at det er nok å belyse ett spørsmål, ett tema for å få en helhetsforståelse.

### *Intertekstuelle stemmer og metafiksjonalitet i litteratur*

Før jeg går i gang med å undersøke om hvor vidt *Blod. Steinen er* er komponert etter polyfone/kontrapunktiske prinsipper<sup>88</sup>, vil jeg introdusere et par begreper som i vår sammenheng har berøringspunkter med polyfoni, nemlig intertekstualitet og metafiksjon. Det var Julia Kristeva som introduserte disse begrepene i nær tilknytning til Michael Bakhtins teorier om polyfoni (som hun forøvrig har fått æren av å ha gjort kjent i Vesten), heteroglossia og det dialogiske språket. Bakhtin så på romanen som et “kryssningspunkt av mange ulike språk og stemmer” (Lothe et al.: 1999, 115).

Først litt om intertekstualitet. Begrepet forutsetter at “all litteratur inngår i relasjoner til all annen litteratur. Til tross for at det er umulig å kartlegge alle disse relasjonene, utgjør de en forutsetning for all språkbruk og meningsdanning” (Ibid. s. 114).

Intertekstualitet blir særlig assosiert med postmodernistisk “gjenbruk” av kulturelle uttrykksmiddel, det være seg litteratur, musikk, film etc. Det er ganske sikkert at Jon Fosse ikke “leker” med intertekstualitet i *Blod. Steinen er* i særlig stor grad, men at vi kan finne spor etter andre forfattere og tekster som han har latt seg påvirke av, bevisst eller ubevisst, vil det nok la seg gjøre å vise. Jeg mener å finne ekko av Benjy-figurens poetiske språkløshet fra Faulkners *The Sound and the Fury* i deler av *Blod. Steinen er*, særlig i den (i normalspråklig forstand) oppløste stemmen som er gjengitt i kursiv i boka. Fortellingas kursivplan er i denne sammenhengen også interessant, fordi Faulkner også markerer tidsskifte, eller skifte av fortelleperspektiv med kursiv. *The Sound and the Fury* (*Larmen og vreden*) har hentet tittelen fra en passasje i *Macbeth* der det heter at “livet er en vandrende skygge, en beretning fortalt av en idiot, full av larm og vrede uten betydning. Den skildrer livet som et kortvarig forbigående fenomen, vår bundethet til tiden, tomhet, tap og sorg og savn som det eneste sikre i det terningspill livet er” (Hans H. Skei 2004, s. 314)<sup>89</sup>. Det som er sagt i sitatet over kan passe på store deler av *Blod. Steinen er*, ikke minst det som går på tomhet, tap, sorg og savn.

Selv om det intertekstuelle ”ekko” ikke kan sies å være særlig sterkt, får handelsmannens fascinasjon eller opptatthet av klokka og tøflene sine, meg til å tenke på jeg-

---

<sup>88</sup> Jeg bruker dikotomien bevisst her av grunner jeg skal komme tilbake til i analysen.

<sup>89</sup> Hans H. Skei: ”Skumringstimen”. Fra etterordet til den norske oversettelsen av *Larmen og vreden*, 2004

personen i Hamsuns *Sult*. På side 110 i *Blod. Steinen er* kan vi lese: ”Klokka ja, han myser mot urskiva. Halv ni. Klokka er halv ni, seier han. Han står og han ser ned mot tøflane sine. Har hatt dei lenge desse tøflane. Kan ikkje hugse då han fekk dei. Klokka er halv ni, seier han om igjen.” I *Sult* er klokka og tiden et ledemotiv som går gjennom hele romanen som en nevrotisk puls. Stemningen kan skifte brått mellom den dypeste fortvilelese og høystemthet. Skoene til hovedpersonen i Hamsuns bok har også vært gjenstand for litterær analyse.

Metafiksjon er et begrep som kan oversettes med “selvrefleksjon”, eller refleksjon over fiksjonens tilblivelsesprosess, eller refleksjon over litteraturens egen status som litteratur. Selv om metafiksjon blir sett på som et spesifikt postmoderne litterært uttrykk, er det ikke noe nytt fenomen, men har vært en del av litteraturen siden Cervantes. En (roman)teksts metafiksjon er altså opptatt av å kommentere seg selv og sin tilblivelsesprosess. Slik sett blir altså tekstens ytre ramme, formen, sentral. Når det gjelder metafiksjonalitet i samband med *Blod. Steinen er*, er selvfølgelig formen viktig. At formen eller komposisjonsprinsippene framheves, kanskje på bekostning av bokas episke innhold, er et metafiksjonsprinsipp på den måte at fokus blir innoverskuende, ”tekstkroppsliggjort” og selvkommenterende.

Et annet og kanskje klarere eksempel på metafiksjonalitet finner vi i selve teksten: Vi har lagt merke til handelsmannens hyppige leting i den blå permen som han plukker ut av hylla med jevne mellomrom. Han blar stadig i denne permen, fram og tilbake, fram og tilbake som om han jakter på noe spesielt: Håper han å komme på sporet av den tapte tid? I løpet av bokas 119 sider blir permen og letingen etter hva det nå kan være nevnt 22 ganger. Det slår meg at det er omtrent like mange ganger jeg som leser har bladd fram og tilbake i teksten for å finne igjen tråden, meningen, sammenhengen som plutselig forsvinner midt på en side for så å dukke opp igjen lenger nede på siden, eller fem sider senere, eller to sider før den forsvant. Slik sett blir hovedpersonens leting etter mening og trygghet et ekko eller en speiling av leserens jakt på forståelse, sammenheng og mening i teksten. Leserne blir et speilbilde av handelsmannen. Vi utfører de samme bevegelsene når vi leser boka som handelsmannen gjør med den blå permen. På denne måten blir teksten en ironiserende lek med meningsbegrepet. Skrivestemmen, forfatteren eller fortelleren driver en ”flerstemmig” speil-lek med leseren, peker nese til oss i

antifortellingas ånd, så å si. Denne metafiktive dobbeltheten gir teksten et ironisk ekko som samtidig gir den en polyfon legitimitet. Hans H. Skei understreker nettopp det ironiserende elementet ved metafiksjonen i boka *På litterære lekeplasser*:

Uansett hvilke teksttyper vi ser på, er selve nøkkelordet i metafiksjonen *parodi*. Den må forstås som et innovasjonsbegrep. Parodien underminerer gamle konvensjoner og viser veien til nye former. Siden metafiksjonen tvinger frem forståelsen av en ny kode, må parodi bli viktig. Leseren kommer på avstand til teksten og ser strukturer og koder under den. (Hans H. Skei 1995, s.15)

Metaperspektivet, slik det virker her i *Blod. Steinen er*, hjelper oss nettopp til å få et annet perspektiv på teksten ved å betrakte den på en viss avstand.

*Blod. Steinen er som polyfon tekst?*

Samtidig med utgivelsen av Fosses *Blod. Steinen er*, kom Ole Robert Sundes roman *Kontrapunktisk* ut. Som tittelen til Sundes bok antyder, er dette en relativt klar kontrapunktisk<sup>90</sup> tekst i og med at skikkelsene eller figurene (O, B, ML, G osv.) fungerer kontrapunktisk i forhold til hverandre, dvs. at de utfolder seg mest mulig uavhengig av hvordan de “klinger” sammen. En tekstkarakteristikk av *Blod. Steinen er* byr umiddelbart på større vansker i og med at den er organisert på en ganske annen måte. Teksten er mindre linjær og har en mer seriell (i musikalsk forstand?) struktur. Musikalsk serialisme er et begrep som blir brukt om den musikken som sprang ut av den østerrikske komponisten Arnold Schönbergs<sup>91</sup> formeksperimenteringer fra ca. 1910 og utover (se. s. 33). Ved hjelp av den kromatiske (12 toner) skalaen laget han toneserier etter strengt oppbygde regler. Den mest ekstreme tolv-toneteknikken utviklet seg til å la disse atonale seriene klinge i toneklaser, såkalte “clusters”<sup>92</sup>.

Her og nå vil jeg ikke ta stilling til hvorvidt teksten *Blod. Steinen er* lar seg passe inn i et

---

<sup>90</sup> Jfr. Kundera

<sup>91</sup> Arnold Schönbergs eksperimentering med form vha. tolvtoneteknikken representerer ikke nødvendigvis et totalt brudd med den tradisjonelle, klassiske kunstmusikken. Han utvikler, viderefører mulighetene innenfor komposisjonsteknikken ved å utvide klangmulighetene. Den formelle delen av musikken ble på mange måter ikke særlig berørt. Man snakker fremdeles om sats, sonateform, akkord, motiv, tema osv. etter Schönberg.

<sup>92</sup> En toneklase, eller cluster vil si at man produserer en ”masseakkord” ved å legge nedre del av armen over klaviaturet og trykke ned tangentene. Cluster er dannet av det samme ordet som 'kloster', som betyr innelukket. Et cluster er en meget tett akkord der det er umulig å skjelne tonehøyden. På norsk kalles dette klangflateteknikk. Clusterteknikken ble først brukt av de amerikanske komponistene Henry Cowell og Charles Ives.

(i musikalsk forstand) serielt skjema, men først se om den, i Bakhtinsk forstand, og med et sideblikk på Kundera, kan kalles polyfon eller kontrapunktisk.

*Blod. Steinen er* har stort sett blitt oppfattet som (indre) monolog, og per definisjon er en monolog naturlig nok homofon, altså enstemmig. Teksten består av tre fortelleplaner som griper inn i hverandre: Alt blir sett via handelsmannen, dels gjennom 1) ytre, nøytral beskrivelse, dels som 2) en jeg-stemme, og dels 3) via en i normalspråklig forstand oppløst, assosiativ stemme. Disse ulike planene representerer ulike meningsinnhold, stemninger og tempi som jeg vil hevde den helhetlige fortellinga ikke kan klare seg uten. Det er selvsagt mulig å la bare den nøytrale, ytre fortellestemmen komme til orde og gjengi plottet som sådant om et eldre ektepar som bor i en fraflyttingsbygd på Vestlandet, om hvordan de sliter for å holde forretningen flytende, og om hvordan ulike frustrasjoner er med på å male i stykker forholdet deres inntil det tipper over for handelsmannen og han sannsynligvis dreper kona si. Da blir historien naturlig nok spennende, banal, uinteressant og endimensjonal (og ville neppe ha blitt utgitt av et seriøst forlag). Det samme kan kanskje sies om det fortelleplanet der normalspråket er oppløst, eller har brutt sammen. Drar man ut disse tekstfragmentene fra den tekstlige sammenhengen, kan også denne "stemmen" fortelle en (selvstendig) historie om angst og oppløsning, med assosiasjoner til en mørk, Kafka-aktig poesi. De ulike stemmenivåene i boka er med på å tilføre historien tyngde og kunstnerisk troverdighet, samtidig som de er selvstendige i forhold til hverandre.

La meg trekke ut noen eksempler på hvordan disse tre stemmene i praksis fungerer i forhold til hverandre. Vi møter først ekteparet i en av mange konfliktsituasjoner med seksuelle undertoner. Her, på s. 31, kan det tyde på at kona er i ferd med å dø eller er død etter at handelsmannen har mishandlet henne:

Han fører handa *må ringe, ta ein telefon. skulle vel. brun strømpebukse. få ting til å skje. henge i. dette med lønsemd. mykje å gjere, seier ho. finne fram. slik att og fram over låra hennar. Ho pustar fortare. han trekker*  
Skal du ikkje ta på deg forkleet? seier han.  
handa til seg. Han går eit stykke tilbake på golvet. Igjen snur han seg mot henne. Han stiller seg opp, og han ser mot henne. Ho har sleppt taket i håret, og har falda hendene i fanget. Ho ser skrått ned mot papirkorga. Han står

Du må ta på deg forkleet, seier han.  
og ser på henne. Han  
Svar då, seier han.  
snur seg, og han byrjar gå over golvet. (...)  
Han stoggar, tar handa opptil haka, og han ser  
bort mot telefonen. Han står og ser *det ja. må. for alt  
som. ringe. smør. kaffi. brysta hennar smiler. og lagerfrak-  
ken min er tilstøva. henge i. brenne. telefon. mold i lufta,  
og mannen med dei store hattane står i døra. smiler. blod  
utover golvteppet i stova. skunde meg, finne*”

Og så klipper teksten inn et nytt tema direkte uten noen form for linje- eller avsnittskift:

og vi går  
saman utover mot kyrkja, kledde i svarte dressar.  
Skal vere gravferd, og vi snakkar lite. Vi går  
saman inn i kyrkja, og vi sit attmed kvarandre.  
Går saman heim igjen.  
Ja, det var det, seier eg.  
Eg står utanfor butikken, og eg ser eit sjokola-  
depapir ligge og slenge på platingen framfor  
døra.  
Ja, seier han.  
Var mykje folk etter han, seier eg.  
Bra med folk, ja.  
Har blitt nokre begravelsar på oss.  
Folk eldest her omkring, seier han.  
Ja.  
Ja ja, sann  
Men vi får vel.”

Slik fortsetter handelsmannens og postmannens small talk om posten som må gjøres ferdig, og medisinen som må hentes til butikkens medisinsalg, og om hvor lite som skjer i bygda:

Det merkast på handelen òg, seier eg.  
Ja, gjer vel sakta det.  
Eg ser han stå i vegkanten, og eg ser meieriet.  
Kvit, stor bygning. Eit sjokoladepapir ligg og  
sleng på platingen framfor butikken. Eg bøyer  
meg ned og tar det opp. Kastar det i boskorga som  
heng på muren attmed inngangsdøra.  
Det gjer vel sakta det, seier han om att.  
Vi takkar for følgjet, og eg *ringe, må gjere, ei jente,  
og ho smiler. kvit veske. krøllete hår, svart. skulle. og ho  
smiler. mannen med dei høge hattane står i døra inn til  
butikken. klemt i døra. finne fram til. må gjere noko. ikkje berre* mot telefonen. Må ta ein  
telefon, ja... (s. 33)

I dette dramatiske tekstutsnittet som går over vel to sider, ser vi hvordan teksten er organisert, og hvordan de tre stemmene er organisert i forhold til hverandre. For å rekapitulere handlingen er altså det som skjer her at handelsmannen dreper sin kone etter en av deres mange konflikter. Denne handlingssekvensen er representert av en ytre,



nøktern fortellerstemme. Men denne stemmen blir også klippet opp, eller synkopert, for å bruke et musikkuttrykk, slik at vi får en dvelende, forsinket effekt, som er med på å forsterke inntrykket av det grusomme som har skjedd. Visuelt sett kan denne teknikken sammenlignes med en mye brukt klippeteknikk i voldsscener på film, der en scene blir kjørt i sakte film, og kryssklippet med scenen før og etter voldshandlingen, slik at bildene blir sammenstilt samtidig som denne fortelleteknikken forsterker det dramatiske uten å bruke store geberder. Når det gjelder de andre stemmene i det lengste tekstutdraget over, er de mer enn bare understemmer eller akkopagnement til en solostemme:

*må ringe, ta ein telefon. skulle vel. brun strømpebukse. få ting til å skje. henge i. dette med lønsemd mykje å gjere, seier ho. finne fram. slik (---) (---)*

*det ja. må. for alt som. ringe. smør. kaffi. brysta hennar smiler. og lagerfrakken min er tilstøva. henge i. brenne.telefon. mold i lufta, og mannen med dei store hattane står i døra. smiler. blod utover golvteppet i stova. skunde meg, finne (s. 31, 32)*

(---) (---)

*eg ringe, må gjere, ei jente, og ho smiler. kvit veske. krøllete hår, svart. skulle. og ho smiler. mannen med dei høge hattane står i døra inn til butikken. klemt i døra. finne fram til. må gjere noko. ikkje berre (---) (---) (s. 33)*

Denne stemmen, som jeg ovenfor av innlysende grunner har kalt normalspråklig oppløst, har en selvstendig rolle, samtidig som den klinger med i den språklige disharmonien i teksten.

Men vi har ikke ennå besvart kjernes spørsmålet i dette kapitlet: Har vi å gjøre med en polyfon tekst? Inntar man et strengt bakhtinsk synspunkt, kan det kanskje tyde på at svaret blir nei, i og med at “stemmerollene” er uklare, det er vanskelig å få oversikt over ”dialogisiteten” i teksten. Men samtidig kan man spørre: Er ikke dette nettopp den litterære polyfoniens vesen, heteroglossia, som et krysningspunkt av ulike språk og stemmer uten en kontrollerende, overstyrende instans? Samtidig tillater jeg meg å spørre retorisk, for ikke å si polemisk(!): Kan ikke én stemme være flerstemmig? Jeg mener at svaret er at så kan være tilfelle, og for å belegge min vågale påstand vil jeg igjen trekke fram bokas for meg kanskje – i all sin tristhet – sterkeste og vakreste scene, nemlig

morens begravelse (på side 62), referert til ovenfor i forbindelse med Kristeva og morstapet. Her blir begravelsen skildret med en flerstemmig klangbunn som forsterker det hjerteskjærende tapet: Vi ser for oss den lille gutten som mer eller mindre uforstående blir vitne til at morens kiste senkes i jorden mens han søker trygghet i bestefarens hånd. Simultant hører vi ekkoet av beretterens ”stemme”, den gamle mannen som opplever morstapet filtrert gjennom et langt livs sorgerfaring. Eksempelet jeg her viser til, mener jeg synliggjør på en raffinert måte at monologen kan ha en dobbeltbunnet, polyfon karakter.

Ovenfor, s. 63, nevnte jeg at nøkkelordet for polyfonien er samtidighet. Nå er det jo vanskelig, for ikke å si umulig å snakke om samtidighet på samme måte for prosalitteratur som for musikk, fordi (som vi har vært inne på flere ganger) sjangeren har en utstrekning (liniaritet) som musikken ikke er avhengig av på samme måte. Men denne liniariteten er i stor grad oppløst i *Blod. Steinen er*, og min tese<sup>93</sup> er at teksten lykkes med dette forsøket, og da mener jeg det på reelt grunnlag, ikke bare billedlig. Jeg vil gjengi en relevant tekst fra komponisten og performancekunstneren John Cage<sup>94</sup> (1912 - 1992): *Silence*, bl. a. for å se på likheter i komposisjonen.

*Silence* er en samling med avantgardistiske tekster satt sammen etter det prinsippet at lydopplevelsen og stillheten er viktigere enn forsøket på å konstituere mening:

---

<sup>93</sup> Jeg snakker ikke om tese i streng vitenskapelig forstand her. Det er vel nærmest umulig å ”bevise” på vitenskapelig grunnlag om en teksts intensjoner er vellykket eller ei, det må mer bli et tolknings- eller et holdningsspørsmål. Men poenget mitt med å si det på denne måten er forbundet med det som ligger under hele arbeidet med denne teksten, nemlig å undersøke formen, komposisjonen mer enn innholdet. Det er selvsagt sammenheng mellom form og innhold også i modernistiske tekster, men det er vanskeligere å demonstrere denne sammenhengen her enn i kunstuttrykk av mer tradisjonell karakter. Den dag i dag finner vi ekko av 50-tallets tungetaledebatt, også internasjonalt, i forbindelse med modernistisk kunst, ikke minst i musikken. En komponist som skriver musikk etter tolv-tone-modellen til Schönberg, kan eksempelvis lett beskyldes for å bare fylle ut et skjema. En ikke uvanlig, defensiv publikumsholdning er at dersom man (publikum) stiller seg kritisk til et stykke (moderne) samtidsmusikk, er det altfor lett for komponisten eller andre ”forståsegpåere” å reversere kritikken mot publikum igjen: det er han eller hun det er noe i veien med som ikke ”forstår” kunstneren. Dette har forsåvidt alltid vært modernismens vesen: den er u-populær i betydningen u-folkelig.

<sup>94</sup> John Cage er kanskje mest kjent for sin komposisjon *4' 33"*. Dette er en komposisjon i tre satser hvor pianisten sitter ved pianoet på podiet i fire minutter og 33 sekunder uten å spille en tone. Det som publikum måtte høre er umotiverte, naturlige, ikke-musikalske lyder som alltid vil oppstå i slike situasjoner, enten fra publikum selv eller fra andre kilder i eller utenfor konsertsalen.

**If we set out to catalogue things**

.  
. .

**today we find ourselves rather**

.  
. .

**endlessly involved in cross**

.  
. .

**referencing. Would it not be**

*those of us who don't are going*

.  
. .

**less efficient to start the other**

*around together. The string Duchamp dropped.*

.  
. .

**way around, after the fashion of**

*he took the apartment without being able to*

.  
. .

**some obscure second-hand bookstore?**

*pay for it. They danced on a concrete floor.*

.  
. .

***The candles at the Candlelight Concert are***

.  
. .

*on New Year's Eve I had too*

***electric. It was found dangerous***

.  
. .

*many invitations. i decided to*

***for them to be wax. It has not yet***

.  
. .

*go all the parties, ending up*

***been found dangerous for them to...***

(Cage1973, 195)

Jeg har tatt med dette utdraget fra *Silence* for å vise til et slektskap i mer enn komposisjonstekniske virkemidler, med disse kunstnerne, ikke minst relatert til deres bruk av tid og bevegelse i språket. Trond Vestre skriver i *Vagant* nr. 2/1988 om *Blod. Steinen er at*

her tillegges ikke romanen lenger noen rituell funksjon som iscenesetter overgangen fra ett stadium til et annet fordi de uklare grensene mellom det ytre og det indre er nesten totalt visket ut. Det ligger ikke så klart i kortene hva som kommer først og hva som kommer etterpå (...). Flere stemmer får flyte side om side.<sup>95</sup>

Her er det altså ikke tvil om at vi har å gjøre med flere samtidige stemmer i teksten *Blod. Steinen er*. Et grunnleggende prinsipp i fiksjonslitteratur er fortellerens plassering: Hvem er det som forteller historien? Den som forteller en historie, forskyver subjektet ved å fortelle en annen persons historie, hvor subjektet fortsetter å sirkulere i stadig bevegelse. Ofte er det vanskelig å vite hvem som sier hva. Stemmer blandes med stemmer, og leseren blir selv trukket med som en mulig stemme i et polyfont spill<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Trond Vestre: "Jon Fosse – en presentasjon", *Vagant* nr. 2/1988

Jon Fosse er opptatt av romanens stemmer. I en samtale med Alf van der Hagen i *Dialoger* (den samme samtalen er også referert til tidligere i avhandlinga) mener han at det som kjennetegner den gode, åpne romanen er “forskjellige stemmer og dialogen mellom disse.” (Hagen 1993, 106).

I en dialog (!) med litteraturprofessor Erling Aadland i *Replikk*<sup>97</sup> diskuterer Fosse blant annet fortellerens plass i teksten:

(...) Innan romanteori forstod ein det å skrive utfrå det ein kallar forteljar, det var snakk om den episke ursituasjonen (...). Dei historiene eg heldt på med, dei hadde ikkje nokon forteljar på den måten, der var det heller ein mann som spelte gitar i skrifta (*Replikk*, 12/2000, s.15). (Se s. 24).

Senere ut i denne samtalen kommer Fosse inn på ulike teorier han som student mer eller mindre var nødt til å ta stilling til, og som påvirket hans måte å skrive skjønnlitteratur på: “Så kople eg det til anna teori som var i omlaup (...) mellom anna Derrida (...). Det var nært for meg å kople, kva skal eg seie, mi ’musiske’ erfaring av det å skrive med det skriftomgrepet som eg las hos Derrida, som var ein kritikk av talen, eller talen som metafor for forståing” (op. cit. 15). Både Aadland og Fosse har vært opptatt av begrepet ’skriver’, inspirert av Derridas *écriture*-begrep. Hos Fosse har dette resultert i mange artikler og essays om emnet. Mange av disse er samlet i hans første essaysamling *Frå telling via showing til writing* (1989). I artikkelen som har gitt navn til essaysamlingen gjør Fosse rede for romanens historiske utvikling. “Telling” er romanens førmoderne tilstand, som innebærer en muntlig og direkte fortellesituasjon. “Showing” er typisk for den moderne romanens implisitte forteller, som er en mer avansert fortelleform enn den førmoderne “tellingromanen”. “Writingromanen” er ifølge Fosse et postmoderne fenomen som er blitt til ved at synet på språk og språkssystem har forandret seg. Fosse legger ikke skjul på at Derrida har betydd mye for ham i denne sammenhengen. Meget kort og overflatisk har dette begrepet sammenheng med at Derrida snur opp-ned på språksyn og språkssystem som har dannet seg etter den sveitsiske lingvisten Ferdinand Saussure. Ifølge Saussure er skriftspråket en speiling eller en representasjon av talespråket. Derrida hevder at språkets referensialitet ikke er så selvfølgelig som Saussure-tradisjonen har hevdet. Derrida mener at skrift er det primære, og at meningsdanning, eller representasjon kommer etter skriften. Sagt med Fosses ord:

---

<sup>96</sup> Se s. 56 om den metalitterære speilleken.

<sup>97</sup> ”Gud har skapt lyset, derfor er han i mørkret”, *Replikk*, 12/2000

På ein merkeleg måte stemmer Derridas teoretiseringar, slik eg forstår dei, med noko eg sit og kjenner på medan eg skriv: meininga er der ikkje på førehand, er heller ikkje først og fremst til stades i nokoslags menneskeleg nærverande kommunikativt fellesskap, men den blir derimot til medan eg skriv, i den rørsle skrifta er. Blir til i skriftas bevegelesar. I kroppen, i skrifta. I ei rørsle som held fram og held fram. Blir til eit resonnement, til ein forestillbar fiksjon, til ein lyrisk språkmelodi. Eit spel av skilnader, og ei rørsle. Rørt. Berøring. Ingenting blir likt, alt, også meg sjølv, blir meir og meir ulikt (...). Altså: Språket er ikkje ei grei referensiell innretning, som er til på menneskets og røyndommens premisser, men ei rørsle, der meininga kjem og forsvinn, blir til, forsvinn, blir til, forsvinn, er her, blir borte igjen. (Fosse, 1989, 154).

Den nye måten å betrakte forholdet mellom språk og virkelighet på innebærer (minst) ett problem. Et tradisjonelt språksyn vil hevde at det er en klar referensialitet mellom språk og virkelighet, at språket avbilder virkeligheten, at språk og virkelighet er ett, altså relativt uproblematisk. Endringen i dette synet har blant annet ført til en problematisering av denne harmoniseringen, om det går an å kalle det det, mellom form og innhold. Det har oppstått et (problematiserende) skisma mellom språk og virkelighet som ikke var til stede, i alle fall ikke i samme grad, i eldre språkfilosofi. I *Notar til litteraturen*<sup>98</sup> har Theodor W. Adorno brukt begrepet “ikke-identitet”, et på en måte noe problematisk begrep for denne tilstanden. Problematisk, fordi det tilsynelatende kan virke selvmotsigende (men nettopp derfor er uttrykket “Ikke-identitet” (mellom uttrykk og mening) også klargjørende):

Spraket mellom uttrykk og mening i teiknet er eit språkfilosofisk problem. (...). Men når det er vanskeleg å tyde skrift, når ein knapt kan nytte forståingsomgrepet om kunst, er det ikkje berre fordi meininga ikkje er identisk og eitt med objektet: det er fordi språket er meir enn omgrep. At språket er lyd, kan lyde sjølvstøtt; men det lydlege ved språket viser at språket òg er eit musikalsk fenomen. Musikk kommuniserer ikkje mening i normalspråkleg forstand. Likevel har musikken “meining” (Adorno, 1992, s.17)<sup>99</sup>.

Dette forholdet mellom form og innhold i kunstverket kaller Adorno “fysiognomikk”<sup>100</sup>, (en blanding mellom fysiognomikk og enigmatikk = en kontaminasjon (sammenblanding) mellom ansiktsuttrykk og noe gåtefullt). Dette begrepet er vesentlig i Adornos estetikk. Det uttrykker forholdet mellom ytre gestalt i kunstverket og indre mening. Vi kan aldri vite hva slags betydning formen egentlig har. Sammenhengen er “ikkje-identisk” (Op.cit. s.16). Jeg ser en forbindelse mellom Adornos fysiognomi-begrep og Derridas begrep om “det andre”, eller forskjellen, differánce som det heter

---

<sup>98</sup> Theodor W. Adorno: *Notar til litteraturen, Utval og innleiing ved Arild Linneberg*, Samlaget, Oslo 1992

<sup>99</sup> Innledning ved A. Linneberg.

hos Derrida.

Skriftromanen er et romanparadigme som har oppstått som et resultat av (post)moderne språkteori. Vi har altså fått en bevegelse fra fortelling til skrift, der forfatteren, eller skriftarbeideren, eller skriveren, det som Fosse kaller “kroppsarbeidaren – eller syntaksarbeidaren, den som skriv, som er tilstades i romanen med sin kroppslegheit, er det som gir romanen sine rytmar” (Fosse, 1989, s.131). Fosse kvalifiserer sitt sterke syn på skriftromanen med sin forfattergenerasjons flittige bruk av metafortelling som et nødvendig redskap for å fremskaffe skriftromanen: “Skrivaren er langt på veg oversett innanfor romanteorien, at romanen verkeleg er skriven, har somme forfattarar funne nødvendig å påpeike, gjennom metaforteljingar osv. Det har nok vore nødvendig, men etterkvart bør romanen vere erkjent som skrift” (op.cit.).

---

<sup>100</sup> ”Å forstå kunst er tyding av gåtefull skrift” *Notar til litteraturen*, s.17.

## **Kap. 5. Fortellingas absolutte musikk**

(Musikalske elementer i *Blod. Steinen er*).

### *Rytme*

”Rytme”, ”repetisjon”, ”språkmusikk”, ”musikalitet” er uttrykk som vi har sett går igjen i karakteristikker av Fosses prosa. Jeg vil i det følgende ta for meg det jeg ser på som ulike musikalske elementer i *Blod. Steinen er*, og forsøke å vise at disse elementene hos Fosse går lenger enn det rent metaforiske, og at teksten og måten den er strukturert på nærmer seg musikken.

Å skrive “realistisk” oppleves ubehagelig for Fosse. I artikkelen “Skrivarens nærver” gjør han rede for det han flere steder har kalt “den referensielle plaga i Noreg”:

Går eg til meg sjølv, så var det noko som sa meg at eg ikkje kunne skrive på den moderne, på den realistiske måten – det gjekk ganske enkelt ikkje an. “Det stemte ikkje” (...). For meg “stemte” ikkje den moderne eller realistiske skrivemåten”. For meg gav det å fortelje, på den realistiske måten, eit ubehag, i kroppen, eg følte meg uvel, at eg laug, var skiten, trong ein dusj eller sånn. (Fosse, 1989, s. 142).

Disse sterke ordene understreker det “kroppslige” i Fosses skriving, noe som han stadig vender tilbake til. Det “kroppslige” blir en metafor på skriften, altså noe metalitterært.

“Språket bevegar seg lett, språket bevegar seg tungt. Men språket bevegar seg, er i rørsle. Er bevega, rørt. Og kva er det som bevegar språket?” – spør Fosse i det før siterte essayet “Ein bevega bevegelse” (se s. 65 ovenfor). Han svarer på spørsmålet litt senere i teksten: “Eg vil meine at det bevega språkets bevegelsar ikkje lar seg forstå uavhengig av at nokon sit og skriv – språkets bevegelsar er kanskje nettopp, i ein viss forstand den skrivandes bevegelsar, er kanskje nettopp den skrivande *kroppens* bevegelsar”. (Ewo 1990, 119)

Et annet ord Fosse bruker i samme artikkel i stedet for “kroppens bevegelsar”, er “rytme”: ”Dette kan vere enkelt, at ein kropp har sine rytmar, ikkje berre i måten å

bevege seg på, kanskje også i måten å snakke på, og derfor får også kroppens tekstar disse bevegelsane” (Op.cit. 120). I essayet “Tale eller skrift som romanteoretisk metafor” utdyper Fosse sin bruk av rytme i forhold til skriveren, fortelleren og romanpersonene:

Romanen er med andre ord eit spel, gjort mulig av skrifta, der forteljar og person inngår i ein dialogisk utsegnsmåte. Ofte er forteljarens og personens utsegner så samanvovne at det er uråd å seie om den aktuelle utsegna skal først tilbake til forteljaren eller til personen (...) Skrivarens eigenart er bestemt av skriftas eigenart. Skrivaren er i skrifta (...) Rytmen er i kroppen, i pusten, og skrivaren er først og fremst til stades som rytmen, som pusten, i skriftas materialitet. Kanskje kan ein seie at skrivaren er den som gir rollespelet mellom forteljar og person sin rytme. Og det er rytmen det kjem an på, det vågar eg å slenge ut som påstand. Rytmen er grunnleggande. Ikkje berre for skrivaren, som først og fremst er knytt til den språklege rytmen, men òg for forteljinga, korleis den bevegar seg framover, går det fort, med lange hopp i tid, eller går det seint, med dveling ved detaljar osv – også forteljaren har sin rytme. Det har også personen, den er blant anna bestemt av kor kjapt sansingar og kjensler, eller tankar, skiftar osv. I alle fall vil eg tru at det er eit kontrapunktisk tilhøve mellom skrivarens, forteljarens og personens rytme, og i verknadsfulle romanar gir denne kontrapunktikken ein særeigen totalitetsverknad – og det er i den verknaden eg vil tru ein må søke det tyskarane kallar for *der Geist der Erzählung* og nettopp denne ånda er – for å bli reint paradoksal – i eminent grad knytt nettopp til språkets materialitet og til skrivaren. (Fosse, 1989, s. 87, 88)

Jeg har referert et langt avsnitt av dette essayet fordi jeg mener det er høyst relevant og representativt for Fosses “rytmeteori” (og praksis, ikke minst). Rytme og repetisjon er de språklige og musikalske elementene man som leser eller lytter, åpenbart først legger merke til i Fosses prosa, og ikke bare i kunstprosaen, selv om det er der den er mest framtreddende. Han refererer imidlertid så vidt mye til musikk og musikkrelatert teori i essaystikken sin at det må være nærliggende å lese mye av prosaen hans med et musikkestetisk blikk. Dette gjelder særlig de bøkene hvor referensialiteten er mest fraværende (som f.eks. *Blod. Steinen er*).

Jeg skal ikke gå inn i en diskusjon om hvilken prosabok av Fosse som er minst referensiell, eller som ligner minst på en realistisk roman – det har nok en del å gjøre blant annet med hva slags holdning man har, hvor “trent”, eller hvor vant man er til den slags litteratur. Jeg vil likevel hevde at *Blod. Steinen er* er den prosaboka som “ligner minst” på en romanfortelling, og av det jeg har skrevet og sitert fra denne teksten tidligere i avhandlingen, går jeg ut fra at det er unødvedig å kvalifisere dette synspunktet nærmere.

Vi skal se nærmere på rytmestrukturer og gjentakelsesestetikken i teksten, og forsøke å knytte dette opp mot “det musikalske”, men først er det viktig å si litt om hva som ligger



i begrepet rytme, både knyttet til musikk, men ikke minst og i forhold til fiksjonsprosa.

### *Rytme og variasjon i fiksjonsprosa*

Begrepet `rytme´ er kanskje det som har blitt gjentatt hyppigst i denne avhandlinga så langt. I ulike sammenhenger har jeg snakket om Fosses spesielle rytmiske skrivestil, hans repetisjonstvang etc, uten å si noe om hva dette innebærer hos denne forfatteren, bortsett fra å knytte det til noe musikalsk.

”Alle veit kva rytme er”, sier Fosse i en omtale av Tarjei Vesaas’ roman *Brannen* i *Vinduet* nr. 2, 1986. Til en viss grad er vel dette riktig. Opplevelsen av rytme er kanskje en av de aller første opplevelser vi har; lyden av mors hjerteslag har fulgt oss i ni måneder før vi slippes ut i verden. Musikkforskere mener at det kan være derfor rytme er et så viktig element i all musikk, og som gir mange av oss lyst til å bevege oss til denne rytmen. Men ordet rytme er mangetydig, og det vil føre for langt å gjennomdefinere begrepet innenfor rammen av denne avhandlinga, men det er viktig å understreke at prosarytme er en viljestyrt organisering av et bestemt materiale, tekst, som ikke må eller kan forklares ut ifra den rytmen som finnes i naturen og i universet.

Det har ikke vært forsket særlig mye på rytme i prosalitteratur, og det har ikke vært uvanlig å hevde at prosaen ikke har noen rytme<sup>101</sup>, men et unntak er E.M. Forsters bok *Aspects of the novel*, fra 1927. I denne boka tar han opp viktige og interessante aspekter ved prosarytmen (se nedenfor). En enkel bruksdefinisjon på rytme er ”en kombinasjon av trykktunge og trykklette stavelser”. Men dette er bare relevant for den bundne, litterære formen av vers. Vi må nok anlegge et bredere perspektiv på begrepet når vi skal bruke det i samband med prosa, dessuten er rytme i prosa mer komplisert å forholde seg til enn rytme i vers og musikk. En komponist kan angi takt og tempo konkret i partituret. I prosa er det ikke så enkelt. Rytmen ”skjer” i språket, og har å gjøre med forholdet mellom enkeltord og setninger. Forster skriver om den rytmikken man kan finne både i musikk og i prosa:

---

<sup>101</sup> Jfr. det romantiske synet på prosaen som ordinær og hverdagslig sammenlignet med den mer kunstnerisk høyverdige poesien.

Rhythm is sometimes quite easy. Beethoven's Fifth Symphony, for instance, starts with the rhythm 'dididi dum,' which we can all hear and tap to. But the Symphony as a whole has also rhythm – due mainly to the relation between its movements – which some people can hear, but no one can tap to. This second sort of rhythm is difficult, and whether it is substantially the same as the first sort only a musician could tell us. What a literary man wants to say though is that the first kind of rhythm, the dideli dum, can be found in certain novels and may give them beauty. And the other rhythm, the difficult one – the rhythm of the Fifth Symphony as a whole – I cannot quote you any parallels for that in fiction, yet it may be present (Forster 1953, 151).

I sitatet over “nynner” Forster rytmen i “Skjebnesymfonien” til Beethoven: ”dididi dum”. Det kan jo her være artig å peke på at dersom vi nynner eller slår takten i tittelen *Blod. Steinen er*, så får vi – ”dididi-dum).

Forster tar utgangspunkt i Prousts *På sporet av den tapte tid* for å vise hva han mener med den enkleste typen rytme: En bestemt frase dukker opp med ujevne mellomrom og binder enkelte episoder sammen: ”The little phrase crosses the book again and again, but as an echo, a memory” (Forster 1953, 152). Denne frasen er en del av en sonate som er skrevet av en oppdiktet komponist, Vinteuil, som hovedpersonen i *På sporet...* hører til ulike tidspunkt, og som fører tankene hans til barndommen. Frasen skaper en rytme i romanen, ved at den dukker opp for så å forsvinne.

There are times when the little phrase means everything to the reader. There are times when it means nothing and is forgotten, and this seems to me the function of rhythm in fiction; not to be there all the time like a pattern, but by its lovely waxing and wanting to fill us with surprise and freshness and hope. (Forster 1953, 153-154)

Hva så med den andre typen rytme i en prosatekst, den som Forster beskriver som ”the difficult one”? Denne typen rytme, som jeg velger å kalle ”den store rytmen”, er den som skaper helhet i verket, som binder verkets enkeltdeler sammen: Forster beskriver romanen til Proust som ”chaotic, ill constructed, it has and will have no external shape; and yet it hangs together because it is stiched internally, because it contains rhythm (Forster 1953, 151).

Rytmikken i en prosatekst kan ha mange ulike funksjoner, f.eks. i organiseringen av klangmaterialet, vokalmønsteret. Det kan være bruken av syntaktiske grupper eller setningstakten som skaper rytmen. Repetisjon er et begrep som er nært beslektet med rytme, og gjentakelse av meningsenheter som motiv og tanker er et vanlig narratologisk grep i prosatekster; repetisjon av bestemte motiv kan danne en slags struktur eller system i teksten. Som i de første prosabøkene til Fosse er det i *Blod. Steinen er* også

rytme som et fremtredende element. Det er først og fremst orkestreringen av gjentakelser som danner denne rytmikken. Jeg tror ikke jeg tar særlig hardt i når jeg tillater meg å bruke Forsters beskrivelse av Prousts *På sporet av den tapte tid*, på *Blod. Steinen er* som ”chaotic, ill constructed, it has and will have no external shape”. Jeg skal forsøke å vise at teksten likevel ”hangs together” fordi den ”contains rhythm”, både når det gjelder det som *Forster* kaller ”easy rhythm” og den mer udefinerbare helhetsrytmen. Forster skriver at ”easy rhythm in fiction may be defined by repetition pluss variation.” (Forster 1953, 154 ). Fosses repetisjoner skaper svært ofte små variasjoner, slik at det som blir repetert ikke er repetisjoner av identiske elementer, men små forskyvninger og variasjoner som skaper noe nytt ut av det som blir variert. Ole Karlsen skriver i en artikkel i *Edda* (3/2000) om repetisjonsmønster i *Naustet*:

I definisjonen ”The novel is a representation of human reality in words”, kan man vektlegge tre ulike faktorer, sier J. Hillis Miller, nemlig ”human reality”, ”representation” og ”representation of human reality ‘in words’”, dvs. hvordan tropene ”in the most inclusive sense of that word” forårsaker en vending bort fra ”straightforward referential meaning”. (Karlsen 2000, 275)

Karlsen prøver å vise hvordan den repeterende skrivemåten i *Naustet* forårsaker en bevegelse ”fra det ene ytterpunktet til det andre idet den [...] langsomt [...] i små metaforiserende, forskjellsskapende bevegelser – gjentakelser – gradvis løser ordet fra dets referensielle mening og gir den en ny” (Karlsen 2000, 275).

Nå er ikke metaforikken noe jeg har tenkt å legge stor vekt på i min undersøkelse, men at det samme fenomenet er til stede i *Blod. Steinen er*, er jeg ganske sikker på. Som i både tidligere og senere Fosse-romaner blir gjentakelsene her knyttet til personenes uro, og er et eksempel på hvordan form og innhold henger sammen. Et fellestrekk for Fosses romanpersoner er altså en nevrotisk uro som jager dem rundt i tilværelsen, enten mellom institusjonene, fra hus til hus eller rom til rom, ofte kvernende frenetisk på en frase som får en slags mantrakarakter (ordene eller tankene blir ikke alltid sagt, like ofte blir de tenkt). I *Blod. Steinen er* er disse frasene eller tankene ofte uferdige eller avklippede, og blir ”hengende” i luften uten å bli satt inn i en sammenheng, eller sammenhengen kan bli tatt opp igjen i variert form mange avsnitt eller sider senere. Jeg synes å merke en sterkere tendens til dette nevnte bruddet eller kuttet i sammenhengen når det er snakk om handelsmannens barndom og hans kontaktsøking med omgivelsene. Denne kontaktsøkingen blir brutalt kuttet eller avbrutt flere ganger.

Jeg skal nedenfor prøve å gi en oversikt over – eller orkestrering av – hendelser og opplevelser i handelsmannens liv som stadig blir gjentatt og variert, og prøve å si noe om det er mulig å knytte konkret betydningsrelevans til disse ”temavariasjonene”.

#### *Det serielle univers i Blod. Steinen er*

Vi har sett at *polyfoni* brukes både i musikk- og litteratursammenheng. Det samme gjelder *serialisme*. Men serialisme benyttet i litterær sammenheng, er heller ikke ukomplisert. Serialismebegrepet ble først brukt om komposisjonsmetoden til den østerrikske komponisten Arnold Schönberg og hans disipler i den nye musikken som ble til parallelt med modernistiske omdreininger i malekunsten og litteraturen på begynnelsen av forrige århundre.

I Schönbergs serialisme er det rekkefølgen av notene i en serie som er hovedsaken. Toneserien kan snus slik at den kommer bakvendt, den kan snus opp-ned, men på en måte som gjør at forholdet mellom tonene blir beholdt. Det er klare regler for hvordan enkelttonene i serien behandles: Schönberg tar utgangspunkt i den kromatiske skalaens 12 toner, og utvikler strenge regler for rekkefølgen i en serie. En tone skal f.eks. ikke gjentas før hele serien (i skalaen) er brukt. Det er viktig å understreke at en toneserie ikke er det samme som en skala, og at ingen note eller tone har forrang framfor en annen.

Det kan virke som musikalisk serialisme er et forsøk på å forutbestemme alle parametere i musikken; at det kreative arbeidet blir identisk med en rent konstruksjonsmessig problemløsning. ”Man må akseptere kompleksiteten”, sa den franske radikale komponisten Pierre Boulez en gang på 50-tallet i et foredrag om seriell musikk. Per Thomas Andersen hevder i en artikkel i *Vinduet* at en slik seriell tilnærming ikke representerer noe forsøk på ”å akseptere kompleksiteten”, men snarere er et forsøk på å ”overvinne” den eller legge den systematisk bak seg. Han mener at serialismen har erstattet ”det essensielle” med ”det strukturelle”<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> *Vinduet*, 4/1986, s. 22.

Serialismetenkning i forhold til episk litteratur er ikke særlig utbredt, noe som kan ha sammenheng nettopp med kompleksiteten. Andersen tror det kan ha å gjøre med at litteratur kanskje er et mer koplekst medium enn det musikalske med hensyn til gjennomorganisering:

Det er nok mulig å tenke seg en seriell organisering av både klanglige og rytmiske elementer i litteraturen, ja kanskje også av aksjonsart, tempus, m.m. men etter mitt syn er det svært vanskelig å tenke seg en seriell organisering av "parametre" som politikk, psykologi, historie, religion og etikk – og slike referensielle parametre spiller stor rolle i de fleste former for litteratur (og kommer til å gjøre det selv i forsøkene på å bekjempe dem). Kort sagt: Ikke alle litterære parametre lar seg behandle tilfredsstillende på en "byggeteknisk" måte som form, klang eller rytme. Selv om det er mulig å tenke seg en form for "seriell litteratur", er det altså vanskelig å tenke seg den som noe annet enn et rent randfenomen. (op.cit.)

I dag vet vi at a-tonal og serialistisk musikk møtte sterk motstand da man begynte å eksperimentere og komponere etter disse prinsippene. Interessen for – og aksepteringen av den musikalske serialismen – har gått i bølger, og er kontroversiell selv i dag. Noen vil endog hevde at denne musikkformen enda til i dag er et randfenomen, selv om vi etter hvert har en fyldig litteratur av serialistisk musikk.

Andersens er forståelig nok skeptisk til serialisme brukt på litteraturens tradisjonelle episke "parametre", men jeg vil hevde at i *Blod. Steinen er*, hvor nettopp svært mange av disse parametrene er bygget ned, eller dekonstruert, kan nettopp en seriell tilnærming være både interessant og nyttig, dog ikke med en like streng formalistisk tankegang som Schönberg hadde i utgangspunktet<sup>103</sup>. En serialistisk tilnærming til denne teksten tenker jeg meg særlig i forbindelse med rytmiske og klanglige strukturer.

De tre fortelleplanene repeteres og varieres i serier som i utgangspunktet kan virke planløst og tilfeldig, men de klinger likevel sammen i en rytme som knytter fortellinga sammen. Det samme gjelder småord og fraser (og tanker) som gjentas og varieres i grupper eller serier: Eksempler på slike utsagn og eksklamasjoner er:

*fjorden kvin mot fjøra, elden som kvin mot morgonlyset, steinen under fjorden, blod over golvteppet, noko har skjedd, blod, dagane, timane, og no må, skulle ha, brysta hennar, glatt hår, blodete, ein kniv, må vel, søkk i kroppen, fjorden, flak av oske, blod, regn, vind etc, etc...*

---

<sup>103</sup> Det hører med til historien at Schönberg senere modifiserte de strenge reglene han hadde som utgangspunkt for sin serialisme.

Disse eksemplene er ikke helt tilfeldig valgt, men gjennom hele teksten blir disse (og mange flere slike fraser) reptert i serier. De ovenfor nevnte eksemplene viser uhyggestemningen som brer seg hos leseren, og gir fortellinga dens mørke, mollstemte preg. Disse seriene kan, slik jeg ser det, plasseres i tre ulike tematiske grupper: altså, refleksjoner og variasjoner over livet (kroppen), tiden, døden. Slik sett kan fortellinga tematisk representere "sentralfortellinga", eller "den absolutte fortellinga", på liknede vis som den såkalte sentrallyrikken har fått sitt navn etter sitt – for mennesket allmenngyldige innhold. Tittelen "Blod. Steinen er" mener jeg kan bygge opp under en slik tematisering. Men vi støter på problem her fordi "blod" kan representere eller symbolisere så mye, både fødsel, liv, erotikk og død: Man blir gitt blod, man blir født, samtidig er man i live når blodet strømmer gjennom kroppen, og død når blodet har stoppet å renne og punktum er satt. Steinens symbolstatus er kanskje ikke like mangfoldig, den gir vel heller flere negative konnotasjoner enn blod. "Blod" kan her representere livet, "steinen" døden og "er" rett og slett tiden som *er*, bokstavelig talt, den står jo stille i gjerningsøyeblikket. Men betrakter vi tittelen "Blod. Steinen er", ser vi at det er punktum etter blod. Hvorfor? Kan det signalisere at blod her er et bilde på slutten, døden, punktum? Det enkleste er kanskje å finne en språklig, intellektuell forklaring på denne merkelige tittelen slik Øystein Rotttem gjør det i sin omtale av boka. Han har karakterisert tittelen grammatisk som "en invertert copulasetning", og et uttrykk for en "radikalt språkeksperimenterende roman" (*Norsk litteraturhistorie* bind 3, s. 381 *Vår egen tid*, 1980-98). I forlengelsen av Rotttems utsagn om radikal språkeksperimentering kan vi jo selvsagt gjøre det enda enklere ved å vise til Schönbergs utsagn om at alle tonene i en rekke er likeverdige, og kan snues opp ned, vendes baklengs osv. Vi kan i alle fall slå fast at tittelen slår an en disharmonisk akkord som varsler om en dissonant komposisjon.

Nedenfor skal jeg forsøke å vise rytmen i gjentakelsen av og variasjonene mellom noen av de tematiske figurene (seriene) ovenfor:

På side 5 lener handelsmannen håndflata mot veggen mens han legger merke til lypæra som gir "eit skynt lys". Så beveger han blikket nedover, ser nedover kroppen sin, legger merke til sin "breie mage". Blikket fortsetter bevegelsen nedover og ender ved tøflene. Vi får vite at han har hatt disse tøflene lenge, at han har fått dem i julegave for lenge

siden. Handelsmannen legger merke til lagerlukta mens han beveger seg nedover trappa. Denne lagerlukta skyldes en stabel med tomme pappesker som er stablet under trappa. Han konstaterer at stabelen har blitt så stor at han må frakte dem ned i fjæra og brenne dem. Han våkner opp av disse grubleriene, han strammer seg opp og mumler: ”Fuglar, ja”, før teksten skifter perspektiv og vi er inne i det abstrakte fortelleplanet. Her får vi i retrospektive tankeglimt bruddstykker av slitet i butikken i et usammenhengende språk. ”Mannen med dei høge hattane” nevnes for første gang: *”han er her då berre, kjem og går, og ho seier at vi må henge i. skal svare seg. må sende ut rekningar [...] og i morgon kjem bilen med bananer. blod. fjorden kvin mot fjøra, og golvteppet er blodete, brenne tomme pappøskjer. ho som ikkje no over golvet, og han blir ståande framfor døra til kontoret. Han står [...]”* (s. 5 og 6).

På de neste sidene veksler motivene mellom dveling ved tid: ”Dagane”, ”kveldane”, ”dagane”, ”kveldane”, ”åra”. Disse tidsdimensjonene blir blandet og variert med blant annet ”kniv”, ”blod”, ”lyset”, ”steinen”. Disse motivene eller tankene kretser rundt i handelsmannens psyke og viser forvirringen og fortvilelsen hans. Han går til og fra kontorstolen mens han stadig blar i en blå perm. Denne permen som stadig blir nevnt, tror jeg vi kan si er en del av motivkretsen ”tid”, og er tekstens viktigste ledemotiv. Det kan virke som det er noe som har gått tapt for ham som han prøver å finne i permen, prøver å få orden på tankene – han blar seg alltid frem og tilbake i permen (på sporet av den tapte tid?). Dette er, som sagt, et av tekstens viktigste element, og noe jeg vil komme tilbake til nedenfor.

Den stadige kverningen omkring alle pappeskene som har samlet seg opp og som han må se å få fraktet ned i fjæra og brent, er også en variant av denne trangen til å få orden på tilværelsen. Hans rasjonelle forklaring på at han vil brenne eskene er ”denne lagerlukta”. Tanken på lageret ser ut til å nage ham. Kona kommer over ham ”på fersk gjerning” en natt han sitter og drikker øl på lageret og (sannsynligvis) drømmer om og tenker på den prostituerte han en gang møtte på en reise. Før vi går videre, tror jeg det vil være på sin plass å gå inn i teksten og vise hvordan det står til men denne mannen som har store psykiske svingninger, fra det tilsynelatende klartenkte og normale, til den store forvirringen og fortvilelsen. Med fare for å gå psykologien for mye i næringen, kan vi oppfatte det som denne kollisjonen mellom klartenkthet og fortvilelse resulterer i

tilbaketrekking og flukt inn i fortiden og det sentimentale: Handelsmannen befinner seg på kontoret:

(...) han skubbar seg inn framfor skrivebordet. Han smiler. Han støttar haka i handa, og han ser *blod over golvet, tjukt blod, og ho ligg på golvteppet. steinen. ein mann sit i sofakroken, drikk kaffi. steinen slår i magen. tjukt blod over golvet, og det glatte håret hennar er seigt. stein . brysta hennar er forsvunne bak kufta. og dagane. kveldane. åra. kundane riv i den blå lagerfrakken. brenne øskjer i fjøra. høyre lydane. steinen er under fjorden. kaien. komme seg ut på fjorden. plakatanen. ho går i eit blått butikkforkle, og ho smiler. lagerfrakken. dagane, kveldane. regn, og vind. haust. mørker. noko har skjedd, det var noko som skulle gjerast. ikkje berre sitje. er svolten. noko med musikken, og øl på lageret. i morgon kjem. tene pengar, få i taket framfor skrivebordet. Spindellev. I det ein hjørna, oppunder taket, heng eit nett med spindellev. Det er dette lyset òg, seier han, og han reiser seg. Han går over golvet. Han går bort til hylla som står attmed døra. Ein stabel med permar i hylla. Kniv. Ved sida av stabelen ligg ein kniv. Kan vel vere lyset, seier han, og han tar med seg den øvste permen, og går *vind, og hjarta var snø. svarte krøller, og song i augene hennar. ein kafé. togreis. blod over golvteppet i stova, og månadene. krøller. glatt hår. finne fram til. langt bak ein stad. blod. for noko må* og eg sit på fanget til bestefar min, ute i graset, og det er morgon. Eg sit på fanget til bestefar min. Han stryk meg over håret. Han finn seg eit grasstrå som han stryk nedover ryggen min med.*

Du og eg, seier han.

Eg smiler mot han.

Vi er dei beste vennene i verda du og eg, seier han.

Eg legg handa mi på skuldra hans. Eit blått, tjukt stoff er jakka hans.

Når du blir vaksen, eller i alle fall litt eldre, så skal eg ta deg med til byen, eg, seier han.

Kva skal vi gjere då?

Vi skal gjere så mykje.

Alt mulig?

Alt mulig skal vi gjere, seier han.

Han stryk meg over håret, og eg knepper *dagane, lange, og tida. kniven, og blodet. må vel berre. og ho ligg i eit blått butikkforkle. kulepenn i brystlomma. slår inn summar på kassaapparatet. prisar varer. båten, og fjorden. timane. bilen med bananer. prislister. kulepenn. prislappar. lenge sidan, ein vind og svarte krøller. steinen. noko må skje. få gjort ting. få endane til å møtast. blod. dagane bort til skrivebordet, og han legg permen på bordplata. Blå perm. Han stryk seg over panna. Han trekker ut den øvste skuffa, og tar ut eit brillehus. Han held brillene framfor seg, og ser mot skrivebordet gjennom brillene. Gode briller. Stripen i bordplata. I gamle dagar, ja, seier han, og han pussar brillene *ein stein, langt bak, og steinen kviskrar under fjorden. blod. tyngda i hendene. butikk. kolonialhandel. er svolten, må vel med skjorteflaket, seine rørsler. Han myser mot brillene. Stripen i bordplata. Han står alt er lenge sidan, og no. må. middag no. kan ikkje berre* og bestefar trekker ein kvit spiss papirpose ut frå lomma på den blå jakka. (Fosse 1987, ss. 6 – 9)*

Dette utsnittet illustrerer godt tekstens dekonstruerte kropp og amputerte lemmer, for å si det metaforisk. På side syv introduseres to ”tema”: Den prostituerte kvinna og hans bestefar (to personer som på hver sin måte (?) har hatt betydning for handelsmannen). Møtet med kvinna på en forretningsreise er viet stor plass i teksten: ”*svarte krøllar og song i augene hennar. ein kafé. togreis.*” (s. 7). Bildene av kvinna blir gjengitt metonymisk i den kursiverte teksten: *svarte krøller*. Disse forbudte (?) bildene kolliderer



med bildet av kona: ”glatt hår” (”Håret hennar er glatt, og det er ”klypt rett av i nakken” får vi vite på side 13, og – det ligger i sakens natur – ikke særlig elegant).

Dette møtet får stor betydning for ham og ser ut til å forandre hans forhold til hustruen. Uten at det blir sagt direkte, kan det virke som om han utsettes for en rolleforvirring à la hore og madonna: den prostituerte blir hans drømmekvinne som han fantaserer om på lageret, mens han utvikler en aversjon mot sin hustru (som ofte blir nevnt eller beskrevet i forbindelse med matlukt, feite sauser, utflytende kropp etc.), hun som ikke kan leve opp til bildet av den andre kvinna som, når alt kommer til alt, egentlig var en ydmykende opplevelse for ham. Det blir antydningvis nevnt at han kjøpte sex av denne kvinna i et kaldt og ufyselig skur: ”drops [...] og ho smiler med brysta. mannen. lange timar i skuret, vind. timane” (s. 11).

Og ho skundar seg framover gata. Ho går fort.  
Krøllete hår. Svart hår. Gul jakke. Eg smiler.  
Skundar meg.  
Nei, no må du vente, seier eg  
Ho snur seg, smiler.  
Ja, du har pengar? spør ho.  
Visst har eg pengar.” (s. 57)

Episoden med denne kvinna blir gitt forholdsvis stor plass, og teksten vender tilbake til denne hendelsen mer eller mindre detaljert i en serie på mer enn ti repetisjoner med små variasjoner over temaet: ”svarte krøller og song i augene hennar. ein kafé. togreis” (s. 7), ”høyrrer ho komme gåande gjennom regnet” (s. 11), ”ei jente. trefte henne” (s. 17), ”trefte ei jente på ein kafé” (s. 17), ”traff<sup>104</sup> ei jente på.” ”ein kafé, og svart, krøllet hår. (s. 19) ”treftest på eit tog. bussen stoggar, og no er det mørkt ute. rifter i huda”(s. 23), ”kvit veske” (s. 25) Neste gang vi møter denne kvinna eller jenta, sitter handelsmannen på toget på vei for å delta på et kurs han har meldt seg på: ”På ein av dei siste stasjonane kom ei jente på : ”Svart hår, krøllete, og ei kvit veske. Ei gul jakke. Ho var ung. Ansiktet hennar var bleikt, og ho hadde eit par små sår på kjaken” (s . 40). Skildringen av dette møtet fortsetter med at han studerer brystene hennes under blusen. Det oppstår en kontakt mellom dem (hun plukker ham opp?), og da de kommer inn på kaféen på stasjonen, setter de seg ved samme bord og innleder en flørtende samtale. Skildringen av

---

<sup>104</sup> Om den ortografiske inkonsekvensen mellom *trefte* og *traff* ikke har blitt fanget opp av korrekturen, eller om det er en bevisst variasjon fra Fosses side, er ikke godt å si her.

dette møtet fortsetter realistisk på de neste sidene sammenstilt med de andre fortellerstemmene. I det hele tatt er dette en svært finurlig instrumentert del av komposisjonen som får den dramatiske spenningen til å stige, og denne vekslingen og sidestillingen gir samtidig sterke assosiasjoner til musikalsk diskurs. Det kan virke usikkert om det er kona eller den prostituerte det henvises til i teksten, noe som tyder på følelsesmessig forvirring.

Jente-episoden veksler også mot episoden der postmannen kommer på besøk til den forvirrede handelsmannen. Disse vekslingene og skiftene gir også assosiasjoner til musikalske temavariasjoner og/eller musikalsk serialisme, noe vi skal se flere eksempler på nedenfor. Det musikalske har med kombinasjonen av stemmedistribusjon (de ulike episke planene) og tempoforhold å gjøre, samt rytmeskapende gjentakelser i form av småord eller fraser som gjør at disse assosiasjonene oppstår her (og forsåvidt også andre steder i teksten). Idet vi tenker tilbake på hva Forster sa om små rytme- og assosiasjonsskapende fraser (s. 63 og 64) skal vi se litt på slike småord eller fraser i *Blod. Steinen er*.

Handelmannen har et sett av mer eller mindre mystiske småord som han ytrer eller tenker, på tvers av tidsplanene i teksten, blant annet "fuglar":

"Fuglar, ja, seier han, og han strammar seg opp." (s. 5)

"Fuglar, ja, seier han og snur seg mot skrivebordet." (s. 10)

"Det var fuglar, ja, seier han, og han slepper dørhandtaket." (s. 55)

"Det er svanene, ja, seier han". (s. 56)

"Det er fuglar og solskin, seier han og smiler." (s. 81)

"Fuglar, ja, seier han, og reiser seg" (s. 110)

Disse ordene blir stadig gjentatt på en slik intens måte at vi skjønner handelsmannen er fortvilet, og skulle ønske han kunne være fri som en fugl. Fugler er en litterær frihetsklisjé, og kan godt leses som det her. Samtidig kan vi se dette fuglemotivet i sammenheng med tankene hans på tidsmotivet: "lenge sidan", "dagane", "kveldane" osv. Dette tidsmotivet kan igjen stilles ved siden av mantraet: "*steinen*", "*steinen slår i magen*", "*steinen under fjorden*", "*steinen, timane*". Jeg leser denne motivkonstellasjonen på to måter, både som en lengsel tilbake til en sorgløs og uskyldig barndom – på sidene 27 og 28 er vi tilbake i handelsmannens barndoms dal – og en skildring av en idyllisk fisketur sammen med en kamerat. Her faller fuglen bokstavlig talt inn i bildet:

Stilt vatn, og fisken vaker. Små vak, og større  
vak. Ein fugl fell nedover, fell, tøtsjar vassflata, og  
svevar oppover igjen. Forsvinn over åsen. Nye fuglar. (s. 27, 28)

Det kan være denne barndommens fugl han lengter etter i sin fortvilelse. Men sammenstillingen ”fugl” og ”stein”, ”steinen slår i magen” og ”lenge sidan” gir andre og mer kompliserte assosiasjoner. Det kan selvfølgelig bety at det har gått lang tid siden han hadde denne sorgfrie tilværelsen, men det kan også være at det er samvittigheten som plager ham, på flere nivå: Det er lenge siden han var utro med den prostituerte, og han prøver å rasjonalisere det bort, men samtidig ligger opplevelsen der og tynger ham som en stein i magen. Alle disse inntrykkene og tankene virker mer forvirrende i den situasjonen han har havnet i enn de ville ha gjort under normale omstendigheter: Husk at han nettopp kan ha drept sin hustru. Et eksempel på denne forvirringen finner vi på sidene 26 og 27. Her kolliderer igjen barndomsidyllen med nåtiden (jfr. det som tidligere er sagt om ”tapet”) og lager kaos for handelsmannen:

Middagen er ferdig, seier ho.  
*steinen, blodet ein stein under fjorden. må vel finne  
fram. ta ein telefon. komme snart, og berre blod. kniv,  
timar. mørker, og skulle berre gjere. slik at [...]*  
Han opnar permen igjen, og han byrjar bla  
[...] seg framover igjen. Han ristar på hovudet, og  
han ser opp. Han ser mot taket. Spindelveg. I det  
eine takhjørna heng eit nett med spindelveg. Han  
ser *må greie seg, henge i. svart mold. og for noko skjer.  
svart vindu, og berre. lenge sidan* og kameraten min  
held opp den flate steinen [...] (s.26)

Her husker handelsmannen blant annet tilbake til når han og vennen grov makk til fisketuren. På neste side er vi tilbake til den før omtalte fisketuren. Kameratene snakker og kommenterer fiskeplassen: ”Det søkk fint, seier kameraten. Passeleg store steinar til søkke, seier eg”. (s. 27).

I handelsmannens forvirrede og fortvilte sinn blandes fortidsminner med nåtiden, og vi får disse mystiske konstallasjonene som, revet ut av sin sammenheng, blir vanskelig å fatte, men som egentlig ikke er så mystiske når det kommer til stykket.

#### *Klang som meningskonstituerende element i språket*

Fra poesien vet vi at bruken av rytme, assonans og alliterasjon er blant de vanligste og letteste måter å gi et dikt fonologisk sammenheng på, men denne koherensen er derfor

ofte ganske overflattisk. Selv om lyd i seg selv ikke har noen mening, og selv om assosiasjoner mellom lyd og mening er – som vi har sett – tilfeldig, er der måter å bruke lyd på som kan konstituere mening. Vi vet at surrealistene eksperimenterte med ”lyddikt” med en frittstående bruk av klang. Før vi går tilbake til undersøkelsesobjektet *Blod. Steinen er*, har jeg lyst til å gå noen hundre år tilbake i litteraturhistorien og sitere et spøkefullt og illustrerende ”lyddikt” av Jonathan Swift (1667-1745): TO SAMUEL BINDON, ESQ.

MOLLIS abuti  
Has an accuti  
No lasso finis  
Molli divinis  
Omi de armis tres  
Imi na dis tres  
Cantu dico ver  
Meas alo ver.<sup>105</sup>

Dersom vi gir oss tid til å transkribere diktet til engelsk ortografi, vil vi se at Swifts versjon vil ha noen noen flere meningsnyanser enn den transkriberte versjonen.

At lyd- og klangaspekt spiller en viktig rolle i både tradisjonell og modernistisk lyrikk er ikke så rart. Lyrikk er i sitt vesen en musikalsk sjanger. Men også i romansjangeren har det vist seg at det lydlige aspektet også er viktig. Fosse er jo et veldokumentert eksempel (jfr. hans mange uttaleser som går på musikalsk tilnærming til musikk). Jan Kjørstads teoretiske utlegninger likeså. Per Thomas Andersen har hentet inspirasjon bl.a. fra den ungarske komponisten György Ligeti (1923-).

Når det gjelder (ord)klngen i *Blod. Steinen er*, vil jeg særlig ta for meg det ene fortelleplanet, nemlig det kursiverte. Det er nemlig her, hvor språket er mest abstrakt, vi kan finne flest lydlige og rytmiske belegg for vår undersøkelse. Vi griper til bake til Jessie Jacksons berømte tale (se s. 49 ovenfor) og husker at uttrykket ”Common ground” ble repetert mange ganger, både som selvstendig ytring og stilt sammen med andre ord slik at det blir skapt en videre sammenheng mellom teksten som sådan og denne repeterte formelen. Men virkningen av denne ustanselige repeteringen av en ordklang er at det skapes en følelsesmessig binding mellom teksten og publikum.

Hvordan stiller dette seg i forhold til teksten *Blod. Steinen er*, som både er mye lengre og mer abstrakt? Noe jeg også har vært inne på før, og som det er verdt å legge merke til, er at språket i det abstrakte fortelleplanet blir mer og mer oppløst og nærmer seg et abstrakt lyd- og rytmeplan ettersom handelsmannen blir mer og mer forvirret. Dette lydmaterialiet i den mest abstrakte tekstdelen kan ha samme følelsesmessige bindingen på leseren av Fosses tekst som lytterne til Jessie Jacksons tale. Samtidig binder de også de andre tekstplanene sammen. Slik sett vil jeg hevde at det abstrakte tekstplanet kanskje har den mest sentrale funksjonen i boka, og da er jeg klar over det jeg tidligere har sagt om tekstens likeverdige, polyfone stemmer. Jeg vil hevde at dette tekstplanet får den samme poetiske funksjonen som Julia Kristeva skriver om i *Svart sol*:

Ugjennomtrengeligheten til tingene og til den kroppen som er tømt for betydning – den deprimerte kroppen på grensen til selvmordet – uttrykkes i kunstverkets mening, som stadfester seg på samme tid absolutt og korrumpert, uholdbar, umulig å gjenskape. Dermed vil en subtil tegnalkymi påtvinge seg – en musikalisering av signifikantene, leksemenes polyfoni, desartikulering av de leksikalske, syntaktiske og narrative enhetene...en tegn-alkymi som *umiddelbart* oppleves som en psykisk metamorfose i det talende vesenet mellom de to ytterpunktene meningsløshet og meningsfylde (...). (Kristeva 1994, 101)

Dette representerer en svært produktiv prosess, der nettopp meningsproduksjonen blir en avgjørende faktor. Selve tapet blir et tegn, der bearbeidingen av det blir det som skaper tapets mening. På denne måten blir meningsproduksjonen noe overskridende. Tegnets innhold blir noe langt mer enn dets utgangspunkt på den måten at tapet blir omdannet fra bare å være objektets fravær til produksjonen av dets erstatning. På samme måte som mestringsen av tap er uforutsigbar, er det også umulig å si hvor denne meningsproduksjonen vil ende.

Dette skaper to forhold: For det første blir denne meningsproduksjonen av en grensesprengende karakter. For det andre blir opplevelsen av mestringsen en nødvendig konsekvens av denne produksjonsprosessen. Begge deler peker på hver sin måte i retning av ekstasen, en lykkelig situasjon, der den enkelte som opplever den ikke er i stand til å redegjøre for hva den egentlig går ut på, først og fremst fordi den peker i så motsetningsfylte og paradoksale retninger. Den peker mot sorgen over det tapte, men også mot overvinnelsen av den. I denne sammenheng retter derfor Kristeva oppmerksomheten mot den mest optimale estetiske opplevelse, nemlig

---

<sup>105</sup> Elisabeth Closs Traugott og Mary Louise Pratt: *Linguistics for students of literature*, s.82.

skjønnhetsopplevelsen. Dessuten blir allegorien det beste uttrykket for denne  
skjønnhetsopplevelsen, først og fremst fordi allegorien står frem som et monument, et  
«praktmonument over det som ikke lenger er» (ibid. 100)

I *Blod. Steinen er* er det mye som minner om at hovedpersonen kunne vært ”modell” for  
denne tankemåten: Vi legger godt merke til at handelsmannen opplever denne sterke  
føleslesmessige svingningen i sin jakt på dette som han tydeligvis prøver å finne i sin  
frenetiske leting gjennom permen: Blir permen en allegori på den tapte tiden, den tapte  
barndommen?

### *Tempo, temposkift og tempovariasjoner*

I litteratur er skilletegna bl.a. med på å lage tempovarasjon i teksten. Med skilletegn kan  
man ”hakke” opp en episk struktur i stakkato rytme, eller man kan variere mellom lange,  
rolige perioder eller korthuggete, brå skiftninger. I vår tekst er tempoet ekstremt lavt, i  
musikalsk forstand nærmer det seg *andante eller adagio*<sup>106</sup>. Det ser ut som  
handelsmannen beveger seg med stive, sakte bevegelser, i et katatont bevegelsesmønster  
på nåtidsplanet. Dette kan rime med det sterke følelsesmessige presset han nettopp har  
vært igjennom dersom det stemmer at han har tatt livet av sin kone. Den kursiverte  
”stemmen” virker som et ekko av hans forvirrede sinn. I kursivteksten er  
tegnsettingsreglene delvis satt ut av spill – punktum og komma brukes om hverandre  
tilsynelatende tilfeldig. Adorno har et morsomt, men likevel tankevekkende kapittel om  
tegnsetting, og om skilletegna sin affinitet til musikk i *Notar til litteraturen*:

Ikkje i noko anna av sine element er språket så nær musikken som når det gjeld  
skiljeteikna. Komma og punktum tilsvarar vending og avslutning. Ropeteikna er som  
lydlause bekkenslag, spørsmålsteikna er frasering oppover, kolon er  
dominantseptimakkordar; og skilnaden mellom komma og semikolon kan berre den ha  
fullverdig kjensle for som får med seg skilnden mellom sterkare og svakare frasering i den  
musikalske forma. (Adorno 1992, 59-60).

Selv om dette ikke må tas helt bokstavelig, må vi likevel være med på at skilletegna i  
språket er bidrar til å bestemme tempo, pauser og setningsmelodi, og slik sett kan gi  
språket tone og musikalitet. Adorno sier videre i samme artikkel at det likevel ikke er  
slik at

---

<sup>106</sup> *Andante* = walking pace, *Adagio* = slow, slower than *andante* (iflg. Penguins  
musikkleksikon).

affiniteten mellom musikk og språklege skiljeteikn er bunden til tonalitets skjema, som forresten har forfalle, og at ein kan framstille det den nye musikken strevar etter som ein musikk med skiljeteikn, men utan tonalitet. Dersom språket er tvinga til å skulle bevare biletet av sin likskap med musikken gjennom skiljeteikna, så strevar språket etter sin likskap med musikken ved å mistru skiljeteikna. (Adorno 1992, 60)

Teksten til Fosse ”mistrur” skilletegna her på en slik måte at de er satt ut av drift, deres opprinnelige språklige funksjon har opphørt i denne teksten uten ”tonalitet”, eller ”sentralperspektiv” – for å si det med en annen metafor. Språket abstraheres ytterligere, og nærmer seg musikken.

Selv om tempoet som sagt er svært langsomt – det veksler merkbart mellom adagio og allegro der handlingen tilspisser seg (les: der handelsmannens situasjon tilspisser seg) – finner vi eksempler på tempovariasjoner (accelerando) i overgangen mellom fortelleplanene<sup>107</sup>. Selv om de går over i hverandre uten merkbare overganger, i en sammenhengende strøm, kan vi merke temposkifter her som en slags – i musikalsk forstand – *rubato* og *ritardando*. Musikkteoretisk betyr *rubato*, eller egentlig *tempo rubato* at man har en viss frihet i forhold til grunntempo. Den egentlige betydningen av *rubato* er ”tyveri” – musikken ”stjeler” tempo i overgangen fra en sats til en annen.

*Rubato* er også navnet på en roman av Lars Amund Vaage (1995). Denne romanen er gjenstand for en grundig musiko-litterær undersøkelse i Birgit Ekersens før nevnte hovedfagsavhandling *Romanen som taus musikk* (UiB, 2000). Per Arne Michelsen har også tatt for seg denne romanen i en artikkel i boka *Eit ord – ein stein. Studiar i nynorsk skriftliv* (2000). Han har særlig interessert seg for tittelen, og gjort grundig, leksikalsk research rundt musikkuttrykket *rubato*. Jeg tillater meg å referere noen av Michelsens funn i *Encyclopaedia Britannica*:

Rubato kommer fra italiensk *rubare* som betyr å stjele, i musikk, subtil rytmisk manipulasjon og nyansering i fremføringen. For å fremheve det musikalske uttrykket kan utøveren forlenge enkelte takter eller fraser og gjøre andre mer kompakte. Teknikken er sjelden angitt i partituret, men iverksettes av utøveren. Rubato kan som i jass virke inn bare på melodien eller på hele den musikalske veven.

[...]

Når rubato brukes, må man ikke se bort fra den angitte noteverdien, og utøveren må nødvendigvis vende tilbake til den strengt underliggende rytmen som rubato avviker fra.  
(...)

(Michelsen 2000, 131)

[...]

Et verks tempo kan aldri gjennomføres matematisk. Det er umulig på musikalsk vis å legge seg helt opp til den metronomiske rytmen særlig lenge om gangen. I en løst knyttet passasje kan en oppstramming av tempoet være nødvendig, i en tett passasje. (Op.cit.)

Det er ikke unaturlig at en roman med en slik tittel blir underlagt en musiko-litterær undersøkelse. Det har da altså Birgit Ekern gjort i sin avhandling. Hun skriver:

Temposkiftninger er sammen med rytme og repetisjon bestemmende for Lars Amund Vaages roman. *Rubato* er komponert i sykluser, bestemte motiver og temaer blir tatt opp igjen etter et variasjonsprinsipp som kan minne om den musikalske variasjonsformen. Mange små fortellinger ligger innbakt i romanen, og flere av dem blir plutselig brutt av for så å dukke opp igjen senere. Denne teknikken er som kjent svært vanlig i musikk, temaer kommer og forsvinner i mer eller mindre lik form. (Ekern 2000, 66)

Dette musikalske komposisjonsprinsippet har Vaage, som selv har musikalsk bakgrunn, brukt bevisst i *Rubato*. Hvordan stiller dette seg i forhold til Fosses tekst? Jeg mener at vi kan lese de samme musikk-kompositoriske egenskapene inn i denne teksten med hensyn til tempo og rytmikk. Selv om vi som før nevnt har glidende, umerkelige overganger mellom fortelleplanene, skjer det ting særlig på tempo- og rytmenivå mellom de tre planene som kan minne om *tempo rubato*. Jeg vil gå inn i fortellinga på side 74-75 hvor handelsmannen får besøk av postmannen som undrer seg over fraværet av handelsmannens kone. Postmannen vil gjerne gå inn i stua for å se på fjernsyn, men det er umulig, for der ligger (kanskje) liket av den drepte. Det er i alle fall et eller annet handelsmannen holder skjult.

(...) Postmannen byrjar gå innover

”Kvar skal du?” seier han.

i gangen. Postmannen stoggar

”Eg trur vi roar ned no. Ser litt på fjernsyn, slappar av,” seier postmannen.

ved sida av han. Og han ser ned. Nikkar. Han

”Eg trur vi skal –,” seier postmannen.

ser nedover kroppen sin. Brei mage. Tøflane.

Kan ikkje gå inn i stova. Gamle tøflar. Han

”Vi går inn i stova”, seier postmannen.

løftar augene, og han stirer postmannen inn i augene. Og augene til postmannen er skremde.

Og han tar tak i skjortekragen til postmannen.

Forundra auger. Skremde. Han slepper

”Eg trur –” seier postmannen.

taket i skjorta. Han ser *ingen ser. og rommet er lågt.*

*ho er eit svart tre. alt som. men no. høyre musikken. dim skoddesit på ein krakk. tomme*

*pappøskjer, og fjorden kvin mot fjøra. skremde auger. ta i*

*skjortekragen. ikkje gå. men må vel. sommar, og jonsok.*

*kulepenn i brystlomma på butikkforkledet. det er vel bort*

*mot forhenget som skil gangen frå trappa ned til*

*kjellaren. Postmannen ser på han. Kona hans er*

---

<sup>107</sup> Se f.eks. s. 90, der postmannen kommer på besøk til handelsmannen og avslører? Drapet.



ikkje heime (...) (s. 74, 75)

Her finner vi de fleste temavariasjonene i teksten i konsentert form. Det slår meg at denne dramatiske sekvensen kan minne om en *cadenza* (kadens), som i musikalsk forstand er en virtuous passasje vanligvis å finne nær slutten av en konsert-del eller en vokal arie. *Candenzaen* er ofte basert på et stykkes tema. I den klassiske og romantiske perioden ble det forventet at utøverne skulle improvisere eller lage sine egne *candenzaer*, selv om Mozart begynte å skrive *cadenzaer* for noen av sine piano-konserter. Dette er altså Fosses egen *cadenza*.

Det mest iøynefallende er likevel variasjonen i tempo mellom planene. Her har Fosse, slik jeg leser teksten, vekslet mellom et slags *ritardando*-tempo<sup>108</sup> og *tempo rubato*, noe som gir teksten en svært musikalsk karakter: Den brå og forsinka vekslingen mellom temaer som kommer og går, kommer og går, er typisk i musikalsk diskurs.

-----

Tempo, tempovariasjoner og klang, samt undersøkelser omkring serialisme, anser jeg som noe av det mest interessante ved teksten *Blod. Steienen er*. I tillegg kommer spørsmålet om hvor vidt dette er en polyfon tekst. Dette spørsmålet er særlig interessant her, hvor vi har å gjøre med en tekst som etter min mening er mer ”musikalsk” enn mange andre skjønnlitterære Fossetekster, og særlig med tanke på at antallet stemmer som kommer til uttrykk er uklart.

---

<sup>108</sup> *Ritardando* = Forsinkelse, ifølge Penguins *A New Dictionary of Music*.

## ***Koda***

### *”Litteratur og litteratur, fru Blom”*

I de foregående kapittelet har jeg undersøkt om det er mulig å finne musikalske formelmenter i teksten *Blod. Steinen er*. Jeg ville i utgangspunktet undersøke om det er mulig å overføre egenskaper mellom musikk og litteratur utover det rent metaforiske planet, og så å si lese musikken ut av teksten. Nå har jeg prøvd å være bevisst på at tekst er tekst og musikk er musikk, og at de må behandles som sådan, og at enhver sammenligning med musikk er nettopp det: en sammenligning. Jeg har stilt spørsmål underveis om det er mulig å behandle teksten som musikk utover det billedlige, metaforiske planet. Det går selvfølgelig ikke an, samtidig som det går an, fordi denne teksten etter mitt syn ligger svært nært opp til musikk uten å være musikk. Teksten har bl.a. rytmiske, repetitive klanglige og kontrapunktiske formelementer som nesten ligger nærmere musikk enn litteratur. Dette, samt tekstens serielle karakter, gjør at jeg seriøst mener at denne teksten befinner seg i et sjangermessig område som sprenger grensene for hva som er litteratur.

Mange Fosse-lesere sier de får klare assosiasjoner til kjente musikkverk av tekstene hans. Bach er en av komponistene som nevnes flittig i denne sammenhengen. Personlig synes jeg slike ”målrettede” assosiasjoner er vanskelig å forholde seg til i Fosses relativt abstrakte tekstunivers. Å få assosiasjoner til Bachs kjente tidlige verk *Tocatta og Fuge i d-moll* (egentlig *Tocatta i d-moll*) når man leser *Melancholia*-bøkene, finner jeg vanskelig å forstå.

På den annen side er assosiasjoner noe individuelt og privat, og jeg skal være forsiktig med hevde at assosiasjoner av dette slaget er mediestyrt. Når det gjelder mine egne musikalske assosiasjoner når jeg leser *Blod. Steinen er*, så går de ikke til spesifikke verk, men jeg må innrømme at måten teksten er organisert på, gir meg assosiasjoner både til gammel og ny musikk. Jeg vil gå tilbake til bokas åpningssekvens igjen et lite øyeblikk (se s. 37 ovenfor) hvor handelsmannens blikk beveger seg gradvis nedover, fra lyspæra i taket, via kroppen: ”og han ser ser nedover kroppen sin. Brei mage. Tøflane”. Siden går han ned trappa til kjelleren. Denne nedoverbevegelsen kan musikalsk minne om et kompositorisk prinsipp om trinnvis bevegelse nedover i melodiske linjer etter

kanonprinsippet. Musikken graviterer nedover i en stor fallende bevegelse som i barokkens affektlære skal symbolisere død, helvete og fornedrelse (noe som tematisk sett passer ganske godt med sammenhengen i teksten og hovedpersonens "fall"). Slike nedoverbevegelser hvor handelsmannens blikk går fra lyset i taket til tøflene på gulvet ("mørket"), finner vi flere eksempler på i teksten.

Teksten inviterer etter mitt syn vel så gjerne til kontemporære musikk-assosiasjoner, og et par, tre komponister, såkalte minimalister, nemlig amerikanerne Philip Glass og Steve Reich og Terry Riley er naturlige å nevne. Mye av musikken til Glass består av små, minimale figurer som repeteres og gjentas i det uendelige, nesten uten bevegelse. Ut av disse minimale bevegelsene oppstår en poesi som minner om den tilsynelatende stille bevegelsen i mye av Fosses prosa. Riley har fått æren av å være den musikalske *loops* far. En *loop* er en musikalsk frase eller en sammenstilling av lyder som spilles inn på et bånd som er tapet sammen i en såkalt *loop*. Denne frasen kan gjentas i det uendelige om man vil. Musikken har ingen begynnelse, ingen ende. Steve Reichs viktigste bidrag til minimalistisk musikk er en prosess som på engelsk kalles *phasing*. *Phasing* innebærer at to eller flere *loops* med identisk materiale spilles samtidig. Så begynner gradvis en eller flere av loopene å øke eller senke tempoet, eller bli manipulert på en annen måte. Flere kjente samtidskomponister har blitt påvirket av denne måten å komponere på, blant andre Eric Satie og John Cage. "Tekstklasene" eller seriene som vokser ut fra de tre fortelleplanene i Fosses tekst gir meg assosiasjoner til, eller kan minne om måten de overnevnte komponistene setter sammen lyd, eller manipulerer tonematerialet på.

### *Formens primat*

I de fleste prosatekstene til Fosse blir fortellerens formidlingsproblemer tematisert: *Naustet* og *Bly og vatn* er kanskje de klareste eksemplene i så måte (i alle fall fra tidlig i forfatterskapet). Denne metaproblemstillingen ligger ikke så klart oppe i dagen i *Blod*. *Steinen er*, men det er likevel et viktig aspektet ved denne boka. *Blod*. *Steinen er* som på mange måter er en "anti"-fortelling, har (som Fosses eneste) fått sjangerbenevnelsen "Forteljing". Hva er det han vil fortelle? Er det at det i dag til syvende og sist er umulig å fortelle med tradisjonelle virkemidler (jfr. Adorno)? Er det derfor han forteller en

fortelling som ikke lar seg fortelle? Hva gjør da en forfatter som har en sterk fortelle- eller formidlingstrang? Tyr han til antifortellinga? Men hva er dette begrepet ”antifortelling”? Det går vel ikke an å antifortelle? Kanskje det går an ved å bruke anti-litteratur, ved å overskride reglene for hva som er litteratur, slik som surrealistene i begynnelsen av forrige århundre gjorde. De gjorde opprør mot sin egen borgerlige bakgrunn gjennom å overskride realismen i kunsten ved troen på å forandre gjennom språklig skepsis og negasjon. Nå er det ikke meningen å antyde at Fosse er surrealist – det er da også en merkelapp han sterkt har reservert seg mot – men det ligger likevel klart en språklig protest i det at han har tatt avstand fra det som før har blitt nevnt som ”den referensielle plaga” i litteraturen. Når vi kjenner Fosses bakgrunn i det musikalske, og at han har karakterisert seg selv som en språkmusiker som komponerer ord med en musikers blikk for språk, og når vi betrakter komposisjonen i fortellinga *Blod. Steinen er*, så blir det nærliggende å karakterisere denne teksten som et stykke musikk, riktignok ”komponert” med ord. Jeg vil minne om Birgit Ekerens avhandling fra 2000, hvor hun tar for seg musikalske elementer i tre samtidsromaner, bl.a. Fosses *Naustet* og Lars Amund Vaages *Rubato*. I et intervju med Vaage som er gjengitt i et vedlegg i Ekerens avhandling, karakteriserer han romanen som ”taus musikk”. Denne poetiske karakteristikken er også tittelen på Ekerens avhandling.

Handlingen i *Blod. Steinen er* er variasjoner over allmennmenneskelige temata som kjærlighet, hat, trofasthet, svik, sjalusi, tid, død. Dette er en tradisjonell, sentralpoetisk, ikke-programmatisk (i betydningen ikke-politisk, ikke-ideologisk) tematikk som i den oppløste, åpne, abstrakte antifortellinga like gjerne kan kalles absolutt musikk – altså musikk som ikke er bundet opp av et program som mer eller mindre ”forteller” oss hva vi skal lete etter i musikken, men samtidig har et sterkt formidlende potensiale, ja, kanskje dette potensialet er sterkere i den rene musikken. Den påvirker oss, taler til oss på en friere måte. Den er ”ren”, absolutt musikk. Det er lettere å snakke om absolutt musikk når det gjelder modernistisk, post-Schönbergsk musikk. Denne ekstra-abstrakte musikken, som for mange oppleves som støy, er ikke bundet av så mange assosiasjoner og litterære konvensjoner som såkalt romantisk og før-romantisk musikk. På samme måte forholder vi oss friere til litteratur som bryter med kjente sjangerkonvensjoner. Denne litteraturen blir mindre ”litterær”, og nærmer seg musikkens abstrakte formspråk.

*Blod. Steiner er* sin iboende "litteraritet" kommer i bakgrunnen fordi den så sterkt betoner klanglige, rytmiske og tempomessige virkemidler. Disse er så fremtredende at de tar over for det som tradisjonelt griper oss i en roman eller episk fortelling – spenningen omkring hvordan det går med de handlende. Vi identifiserer oss med dem og har en større eller mindre grad av innlevelse. Det har vi også her, men det blir, om ikke uinteressant om handelsmannen har drept sin kone, så blir det i alle fall sekundært. Formen overtar vår oppmerksomhet, og derfor vår interesse. Bokas strenge, vanskelige, abstrakte form ligner mer og mer på formen i et stykke (abstrakt) musikk.

Hva gjør de fleste av oss når vi kjøper en CD med musikk? Vi vil sannsynligvis spille den opptil flere ganger, ganske hyppig når musikken er ny, vil jeg tro, så vil lyttehyppigheten kanskje avta, men platen vil sannsynligvis bli tatt fram og lyttet til med jevne mellomrom og leve med oss i årevis.

Hva gjør vi når vi kommer over en roman? Selv om de fleste av oss har en favorittroman vi tar fram med jevne mellomrom og aldri blir ferdige med, leser vi vel de fleste romaner bare én gang, før den havner i hylla med ryggen ut, som nok en lest bok, mens vi kan glede oss over opplevelsen den ga oss, eller ergre oss over at vi kastet bort dyrebar tid på den. Uansett, det er sjelden man leser samme roman like mange ganger som man vil lytte til Glen Goulds fremragende innspilling av Bachs *Goldbergvariasjoner*, selv om den kunstneriske gleden vi får av den litterære fortellinga eller det musikalske foredraget, godt kan sammenliknes.

Hvordan forholder det seg med en fortelling som *Blod. Steinen er*? Den vil sannsynligvis bli lest og "lyttet til" mer enn en tradisjonell roman, forutsatt selvfølgelig at vi har med interesserte lesere å gjøre, fordi formen krever det. Mange av oss oppdager stadig "nye" ting i et musikkstykke vi lytter til ofte som gir oss nye opplevelser og assosiasjoner. Slik kan det selvfølgelig også være med litteratur (også romaner) vi leser flere ganger. Men med *Blod. Steinen er* er det nødvendig å lese boka opptil flere ganger for å få et kunstnerisk utbytte, eller "forstå" den.

"En litterær teksts mening realiseres ikke i språket, men *gjennom* språket. Meningen står ikke å lese i teksten noe sted; den samles ikke i begrep. Vi må derfor anerkjenne et fravær av mening, eller som Merleau Ponty uttrykker det, "en meningsbærende taushet" i

litterære tekster i motsetning til andre tekster som har som primær oppgave å sette ord på "tausheten" (...). Denne tausheten er imidlertid bare tilstede i teksten som språk. Lesningen blir derfor en skapelsesprosess hvor språktegnetts assosiative egenskaper kan bli realisert av leseren" (Morten Claussen: *Finn en mening den som kan*, s. 31).

Men ikke bare derfor. Formen i seg selv er spennende og opplevelsesrik nok slik at noen av oss lar oss fascinere av Fosses virkemidler både i form og språk. Her kan det innvendes at dette er bare naiv kunstromantikk. Dersom dette stemmer, hvorfor er det bare en håndfull litteraturentusiaster som har lest boka (jfr. min uhøytidelige leserundersøkelse). Jeg tror heller at det har å gjøre med modernismens evige dilemma: den er upopulær, altså ufolkelig i sitt vesen. Og den norske kunsttradisjonen er realismeorientert den dag i dag, selv i akademia.

Tradisjonelt vil det kunne hevdes at man må forstå boka eller dens innhold for å få et kunstnerisk utbytte. Man krever ikke å "forstå" musikk på samme måten som litteratur, og på samme måte vil jeg hevde at det er umulig å "forstå" denne boka slik som man "forstår" f.eks. Hamsuns *Sult* eller Vesaas' *Fuglane*, som i tillegg til å være relativt greie å lese, i og for seg også er kompliserte romaner som bør leses flere ganger for å gi rikere utbytte. Dette høres kanskje noe kategorisk ut, og det er riktig nok at ethvert kunstverk skal forstås på sine egne premisser. For *Blod. Steinen* er sitt vedkommende gjelder selvfølgelig det samme, den må også forstås på sin egne premisser, og en av disse premissene er nemlig det musikalske. En naturlig lese måte vil ligne måter vi lytter til musikk på: Vi lytter ofte til enkeltheter i musikken, på samme måte som vi vil "lytte" til enkeltheter i denne teksten mer enn i en roman med en mer tradisjonell fortellemåte.

## **Bibliografi**

### **Primærlitteratur:**

Fosse, Jon: *Blod. Steinen er* (119 s.)  
Det Norske Samlaget. Oslo 1987.

### **Sekundærlitteratur:**

- Aadland, Erling: *Fortelleren og skriveren. En teoretisk og terminologisk avklaring.*  
Spartacus Forlag, Oslo 2000.
- Adorno, Theodor: *Notar til litteraturen* (red. Arild Linneberg).  
Det Norske Samlaget. Oslo 1992.  
”  
*Musikkfilosofi,*  
Pax Forlag. Oslo 2003.
- Andersen, Per T.: *Norsk litteraturhistorie.* Universitetsforlaget. Oslo 2003.  
”  
”En menneskelig grammatikk”, i *Vinduet* nr. 4, 1986.  
”  
”Kritikk og kriterier”, i *Vinduet* nr. 3, 1987.
- Bang, Anne: ”En samtale med Jon Fosse”, i *Bøygen* nr. 3, 1997.
- Bakhtin, Michail: *Ordet i romanen,*  
Gyldendal dansk forlag, 2003.
- Benestad, Finn: *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår tid.*  
Aschehoug & Co. Oslo, 1977.
- Bowie, Andrew: ”Adorno, Heidegger og musikkens mening” i *Agora, Journal for metafysikk og spekulasjon*, nr. 4/2001.
- Brown, Calvin S.: *Music and literature. A comparison of the arts.*  
New York, 1948
- Bø-Rygg, Arnfinn: *Tidvise skrifter. Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori.*  
Høgskolen i Stavanger. 1995.
- Cage, John: *Silence.*  
Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut 1973.

- Claussen, Morten: *Finn en mening den som kan.*  
Bokvennen Forlag. Oslo, 1995.
- Dobrian, Chris: "Music and Language" (1992).  
<http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm>
- Dvergsdal, Alvhild: *Nye tilbakeblikk.* Artikler om litteraturhistoriske begreper.  
Cappelen Akademisk Forlag/LNU. Oslo, 1995.  
Tiden Norsk Forlag. Oslo, 2004.
- Ekern, Birgit: *Romanen som taus musikk. En undersøkelse av musikalske  
formelementer i romaner av Vesaas, Tunstrøm og Fosse.*  
Hovedfagsavhandling ved Nordisk institutt, UiB 2000
- Ewo, Jon og  
Nysted, Liv (red.): *Huspostiller for 1990-åra.*  
Det Norske Samlaget. Oslo, 1990.
- Fehr, Drude v. d.: "Most ignorant of what he's most assured. En lesning av Jon  
Fosses *Blod. Steinen er,*" i *Skrift.* Skriftserie for  
litteraturvitenskap ved UiO, nr.16.1/1996.
- Forster, E.M.: *Aspects of the novel.*  
Edward Arnold & Co. London, 1953.
- Fosse, Jon: *Frå telling via showing til writing.*  
Det Norske Samlaget. Oslo, 1989.
- " *Gnostiske essay.*  
Det Norske Samlaget. Oslo, 1999
- " *Vinduet*, nr. 2, 1986.
- Gaukstad, Øystein: *Gyldendals musikkleksikon* (Fakkeltbok),  
Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1962
- Hagen,  
Alf van der : "Kan du bare skrive?" Samtaler med ti norske forfattere i  
*Dialoger*, Forlaget Oktober, Oslo 1993.
- Hagen, Sverre G.: "Jon Fosse skriver opera" i *Dagbladet*, 13.01.2003.
- Jacobsen, Aashild: "Og bølgiene slår sitt noko". Ei ferd gjennom forfatterskapen til  
Jon Fosse, i *Mål og makt*, 4/98.
- Karlsen, Ole: "Ei uro er komen over meg", Om Jon Fosses *Naustet* (1989) og  
den repeterende skrivemåten, i *Edda*, 3/2000.
- Kjersov, Peder C.: *Shopenhauer og musikken.*  
Aschehoug & Co. Oslo, 1988.
- Kjærstad, Jan: *Menneskets matrise.*



- “ Aschehoug & Co. Oslo, 1989.  
*Menneskets felt.*  
Aschehoug & Co. Oslo, 1997
- “ “Kan en bok være a-tonal?” i *Vinduet* nr. 4, 1986.
- Klempe, Hroar: “Musikk, medier og betydning”. Upublisert artikkel. Foredrag i Aalborg, 30.11.1999
- Kristeva, Julia: *Svart sol – depresjon og melankoli.*  
Pax Forlag A/S. Oslo, 1994.
- Kundera, Milan: *Romankunsten.*  
Aventura Forlag. Oslo, 1987.
- Mann, Thomas: “Tonio Kröger, i *Døden i Venedig og andre noveller.*  
Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1972.
- Meland, Odd M.  
og Sæter, Astrid: “To om to”. En samtale om Ole Robert Sundes *Kontrapunktisk* og Jon Fosses *Blod. Steinen er. Norsklæreren*, nr. 2, 1987.
- Michelsen, Per A.: “Om Lars Amund Vaages *Rubato*”, i *Eit ord – ein stein. Studiar i nynorsk skriftliv.* Akademisk Forlag, Øvre Ervik 2000.
- Mitchell, Donald: *The language of modern music.*  
Faber and Faber. London, 1963.
- Langer, Susanne K.: *Philosophy in a new key. A study in symbolism of reason, rite and art.*  
The New American Library. New York and Toronto, 1951.
- Lothe, Jacob: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse.*  
Universitetsforlaget. Oslo, 1994.
- Lothe Jacob et al.: *Litteraturvitenskapelig leksikon.*  
Kunnskapsforlaget. Oslo 1998.
- Ore, Cecilie: “Musikk som tanke, tanke som musikk”, i *Vinduet*, nr. 4.1986.
- Robinson, Jenifer : *Music and Meaning.*  
Cornell University Press. London, 1997.
- Rottem, Øystein: *Norsk litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen.* Bind 3.  
J.W. Cappelens forlag A/S. Oslo 1998.
- Skei, Hans H.: *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning.*  
Universitetsforlaget. Oslo, 1995.  
“Skumringstimen”. Fra etterordet til Faulknens *Larmen og vreden.*  
Solum Forlag, Oslo 2004.

“Sigaretten, ølglaset, alle disse famlende orda”.*Studvest*, 23.04. 1997.

Stueland, Espen: *Å erstatte lykka med eit komma*.  
Det Norske samlaget. Oslo, 1996.

Tannen, Deborah: *Talking voices. Repetition, dialogue and imaginary conversational discourse*.  
Cambridge University Press, Cambridge, 1989/1999.

Tellman, Vibeke  
og Hillestad, Irene: “Gud skapte lyset, derfor er han i mørket”. En samtale mellom Erling Aadland og Jon Fosse i *Replikk*, nr. 12, 2001. Tidsskrift for human og samfunnsvitenskap. UiB.

Traugott, Elisabeth  
et al.: *Linguistics for students of literature*.  
Harcourt Brace Jovanovich, inc. New York 1980.

Vestre, Trond: “Modernisme på norsk”, i *Vagant*, 2/1988.

### **Oppslagsverk:**

- *The Larousse Encyclopedia of music*, The Hamlyn Publishing Group Ltd. London 1971.
- Arthur Jacobs: *A New Dictionary of Music*. Penguin Books. London 1973

## **Sammendrag**

Hovedfagsavhandling  
Nordisk institutt  
Universitetet i Bergen  
Høsten 2005.

**Navn:** Kjell Sørensen

**Tittel:** *Fortellingas absolutte musikk*

**Undertittel:** Forsøk på en lesning av Jon Fosses *Blod. Steinen er*

### **Innledning**

I Innledningen gjør jeg greie for den spesielle musikalske vinklingen i undersøkelsen min, samt at jeg foretar en teoretisk og metodisk avklaring. Jeg gjør greie for at jeg ikke kommer til å ha et eget teorikapittel, men at teorier og teoretikere jeg bruker, vil komme naturlig til orde i sammenhengen. Videre i innledningen gir jeg en presentasjon av Fosses tidlige prosaproduksjon og prøver å se disse bøkene i en tematisk sammenheng.

### **Kapittel 1**

Her presenterer jeg boka som er objektet for undersøkelsen, med vekt på måten forlaget arbeidet på for å bygge opp en (etter mitt syn) feilaktig sjangerforventning ved å fokusere på drapsmysteriet. Jeg legger videre vekt på presseomtalen den fikk, og ser denne omtalen i sammenheng med min egen musiko-litterære vinkling. Videre i dette kapittelet ser jeg på Fosses forhold til musikk og språk. Til slutt har jeg en liten diskusjon rundt sjangeren "Forteljing".

### **Kapittel 2**

Kapittel 2 består av en forsøksvis nærlesning av teksten, hvor jeg legger vekt på forholdet mellom hovedpersonen og hans ektefelle. Jeg trekker bl.a. inn Julia Kristevas arbeid med kunst og musikk i forbindelse med melankoli for å forsøke å belyse hovedpersonens bakgrunn.

### **Kapittel 3**

Her gjør jeg greie for musiko-litteraturens interesse for å se musikk og litteratur i en kunstnerisk sammenheng. I denne forbindelse er spørsmål om språklige og betydningsmessige aspekter ved musikk sentrale. Jeg diskuterer bl.a. om musikk er et meningsbærende språk som kan sammenlignes med vanlig, kommunikativt språk.

### **Kapittel 4**

I dette kapitlet undersøker jeg litterær og musikalsk polyfoni, og utifra disse undersøkelsene hevder jeg at det er mulig å lese *Blod. Steinen er* som en polyfon tekst. I forbindelse med polyfonibegrepet undersøker jeg også metalitterære- og intertekstuelle aspekter ved teksten.

### **Kapittel 5**

Dette kapitlet har jeg kalt “Fortellingas absolutte musikk”, som også er navnet på avhandlinga. Her leser jeg teksten ved hjelp av typiske musikkformelle elementer som rytme, repetisjon, klang og tempovariasjoner, og trekker ellers inn andre musikalske elementer som har vært omtalt og undersøkt i de foregående kapitlene.

### **Koda**

I kodaen har jeg noen konkluderende betraktninger over refleksjoner som mine undersøkelser har avstedekommet. Jeg konkluderer med at formmessig ligger *Blod. Steinen er* nær et stykke abstrakt musikk. Samtidig som det er viktig å understreke at litteratur er litteratur, og musikk er musikk, er det viktig å være åpen for at de to formene kan nærme seg hverandre, og berike og inspirere på tvers av sjangergrensene.