

Innledning	2
Musico-litteratur	4
Oppgavetekstens gang.....	7
Kapittel 1 – Dissonant estetikk i musikk og litteratur	10
Musikk og mening	10
Dissonans og modernisme	15
<i>Tonalitet og dissonans i musikk</i>	16
<i>Dissonante eksperimenter i litteratur</i>	19
<i>Polyfoni som litterært begrep</i>	21
<i>Intertekstuelt samspill</i>	25
Kapittel 2 – Litterære sonater, kvartetter, rondoer	28
Musikalsk strukturering i eldre tekster	28
Niels Lyhne og The String Quartet: <i>to klanglige eksempler</i>	29
<i>Music, In A Foreign Language: "I shall have to start again"</i>	32
<i>Tema og variasjoner i litterær drakt</i>	34
<i>Et kontrapunktisk ideal</i>	37
Kapittel 3: Musikalsk språkføring	41
<i>Brannen: "Kva veit eg om all slags brann?"</i>	41
<i>"Det er slik òg" - frasen som rytmeskapende</i>	41
<i>En klang av uhygge</i>	44
<i>Desperate, sameksisterende stemmer</i>	48
<i>Juloratoriet: "Musiken vävde ett nät omkring mig."</i>	53
<i>Tematisk polyfoni</i>	54
<i>Å unnsnippe temporaliteten</i>	56
<i>Bachs intertekstuelle stemme – et innholdsmessig ideal</i>	60
<i>Rubato: "Gi meg ord! No må dei vera musikken."</i>	65
<i>Syklisk fortellemåte</i>	66
<i>Rytmiske parallellismer</i>	67
<i>Andante – allegro – andante</i>	70
<i>Nauset: "Eg skriv for å halde uroa borte."</i>	73
<i>Skriveren, fortelleren og personene i dynamisk samklang</i>	74
<i>To stemmer i et ord – dialogisk spenning</i>	77
<i>Fra referensialitet til materialitet</i>	79
Avslutning	82
Litteraturliste	87
Primærttekster	87
Sekundærttekster	87
Sammendrag	92
Appendiks: Intervju med Lars Amund Vaage	94

Innledning

De skal få se at det slett ikke er så unyttig å sammenligne romanen med musikken.

Milan Kundera¹

What is needed, first, is more attention to form in art.

Susan Sontag²

I avhandlingen min vil jeg ta for meg romanene *Brannen* (1961) av Tarjei Vesaas, *Juloratoriet* (1983) av Göran Tunström, *Naustet* (1989) av Jon Fosse og *Rubato* (1995) av Lars Amund Vaage. Det formelle aspektet i disse romanene er vel så viktig som den innholdsmessige handlingen, og som jeg vil forsøke å påvise kan flere elementer i bøkernes komposisjon minne om musikalsk komposisjonsteknikk. Klang, rytme, repetisjon og variasjon er viktige bestanddeler i romanenes strukturelle oppbygning, samtidig som veksling i tid og synsvinkel, bruk av flere stemmer og en ikke-lineær handlingsframleggelse preger romanene. Disse elementene, som ikke er uvanlige i litteratur, benyttes i bøkene på en måte som fører romanene i retning en musikalsk estetikk, musikk forstått som vestlig klassisk musikk.

Jon Fosses prosa sentrerer seg rundt repetisjon av ord og setninger. I *Naustet* gir disse repetisjonene teksten en bestemt rytme og klang som kan karakteriseres som musikalsk. Også i forhold til Vesaas' *Brannen* er disse elementene sentrale. *Brannen* struktureres ved hjelp av gjentakelsen av enkelte fraser, som igjen gir romanen en bestemt klang. Dette henger selvfølgelig sammen med innholdet i frasene som gjentas, likevel er den formmessige oppbygningen i romanen absolutt bestemmende for romanens estetikk. Vaages *Rubato* preges av en syklisk fortellemåte der forskjellige tempi skaper en dynamikk som kan minne om tempoforskjeller i musikk. Den rytmiske repetisjonen er også her viktig, Vaage har en forkjærlighet og følelse for effekten gjentakelser gir. *Juloratoriet* av Göran Tunström er fortalt via mange forskjellige stemmer, det polyfone aspektet i romanen er avgjørende for tekstinterpretasjonen. Polyfonien minner om en flerstemmighet man kan finne i musikk. Bach blir gjerne dratt inn som forklaringsmodell i forhold til *Juloratoriet*, noe som også henger sammen med tematikken i romanen.

¹ Kundera 1998: 70

² Sontag 1994: 12

Musikk har altså allerede blitt benyttet som analytisk middel i forhold til disse tekstene, men bruken av musikk som forklaringsmodell har med få unntak foregått på et metaforisk og overfladisk plan. Omtalene av romanene har først og fremst eksistert i form av avisannmeldelser som sjelden har gått i dybden. En inngående behandling av det musikalske aspektet i nordisk litteratur har ikke blitt foretatt.³ Mitt bidrag er ikke på noen måte utfyllende, mange romaner hadde fortjent en dyptgående gjennomgang ut fra et slikt musikkperspektiv. Romanene jeg har valgt belyser på ulike måter viktige aspekter i forhold til musikkens påvirkningsmuligheter overfor litteratur, og dette har vært mitt utvelgelseskriterium. Dermed er det tilfeldig at én av bøkene er svensk, én er over tyve år eldre enn de andre, og de resterende to er skrevet av samtidige, sunnhordlandske forfattere. Det vil også være aspekter ved disse romanenes musikalitet som jeg ikke tematiserer i særlig grad. En utvelgelse må alltid skje i forkant av en analyse. Jeg har valgt ut de egenskapene ved romanene som best belyser min problemstilling.

Form vil altså være av større betydning enn innhold i min avhandling. I tillegg til at de fire romanenes form i seg selv tiltrekker oppmerksomhet, blir det formmessige aspektet i et metaperspektiv tematisert og kommentert i bøkene. *Juloratoriet*, *Naustet* og *Rubato* har skrivende førstepersonsfortellere som problematiserer sin egen skriveprosess: fortellerne har alle problemer med å fortelle. En slik betoning av form er ikke noe nytt, romanforfattere har til alle tider vært opptatt av mulighetene som ligger i en romans framstillingsmåte. Allerede Miguel Cervantes' *Don Quixote* (1604-1614) framhever gjennom et metaperspektiv romanens fiksjonelle karakter. I nyere tid har modernister som Virginia Woolf, Franz Kafka, James Joyce og Marcel Proust vært opptatt av romanformens muligheter. En metafiksjonell, formbevisst tradisjon kan sies å starte med Cervantes' *Don Quixote*, for så å gå via Lawrence Sternes *Tristram Shandy* (1759-1767) til Gustav Flauberts *Madame Bovary* (1857) og den etterfølgende modernismen.

³ Min leting etter relevant stoff i forhold til musikk-inspirert litteratur har ikke hatt store resultater med hensyn til nordiske litterære verk. Det stoffet jeg har funnet vil jeg komme tilbake til i forhold til hver roman.

Denne romantradisjonen utgjør en tradisjon på siden av "den store romantradisjonen",⁴ der litteraturens realistiske, mimetiske aspekter blir satt høyere enn formperspektivet. Susan Sontag skriver i essayet "Against Interpretation" (1961):

Even in modern times, when most artists and critics have discarded the theory of art as representation of an outer reality in favor of the theory of art as subjective expression, the main feature of the mimetic theory persists. [...] Though the actual developments in many arts may seem to be leading us away from the idea that a work of art is primarily its content, the idea still exerts an extraordinary hegemony. (Sontag 1994: 4-5)

Dette essayet har tross sin alder fremdeles viktige poeng, særlig i forhold til norsk litteraturtradisjon. "Den store romantradisjonen" har vært forholdsvis enerådende fram til de siste tiårene. Mimetiske, gjerne bekræftende bøker der form har vært fullstendig underordnet innholdet har dominert. Like fullt, det finnes mye modernistisk litteratur i Norge, enkelte forfattere har hele tiden våget å ta skrittet ut i uopptrukket terreng, vekk fra den tradisjonelle linjen. Tarjei Vesaas våget før de fleste andre. De siste tiårene har mange eksperimentert både med form og innhold, noen viktige navn er Jon Fosse, Lars Amund Vaage, Ole Robert Sunde, Karin Moe, Torgeir Schjerven, Gro Dahle og Jan Kjærstad. Sistnevnte har i tillegg skrevet flere essays der han problematiserer norsk litteratur, blant annet "Fram for det urene" der han hevder: "Vi skriver så fordømt *forsiktede* bøker. Vi trenger sårt et opprør mot 'den velskrevne likegyldighet', all denne trygge litteraturen som også møtes med god og trygg kritikk." (Kjærstad, 1997b: 17)

Musico-litteratur

En teoretisk fundert retning i forhold til komparativ kritikk av litteratur og musikk oppstod ikke før midten av 1900-tallet. Fra og med Calvin S. Browns *Music and Literature. A Comparison of the Arts* (1948) har en seriøs kritikk eksistert av litteraturen som benevnes som "Musico-literature".⁵ Browns bok er utgangspunktet og grunnsteinen for debatten som har

⁴ Robert Alter refererer i *Partial Magic. The Novel as The Self-Conscious Genre* (1975) til "the other great tradition" og snakker da om "the self-conscious novel". I norsk perspektiv skriver Eivind Røssaak i artikkelen "Narrativ makt. Postpositivismestriden og de intellektuelle i Norge" om "den store romantradisjonen" som den i Norge dominerende: "I Norge ser vi at aviser hver høst leter etter, ikke eksperimenter, men den store norske realistiske roman. Og hver høst, de siste 10 årene, har *Dagblad*-kritikeren og forfatteren av den nye *Norges litteraturhistorie* Øystein Rottem, erklært i anmeldelse etter anmeldelse at 'Endelig, endelig er den store episke romanen tilbake.' Den eksperimentelle forfatteren Ole Robert Sunde er kanskje en av de få norske forfatterne som tok inn over seg den franske postmoderne språkfilosofien allerede i 1984, i en bok hvor Derrida figurerer. Sunde betegnes derfor i Rottens *Norges historie* som '80-tallets tåkefyrste'. (Røssaak 1999: 10)

⁵ I mangel på en eksisterende norsk benevning velger jeg å referere til denne litteraturen som "musico-litteratur".

pågått siden.⁶ Teorien rundt musico-litteratur har hatt problemer med å rettferdiggjøre sin eksistens, den ble lenge betraktet som en "academic twilight zone" (Weisstein, 1973: 151). Derimot har interaksjon mellom de forskjellige media fått et voldsomt oppsving de siste tiårene. Gjensidig påvirkning mellom film, tv, litteratur, kunst og musikk har nå blitt et enormt interessefelt. Som Steven Paul Scher skriver i "Melopoetics Revisited. Reflections on Theorizing Word and Music Studies" om en av den produktive musikkritikeren Charles Rosens artikler:

In fact, ever since Charles Rosen published his influential review article, suggestively entitled 'Music à la Mode', in the June 23, 1994 issue of the *New York Review of Books*, the newly energized musicology, along with melopoetics and other music-related interart fields, has received a good deal of critical attention and perhaps even a touch of glamour in the media, and not surprisingly, also in the rapidly growing camp of cultural studies devotees. (Scher, 1999: 13)

Musico-litteratene har i de senere år også begynt med samlinger og konferanser, konferansen i Graz i 1997 resulterte endog i dannelsen av "International Association for Word and Music Studies".

I norsk sammenheng er det ikke mange som er opptatt av musikkens innflytelse på litteratur. Essayet "Hun var like vakker som Chopins klaverkonsert i f-moll" av Jan Kjærstad hentet fra samlingen *Menneskets felt* tar for seg musikkens ulike måter å inspirere romanen på.⁷ Kjærstads essay kan sies å være unikt i sitt slag i Norge. Teoriene omkring musico-litteratur er så godt som ukjente, og musikalske forklaringsmodeller og musikkuttrykk brukes nærmest bare metaforisk i artikler omhandlende norsk skjønnlitteratur. Begrepet musico-litteratur er i det hele tatt ikke en del av norske litteraters vokabular, og kan dermed virke vanskelig å bruke i forhold til norsk litteratur. Termen kan synes spesifikk, men betegner egentlig all litteratur som har et minimum av forbindelse med musikk. Litteraturen jeg skal konsentrere meg om kan dermed godt karakteriseres som musico-litteratur, uten at en slik betegnelse vil tillegge analysen bestemte føringer.

⁶ Ved siden av Brown har Steven Paul Scher vært pioneren på dette området. I tillegg til Brown og Scher sine bøker og artikler vil særlig Werner Wolfs *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999) og Daniel C. Melnicks *Fullness of Dissonance. Modern Fiction and the Aesthetics of Music* (1994) stå sentralt som teoretiske tekster i oppgaven min. Av relativt stor viktighet vil også Mikhail Bakhtins og Milan Kunderas polyfoniteorier være. Flere samlinger med artikler av ulike forfattere har også vært sentrale under arbeidet med avhandlingen. Blant disse er *Music and text: critical inquiries* redigert av Steven Paul Scher, tidsskriftet *Mosaics* nummer med undertittelen *Music and Literature* redigert av W. John og Ursula M. Rempel, samt flere nummer av *Yearbook of Comparative and General Literature* og tidsskriftet *Comparative Literature*.

Forfatterintensjonen vil i visse tilfeller bli dratt inn i romananalysen. Lars Amund Vaage har i flere intervjuer lagt ut om musikaliteten i romanene han har skrevet, men han har aldri utdypet sin poetikk annet enn i intervju-sjangeren. Jon Fosse har derimot skrevet to essaysamlinger: *Frå showing via telling til writing* (1989) og *Gnostiske essays* (1999), og særlig i den første samlingen tematiserer Fosse sin egen skrivestil. Fosses essays vil jeg komme tilbake til i forhold til komposisjonen i *Naustet*, det er i denne analysen forfatterintensjonen vil spille en viss rolle under lesningen av romanen. Göran Tunström har også uttalt seg om sin egen romanestetikk i flere intervjuer, men ikke i egenhendige artikler. Både Tunströms og Vaages utsagn om de respektive bøkens komposisjon og musikalitet vil komme til uttrykk i min analyse, uten at utsagnene vil få noen dominans. Tarjei Vesaas har ikke uttalt seg særlig mye om sin romankunst, Vesaas likte bedre å forfatte romaner enn å kommentere dem. (Vesaas 1964)

Kritikker og tidsskriftartikler vil jeg referere til i analysene der de har relevant informasjon i forhold til min problemstilling. Mest vil jeg likevel basere analysen på stoff tilknyttet musico-litteratur-sjangeren, og dette vil (med unntak av noe essayistikk av Jan Kjørstad) ikke være av norsk opprinnelse, men derimot bestå av stoff jeg allerede har kommentert over. Leserens evne til å oppfatte romanenes musikalitet vil fra tid til annen bli tematisert i avhandlingen. Det er først og fremst en intuitiv forståelse jeg refererer til når leserens rolle blir dratt inn. Der en intellektuell forhåndskunnskap er nødvendig for å få en opplevelse av musikk vil dette gå fram av teksten.

Av litteratursjangrene er det gjerne lyrikk som blir sammenliknet med musikk. Lyrikk bygges gjerne opp rundt en bestemt rytme eller metrikk, og veien til musikkens taktinndeling er dermed ikke lang. I tillegg er ordklangen i lyrikk viktig, såkalte onomatopoetikon eller lydmalende ord kan gjerne ha en musikalsk karakter, slik man finner hos for eksempel Sigbjørn Obstfelder eller de amerikanske Beat-poetene. Jeg velger likevel å konsentrere meg om romansjangeren i avhandlingen min, da det mer er større komposisjonsstrukturer jeg interesserer meg for.

Steven Paul Scher var den første som framsatte en detaljert inndeling av måten litteratur kan etterlikne musikk på. I *Verbal Music in German Literature* (1968) lagde Scher en slik

⁷ Kjørstad viser til fire ulike påvirkningsmåter: musikk som henholdsvis innhold, ekko, osmose og form.

tre deling av musikalsk litteratur: "Word music", "Verbal music" og "Musical structures and techniques". "Word music", eller norsk "ordmusikk", tilsvarer en litteratur som akustisk imiterer musikalsk lyd ved hjelp av onomatopoetikon. Slik litteratur vil jeg som sagt over ikke beskjeftige meg med. "Verbal music", eller norsk "verbal musikk", er litteratur som forsøker å skildre enten et fiktivt eller et reelt musikkstykke med ord. Eksempler på slike tekster er Adam Livelys *Sing the Body Electric* (1993) og Vikram Seths *An Equal Music* (1999). I disse romanene blir et utall musikkkomposisjoner beskrevet med ord, og slike skildringer kan skape en bevissthet i forhold til musikk i leseren. Likevel trenger ikke dette bety at tekstens komposisjon kan sammenliknes med musikalsk strukturering. Lars Amund Vaages *Rubato* inneholder mange slike skildringer av musikkverk, men i denne romanen er i tillegg komposisjonsteknikken slik at teksten får et strukturelt preg som har elementer som kan sammenliknes med musikk. Verbal musikk er et aspekt ved litteraturen som jeg heller ikke vil komme inn på.

Schers tredje kategori "Musical structures and techniques" viser til en litteratur der musikalske strukturer gestalter seg, og denne typen litteratur vil være sentral i avhandlingen min. Werner Wolf har laget en liknende inndeling til Schers i *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality* der han modifierer og fininndeler Schers typologi. Hovedinndelingen forblir dog den samme. Mens Scher, som tittelen på boken hans indikerer, hovedsakelig interesserer seg for "Verbal music", arbeider Wolf mest med musikalske strukturer og teknikker i *The Musicalization of Fiction*. Wolfs bok vil dermed være mer interessant for meg enn Schers.

Oppgavetekstens gang

Oppgaven min vil bestå av tre hovedkapitler. Kapittel 1 vil til en stor grad være en tilrettelegging av det teoretiske fundamentet som jeg vil bruke aktivt i kapittel 2 og 3. Denne tilretteleggingen kan virke omstendelig, men den vil være høyst nødvendig i forhold til den påfølgende analysen. Den første delen av kapittel 1 vil inneholde en diskusjon omkring hvorvidt musikk har innholdsmessige, referensielle egenskaper. I den siste delen av dette kapitlet vil jeg, etter en kort gjennomgang av utviklingen som førte vekk fra et harmonisk, transcendentalt ideal, komme inn på musikk som påvirkende og inspirerende i forhold til litteratur. Dissonant musikk kommer med hensyn til sistnevnte problemstilling til å stå

sentralt. I sammenheng med dette vil jeg komme inn på litterær formeksperimentering, og se nærmere på begrepene metafiksjon, polyfoni og intertekstualitet.

Ansatsene i det første kapitlet vil bli eksemplifisert og utdypet i kapittel 2 og særlig i kapittel 3. Kapittel 2 vil inneholde en gjennomgang av den skotske romanen *Music, In A Foreign Language* (1994) av Michael Crumey. Denne boken blir tatt med for å belyse forhold ved musikalsk litteratur som ikke er å finne i den norske litterære tradisjonen. Romanen er nemlig skrevet ut fra et musikalsk helhetskomposisjonelt struktureringsprinsipp, boken intenderer å være en litterær variasjonsform. Fra og med Thomas De Quinceys *Dream-Fugue* som er en del av *The English Mail-Coach* (1849) finnes det i den vestlige skjønnlitterære tradisjonen mange eksempler på litteratur som er komponert ut fra et slikt helhetlig musikalsk utgangspunkt. *Music, In A Foreign Language* blir derfor inkludert i avhandlingen for å påvise slike trekk, samtidig som romanens musikalske elementer strekker seg utover dette komposisjonsprinsippet. Som jeg skal forsøke å vise inneholder romanen en interessant form for kontrapunktikk som ikke er gjennomført i annen litteratur jeg kjenner til.

I forkant av denne gjennomgangen kommer jeg flyktig til å se på to eldre skjønnlitterære tekster som eksemplifiserer forskjellige former for musikalitet, nemlig J. P. Jacobsens *Niels Lyhne* (1880) og Virginia Woolfs *The String Quartet* (1921). Disse romanene blir tatt med som to eksempler på hvordan musikk har inspirert litteratur i et historisk perspektiv. *Niels Lyhne* kjennetegnes ved en sterk klanglig bevissthet og et nyskapende, melodisk språk. *The String Quartet* inneholder både verbal musikk som vitner om et fra Woolfs side intellektuelt utgangspunkt, samtidig som romanen består av mye ordmusikk som appellerer til leserens intuisjon. Dermed skulle disse tre romanene vise fram perspektiv som de fire hovedromanene til dels bygger videre på, og til dels ikke beskjeftiger seg med.

Kapittel 3 vil bestå av en gjennomgang av de fire ovennevnte nordiske romanene. Tarjei Vesaas' *Brannen* kommer til å være den første romanen jeg kommenterer. *Brannen* blir stående først delvis på grunn av at det finnes lite teori i forhold til romanens musikalske egenskaper, og delvis på grunn av at den er et godt utgangspunkt i forhold til både rytme, klang og flerstemmighet. Romanen framviser forhold som de tre andre romanene også skriver fram, og eksplisiterer i retning musikk. Deretter følger en gjennomgang av Göran Tunströms *Juloratoriet*. *Juloratoriet* er en svært handlingsrik roman, som har et mer humanistisk og omfavnende preg enn de tre andre romanene: den rommer svært mange personer, og deres

historier. De forskjellige historiene og figurene utgjør forskjellige stemmer i romanuniverset polyfoni, det er nettopp i forhold til flerstemmighet *Juloratoriets* musikalske dimensjon ligger. Denne flerstemmigheten vil jeg sammenbinde med rytmen som finnes i *Brannen*.

Deretter følger en lesning av Lars Amund Vaages *Rubato*. Denne romanen er også handlingsrik, og preges av forskjellige stemmer, om enn ikke i samme skala som Tunströms roman. Vaage skriver seg inn i tradisjonen fra Tarjei Vesaas gjennom bruken av ordklang, setningssammensetning og ikke minst rytme. Repetisjon er et hovedanliggende i romanen, både enkeltord, mindre avsnitt og større deler blir utsatt for gjentakelser i varierende form. Jon Fosses *Naustet*, som i kronologisk forstand er skrevet i forkant av *Rubato*, preges også av repetisjon. Gjentakelsene er i *Naustet* mer frenetiske enn i *Rubato*. Fosses roman blir stående til slutt på grunn av dens musikalske sider som framfor alt henvender seg til intuisjon og ikke intellekt. *Naustet* kommer av de fire romanene nærmest en "ren" forståelse av musikk, en karakteriseringsmåte jeg skal komme forklarende inn på allerede i neste kapittel. Min hypotese er at komposisjonen, repetisjonen og rytmen i *Naustet* lykkes best i å nærme seg en idé om musikk. Slik rettferdiggjør analysen av *Naustet* sin endelige plassering, før jeg forsøker å komme med noen konkluderende bemerkninger. Disse vil først og fremst dreie seg om å samle trådende fra de foregående kapitlene og ta opp igjen diskusjonen fra kapittel 1 om hvorvidt musikalsk estetikk kan etterspores i skjønnlitteratur.

Kapittel 1 – Dissonant estetikk i musikk og litteratur

Musikk og mening

Spørsmålet om sanning i kunsten har å gjøre med musikaliteten i verket.

Theodor Adorno⁸

Musikken åpner et ukjent rike for mennesket; en verden som ikke har noe til felles med den ytre sanseverden som omgir ham, en verden i hvilken han forlater alle følelser som kan defineres ved hjelp av begreper, for å hengi seg til det uutsigelige.

E.T.A. Hoffmann⁹

Såsnart en følelse har passert bevisstheten og er oversatt i sprog, så er den jo ikke følelse mer; den er blitt tanke; følelser kan jo ikke uttrykkes - uten gjennom musikken.

Gabriel Gram i *Trette menn*¹⁰

Platon var av de første som teoretiserte instrumental, også kalt absolutt, musikk. Calvin S.

Brown skriver i artikkelen "The Relations between Music and Literature As a Field of Study":

Instrumental music in its modern tradition is only some five centuries old, but Plato could complain that instrumental music is a bad thing because, in the absence of words, 'it is very difficult to recognize the meaning of the harmony and rhythm, or to see that any worthy object is imitated by them.' (Brown 1970: 97)

Kunst skulle være mimetisk i følge Platon, og kunstsynet i antikken forstås gjerne som dominert av imitasjonskravet.¹¹ Dermed følger at instrumental musikk var lite ansett: den mangler mimetisk mening. Instrumentalmusikk fikk ikke gjennomslag før i barokken, musikk ble som oftest bare brukt i en akkompagnerende rolle i århundrene før denne perioden, slik som i antikken.¹²

⁸ Linneberg 1992: 20

⁹ I en anmeldelse av Beethovens femte symfoni i 1810.

¹⁰ Garborg 1991: 184

¹¹ En diskusjon rundt periodebegrep slik som "antikken", "barokken" og "romantikken" vil ikke bli tatt med her. Den problematiske bruken av slike periodebegrep er ikke av særlig betydning i forhold til min problemstilling, jeg vil være opptatt av interaksjonen mellom musikk og litteratur, ikke av ulike former for kategorisering innen hver av disiplinene. Der en nærmere diskusjon av periodebetegnelse er påkrevd, vil jeg komme tilbake til problemstillingen.

¹² Det finnes dog unntak fra denne tesen: Hildegard von Bingens musikk strekker seg ut over en rent akkompagnerende rolle, i hennes sengregorianske komposisjoner spiller det instrumentelle aspektet ved musikken en viktig rolle.

Fra og med barokken har harmoni og rytme, som Platon var så skeptisk til i og med at disse egenskapene ikke åpenbart tjente til å gjøre kunstuttrykket mer mimetisk, absolutt blitt betraktet som verdifullt. Disse opprinnelig musikalske egenskapene ble av forfattere sett på som særlig misunnelsesverdige i den romantiske perioden. Brown skriver i *Music and Literature. A Comparison of the Arts* om "the romantic confusion of the arts" : "the romanticists were very much concerned with the possibilities of transferring techniques, effects, and even subject-matter from one art to another." (Brown 1963: 100) Og den dominerende stillingen tilhørte musikken slik Steven Paul Scher påpeker i essayet "Literature and Music": "Musicalization of literature is a quintessentially Romantic notion, after all: it was first attempted in earnest by Romantic authors whose works inspired all later musico-literary experimenters..." (Scher, 1982: 239)

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 hørte til en høyere sfære, og ble også derfor prøvd etterliknet av litteraturen. Som Hoffmann uttalte om Beethovens femte symfoni (som i 1810 ikke hadde rukket å bli tillagt det klisjépregete programmet som nå for mange kjennetegner symfonien): musikken uttrykker noe uutsigelig. Garborgs Gabriel Gram understøtter Hoffmans hypotese i form av et fin-de-siècle-hjertesukk, enhver ordleggelse er slutten på det som blir beskrevet, bare musikken kan uttrykke følelser uten å ødelegge dem.

I *Tragediens fødsel i musikkens ånd* (1872) hevder Friedrich Nietzsche: "Melodien er altså det første og almene (sic.). Derfor kan den også tåle flere tingliggjørelser, i skiftende tekster. I folkets umiddelbare vurdering er melodien også langt det viktigste og mest nødvendige. Den føder diktningen, og det endog stadig på nytt." (Nietzsche 1969: 56) Samtidig som musikken har et utømmelig innhold, er den paradoksalt nok ikke refererende, og har ingen bestemt mening i følge Nietzsche. Calvin S. Brown kommenterer dette og viser til Arthur Schopenhauer, en teoretiker Nietzsche bygger mye av sitt tankegods på i nettopp *Tragediens fødsel i musikkens ånd*:

Broadly speaking, music is an art of sound in and for itself, of sound *qua* sound. Its tones have intricate relationships among themselves, but no relationship to anything outside the musical composition. As Schopenhauer pointed out, they inhabit and form a universe of their own which has only remote relationships, by analogy, to the general universe in which we live. Literature, on the other hand, is an art employing *sounds to which external significance has been arbitrarily attached.* (Brown 1963: 11)

Som motsetning til Browns (og Nietzsches og Schopenhauers) romantisering av musikkens umiddelbarhet og litteraturens status som betegnende i forhold til den virkelige verden, hevder poststrukturalistisk teori at ordet er ustabilt og ikke direkte refererer til en utenforliggende instans: det finnes ikke et en-til-en-forhold mellom betegneren (*signifiant*) og det betegnede (*signifié*), ordet er skapende.¹³ En tone eller tonerekke har et enda mindre referensielt innhold enn et ord. Toner kan ikke brukes som referenter, slik ord (på en problematiske måte) benyttes. Dermed oppstår heller ikke en liknende teoretisk problemstilling som vi finner i forhold til språk. Like fullt framstår klassisk musikk også som et "språk", dog bygget opp på en ganske annen måte enn et vanlig språk, med en helt annen form for referensialitet.

En måte musikk framstår som referensiell på er ved å vise tilbake til komposisjonsteknikken, strukturene og byggeklossene den er skapt ut fra: en lytter kan tenke på toneartene, modulasjonene, harmoniene, akkordene etc. som musikken grunner i. Dette medfører også en bevissthet om hvilken tid eller skole musikken hører til, om musikken er eksperimentell, romantisk, barokk eller liknende. På samme måte viser en sonate tilbake til denne musikkformens komposisjonskonsept, slik vi gjennom lytting til mange andre sonater har blitt kjent med sonateformen. J. Russell Reaver skriver om denne typen referensialitet, og viser til fugen i artikkelen "How Musical is Literature?":

Without any reference to a generalized form in our imagination, we could not experience particular progressions in a fugue, for instance, as irregular or unexpected. When we hear them as the deviating delays and resistances, they arouse affective esthetic response in association with the remembered abstraction of the generalized ideal form. (Reaver 1985: 3)

Men igjen er det vanskelig å tillegge musikken en betegnende meningsverdi. Werner Wolf hevder i *The Musicalization of Fiction*:

If musical units have a meaning, it tends to be a formal or a functional one with reference to intrinsic relations, not a conceptual and extrinsic one. [...] The main purpose of musical signs is not to constitute a fictional world, whose main features should be recognizable for all recipients, but, as many theoreticians claim, to establish a web of abstract relationships to other musical sign complexes (mostly of the same piece of music). [...] The difference resulting from this comparison of verbal (literary) and musical semiotics may be expressed in the formula: musical meaning can be entirely self-referential and hence 'pure form', verbal language never can. (Wolf 1999: 24-26)

Wolf refererer her til musikk som "ren", det kan virke som at han er av samme idealiserende oppfatning som Calvin S. Brown. Men Wolf modifierer utsagnet ved nettopp å kommentere

¹³ Begrepsparet *signifiant/signifié* ble introdusert av Ferdinand de Saussure, og videreutviklet av poststrukturalistene, særlig Jacques Derrida.

ordets ustabile betegnende funksjon, og dermed problematiserer han også litteraturens referensialitet: "In words meaning is also not 'there' as an absolute presence, and there is never a pure hetero-referential relation to an extralinguistic reality." (26) Han mener at også språk, og særlig litterært språk, kan være selvrefererende slik som musikk, og hevder i tråd med poststrukturalistisk tankegang at språket er et åpent system som ikke tillater stabile relasjoner mellom betegneren og det betegnede. Referensialiteten til det litterære språket kan altså diskuteres, noe jeg også vil fortsette med i den senere analysen, særlig i forhold til Jon Fosses *Naustet*. Uansett har en forståelse av musikk som betegnende om mulig blitt enda mer usannsynlig med poststrukturalismen.

En annen måte musikk kan sies å være referensiell på, er gjennom intertekstualitet i forhold til andre komposisjoner. Heller ikke her er det snakk om referanser til en ikke-musikalsk verden, vi er fremdeles innenfor Wolfs selvrefererende "musical sign complexes". På samme måte som skjønnlitteratur har et referensielt, mer eller mindre eksplisitt intertekstuel aspekt, der eldre forfattere og verk blir henvist til, slik som i Göran Tunströms *Juloratoriet*, har klassisk musikk utviklet seg gjennom århundrene av ulike komponister som forholder seg til og bygger videre på hverandres komposisjoner. Musikk er dermed referensiell ved at den peker bakover mot eldre komposisjoner og i en viss grad også framover mot forskjellige utviklinger som vil komme. Eksempler på musikalsk intertekstualitet finner vi i Johannes Brahms *Variasjoner over et tema av Joseph Haydn*, og Harald Sæveruds *Kjempeviseslått*. I førstnevnte verk er intertekstualiteten eksplisitt i og med tittelen, i *Kjempeviseslått* er intertekstualiteten mer skjult, og består i at skjebnemotivet fra Beethovens femte symfoni ved en anledning blir spilt i paukene. Intertekstualitet kommer jeg tilbake til mot slutten av dette kapitlet.

Musikk er altså referensiell, men ikke på litteraturens betegnende måte. I motsetning til litteratur karakteriseres musikk gjerne som "ren" eller "absolutt", slik Wolf gjorde, nettopp på grunn av det fraværende betegnende aspektet. Visse klassiske stykker fordrer å ha et slags program, en spesifikk handling de skal gjenspeile. Eksempler på slik programmusikk er Smetanas *Moldau*, Beethovens sjette symfoni og Mussorgskijs *Bilder fra en utstilling*. Men heller ikke her er musikken referensiell i litterær, språklig betydning.¹⁴ Den narrative

¹⁴ I *Gyldendals musikkleksikon* defineres "absolutt musikk" som "musikk som bare benytter musikalske midler og ikke har tilknytning til andre kunstarter eller naturinntrykk i motsetning til programmusikk".

handlingen må være kjent for lytteren på forhånd for at lytteren skal oppfatte innholdet i musikken. Uten denne forhåndskunnskapen vil programmusikk også fortone seg som "ren" eller "absolutt".¹⁵ En slik forståelse av musikk er forenklende, som sagt er ikke musikk et eget univers der transcendental, uutsigelig mening er å finne, også musikk forholder seg til den faktiske verden. Men en forenkling er likevel nødvendig for å legge et grunnlag for en analyse av litteraturens musikalske elementer. Dermed er det denne "rene" forståelsen av musikk som vil stå sentralt i avhandlingen min, samt litteraturens mulighet, og i noen tilfeller, streben etter å oppnå en estetikk, og kanskje også en virkning, som minner om "ren" musikk.

Filosofer så vel som komponister har fra Kant til Schönberg og Adorno skrevet om form og mening i forhold til musikk. I forbausende grad belegges musikkens mening og innhold i poetiske assosiasjoners språk. Psykisk stemning dominerer ofte i teoretiske utlegninger omkring musikkstykker hos komponister så forskjellige som Beethoven og Schönberg. Det jeg ønsker å vise med avhandlingen er at både romaner og musikkstykker kan være overbevisende uten hjelp av slike deskriptive hjelpemidler, det vil si at det kan oppstå "ren" musikk i litteratur så vel som i musikk.

Før jeg når fram til den analytiske gjennomgangen må jeg ta for meg et annet viktig og bestemmende aspekt i forhold til musikkens inspirasjon og påvirkning overfor litteratur, nemlig forholdet mellom dissonans i musikk og dissonans i litteratur. Som jeg straks kommer tilbake til skriver en modernistisk litteratur seg opp mot et ideal som ikke har å gjøre med romantiske forestillinger om helhetlig transcendens. Derimot forholder denne litteraturen seg til et yngre musikkuttrykk hovedsakelig bestående av atonale, dissonante elementer. Dissonans blir i forhold til litteratur stående som et begrep som signaliserer brudd med den tradisjonelle, autoritative fortellestilen, og rommer således elementer som metafiksjon, intertekstualitet og flerstemmighet.

"Programmusikk" beskrives som "musikk som i motsetning til absolutt musikk har tilknytning til en handling, et naturinntrykk, en livsskjebne o.l. som bestemmer dens form og innhold".

¹⁵ Det samme gjelder for musikk med libretto, slik som opera: også her vil musikken isolert fra librettoen være "ren" på samme måte som i tilfellet programmusikk.

Dissonans og modernisme

The most important thing ... is whether or not the form has grown out of inner necessity and bears the stamp of the personality.

Wassily Kandinsky¹⁶

C'est que la nouvelle littérature ne flatte pas notre paresse ni nos goûts et quelle doit être méritée.

Claude Mauriac¹⁷

Dissonance is the musical form of both the disappearance and the unstable struggle of meaning to endure in art.

Daniel C. Melnick¹⁸

Av de tidligste skjønnlitterære verkene som hadde som mål å etterlikne en musikalsk komposisjonsstruktur er, som jeg allerede har vært inne på, kapitlet *Dream-Fugue* i *The English Mail-Coach* av Thomas De Quincey, som opplagt nok skulle være en fuge. Senere har det fulgt mange eksempler på noveller og romaner som etterstreber å framstå som musikalske komposisjoner helhetsmessig. Et helstøpt eksempel er Thomas Manns *Tonio Kröger* (1903), en litterær sonatesatsform som er skrevet ut fra et klassisk-romantisk komposisjonsideal.¹⁹ Sonatesatsformen skapes gjennom et motsetningsforhold mellom to temaer som til slutt ender i en forløsende konklusjon. En slik form gjenspeiler det dominerende komposisjonsidealet både i kunstmusikken og litteraturen i det nittende århundret. Marshall Brown skriver i artikkelen "Origins of modernism: musical structures and narrative forms":

Taken as a whole, all the various oppositions define a manner of proceeding that every listener recognizes as the nineteenth-century norm: most simply, pieces oscillate between stability or resolution and excitement or expressivity, and, in particular, pieces begin in normality (in the tonic key) and move through areas of greater or lesser tension in the middle until they arrive at a concluding resolution. [...] The formal structures of nineteenth-century fiction are likewise defined by oppositions between tension and relaxation, complication and resolution, colorful dissonance and restored harmony. (Brown 1994: 80)

¹⁶ Butler 1994: 55

¹⁷ Mauriac 1993: 131

¹⁸ Melnick 1994: 66

¹⁹ En sonate består gjerne av tre eller fire satser, og vanligvis er bare den første satsen skrevet i sonatesatsform. Sonatesatsformen har tre hoveddeler: eksposisjon, gjennomføring og reprise. Eksposisjonen består av et hovedtema i grunntonearten og et sidetema som vanligvis forekommer i dominant-tonearten eller parallelltonearten til hovedtonearten. I gjennomføringsdelen bearbejdes eksposisjonens tematiske materiale. I replisen gjentas eksposisjonen med visse forandringer. Kodaen i replisen har som oppgave å bringe satsen til en forløsende avslutning.

En etterlikning av musikkens helhetsformer er typisk for førmodernistisk litteratur som fordrer å skape musikalsk litteratur. Dette komposisjonsidealet kan gestalte seg mer eller mindre vellykket. Selv om en tekst er inndelt som f.eks. en symfoni, trenger ikke verket få en mer umiddelbar musikalsk karakter av den grunn, noe jeg kommer tilbake til.

Det romantiske idealet om transcendental harmoni ble forlatt både av musikken og litteraturen i løpet av 1800-tallet. Denne bevegelsen bort fra et tonalt harmonisk ideal er portalen inn i perioden som gjerne refereres til som modernisme. Tonalitet ble ikke lenger betraktet som noe "første". Arnfinn Bø-Rygg skriver i *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*: "Dette at det skulle finnes en instans som skulle begrunne alt annet, men ikke selv var begrepsmessig formidlet, er like uholdbart som den generelle antagelsen av invarianser i musikken." (Bø-Rygg 1995: 64)

Bruddet med romantikken innen romankunsten er vanskelig å stadfeste. Flere romaner både i Norge og i utlandet skrev seg vekk fra den romantiske tradisjonen på ulike vis.²⁰ Av tidlige norske eksempler kan Knut Hamsuns *Sult* (1890) og Arne Garborgs *Trette menn* (1891) nevnes. Dissonansbegrepet kan sies å være av særlig viktighet for den moderne diktningen. Dissonans, som står for det motsatte av harmoni, er opprinnelig et musikkuttrykk. Dissonans har alltid vært til stede i klassisk musikk, men ikke før nærmere forrige århundreskifte fikk dissonans en framtreddende plass i komposisjonsteknikken.

Tonalitet og dissonans i musikk

Beethoven var kanskje den første komponisten som nærmet seg en kromatisk komposisjonsteknikk som divergerte med den dikotomiske harmonien. I de senere komposisjonene hans, slik som de siste kvartettene (1824-1827), benytter han seg av apokalyptiske klimakser, og frigjørende dissonanser. Han var dermed av de aller første som (gjennom musikken sin) tok avstand fra den klassisistiske illusjonen om musikkens mulighet til å skape transcendental harmoni. Dissonansen førte over i en stillhet, et tomrom langt vekk fra en transcendental høyere sfære. Daniel C. Melnick skriver i *Fullness of Dissonance* om betydningen dissonans har hatt for forfattere, dissonans slik vi finner tilløp til i Nietzsches

²⁰ Jeg velger å se bort fra periodiseringsproblemer rundt periodene kalt "realisme" og "naturalisme" da de i forhold til det formmessige aspektet ikke stod for noen radikal fornyelse i forhold til romantikken. Dermed framstår disse periodene her som en del av romantikken.

tanker i *Tragediens fødsel fra musikkens ånd* og i Schönbergs atonale komposisjon, men først hos den sene Beethoven: "in the decades immediately after his death, it was already clear that Beethoven's music seemed to embody [...] that freedom of imaginative experience particularly achieved by silence – negation." (Melnick, 1994: 21)

Komponistene etter Beethoven utviklet tonespråket hans videre. Melnick skriver: "The breakdown of the classical illusion of unity and growth becomes more and more overt as the nineteenth century unfolds." (33) Dette utsagnet gjelder i forhold til alle kunstarter, ikke bare musikk. Utviklingen innen 1800-talls-litteraturen gikk også i flere forskjellige retninger bort fra en klassisk-romantisk illusjon. Mitt formål her er dog å vise hvordan musikken utviklet seg fram mot et dissonant uttrykk. Melnick nevner komponister som Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz og Wagner, og viser til hvordan deres komposisjoner antok nye former som førte mer og mer vekk fra de klassiske idealene, og over i et nytt århundres kunstmusikk. Det 20. århundrets komponister fulgte opp utviklingen. Mahler utviklet Wagners kromatiske harmonier videre i retning Schönberg, Debussy skapte nye strukturer med sin heltoneskala, Ravel innførte nye melodilinjier ved hjelp av uvant akkordprogresjon, Satie fikk enorm betydning med sin originale, økonomiske stil, Messaien og Bartok utviklet hver sitt nye, atonale komposisjonssystem, mens Ives holdt på med mange forskjellige slags atonale komposisjonsprinsipper. Stravinskij førte forskjellige stilretninger sammen i et kaotisk og kraftfullt hele, Diaghilevs oppsetning av Stravinskij *Vårofferet* i Paris i 1913 paraliserte og provoserte hele det samtidige kunstneriske miljøet i Frankrike.²¹ Ved første verdenskrigs utbrudd var det romantiske musikkidealet godt på vei til å bli forlatt.

Kanskje aller viktigst for den klassiske musikkens utvikling på 1900-tallet var Schönberg og hans tolvtoneskole. Den atonale tolvtonekomposisjonsteknikken Schönberg blir betraktet som skaperen av fikk enorm påvirkningskraft, og medførte dissonanser et vestlig publikum var helt uvant med.²² Schönberg så det som viktig å poengtere at han bygget videre på komponistene før ham, for han var tolvtoneteknikken mer et resultat av evolusjon enn revolusjon. Publikum

²¹ Faktaopplysningene er i stor grad hentet fra kapitlet "Music in the Modern World" i *The Larousse Encyclopedia of Music*.

²² I *Gyldendals musikkleksikon* defineres tolvtonesystemet slik: "betegnelse for et komposisjonssystem, som bygger på den kromatiske skalas 12 toner som fullt likeverdige. [...] En tolvtonekomposisjon bygger på en melodiformel inneholdende samtlige tolv toner." Ingen av de tolv tonene har lenger overordnede kvaliteter i forhold til de andre tonene slik de hadde i den diatoniske skalaen. Systemet med tonika, dominant, ledetone etc. forsvinner, man kan ikke lenger snakke om tonearter, og de gamle reglene for harmoni og melodi kan ikke brukes lenger.

hadde uansett vanskelig for å forstå at Schönbergs komposisjonsteknikk henger sammen med og bygger på eldre komposisjonssystemer. Hans stil framstod (og framstår kanskje fremdeles) som et totalt brudd med tradisjonen, som en musikk uten sammenheng med tidligere musikkomposisjoner.

Tonal harmoni er det mest sentrale holdepunktet for vestlige lyttere, det er denne typen musikk som umiddelbart synes "vakker". Med en gang harmonien blir rokket ved, blir lytteren usikker. Før Schönberg hadde mange komponister benyttet seg av dissonerende sekvenser i komposisjonene sine, men ingen hadde gjennomført den disharmoniske bevegelsen vekk fra tradisjonell tonalitet slik Schönberg våget. Når ingen toneart eksisterer, kan heller aldri den tradisjonelle, oppløsende kadensen komme. Dermed sitter gjerne lytteren igjen med en skuffet følelse av at musikken ikke når målet han eller hun venter på, nettopp fordi det ikke finnes noe mål. Melnick skriver:

...the rhetorical strategy of Schoenberg's desperate negation leads the perceiver to engage a risktaking, aesthetic and ethical challenge. [...] that challenge is to encounter dissonant negation *as the form*, the language and activity which embodies and achieves the survival of a freed consciousness in the modern period. (57)

For Melnick blir dissonans stående som en vei til frihet fra de strenge, klassisistiske kravene, dissonant musikk åpner opp for en aktiv og bevisst lytting. Musikken kan ikke lenger betraktes som vakker i harmonisk forstand, men det er heller ikke lenger det harmoniske idealet som setter standarden for hva som er estetisk vakkert eller ikke. Som Nietzsche skriver i *Tragediens fødsel i musikkens ånd*: musikk kan ikke betraktes ut fra en forestilling om skjønnhet slik skjønnhet eksisterer i f. eks. billedkunsten i det nittende århundret. (Nietzsche 1961: 101) Musikk skal i følge Nietzsche være dionysisk i betydning rusende, rystende, forløsende og disharmonisk dissonerende. Det følelsesladete står altså her i sentrum. Et intellektuelt aspekt har mer og mer kommet til i forhold til lytting til musikk, selv om en umiddelbar rystelse fremdeles kan finne sted i århundrene etter Nietzsche. Et helt annet "skjønnhetsideal", som divergerer med et harmonisk 1800-talls-syn har blitt innført. Wassily Kandinsky, som gjorde seg gjeldende innen mange kunstarter på begynnelsen av 1900-tallet, skriver: "Clashing discords, loss of equilibrium, 'principles' overthrown, unexpected drumbeats, great questionings, apparently purposeless strivings, stress and longing ... this is our *harmony*." (Harrison 1996: 19)

Dissonante eksperimenter i litteratur

Som følge av, eller i vekselvirkning med den klassiske musikkens utvikling mot dissonans, har litteraturen også blitt arena for en mye større frihet til å eksperimentere. Slik karakteriserer Melnick denne friheten: "This access to freedom defines the bearing of Beethoven and of the musical metaphor itself for modern literature, and it is that liberation of creativity in the aesthetic process which is the troubled and challenging Romantic legacy for our century's practitioners of dissonance." (Melnick, 1994: 28)

Formeksperimentering kan være et effektivt virkemiddel til å skape en utfordrende roman. Schönberg sjokkerte lytterne med en ny, uvant form. På samme måte kan forfattere provosere ved å fjerne seg fra en tradisjonell skjønnlitterær form. Kjærstad skriver i "Hun var like vakker som Chopins klaverkonsert i f-moll": "En forfatter som lytter til musikk av komponister som Schönberg og Stockhausen, blir ikke minst inspirert til å vise mot." (Kjærstad 1997a: 60) Som Kandinsky hevdet: formen skal være personlig, den må drive utviklingen framover. Slike uvante strukturer og komposisjonselementer krever en innsats fra leseren. Litteraturen må tilegnes og, med Claude Mauriacs ord, fortjenes. Melnick skriver:

In the early twentieth century, dissonance becomes the single most effective 'language' music can speak in a century of disequilibrium like the one now ending. When modern novelists undertake the musicalization of fiction, their efforts lead not to the writing of harmonious, self-consciously beautiful 'musical' prose, but rather to the use of a series of experimental, destabilizing strategies, which, under the guise of musicalization, assume and achieve the effect of dissonance in the novel. (Melnick, 1994: 8)

Eksempler på eksperimenterende romankomposisjon er Fosses og Vaages repetisjoner og unormale setningssammenstillinger som forvansker en innholdsmessig framdrift. Særlig repetisjonene kan føre teksten fram til en ordvegg som paradoksalt etterlater en stillhet, tomhet, slik Melnick mener å finne allerede hos Beethoven. Dette henger også sammen med språkets ustabile tilstand, ekstrem gjentakelse forvansker språkets referensielle forhold til utenforliggende instanser.

Andre nærliggende grep for å omforme romankomposisjonen i retning dissonans, er å skrive surrealistisk litteratur uten kausal sammenheng, og se bort fra kronologi i framstillingen. Tunström eksemplifiserer en ukronologisk fortellemåte på en suveren måte, *Juloratoriet* krever en leser som erindrer, som klarer å sette de forskjellige tekstdelene i riktig sammenheng, en leser som er villig til å lese romanen flere ganger. I tillegg innkapsles fantastiske episoder i romanen, riktignok i form av drømmer, men likevel som motpol til

realistisk litteratur. Vesaas' *Brannen* er et skjellsettende eksempel på surrealistisk litteratur, her følger den ene merkelige episoden etter den andre i en uhyggelig rekke. Fosse, Vaage, Tunström og Vesaas eksemplifiserer slik måter man kan fjerne seg fra den romantisk-realistiske tradisjonen på.

Werner Wolf er også opptatt av litteraturens måte å gjenspeile musikkens dissonanser på. I *The Musicalization of Fiction* skriver han at det er mye musikalsk litteratur å finne i den modernistiske perioden:

...be it because of an increased emphasis on self-referentiality and perhaps even on metafictional self-questioning or be it because of a subject matter or a theme which does not harmonize well with traditional mimetic techniques. In such texts the reference to music and the intermedial imitation of this art could become a fertile ground for implicit or explicit metafictional or meta-aesthetic reflections on the (remaining) possibilities of verbal act. (Wolf 1999: 109)

Også Wolf betoner bevegelsen vekk fra en mimetisk skrivemåte i forhold til modernistisk, musikalsk prosa. I tillegg vektlegger han selvreferensialitet og metafiksjon. Musikkens selvreferensialitet var jeg inne på i forrige delkapittel, den består gjerne i "intrinsic relations" slik Wolf hevdet. Gjennom særlig repetisjon og variasjon viser musikk tilbake til seg selv gang på gang. Dette kan også litteratur gjøre, en episode kan gjentas flere ganger med mer eller mindre repetisjon, eller flere rollefigurer kan fortelle sin versjon av en og samme hendelse. Dette vil jeg vende tilbake til i analysen.

I forhold til lesningene som følger i de neste kapitlene, vil tre begrep som jeg nå skal komme inn på være sentrale: metafiksjon, flerstemmighet og intertekstualitet. Metafiksjon er et svært vanlig trekk i moderne litteratur.²³ Metafiksjonelle tekster konsentrerer seg om sin egen natur og hvordan de er skrevet. Dermed oppstår en bevissthet i forhold til form i slik litteratur som skiller seg fra den mimetiske tradisjonen. Patricia Waugh skriver i boken *Metafiction* (1984):

The use of names in traditional fiction is usually part of an aim to disguise the fact that there is no difference between the name and the thing named: to disguise this purely verbal existence. Metafiction, on the other hand, aims to focus attention precisely on the problem of reference. (Waugh 1993: 93)

Theodor Adorno skriver også om en slik metafiksjonell betoning av fortellehandlingen i essayet "Fortellerens posisjon i vår tids roman" (1958). Han viser til den eksplisitte

²³ Metafiksjon gjenfinnes i minst like stor grad i såkalt postmodernistisk litteratur. Jeg kommer ikke til å gå inn på postmodernisme-begrepet, det ville kreve en oppgave i seg selv. Det sentrale her er å skille mellom tradisjonell, realistisk litteratur og modernistiske, eksperimentelle tekster.

refleksjonen man finner hos blant annet André Gide og Thomas Mann og skriver: "Den nye refleksjon tar standpunkt imot fremstillingens løgn, egentlig mot fortelleren selv. [...] forfatteren [rister] av seg pretensjonen om å frembringe noe virkelig, selv om hvert enkelt av hans ord foregir dette." (Adorno 1992b: 45-46) Adorno skriver om "den estetiske distansen" som stod "uforstyrrelig fast i den tradisjonelle roman". Denne distansen finnes ikke lenger, leseren blir dratt inn i teksten, slik som ved lesning av Kafkas tekster: "Gjennom sjokk smadrer han leserens kontemplative skjulested for det som leses. [...] Den permanente trusel (sic.) om katastrofen tillater ikke noe menneske å innta en udeltagende tilskuerholdning, ikke engang dens estetiske etterlikning." (46) Den estetiske etterlikningen frarøves den rent mimetiske egenskapen når fortelleinstansen griper inn i teksten og beviser tekstens fiksjonelle karakter.

En metafiksjonell tekst nekter å stille opp ett autoritativt syn på verden, formen belyser hvor problematisk det er å la en såkalt objektiv fortellestemme føre ordet hele romanen gjennom, slik tilfellet gjerne var i den realistiske tradisjonen. I stedet blir det fokusert på forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Metafiksjonelle tekster er opptatt av å presentere flere syn på verden, det finnes ikke lenger et privilegert fortellespråk, ei heller én "realitet". Ordet gjennom bruk skaper litteraturens virkelighet. Universalismepretensjonene i den realistiske skriveformen møter skepsis i modernistisk, metafiksjonell litteratur, og en måte å vise denne skepsisen på er nettopp gjennom et pluralistisk språk. Flere språk og sjangrer blandes med hverandre, litteraturen får et dialogisk preg der flere ulike stemmer får komme til orde. En slik litteratur, der flere stemmer kommer til uttrykk, betegnes gjerne som polyfon. Begrepet polyfoni stammer opprinnelig fra musikken, og refererer til en musikk der flere likestilte stemmer sammen lager musikkuttrykket. Stemmene utvikler seg simultant, de er hele tiden knyttet til hverandre, men de skal være mest mulig melodisk selvstendige.

Polyfoni som litterært begrep

Betegnelsen polyfoni er innført i moderne litteraturforskning av Mikhail Bakhtin.²⁴ Bakhtin bruker Dostojevskijs romaner som hovedeksempel når han diskuterer polyfone tekster. I boken *Dostojevskijs poetik* (1963) skriver han:

²⁴ Bakhtin bruker polyfonibegrepet på en egendefinert måte, men det har likevel sammenheng med funksjonen polyfoni har i musikk. En polyfon tekst er en tekst der rollefigurene er selvbevisste subjekter, deres stemmer er likeverdige og ikke mindre viktige enn fortellerens stemme. Enstemmige homofone tekster som favoriserer en

Dostojevskij skapar [...] *fria* människor, förmögna att stå *jämsides med* sin skapare, utan att vara överens med honom och till och med att revoltera mot honom. *Mångfalden av självständiga och icke förenade röster och medvetanden, den äkta polyfonin av fullvärdiga röster, utgör i själva verket det grundläggande särdraget i Dostojevskijs romaner.* [...] De viktigaste hjältarna hos Dostojevskij är faktiskt, i överensstämmelse med författarens konstnärliga avsikt, *inte bara objekt för författarens ord utan också subjekt för det egna, direkt betydelsebärande ordet.*²⁵ (Bakhtin 1991: 10)

Begrepen *sameksistens* og *vekselvirkning* er viktige i Bakhtins polyfoniteori.²⁶ Termene innebærer at flere romanfigurer skal være til stede samtidig i romanen, figurene skal skapes i møte med hverandre. Disse begrepen vil vise seg å være viktige i forhold til romananalysene, formidlingen av personene foregår i stor grad ved hjelp av møter, personenes sameksistens er sentralt. På samme måte skapes et polyfont musikkverk ut fra de forskjellige melodienes samklang.

Tonene i en musikkkomposisjon er fysisk tilstede samtidig. De ulike stemmene i en roman kan ikke på samme måte være gjengitt samtidig, skriften er lineær og gir ikke rom for en slik sameksistens. Men i følge Bakhtin kan et utsagn være dobbeltstemt eller dialogisk, flere stemmer er i så tilfelle til stede i det samme utsagnet.²⁷ Bakhtin skriver i *Dostojevskijs poetik*: "de dialogiske relationerna [kan] tränga in i yttrandet, till och med i ett enskilt ord, om det där sker ett dialogiskt möte mellan två röster." (196) Ut fra denne teorien har språket altså mange meninger, det skapes ved hjelp av flere stemmer, og resultatet blir en litterær polyfoni, som tilsvarer en flerstemmighet i musikk. Brown skriver: "It is only by introducing the non-literary

enkel autoritær fortellestemme er motstykket til polyfon litteratur. Tilsvarende er homofone musikkverk motsetningen til polyfone komposisjoner: disse drives også fram av bare én stemme, eventuelt andre stemmer har en akkompagnerende rolle.

²⁵ Det at figurene er selvstendige størrelser, med stemmer like viktige som fortellerens, kan synes problemfylt i og med at romanfigurene er fiktive, skapt av en forfatter. Om dette skriver Bakhtin: "djupare sett finns det ingen sådan motsägelse. Hjältarnas frihet hävdar vi inom ramen för den konstnärliga avsikten och i denna bemärkelse är den lika mycket någonting skapat som ofriheten hos den objektiverade hjälten." (Bakhtin 1991: 73) Det forholder seg altså i følge Bakhtin likt for både subjektiverte og objektiverte romanfigurer, de er alle skapt av en forfatter, og det er også deres frihet/ufrihet.

²⁶ Bakhtin skriver: "Möjligheten av samtidig samexistens, möjligheten att vara bredvid eller mitt emot varandra blir för Dostojevskij närmast ett kriterium för att skilja det väsentliga från det oväsentliga. Bara det som meningsfullt kan framställas samtidigt och som meningsfullt kan vara förbundet med vartannat under en och samma tid är väsentligt och ingår i Dostojevskijs värld; detta kan även överflyttas till evigheten, ty i evigheten är enligt Dostojevskij allt samtidigt, allt samexisterar." (35) Figurenes fortid og fremtid er altså ikke vesentlig i Dostojevskijs verdener, derfor virker det som om de ikke har noen biografi, ingen hukommelse, og vi kan heller ikke finne noen kausalitet eller forklaringer i figurenes miljø, oppvekst etc.. Dostojevskij var i følge Bakhtin ikke opptatt av den lineære tidsavhengige utviklingen når han skrev romaner, og denne romlige tenkningen opptar Bakhtin i *Dostojevskijs poetik*.

²⁷ I *Introducing Bakhtin* definerer Sue Vice dialogismebegrepet slik i forhold til språket i litteratur: "dialogism refers to the presence of two distinct voices in one utterance." (Vice 1997: 45). Bakhtins dialogismebegrep kan sammenstilles med poststrukturalistenes benektelse av ord som uttrykk for et direkte betegnelsesforhold, flere meninger er alltid til stede i ethvert ord. Bakhtin mener imidlertid at språket alltid er knyttet til ideologier, språk er i sin natur verdiladet. Roland Barthes og Jacques Derrida betrakter derimot språket som et lukket system.

medium of physical activity that we can produce different and contrapuntal effects simultaneously."²⁸ (Brown 1963: 43) Litterær flerstemmighet avhenger altså av leserens evne til å sammenstille flere temaer, oppfatte ulike stemmer. Men ved hjelp av en menneskelig bevissthet kan romanen framkalle en flerstemmig effekt.

Bakhtin diskuterer selv sammenhengen mellom musikalsk og litterær polyfoni i *Dostojevskijs poetik*. Han tar for seg L. Grossmans synspunkter på Dostojevskijs flerstemmighet. Grossman var av de få som interesserte seg for det komposisjonelle kontrapunktet i Dostojevskijs bøker: "Till grund för kompositionen i varje roman av Dostojevskij ligger enligt Grossman 'principen om två eller flera berättelser som möts', som i sin kontrastverkan kompletterar varandra och är förbundna med varandra enligt polyfonins musikaliska princip." (Bakhtin 1991: 49) Videre siterer Bakhtin Grossman:

"Dostojevskij hänvisade själv till en sådan kompositionell gång (av musikalisk typ – M. B.) och talade om en analogi mellan sitt konstruktionssystem och den musikaliska teorin om 'övergångar' eller oppositioner. Han skrev vid denna tid en berättelse i tre kapitel, som var olika till innehållet men som ägde en inre enhet. Det första kapitlet var en monolog, polemisk och filosofisk, det andra en dramatisk episod som förberedde den katastrofartade upplösningen i det tredje kapitlet. Kan man publicera dessa kapitel var för sig? frågar författaren. De svarar ju mot varandra på ett inre plan, i dem ljuder olika men oskiljaktiga motiv, som tillåter att de organiskt byter tonart men inte att de mekaniskt avskiljs från varandra. Så kan man tyda Dostojevskijs korta men innehållsrika brev till sin bror: [...] 'Du vet vad en *övergång* är i musiken. Just så är det också här. I första kapitlet verkar det bara vara prat; men plötsligt får detta prat i de sista kapitlen sin upplösning genom en oväntad katastrof' ('Brev', I, s. 365). Här överför Dostojevskij med stor subtilitet lagen om den musikaliska övergången från en tonart till en annan till den litterära kompositionens plan. Berättelsen är uppbyggd efter den konstnärlige kontrapunktens principer. [...] *Detta är olika röster som sjunger olika över ett och samma tema. Detta är en 'mångstämmighet' som visar livets mångfald och de mänskliga upplevelsernas mångskiftande komplexitet.*" (49-50)

Bakhtin mener Grossman foretar svært gode og subtile iakttakelser av komposisjonens musikalske natur hos Dostojevskij, og hevder videre om Grossman: "Vad som intresserar honom är inte så mycket den *ideologiska* mångstämmigheten i Dostojevskijs romaner som den specifikt kompositionella tillämpningen av kontrapunkt, vilken binder sammen de ulike berättelserna i romanen, de ulike fablerne, de ulike planen." (51) I sitatene er det altså snakk om stemmer som møtes, og at dette skjer på musikkens kontrapunktiske måte. Et motiv eller

²⁸ Kontrapunkt er den tekniske betegnelsen for polyfoni. I *Gyldendals musikkleksikon* defineres kontrapunkt slik: "læren om hvordan to eller flere selvstendige melodier kan kombineres slik at de utfolder seg mest mulig uavhengig av hvordan de klinger sammen. K. arbeider i to dimensjoner, en horisontal (melodisk) og en vertikal (harmonisk)." Johann Sebastian Bach er kontrapunktikkens mester. Fugen er den mest avanserte kontrapunktiske musikkformen, og Bachs unike verk *Die Kunst der Fuge* er selve læreboken i fugekunst.

tema som holder romanen sammen er også omtalt, de forskjellige delene kan gjerne forekomme i ulike tonearter, så lenge den indre forbindelsen er der i form av et felles tema.²⁹

Milan Kundera tematiserer også polyfoni. Essaysamlingen *Romankunsten* (1986) handler for en stor del om flerstemmighet slik den finnes opprinnelig i musikk, og hvordan den kan anvendes i litteratur. Nettopp et samlende tema utgjør kjernen i Milan Kunderas polyfonibegrep. Hans generelle polyfonidefinisjon lyder slik:

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 polyfonis motsetning: den *énlinjede* komposisjon. Men helt siden romanens historie begynte, har romanen forsøkt å unnsnippe énlinjetheten og å åpne bresjer i den kontinuerlige fremstillingen av en historie. (Kundera 1998: 69)

Bresjeåpningen har skjedd på flere måter. Kundera viser til Cervantes *Don Quixote* der hovedpersonens reise er lineær, men andre personers historier blir dratt inn, og disse gjør det i følge Kundera mulig å komme ut av romanens linearitet. En roman kan bygges opp av mer eller mindre frittstående deler som likevel hører sammen på grunn av et eller flere temaer som hele tiden følges som en rød tråd. I sine egne romaner nærmer gjerne Kundera seg temaet eller temaene gjennom ren romanfortellingsform, men det finnes også mange essayistiske bolker i romanene der Kundera fritt omhandler temaene. Slik oppstår ulike syn på samme anliggende, flere stemmer synger over samme tema.

Denne sjangerblandingen får Jon Fosse til å utrope i essayet "Om å brenne *Æneiden*": "men langt meir enn Bakhtin anvender Kundera omgrepet i samsvar med det musikkteoretiske opphavet: som kontrapunktikk." (Fosse 1989: 101) Fosse viser her spesielt til Kunderas behandling av Hermann Brochs *Søvnjengerne*, der den tematiske polyfonien igjen står i sentrum for Kunderas teorier. Sjangerblanding er viktig særlig i *Juloratoriet*, her veksles metafiksjonelle, essayistiske bolker med både dagboksutdrag og mer tradisjonell fortelling. Kundera forlater aldri polyfonis musikalske opphav når han snakker om flerstemmighet i forhold til blanding av ulike framstillingsformer innenfor romanestetikken. Hans polyfoniteori vil bli dratt inn for å belyse den litterære polyfonis funksjon i forhold til flerstemmighet i musikk. Det samme gjelder med hensyn til Bakhtin, jeg vil vise til polyfonibegrepet hans i de

²⁹ Nøyaktig hvordan Dostojevskij gjenspeiler tonearter og overgangen mellom dem litterært, forteller Grossman/Bakhtin ingenting om. Tonearter er et vanskelig begrep i forhold til litteratur, de kan kanskje skapes ved hjelp av ulike stemninger. Likevel blir dette en metaforisk bruk av begrepet toneart i forhold til den opprinnelige funksjonen begrepet har i musikk.

tilfellene det er med på å klargjøre skjønnlitterær flerstemmighet som nærmer seg musikalsk polyfoni. Bakhtins to begrep *sameksistens* og *vekselvirkning* vil være viktige i forhold til analysen av flerstemmighet i *Brannen*, og hans dialogisitet-teori vil jeg komme inn på i forhold til fortellemåten i *Naustet*.

Intertekstuellet samspill

Intertekstuelle stemmer dras ofte inn i skjønnlitteratur. Intertekstualitet er med på å fremme det polyfone aspektet i litteraturen, referanser til andre utenforstående tekster beriker tekstens flerstemmighet. Alle romanforfattere må ta stilling til og er preget av verk som allerede er skrevet, og dermed har former for intertekstualitet alltid eksistert i romanlitteraturen.

Intertekstualitet har dog blitt et stadig mer vanlig grep i senere tid, forfattere tenderer mot å vise, gjerne eksplisitt, til andre forfattere, bøker, og kulturuttrykk. Slike eksempler finner vi mange av i *Juloratoriet*, der blant annet Dante, Selma Lagerlöf og Dietrich Fischer-Dieskau figurerer i teksten.³⁰ Graham Allen har nylig gitt ut boken *Intertextuality*.³¹ Her hevder han at intertekstualitet ikke bare er forbeholdt diskusjonen rundt litteratur: "It is found in discussions of cinema, painting, music, architecture, photography and in virtually all cultural and artistic

³⁰ I Frode Gryttens *Bikubesong* 1999 er intertekstualitet et strukturerende grep i mange av kapitlene. Romanen innledes med en ung mann som hele tiden siterer The Smiths-sanger, og fortsetter med linjer sunget av blant annet Billie Holiday og Bruce Springsteen. For at leseren skal ha mulighet til å dechiffre alle sitatene har Grytten bak i boken tatt med et referanseregister. En ekstrem form for intertekstualitet har i senere år oppstått i form av såkalt samplinglitteratur. Sampling går ut på å plukke sitater fra ulike tekster for så å sette dem sammen i egen tekst, man benytter seg altså svært aktivt av andre tekster og medium. John Erik Riley er en av de ledende samplingforfatterne i Norge som i følge han selv (*Studvest* 11. oktober 2000) stjeler uhemmet fra andre. Per Buvik sier i samme avis: "Den litterære dialogen, og kalla intertekstualitet, stoggar aldri, og sampling kan sjåast på som den ytterste konsekvensen av dette. [...] Sampling tydeleggjer at forfattaren berre er *ein* instans i skapingsprosessen."

³¹ Allen hevder å finne opprinnelsen til begrepet intertekstualitet i et samspill mellom Saussure, Bakhtin og Julia Kristeva sine teorier, der sistnevnte var den første til å bruke begrepet, mens de to andre skrev litteratur termen kunne deriveres ut fra. (Allen 2000: 1-60) Kristeva viser til Bakhtin og tematiserer intertekstualitetsbegrepet i "Word, Dialogue, Novel" slik: "What allows a dynamic dimension to structuralism is [Bakhtin's] conception of the 'literary word' as an *intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning), as a dialogue among several writings: that of the writer, the addressee (or the character) and the contemporary or earlier cultural context. By introducing the *status of the word* as a minimal structural unit, Bakhtin situates the text within history and society, which are then seen as texts read by the writer, and into which he inserts himself by rewriting them. [...] any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*." (Kristeva 1986: 36-37) Også Roland Barthes er en viktig figur i intertekstualitetsdebatten. I sin artikkel *The Death of the Author* utvikler Barthes et syn der opprinnelsen til teksten ikke lenger er å finne i forfatterens bevissthet, men derimot i et mangfold av andre tekster, stemmer og utsagn: "it is language which speaks, not the author; to write is, through a prerequisite impersonality, to reach that point where only language acts, 'performs', and not 'me'. [...] a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation. (Barthes 1995: 168-171)

productions."³² (Allen 2000:174) I forhold til musikk skriver han videre: "whilst styles represent the available building blocks for the composer, music's version of the 'already written', strategies represent the composer's ability to transpose such styles into original compositions." (175)

Robert S. Hatten peker i artikkelen "The place of intertextuality in music studies" på viktige forhold ved intertekstualitet innen musikk. Han skriver at intertekstualitet gjenspeiles gjennom lån av stiler, og hvordan stilene struktureres. (Hatten 1985: 70) En komposisjons bruk av et allerede eksisterende tema kan være en eksplisitt referanse til et eldre verk, gjerne som en honnør, men også ofte i form av en parodi eller konfrontasjon. Men et annet forhold Hatten påpeker er vel så interessant: "Earlier *styles*, however, may be exploited strategically without regard for any particular work in those earlier styles, and the results are clearly an intertextual concern." (71) Hatten viser blant annet til hvordan renessanse- og barokk-stiler blir brukt i Beethovens strykekvartett i a-moll, op. 132. En slik intertekstualitet er mer skjult enn for eksempel Sæveruds eksplisitte bruk av skjebnemotivet fra Beethovens femte symfoni, og er sammenliknbart med en implisitt bruk av intertekstualitet i litteratur. Litterær implisitt intertekstualitet er et vanlig grep i romaner. Et eksempel finner vi i *Juloratoriet*, der et sitat fra Johannespasjonen av Bach aldri blir redegjort for. Intertekstualitet er kulturelt betinget, og avhenger av en lesers forutsetninger for å legge merke til, og ta til seg de intertekstuelle referansene. På samme måte som det finnes forskjellige lesere, med forskjellige forståelseshorisonter, finnes det ulike lyttere som oppfatter musikkens intertekster ulikt. I vår kultur danner vestlige kunstuttrykk publikums forståelseshorisonter både i forhold til musikk og litteratur.³³

Metafiksjon, flerstemmighet, ikke-kronologi og surrealisme er altså krav som kan stilles til romaner som estetisk vil nærme seg post-romantisk, dissonerende musikk. Disse elementene har i følge Werner Wolf vært viktige i utviklingen av en ny, opprivende skrivemåte, og de får Wolf til å snakke om et klimaks for den musikalske litteraturen i modernismen: "musicalized narratives occur so relatively frequently in modernism that this period can be viewed as the

³² "Språk" brukes da som et kulturelt begrep: "It is possible to speak of the 'languages' of cinema, painting or architecture: languages which involve productions of complex patterns of encoding, re-encoding, allusion, echo, transposing of previous systems and codes." (Allen 2000: 174)

³³ Implisitt intertekstualitet kan være avansert: en beskrivelse av havet kan vanskelig unngå å lede en norsk belest lesers oppmerksomhet mot Alexander Kiellands *Garman & Worse*, uavhengig av om verket er nevnt eller ikke. Intertekstualitet kan også være ubevisst fra forfatterens side.

first climax in the history of musico-fictional intermediality." (Wolf 1999: 125) Jeg vil i neste kapittel ta for meg disse begrepene i forhold til den musikalske estetikken i *Brannen*, *Naustet*, *Rubato* og *Juloratoriet*. Som jeg allerede har vært inne på er repetisjon, rytme og klang vel så viktige elementer i forhold til musikalitet i skjønnlitteratur som begrepene over. I romanene blir disse elementene brukt på en måte som ofte skriver seg opp mot et dissonerende ideal, slik vi finner i Fosses bruk av gjentakelse i *Naustet* og i Vesaas' benyttelse av klang i *Brannen*. Dissonans vil altså fungere som et samlende begrep i forhold til romanenes musikalitet. Likevel er det ikke alle de musikalske egenskapene i romanene som nødvendigvis har med dissonant musikk å gjøre. For eksempel tempovekslingene i *Rubato* må i forhold til musikk ekvivaleres med den grunnleggende måten å komponere musikk på, uansett tid og stil. Også flerstemmigheten i *Juloratoriet* gjenspeiler en tidløs komposisjonsteknikk som dermed ikke er enestående for dissonant musikk, men som derimot har svært lange røtter i musikktradisjonen.

Tekstene jeg skal ta for meg er på hvert sitt vis utfordrende og til tider vanskelige å lese, men til gjengjeld svært interessante og spennende. Det er ikke slik at fortellingen er fortalt en gang for alle, bøkene tåler, og i noen tilfeller krever, flere gjennomlesninger. Romanene når ingen definitiv ende i det siste side leses. Og kriteriet for en god roman er vel kanskje nettopp det at den fortsetter å leve i leseren etter endt lesning, slik musikk gjerne gjør. Før jeg kommer fram til hovedtekstene, vil jeg nå, som jeg varslet i innledningen, se på en førmodernistisk strukturingsmetode av litteratur som går ut på å føre litteraturen inn i et helhetlig, musikalsk mønster.

Kapittel 2 – Litterære sonater, kvartetter, rondoer

Musikalsk strukturering i eldre tekster

The novelist has much to learn from musical form: novels in sonata form, rondo-form, fugue-form are perfectly feasible.

Anthony Burgess³⁴

I always think of my books as music before I write them.

Virginia Woolf³⁵

I kapittel 1 skrev jeg at det finnes mange eksempler på noveller og romaner som etterstreber å framstå som musikalske komposisjoner helhetsmessig, og at en slik etterlikning var typisk for førmodernistisk litteratur. Thomas Mann klarte med *Tonio Kröger* noe ingen før hadde gjennomført på en like fullkommen måte: han skrev denne novellen inn i et sonatesatsformskjema, og det på en overbevisende måte. En musikalsk helhetsstruktur i form av en symfoni o.l. kan lett bli påklistret og kunstig. Dersom leseren ikke får klare retningslinjer å forholde seg til, er det gjerne vanskelig å få øye på en for eksempel symfonisk struktur i forhold til en roman. Problemet likner det man møter i programmusikk: man må være klar over programmet på forhånd for å klare å dechiffere det under lesningen/lyttingen.

I tilfellet *Tonio Kröger* krever lesningen av novellen som sonate en intellektuell bevissthet i forhold til sonatemønstret. Igjen har lesere forskjellige forutsetninger, mange lesere vil aldri kople novellen med en sonate, mens andre igjen synes sonatesatsformen er opplagt i novellen. En umiddelbar opplevelse av novellen som sonate vil uansett være forunt svært få lesere, og jeg vil ikke hefte meg ved denne typen litteratur i særlig grad. Den klassisk-romantiske måten å komponere romaner på har også allerede blitt utførlig gjort rede for.³⁶ I Norge har ikke

³⁴ Wolf 1999: 198

³⁵ Wolf 1999: 147

³⁶ Av mange teoretiske utlegninger kan jeg nevne H. A. Basilius' essay "Thomas Mann's Use of Musical Structure and Techniques in *Tonio Kröger*" om denne novellen som sonate, Theodore Ziolkowskis artikkel "The Steppenwolf: A Sonata in Prose" omhandlende Hermann Hesses Steppeulven, Werner Wolfs utlegning om Thomas De Quinceys "Dream-Fugue" som fugue og "Sirene"-episoden fra James Joyces *Ulysses* som preludium og fugue i *The Musicalization of Fiction*, Calvin S. Browns artikkel "Theme and Variations as a Literary Form" om Josef Weinhebers *Variationen auf eine holderlinische Ode* og Robert Brownings *The Ring and the Book* og George Steiners utlegning om Hermann Brochs *The Death of Virgil* som kvartett i *Language & Silence*.

denne tradisjonen fått fotfeste, få eksempler på slike komposisjoner finnes.³⁷ Jeg vil komme inn på denne komposisjonsformen i forhold til ett verk, Andrew Crumeys *Music, In A Foreign Language* som ble utgitt så sent som i 1997. Denne romanen intenderer som sagt å framstå som en litterær variasjonsform. Samtidig er romanen interessant ved at den når lengre enn dette klassisk-romantiske formidealet. *Music, In A Foreign Language* består av flere andre elementer som leder lesningen i retning musikk på en mer intuitiv måte.

Niels Lyhne og The String Quartet: *to klanglige eksempler*

Først vil jeg nevne at det også i hele romanhistorien har eksistert romaner som har forsøkt å nærme seg musikk på en annen måte enn gjennom helhetsstrukturering. Klang og rytme har alltid vært et viktig aspekt ved skjønnlitteratur, slik disse elementene også er og har vært viktige i musikk. Klang og rytme kan, som jeg skal komme tilbake til, mer umiddelbart sette litteratur i forbindelse med musikk. J. P. Jacobsens roman *Niels Lyhne* (1880) er et eksempel på førmodernistisk litteratur der klang, rytme og setningskonstruksjon er vel så viktig som innholdet Jacobsen skriver fram. I den samtidige kritikken av boken ble det påpekt at Jacobsen fornyet dansk prosa, men også at stilen var for "spekket". I følge Georg Brandes var det 500 adjektiver for mange i boken. (Ferlov 1952: xx) I ettertid har Jacobsens språk et noe "blomstrende" preg, men først og fremst har stilen hans blitt stående som lyrisk, elegant og melodisk. Det klanglige aspektet i språket eksemplifiseres kanskje klarest i forhold til beskrivelsene av Edele, Niels tante. Niels observerer som tolvåring tanten henstrakt på en lang "pufs":

Fra denne dag af følte Niels sig ængstelig lykkelig i Edeles nærværelse. Hun var ikke mere et menneske som alle andre, men et vidunderligt ophøjet væsen, guddommeliggjort ved en sælsom skønhedens mystik, og der var en hjertebankende fryd i at beskue hende, knælende for hende i sit hjerte, krybende for hendes fod i selvudslettende ydmyghed; men undertiden blev også trangen til tilbedelse så stærk, at den krævede at give sig luft i et udvortes tegn på underkastelse, og da udspejdede han et gunstigt øjeblik til at liste sig ind i Edeles værelse og kyssede i et forud bestemt, uendeligt antal gange, det lille

³⁷ Agnar Mykle og intervjueren Nils Kåre Jacobsen hentyder i boken *Mine bøker er musikk at Lasso rundt fru Luna* er komponert som en slags sonate eller symfoni, det blir referert til hovedtema, sidetema, eksposisjon og gjennomføring. (Jacobsen 1994: 97-99) Bruken av termene må sies å være ganske løs og metaforisk, en dypere musikk-teoretisk forankring er fraværende. Det samme gjelder Jan Thons anmeldelse av Erik Fosnes Hansens *Salme ved reisens slutt* i *Klassekampen* 27. mars 1991, der Thon skriver: "Det starter med grunntonen som er tillagt kapellmester Jason, passerer flere uviktige personer før vi kommer til dominanten Spot. David er gitt Jasons parallelltone og Petronius ledetonen." Dette kan sies å være et eksempel på en helt merkelig og kurios bruk av et musikalsk modulasjonssystem, og en beskrivelse av hvordan personene får denne toneart-funksjonen i forhold til hverandre er ikke nærmere gjort rede for. Andre eksempler på musikalsk kategorisering av romaner finnes også, blant annet blir Runo Isaksens *Åpen bok* fra 1997 karakterisert som "en symfoni med variasjoner" på vaskeseddelen. Her, som så ofte ellers, må man konstatere at bruken av musikalske betegnelser ikke er annet enn metaforisk og usaklig.

tæppe foran hendes seng, hendes sko eller hvilken som helst anden relikvie, der frembød sig for hans fanatisme. (Jacobsen 1952: 23-24)

En konkret nytelseseffekt gjenspeiler seg i språket. Dette velbehaget grunner i beundringen av Edele, men nytelsen har for leseren vel så mye med språkets klangbunn å gjøre som med Edeles fullkommenhet. Klangen henger også sammen med rytmen i romanen. Niels Ferlov skriver i forordet til boken: "Beundringsværdig især er sprogets rytme i bogen. J. P. Jacobsen behersker til fuldkommenhed kunsten at kunne veksle mellem lange syngende perioder og korte, ligesom afsluttende, sætninger, en teknik, der også minder om Holger Drachmanns lyrik." (Ferlov 1952: xx) En slik sekvens finner vi i romanens tredje kapittel:

Nede ved fjorden havde de leget; muslingeskaller sendtes ud som skibe, og når de standsedes af en tangbusk eller landede på en sandbanke, så var det Columbus i Sargassohavet eller Amerikas opdagelse. Havne blev der anlagt og mægtige dæmninger, Nilen groves ud i det faste strandsand, og en gang bygged de et Gurre af flinter, - en død lille fisk i en østersskal var den døde Tove og selv var de kong Valdemar, som sad sørgende hos.

Men det var forbi. (Jacobsen 1952: 14)

Klangen skaper en melodisk dimensjon i teksten, en estetisk umiddelbarhet gestalter seg i romanen som skyldes formspråket og er uavhengig av innholdet. Jacobsens elegante stil har et syngende preg som er vanskelig å finne i nyere litteratur.

Et annet eksempel som fører skjønnlitteraturen videre i musikalsk henseende er Virginia Woolfs forfatterskap. Hennes tekster er klart modernistiske og antirealistiske, "underbevisstheten" er et viktig element i Woolfs romankomposisjon, noe hennes novelle *The String Quartet* (1921) vitner om. Woolf var opptatt av musikkens rolle i forhold til skjønnlitteratur, i følge Werner Wolf var hun overbevist om at "the art of writing [...] is nearly allied to the art of music." (Wolf 1999: 147) *The Waves* har ofte blitt karakterisert som musikk-liknende på grunn av dens simultane, ikke-lineære fortellestil. (148) Dette gjelder også for novellen *The String Quartet*, som til en stor grad skildrer øyeblikk i et menneskes underbevissthet, og dermed får et vel så romlig som temporalt preg.

Som tittelen antyder, er novellen forbundet med en strykekvartett. I sentrum av teksten er en anonym forteller, antakeligvis en kvinne, hvis tanker blir gjengitt. Formen i novellen er merkelig og uvant særlig på grunn av ordsammenstillingen og repetisjonen av setningsfragmenter. Som Jacobsen skaper Woolf egne ord som underliggjør teksten. Novellens forteller overværer framførelsen av en strykekvartett: "Here they come; four black figures, carrying instruments, and seat themselves facing the white squares under the

downpour of light. [...] the first violin counts one, two, three—" (Woolf 1953: 28) I det musikken slås an, begynner fortellerens "underbevisste" tanker og følelser å strømme fram, og blir gjengitt i teksten:

Flourish, spring, burgeon, burst! The pear tree on the top of the mountain. Fountains jet; drops descend. But the waters of the Rhone flow swift and deep, race under the arches, and sweep the trailing water leaves, washing shadows over the silver fish, the spotted fish rushed down by the swift waters, now swept into an eddy where – it's difficult this – conglomeration of fish all in a pool; leaping, splashing, scraping sharp fins... (28)

Musikken setter i gang tankeprosessen som blir gjengitt, vi får høre en "music of consciousness"³⁸ (Wolf 1999: 150) Wolf hevder at det ikke er tilfeldig at Woolf valgte musikk som utgangspunkt for *The String Quartet*, siden musikk "at least since its revaluation in the eighteenth century, is thought of as an art particularly apt at creating emotional experience without distinct referential meaning." (158) Et av modernistenes hovedmål var nettopp å utruste litteraturen med en følelsesmessig og estetisk dimensjon som gikk utover den rasjonelle, mimetiske representasjonen.

Pausene i kvartetten blir forståeliggjort gjennom å gjengi andre publikummers kommentarer. Etter første sats skjer det slik: "That's an early Mozart, of course—[...] Hush!" (Woolf 1953: 29) og etter andre sats: "No, no, I noticed nothing. That's the worst of music – these silly dreams. The second violin was late, you say?"³⁹ (30) Rent bortsett fra disse kommentarene som kommer utenfra, foregår teksten i fortellerens "underbevissthet". Werner Wolf skriver:

...it is the music she listens to during the concert which is responsible for the strange and otherwise unaccountable turns of consciousness the reader encounters in the text: the plethora of kinetic elements, the abrupt changes, the outspoken emotionality and self-referentiality – all these phenomena are indeed features which usually are attribute to music. (Wolf 1999: 150)

Musikk er altså absolutt bestemmende for novellen, som Wolf konkluderer: "it is only with reference to the concept of a musicalization of fiction that some of the otherwise bewildering aspects of the text can be accounted for." (154) Mye kan sies om meningen denne novellen har, i tematisk forstand. Jeg skal ikke komme inn på dette her. Henvisningen til Woolfs *The*

³⁸ Novellen kan kategoriseres som verbal musikk: et musikkstykke blir gjengitt i ord. Likevel er ikke dette verbal musikk slik den som oftest forekommer. I *The String Quartet* gjengis musikken i en assosiativ tankestrøm, ikke gjennom analytisk tilnærming, slik vi finner for eksempel i Vikram Seths *An Equal Music* eller i Vaages *Rubato*. Teksten består også av ordmusikk, ord nærmer seg musikk gjennom lydlig etterlikning slik som "hum, hah!" (Woolf 1953: 29) men også gjennom rytmiske repetisjoner: "round and round, round and round." (29)

³⁹ Werner Wolf prøver i sin analyse å finne ut hvilken kvartett som framføres i novellen, men han finner ingen (av Mozart) som passer til den tekstlige beskrivelsen. Han konkluderer med at Woolf antakeligvis ikke hadde én bestemt kvartett i tankene, men mer kvartettformen slik den gestalter seg hos Mozart.

String Quartet blir stående som et tidlig eksempel på en litterær tilnærming til musikk som spiller på klang, rytme og selvreferensialitet. Disse aspektene vil vise seg å være viktige i den senere analysen. Jeg vil nå se nærmere på Andrew Crumeys *Music, In A Foreign Language* som gjennom helehetsstrukturering eksemplifiserer en annen type musikalsk komposisjon i litteratur.

Music, In A Foreign Language: "I shall have to start again"

This title came as a reminder to me of the fundamental role played in the book by music; I was in effect seeking to develop musical techniques within language.

Michael Crumey⁴⁰

Music, In A Foreign Language intenderer å være en litterær variasjonsform.⁴¹ En slik komposisjon skapes gjennom repetisjon og variasjon. *Music, In A Foreign Language* har dog lite med førmodernistisk litteratur å gjøre, romanen befinner seg klart innenfor en metafiksjonell tradisjon der vekt legges på å belyse romanens fiktive karakter. Variasjonsformen blir utsatt for eksperimentering. Musikaliteten i romanen ligger ikke bare på det helhetlige strukturplanet, særlig den gjennomførte kontrapunktikken i romanen kan gi en idé om musikk. Men også det sykliske preget i romanen, som er en viktig bestanddel i variasjonsformmønsteret, gir et umiddelbart uttrykk av musikalitet, strukturen er distinkt og iøynefallende.

Music, In A Foreign Language følger alt annet enn et konvensjonelt fortellemønster. Jeg-fortelleren i boken vil skrive en roman, og hele boken handler om frambringelsen av denne

⁴⁰ Crumey 2000

⁴¹ Den musikalske variasjonsformen (også gjerne kalt "tema og variasjoner") innebærer repetisjon av et tema eller et motiv som hver gang det blir gjentatt er modifisert melodisk, rytmisk eller harmonisk. (Et musikalsk motiv defineres av Finn Benestad i *Musikklære* som den minste selvstendige og karakteristiske enhet i et musikkstykke. For å gi mening må et motiv i det minste bestå av to toner, og i tillegg ha et lett gjenkjennelig mønster. Et tema er en musikalsk idé bygget opp av ett eller flere motiver, og har gjerne en karakteristisk avrundet form i forhold til rytme, harmoni og melodi. Tilsvarende i forhold til litteratur defineres motiv og tema slik i *Litteraturvitenskapelig leksikon*: "Mens motivet henspiller på en konkret forestilling, henspiller temaet på en abstrakt problemstilling.") Temaet i en variasjonssats er vanligvis en lett oppfattelig melodi som kan være todelt, tredelt eller bare bestå av en musikalsk setning. Temaet fremføres normalt først i sin enkelhet, deretter følger variasjonene. Variasjonene kan strekke seg fra en enkel utbrodering eller ornamentering av melodilinjen til en total omgjøring av temaet der bare den harmoniske strukturen er gjenkjennelig. Variasjonene kan også ta

romanen. Fortelleren kommenterer progresjonen underveis, han har store problemer med å finne ut hvilken retning romanen skal ta, og han er ikke fornøyd med det første forsøket som utgjør bokens to første deler, derfor begynner han rammefortellingen på nytt igjen i del tre. Fortelleren er opptatt av å få fram hvor tilfeldig det er at noe skjer med romanpersonene hans, mens andre muligheter blir forbigått. Metaplanet i boken er med andre ord svært tydelig, kommentarene som går på fortellerens romanprosjekt kan lett sees som generelle i forhold til skjønnlitteratur overhodet.

Romanen rommer fire ulike tidsplan. I tillegg til fortellerens tidsplan (nåtid), finner vi nivået til Duncan og Giovanna, de to figurene han ser på som hovedpersonene sine (1990). Men det er likevel Duncans far Robert og hans beste venn Charles som kommer til å bli de mest fremtredende figurene i boken. Robert og Charles møter vi i to forskjellige tider (1965 og 1970). De fire planene alternerer, og gjør komposisjonen i romanen ukronologisk og til dels vanskelig. De forskjellige planene og historiene holdes sammen ved hjelp av et tema de alle forholder seg til, nemlig tilfeldighetenes rolle. Måten historiene veksler på kan minne om kontrapunktisk stemmealternering, noe jeg skal komme tilbake til.

Duncan leser en novelle av den fiktive forfatteren Galli i bokens første del. I novellen står å lese:

...because he and the girl are themselves arbitrary characters in a story which seems to suggest the possibility of some resolution, of some answer, and yet continues to deny this, and it's the sort of story which you won't like if you believe that the world makes any sense, if you're the sort of person who wants a beginning and a middle and an end... (Crume 1997: 29)

En vilkårlighet, som selvfølgelig er kunstig i og med at romanen er komponert av en forfatter, står altså i sentrum. Den tradisjonelle romanformen bestående av en begynnelse, en midtdel og en slutt er forlatt både i den siterte novellen og i Crumeys roman. I stedet for å følge et tradisjonelt komposisjonestetisk ideal, ønsker Crume at romanen hans skal nærme seg musikk. Om tittelen skriver Crume:

There is an analogy with musical variation, which is fundamental to the book. Music, as the title suggests, is itself a crucial theme. Like King, I play the piano a great deal [...] and in my earliest attempts at novel writing I planned to write a work based somehow on Bach's Goldberg Variations. (Crume 2000)

tak i bare en enkelt del av temaet, og utvikle dette. Repetisjon er altså det viktigste kjennetegnet på variasjonsformen.

Crumey hevder at han gikk bort fra planen om å lage en skjønnlitterær utgave av Goldbergvariasjonene. Like fullt er *Music, In A Foreign Language* inspirert av den musikalske variasjonsformen slik den gestalter seg i Bachs variasjoner. Boken er en variasjon over ett og samme tema. Crumey har valgt å begynne sin kapittel-nummerering med 0 i stedet for den konvensjonelle varianten 1. Et musikalsk variasjonsverk slik som Goldbergvariasjonene er gjerne komponert på samme måte, selve temaet presenteres først som en arie utenfor nummereringen, deretter følger variasjon 1, 2 osv. Og Crumey anslår temaet sitt på musikkvis i det nullte kapitlet, for så å variere over det videre i boka.

Tema og variasjoner i litterær drakt

I nullte kapittel forteller jeg-personen oss at han vil skrive en roman, og legger ut om hvordan ideen oppstod og hva slags personer han vil skrive om. Tilfeldigheter er noe som opptar han i stor grad, og dette må sees på som selve temaet i romanen. Hvert kapittel dreier seg om hvordan alt kunne vært helt annerledes om bare en liten tilfeldig ting ikke hadde eller hadde skjedd. I arien framsettes temaet for første gang slik:

Had I chosen to begin setting it down a year ago, it would all have gone completely differently; Duncan would have discovered the truth he sought concerning that fatal car crash, and Charles King would have been forced to confess everything to the younger man. And if I were to wait another year, no doubt there would be other differences; perhaps Duncan and Giovanna would finally come together in an embrace which I now feel determined to deny them. (Crumey 1997: 12)

Her ser vi at Crumeys komposisjon divergerer med variasjonsformen slik den gestalter seg i Goldbergvariasjonene. Crumey legger vekt på tilfeldigheter, han tematiserer dem metafiksjonelt. I forhold til den musikalske variasjonsformen er regler viktig, komposisjonen følger visse mønstre. Dermed blir Crumeys variasjoner en formeksperimentering med det klassiske idealet slik det finnes blant annet hos Bach.⁴² I kapittel 25 omtaler han selv den musikalske variasjonsformen. Han sammenlikner Beethovens Diabellivariasjoner med Bachs Goldbergvariasjoner:

Beethoven took his theme as the basis for a process of transformation – so that the final conclusion is unimaginably distant from the beginning. But in Bach, the theme is never lost – its bass line is present, unaltered, throughout the whole of the thirty variations, until at last the theme returns, and the music ends. (199)

⁴² Goldbergvariasjonene var en videreutvikling i forhold til Bachs tidligere komposisjoner, men likevel blir disse variasjonene ofte betraktet som det klassiske idealet i forhold til Bach.

Crumeys bok følger igjen Bachs mønster i så måte at hans tilfeldighetstema ikke forsvinner, fortelleren vender stadig tilbake til det, og slutten ender der begynnelsen begynte: fortelleren ligger i sengen med sin kone (en annen enn i nullte kapittel) og tenker på at han vil skrive en roman. Men Crumey tøyer variasjonsformen, fortelleren i romanen er aldri sikker på hvordan han skal skrive/komponere teksten, hvordan repetisjonene skal utføres. En slik usikkerhet kan ikke etterspores i et verk som Goldbergvariasjonene.

Delene i Crumeys roman er ikke vilkårlig satt sammen. Romanen er skrevet ut fra det samme strukturelle komposisjonsprinsippet som en rondo.⁴³ En slik komposisjonsform appellerer mer til intellektet enn til følelsene. Et umiddelbart, intuitivt inntrykk av musikk kan vanskelig oppstå i forhold til litteratur som struktureres på denne måten, noe jeg allerede har vært inne på blant annet i forhold til Thomas Manns *Tonio Kröger*. Lesere møter teksten på ulik måte ut fra hvilken forhåndskunnskap de har om musikk. En musikkklærd leser kan få en "dannet" opplevelse ved dechiffrering av rondoformen. Et referensielt aspekt legges til litteraturen som peker på reglene for komposisjon av en rondo. I forhold til *Music, In A Foreign Language* mener jeg likevel at musikken blir noe mer enn en helhetsmessig formgivning, noe jeg kommer tilbake til. Først vil jeg imidlertid undersøke hvordan rondoformen gestalter seg i romanen.

Hovedtemaet er møtet mellom Duncan og Giovanna, og dette omhandles i tre deler, mens mellompartiene bestående av Robert og Charles sin virksomhet er skutt inn mellom de tre hovedtemadelene. Crumey kaller seksjonene der fortelleren repeterer togmøtet for A-seksjoner, og de andre for B-seksjoner. (Crumey 2000) Bokens fem deler fordeler seg da slik: A-B-A-B-A, på samme måte som en rondo. A-seksjonene gjenforteller alle tre gangene det samme handlingsforløpet. Grunnen til dette er at fortelleren ikke synes han får til å skrive historien om Duncan og Giovanna slik han hadde villet, og derfor starter på nytt to ganger. Like før tredje forsøk skriver fortelleren: "I thought it would all be so easy, once I got the first chapter sorted out – and yet I still can't get it right; that scene on the train. Twice I have tried to bring them together – Duncan and Giovanna – and yet each time I have failed." (Crumey 1997: 213)

⁴³ Repetisjon og variasjon er grunnelementet i en rondo. En rondo defineres som en musikalsk form der et stadig gjentatt hovedtema kontrasterer med vekslende mellompartier. Hovedtemaet skal komme minst tre ganger i løpet av rondo, i henhold til skjemaet ABACA. Teoretisk sett kan rondo jobbe seg gjennom alle bokstavene i alfabetet, men det vanlige er en struktur som denne.

Disse A-seksjon-variasjonene begynner på helt identisk vis med akkurat samme ordlyd: "It sounded no different from pushing an old, empty car down over a hill in order to get rid of it..." (15, 114, 214) Repetisjonen fortsetter slik et helt avsnitt. Ordlyden endrer seg etter hvert litt fra gang til gang, men handlingsrammen forblir den samme. Likevel inntreffer visse variasjoner: fargekodene på togbillettene endrer seg, Duncans oppførsel overfor Giovanna er ikke helt den samme, og utfallet av togturene blir forskjellig de tre gangene. B-seksjon nummer to er ikke på samme måte som de to siste A-seksjonene en repetisjon av første B-seksjon. Den kunne gjerne bli referert til som "C", og slik følge rondoskjemaet helt korrekt. Uansett, i B-seksjonene finner vi en framdrift i handlingen, ikke en repetisjon.

Gjentakelsen og variasjonen vil enhver leser legge merke til, og oppfatte som divergerende i forhold til romaner flest. Det er også min mening at en forhåndskunnskap om rondoformen ikke er nødvendig for å kople romankomposisjonen med musikk, repetisjon og variasjon er et av de vanligste trekkene ved vestlig musikk overhodet. Om en leser ikke intuitivt tenker "rondo", kan likevel leseren trekke linjer fra den sykliske, repetitive, litterære struktureringen til en musikalsk variasjonsform. I tillegg til dette for romanen strukturerende rondoprinsippet, hevder Crumey at hver del er skrevet i tredelt form, det samme er også selve boken:

The alternation of A and B Parts could be thought of as analogous to Rondo form, while each of these Parts is itself in ternary form; in fact the book as a whole is given a ternary structure by the pivotal role of Chapters 10 and 20, which are written strictly in dialogue (King's police interviews). (Crumey 2000)

En slik tredelt form er veldig vanlig i musikken, vi finner den for eksempel i menuetten. En tredelt form følger gjerne skjemaet ABA eller ABC, og er slik en slags forminsket rondo. Går vi romanen nærmere i sømmene, finner vi ut at hver del består av en slik tredelt form, for eksempel i del 1 alternerer fortellerens nåtid med tiden for møtet mellom Duncan og Giovanna (1990). Variasjonsformen kan vi også finne innen flere av kapitlene. Episoder alternerer slik at vi f.eks. i kapittel to har et tidsnivå som er det nåtidige møtet på toget, et annet nivå er Giovannas fortid, et tredje er fortellerens syn på å lese på toget og et fjerde er bilulykken. Også her gjelder at et musikkteoretisk utgangspunkt ikke er nødvendig for at en leser skal oppfatte et komposisjonsprinsipp som minner om musikk, igjen er det snakk om repetisjon og variasjon. Aterneringen av tidsplan henger sammen med en polyfon måte å fortelle en historie på, romanens strukturelle oppbygning minner om kontrapunktikk. Dette

polyfone aspektet ved *Music, In A Foreign Language* framhever det intuitive forholdet til musikk mest eksplisitt.

Et kontrapunktisk ideal

Komposisjonen i boken gjenspeiler på mange måter Kunderas romanoppbygning: som Kundera fletter Crumey mange forskjellige historier sammen ved hjelp av et tema de alle forholder seg til. I *Music, In A Foreign Language* er først og fremst tilfeldighetenes rolle det tematiske sentrum. På bokens vaskeseddel står å lese: "As the novel's narrator unfolds the tale, he reveals pieces of his own life. His autobiography is augmented by the story of the two friends like the melody and counterpoint of a fugue, until both movements inevitably join across time in a conclusion of startling power." Som på vaskesedler flest er romanomtalen mer pompøs enn seriøs, men den har et poeng, og dette poenget er at romanen består av flere historier som både veksler med hverandre og ledes mot hverandre. Fortelleren kommer flere ganger inn på sitt eget liv, og vi ser etter hvert at mye av handlingen i romanen er hentet fra eller relatert til fortellerens liv.

I forhold til kontrapunktikk er det mest interessant å se på komposisjonen innen de enkelte kapitlene. Flere av kapitlene inneholder en voldsom veksling mellom forskjellige tidsnivåer. Crumey skriver selv: "Use is made of distinct narrative levels (the stories Duncan reads, manipulations of tense and point of view) which play the role of **"voices"**, intercut in a kind of **counterpoint**." (Crumey 2000) Kontrapunktikken avhenger her både av formen og innholdet, hver bolk har innhold hentet fra alternerende tidsperioder, og ut fra disse bolkenes veksling skapes et polyfont forhold. For å vise dette vil jeg eksemplifisere med kapittel 2 i romanen, og her se på det kontrapunktiske forholdet mellom de forskjellige fortellenivåene, og også hvordan tidsbruken og synsvinkelen forandrer seg. Noe innholdsreferat blir nødvendig får å vise fram det kontrapunktiske forholdet.

Kapitlet begynner som kapittel 1 med en bil som kjører utfor et stup. I motsetning til det første kapitlet, der ulykken blir fortalt på en nøytral måte i fortid, skildres hendelsen her rettet til et "du". I tillegg er avsnittet om ulykken kursivert, slik alle de følgende avsnittene som omhandler hendelsen er. "Du"-et kan være en hvilken som helst person, for eksempel leseren. Stilen i avsnittet er også svært muntlig med korte stikkordsetninger. Like etter vender fortellingen seg til romanfiguren Duncan. Vi er altså uten forvarsel på toget og observerer

Duncan som mens han leser en bok av Alfredo Galli ser at Giovanna kommer tilbake og setter seg rett overfor ham. I neste avsnitt er vi over på Giovannas fortid i Italia, for så i det følgende avsnittet igjen komme tilbake til togscenen.

En halv side senere får vi vite hvordan Duncans pengeaffærer i London gikk, deretter er vi i tre setninger tilbake på toget, for så igjen å vende tilbake til Giovannas historie. Ikke uventet vender fortellingen snarlig tilbake til togscenen, men deretter kommer plutselig fortelleren inn med en ren kommentar som begynner slik: "Reading on the train is not like reading in the park, when it's sunny and you can sit on a bench and stretch your legs and forget all your worries." (Crumey 1997: 22) Utdraget er tilsynelatende heller ikke her rettet mot noen spesiell, bortsett fra at du-personen antakeligvis er en mann, tatt i betraktning at fortelleren beskriver hvordan man kan nyte synet av jenter som går forbi i parken.

Det neste avsnittet er et eget utdrag fra den novellen Duncan leser. Alle novelleutdragene er markert grafisk med større innrykk enn den øvrige teksten, noe som gjør vekslingen lettere å få med seg. Novelleutdragene har en metafunksjon i forhold til selve boken, særlig i de etterfølgende kapitlene ser vi at handlingen i novellene til Galli tangerer handlingen i hovedteksten. Deretter følger en setning fra toget, før et kursivert avsnitt igjen skildrer bilulykken. Denne gangen ser vi at fortelleren likevel ikke henvender seg til et vilkårlig "du", det er nemlig Duncan han skriver til: "*The car approaching the bend. Your father's white Morris Commonwealth approaching the bend...*" (22) Duncans far døde i bilulykken. Snart ser vi at det også er Duncan han henvender seg til når han kommenterer lesing i parken versus lesing på toget eller hjemme. En halv side senere, etter diverse vekslinger mellom tidsnivåer, deriblant en fortellekommentar som uventet er satt inn i en parentes, er nemlig fortelleren tilbake i en ren kommentar:

Reading in the park is not as good as reading at home, where nothing can distract you. Why did you need to read in the park anyway, when by simply going there you had already found the escape you wanted? [...] But back in the flat, then it was a good time to do some serious reading, when Charles and Joanna still hadn't come home to interrupt you. (23)

Kapitlet fortsetter med flerfoldige vekslinger de neste to sidene, så følger nok et slags kontrapunktisk skifte. Vendingen går denne gangen fra togscenen til en fortellekommentar:

'I suppose it was his wife Joanna who took the photograph.'
'I can see a bit of her shadow – look here; on the road, at the bottom. That's her head. She had the sun behind her.'

Had the sun behind her. Though it was not Joanna who took the photograph, but Jenny – a girlfriend whom Charles abandoned soon afterwards. (25)

Fortelleren repeterer Duncans siste setning, og motsier innholdet i utsagnet hans, som en slags fugert annenstemme. Fortelleren tar så igjen rollen som allvitende, forteller oss litt mer om Duncans fars fortid, ting Duncan ennå ikke vet: "He still knew nothing – he was still little more than a child, in a creased photograph," før kapitlet slutter. Til sammen på kapitlets seks sider har vi til sammen 20 nivåvekslinger. Og denne intense vekslingen er ikke unik for dette ene kapitlet, hele romanen er bygget opp på denne måten. Crumey hevder at de forskjellige tidene, synsvinklene og sitatene fungerer som forskjellige stemmer i en kontrapunktisk komposisjon. Stemmene eksisterer ikke simultant, de følger etter hverandre i tid. Men i Crumeys roman er det enkelt for en leser å ha de ulike stemmene klart i minne, nivåskiftningen skjer så raskt og uforberedt at nivåene synes å eksistere på en og samme tid.

Werner Wolf sammenlikner denne virkningen med den kontrapunktiske effekten man kan framkalle når man spiller på kun et instrument. Wolf refererer til Bachs sonater og partitaer for cello solo og fiolin solo:

In these works one continuous melody (similar to the one ongoing text) repeatedly creates the impression of polyphony by constantly leaping between different pitches, thus outlining passages which the listeners will attribute to different parts, but whose 'complete' melodies are only formed in their minds. (Wolf 1999: 21)

Slik fungerer også *Music, In A Foreign Language*, man må sette sammen de forskjellige passasjene til hver av stemmene for å få sammenhengen med seg. Samtidig må man holde styr på mange slike stemmer, og et kontrapunktisk forhold dem i mellom oppstår. På denne måten "leser" man musikk, og en slik lesning kommer som et umiddelbart resultat av romanens komposisjon. En fuge blir romanen aldri, til det er reglene for slike komposisjoner for strenge, men stemmeskiftninger som kan minne om fugen finnes i romanen.⁴⁴

Komposisjonen i *Music, In A Foreign Language* kjennetegnes altså av kontrapunktikk og rytmisk variasjon. Disse to elementene er svært viktige bestanddeler i romanene jeg nå skal

⁴⁴ Thomas De Quinceys "Dream-Fugue" i boken *The English Mail-Coach* fra 1849 er et av de mest ambisiøse forsøk på å skape en litterær fuge. Til en viss grad lykkes De Quincey, noe Calvin S. Brown har påpekt i *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. "Dream-Fugue" består av ulike visjoner som alle omhandler den samme episoden: en kvinne i nød. Spørsmål og svar følger et kontrapunktisk fugeprinsipp, og teksten inneholder både et preludium, to gjennomføringer og en konklusjon. Brown mener i tillegg å finne en litterær form for både tettføring (*stretto*) og pedalbruk mot enden av teksten, slik får fugen sin rettmessige, klimatiske musikalske utgang.

konsentrere meg om. I forhold til Vesaas' *Brannen* er rytmen absolutt avgjørende, rytmen skapes i denne romanen gjennom repetisjon av enkelte setninger og motiver. I Crumeys roman skyldes rytmen først og fremst gjentakelse av og variasjon over større episoder, noe som igjen skaper en syklisk rytme. I *Brannen* preges også rytmikken av sykluser, men ikke i samme forstand som i *Music, In A Foreign Language*. Setninger, situasjoner og hendelser dukker også i Vesaas' roman opp flere ganger, men det er frasegjentakelsene som går på tvers av de handlingsmessige syklusene som her er det rytmisk strukturerende elementet. Disse frasene forårsaker i neste instans en klang som holder romanen sammen som helhet.

Kapittel 3: Musikalsk språkføring

***Brannen*: "Kva veit eg om all slags brann?"**

Såkalla uforståelege romanar må òg bli skrivne.

Tarjei Vesaas⁴⁵

Tarjei Vesaas' roman *Brannen* befinner seg langt vekk fra den realistiske romantradisjonen, i *Norges Litteraturhistorie* betegnes romanen som den mest "uvirkelige" av Vesaas' fortellinger. (Egeland 1983: 195) Leif Mæhle karakteriserer romanen som Kafka-aktig og hevder i artikkelen "Brannen og dei brende" at boken sprenger de realistiske grensene.⁴⁶ (Mæhle 1967: 219, 212) Elzbieta Wojciechowska skriver i artikkelen "Tarjei Vesaas og modernisme – Med hovedvekt på *Brannen*": "Romanen *Brannen* kan både med hensyn til form og tema betraktes som modernistisk." (Wojciechowska 1991: 296) De modernistiske trekkene i romanen oppsummerer hun slik: "Tematisk trer de fram i romanens absurde virkelighetsopplevelse og identitetsproblemet. Sådan tematiserer *Brannen* den modernistiske litteraturens hovedemne som er konfrontasjon mellom et splittet jeg og de uforståelige og uoverskuelige omgivelsene." (297)

"Det er slik òg" - frasen som rytmeskapende

En av bestanddelene i *Brannen* som er med på å skille romanen fra tradisjonell prosa er rytmebruken. Litterær rytme er vanskeligere å bestemme enn rytme slik den finnes i musikk.⁴⁷ Komponister anslår gjerne rytmen i en komposisjon ved hjelp av taktartbenevnelse og

⁴⁵ Vesaas 1964: 28

⁴⁶ Litteratur omkring musikalske elementer som rytme, klang og stemmebruk eksisterer nærmest ikke i forhold til *Brannen*. Heller ikke om *Juloratoriet*, *Rubato* og *Naustet* har det blitt skrevet særlig mye av lengre format når det gjelder romanenes forhold til musikk. Det lille som finnes i sammenheng til disse tre romanene vil jeg komme tilbake til på veien. I forhold til *Brannen* er Jon Fosses essay "Margit. Birgit" den eneste artikkelen jeg har funnet der tilknytningen til musikk blir tematisert. Generelt har lite forskning blitt gjort rundt *Brannen*. Leif Mæhle, en av de viktigste Vesaas-forskerne, har skrevet et lengre essay, som for øvrig Fosse tar et oppgjør med i nevnte artikkel. Fosse mener Mæhle feilaktig tolker romanen som oppbyggelig. Andre artikler om *Brannen* eksisterer, flere av dem vil jeg komme tilbake til i løpet av analysen. Det finnes også en hovedfagsoppgave omhandlende romanen, dette er Karin Ryens "*Brannen* av Tarjei Vesaas. En lesning" fra 1991.

⁴⁷ I følge *Gyldendals musikkleksikon* oppfatter vi musikalske lydinntrykk i tidsenheter som grupperes omkring tyngdepunkter som føles med visse mellomrom (todelt, tredelt rytme). Rytme i skjønnlitteratur defineres i *Litteraturvitenskapelig leksikon* slik: "Prosarytme er kjennetegnet ved fraværet av metrisk stilisering, og dermed ved større rytmisk variasjon. Men også her kan hyppigheten og regelmessigheten av betonte stavelser bidra til

tempoangivelse. Liknende er ikke mulig i litteratur. Rytmen blir synlig gjennom språket, den har å gjøre med syntaksen, med forholdet mellom ord og setninger. E. M. Forster skriver i *Aspects of the Novel* (1927) om to forskjellige typer musikalsk rytme som han mener man også kan finne i skjønnlitteratur:

Rhythm is sometimes quite easy. Beethoven's Fifth Symphony, for instance, starts with the rhythm 'diddidy dum,' which we can all hear and tap to. But the symphony as a whole has also a 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 diddidy 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.⁴⁸ (Forster 1958: 151)

Den første og enkleste typen illustrerer Forster ved å vise til de tre første bindene av Prousts *På sporet av den tapte tid*, der en bestemt frase dukker opp i romanen med ujevne mellomrom, og binder hendelsene sammen: "The little phrase crosses the book again and again, but as an echo, a memory." (152) Frasen er en liten bit av en sonate skrevet av den fiktive komponisten Vinteuil som heltens hører på ulike tidspunkt i livet, og som leder interessen hans i retning barndommen. Frasen skaper en spesiell rytme i romanen, ved måten den dukker opp på for så å forsvinne igjen.

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 waning to fill us with surprise and freshness and hope. (153-154)

Brannen er sentrert rundt den muntlige frasen "det er slik òg." Frasen blir på Proust-vis gjentatt hele romanen gjennom. Den er et holdepunkt både for hovedpersonen Jon og for oss, den følger oss som et beethovensk 'diddidy dum' fra begynnelse til slutt. Frasen skaper en rytme i boken, nettopp ved måten den til tider er svært til stede, for så å forsvinne i lengre perioder. For å vise hvordan frasen er rytmeskapende i romanen, er det nødvendig å gjengi noe av innholdet i romanen. Vi finner frasen første gang i sammenheng med Jons møte med ei jente som han stadig støter på i løpet av romanen: "Ho tok seg saman og kom. Han skjønna det

rytmikken. Her er imidlertid frasen, og forholdet mellom påfølgende fraser, viktigere for stiliseringen enn i metriske tekster."

⁴⁸ Beethovens femte symfoni har, som før sagt, blitt tillagt en referensialitet på grunn av dens hyppige avspilling. Symfonien egner seg dermed ikke så godt som eksempel nå lenger som den gjorde da Forster skrev sin teoribok, for ikke å snakke om da Hoffmann skrev sin anmeldelse.

var ikkje for hans skuld. Ho hadde vel funni ut det var sikrast at alt såg naturleg og trygt ut. Likevel hetna Jon i kroppen fordi ho kom. Det er slik òg."⁴⁹ (Vesaas 1977: 51)

Noen sider senere er Jon på kafé og konverserer med en servitrise. Frasen dukker opp igjen: "Like ved han var den nakne armen. Det er då slik òg, tenkte han, og no kunne han la fingeren sin glide nedover armen. To gonger. Ho let han gjera det. Trygg." (60) Jon gjentar frasen hver gang han opplever noe godt, noe som kontrasterer med alt det vonde og absurde han ellers kommer bort i. Som oftest har dette gode å gjøre med Jons forhold til jenter, slik som i eksemplene ovenfor. Erotikk har en sentral plass i romanen, erotikken kjemper mot alle de onde situasjonene og kreftene Jon møter. Men Jons frase blir også gjentatt i andre slags situasjoner, slik som når Jon støter på en manngard som er ute og leter etter ei jente: "Jon fylgde med i tagal jubel: manngarden er ute, det må bergast liv! Kwart einaste liv blir kostbart, ser du det? Det er slik òg" (160) Frasen leder oss gjennom romanen, hver gang vi møter på den blir vi konfrontert med hele "det-er-slik-òg-verdenen". Tone Cederblad-Bengtsson skriver i *Ei bok om Tarjei Vesaas* (1964): "'Det er slik også'. Så tänker Jon inför tillvarons positiva värden och formuleringen upprepas som ett slags omkväde romanen igenom. [...] *Brannen* är ytterst strängt komponerad på grundval av antiteser. Bilderna av gott och ont avlöser varandra." (Cederblad-Bengtsson 1964: 190) Det finnes altså motpoler til den positive frasen "det er slik òg" som fort drar Jons tilværelse ned i hans faktiske verden.

To slike motiver som på samme måte som denne frasen følger oss gjennom romanen er *brannen* og *ropet*. De tre motivene er rytmeskapende ved måten de er mer og mindre framtreddende i teksten på. Når motivene er eksplisitt framme i teksten strukturerer de lesningen vår, men også når de ikke er synlig til stede har de en strukturerende funksjon: vi venter på deres tilbakevending. Romanen er bygget opp slik at motivene skaper en forventning om oppfølgelse. Særlig brannen og ropet har denne funksjonen, vi vil vite hvem som roper, hva som brenner, motivene lager spørsmål som vi venter at romanen vender tilbake til. På liknende måte fungerer rytme i dissonant musikk, her er rytmen sjelden fast. Til tider kan rytmen være det sentrale i lydbildet, men den kan snart forsvinne helt for en periode, eller endre seg. Også her er rytmen til stede som strukturerende prinsipp.

⁴⁹ Handlingen i *Brannen* forutsettes, i likhet med handlingen i *Juloratoriet*, *Rubato* og *Naustet*, kjent. Dermed blir ikke utfyllende handlingsreferat gjengitt i analysen.

Brannen introduseres i begynnelsen av romanen når Jon får en telefon som setter handlingen i gang: "Han tok telefonen og ropte lågt: 'Hallo!' I den andre enden sa det, liksom kvævt av røyk: '*Det er frå heimen min!*' Så klikka det og var klipt. Eller kvævt av røyken." (Vesaas 1977: 7) Denne telefonen får Jon til å flykte ut av blokka. Men brannen forfølger ham (og oss). Jon blir tidlig dratt med til en sager av sagerens sønn. Han ser fort at sageren har problemer: "Her er det noko bakom berget. [...] Han såg kor det brann der borte." (20-21) Brann er Jons bilde på alt vondt som kan plage en. Jon møter òg en kvinne som er i ubalanse, hun har stengt sauene sine inne i en fjellråk. Kvinnen har også en "uhyggeleg eld" i seg, i likhet med andre vanskeligstilte personer i boken. Stadig føler Jon røyk og brann, og til tider ser han hus og gjenstander som brenner:

Det hetnar her i det same.
Det hetnar. Kvar det då kjem frå? Pusten går tjukk i halsen. Ein er ute av det vanlege. Trongt og hetnande. I ein annen heim.
Det skjer òg fort noko inne på stranda: huset. Eit glas står oppe i andre høgda – og ut gjennom opet blir det slengt eit laust, brennande hestehovud. Det brenn med høg, raudkvit loge utan røyk, stig med det brenn, blir borte oppe i solskinet som det aldri hadde vori til.
[...]
Så slår det logar opp frå sjølve huset, ut frå alle glas, huset brenn opp i eit blink. (68)

Romanen slutter med at Jon finner jenta manngarden leter etter. Hun har lagt seg ut for å dø, hun har tatt sitt valg, og Jon vet ikke hvordan han skal stille seg det. Han sier til seg selv: "Kva veit du? Om all slags brann – " (205)

En klang av uhygge

Surrealistiske scener slik som utkastelsen av hestehodet skaper en uhygge i teksten. Og det er nettopp denne uhyggen som er karakteristisk for Vesaas' romanunivers, både her og i flere av hans andre romaner. Slike episoder skaper en bestemt klang i teksten, Vesaas lodder ned i det "ubeviste", han konfronterer leserne med en verden som dissonerer med den verdenen man liker å forestille seg. I Jacobsens *Niels Lyhne* skaptet en estetisk umiddelbarhet i form av en nytelseseffekt i forhold til selve språket. Til forskjell fra *Niels Lyhne* er klangen eller språkmelodien som utgår fra de strukturerende gjennomgangsfrasene nært forbundet med innholdet. Frasene og deres klang forsterker romanens innhold, uten at de blir mindre viktige eller musikalsk formgivende av den grunn. Det er viktig å nevne at Vesaas språkklang ikke bare skapes ved disse gjennomgangsfrasene, andre språkelementer i *Brannen* kan absolutt oppnå en umiddelbar estetisk effekt, som ikke er knyttet til handlingen.

På samme måte som tilstedeværelsen av denne brannen, har også ropet en slik effekt. Også dette elementet vitner om noe som er galt, og som fortsetter å være uforståelig i forhold til en realistisk verden. Når ropet ikke er eksplisitt synlig i teksten, ligger det i bakgrunnen. Som brannen skaper det en urolig og engstelig klangbunn i romanen. Det dukker først opp i form av telefonoppringningen, da som en røykkvalt henvendelse. Hva denne henvendelsen egentlig er, får vi aldri vite, men den setter rop-verdenen i gang. Jon hører ustanselig rop i form av et "Nei nei nei!":

No skimta han landskapet – anten det var gryet eller det var heten som hadde samla seg i auga hans på ferda, og kunne spalte i mørkret litt. I det same var ropet der. Det ropet frå før. Steig i veret:
- Nei nei!
Kvinnemæle.
Han hadde det over seg att. Kven er det som ligg her! Og kvar! Noko som ein på rappen må greie opp i – slik verka detta ropet. (150)

Han skjønner ikke hva det er, han finner ikke fram til det. Ikke før vi kommer til sluttsekvensen. Det er jenta som har lagt seg til for å dø som hele tiden har skreket. Brannen og ropet nøstes altså opp i den siste episoden der Jon finner jenta. Jon skjønner ikke at ei jente som henne virkelig kan ville dø. Han som har vært borte i så mange absurde og vonde episoder og forstyrrete mennesker tar her mot slutten det gode i forsvar: "Men det er så mykje anna òg! hadde han hug å rope til henne" (201) Jenta slår ordene hans til jorden med å vri på hans eget standardutsagn som til nå har stått for nettopp det positive i verden: "'Høyr, der er *det* og!' brast ho ut." (205) Hun hører sagtakene til sageren som aldri gir seg. De tre rytmeskapende gjennomgangsfrasene *det er slik og, brannen og ropet* samler seg her, og romanen munner ut i en halvveis positiv slutt: "Morgonen aukar. Romet står ned med sin fjerne straum. Kva er det så? I den svære skåla skal gå signal. Ifrå djupaste dæld. Eit rusk i ein umåteleg kveving. Men endå." (209)

I tillegg til å betrakte de tre motivene som strukturerende og rytmeskapende, kan vi se på dem som musikalske *Leitmotiv*, eller norsk "ledemotiv".⁵⁰ Et ledemotiv gjentas flere ganger i et verk, og kan i noen tilfeller bli tillagt nye betydningsvalører for hver gang det blir gjentatt. Motivene i *Brannen* blir gang på gang satt inn i ny kontekst, og skifter dermed betydningsvalører. Situasjonene der motivene blir repeterte knyttes sammen med tidligere situasjoner der motivene har opptrådt. Funksjonen av å betrakte motivene som ledemotiver vil

⁵⁰ *Litteraturvitenskapelig leksikon* defineres ledemotiv slik: "en litterær term hentet fra musikkteorien, der den betegner et musikalsk formelement som opptrer gjentatte ganger og er knyttet til en bestemt person, en situasjon eller følelse." Ledemotivet fungerer på nærmest samme måte i musikk og litteratur.

imidlertid ikke bli annerledes enn ved å betrakte dem som rytmeskapende elementer, de har uansett en sammenbindende funksjon.

Leif Mæhle er også opptatt av vekslingen mellom godt og ondt i romanen, og setter dette motsetningsparet i sammenheng med musikkens dur og moll. Han skriver i "Brannen og dei brende":

Og løyst frå tidsstraumen og andre realistiske plan, som hendingane i romanen er, blir Jons ferd ofte som ei maredraumliknande vandring i ein labyrint – fleire gonger heiter det at Jon er "midt i det". For komposisjonen av romanen har dette fått viktige konsekvensar. Handlinga er ikkje oppdelt i kapittel, men glir ustansleg vidare i ein tett straum, som i eit fugert musikkstykke, følgjande Jons fantastiske ferd og syner. Motiv og symbol kverv bort og glir fram att, i eit underleg skuggespel og i skifting mellom dur og moll. Men ser vi nærmare etter, augnar vi snart faste og klåre liner i denne straumen. Til sist blir det ikkje minst dette lovfaste komposisjonsmønsteret som skaper den merkelege balansen og den sterke heilskapsverknaden i *Brannen*. (Mæhle 1967: 215)

Mæhle finner et fast komposisjonsmønster i romanen som igjen skaper en distinkt helhet. Han mener å skjelve skiftninger mellom dur og moll, noe som har sitt utspring i romanens innhold, men som struktureres av formen for deretter å sette sine spor i romanens klangunivers. Dur-moll-dikotomien minner om en spenning slik den finnes i den klassiske sonatesatsformen som jeg var inne på i forrige kapittel. To "stemmer" finnes i romanen i form av det gode ("det er slik òg") og det onde (brannen og ropet). En slags forløsning finner sted i *Brannen*, men den er av en helt annen og mindre tydelig art enn den forløsende konklusjonen i den litterære sonaten *Tonio Kröger*. I forhold til *Brannen* kan det være fruktbart å snakke om ulike tonearter. Som jeg allerede har vært inne på spiller klang en viktig rolle i romanen, klang skapt gjennom betoning av visse uhyggelige/hyggelige aspekter. Jons frase "det er slik òg" må i en tankegang som Mæhles forestille dur, mens de to motivene brannen og ropet tilsvarer moll. Å ekvivalere moll med ondt, og dur med godt er selvfølgelig en lite fundert sammenstilling, og fungerer kun på et overfladisk plan. Sammenlikningen med et fugert musikkstykke er også metaforisk, men en kontrapunktikk kan man finne i *Brannen*, noe jeg snart kommer tilbake til.

Forster skriver: "easy rhythm in fiction [...] may be defined as repetition plus variation." (Forster 1958: 154) og repetisjon og variasjon finner vi gjennomført i *Brannen*. De tre gjennomgangsfrasene gjentas som vist over, samtidig som en variasjon finner sted fra gang til gang. Frasenes innhold blir betont litt annerledes i hver gjentakelse. I tillegg til denne gjennomgangsrytmen, finner vi i *Brannen* rytme helt ned på setnings- og avsnittsnivået. Allerede i romanens første setninger manifesterer dette seg:

Jon kom tumlande ut av huset.
Det hadde ringt. Meir visste han ikkje. Han hadde òg lenge kjent at det ville ringe eingong. Likevel var det hardt og uventa.
Tumlande ut av huset.

Men først:
Stire på ein svart telefon.
Jon var nykomen her. Komen for å ta over ein jobb. Dreiv og sette seg i stand med hybel. Han var heilt åleine. Stirde på ein svart telefon." (Vesaas 1977: 5)

Vi ser at visse setninger blir gjentatt, og det gir romanen en spesiell setningsrytme. Denne skrivestilen fortsetter hele romanen gjennom, ord og setninger blir repeterte og varierte. Jons tanker går i små så vel som store sirkler, han kommer stadig tilbake til det samme, og boken preges av en syklisk rytme.

Jon Fosse skriver i essayet *Marit Birgit*:

Men i ein roman er det ikkje den språklege rytmen på avsnitts- eller setningsplanet som er det viktigaste; derimot den rytmen som spreier seg gjennom romanen som tekst; altså: korleis situasjonar og andre motiviske eller tematiske storleikar, eller anna, blir gjentatt, og varierte. (Fosse 1989: 31)

Gjennomgangsfrasene jeg har vært inne på kan sees som en av disse motiviske størrelsene Fosse skriver om. Fosse mener at et rytmeskapende element i *Brannen* er Jons forhold til jenter og erotikk variert mot hans forhold til det mannlige. Jon havner vekselvis oppi situasjoner der kvinner og menn er involverte. Disse episodene følger etter hverandre på en absurd måte, ikke før Jon har vært borte i en traumatisk opplevelse, så starter den neste. En av de merkeligste overgangene har vi helt i begynnelsen av romanen. Jon har i stillhet gått tur med ei jente som på en rar måte dro han med seg. I det hun forsvinner inn i et hus er det et annet menneske som vil ha tak i ham. Overgangen skjer slik: "Hadde ho i det heile vori her? Hadde ho berre vori innom han som ein styrkande tanke. Ei lita hand hogg tak i han og ville ikkje sleppe. Det kom så bums at Jon vart heit og knapt torde sjå etter. Der stod ein grannvaksen gut. 'Det må noken koma til far min.'" (Vesaas 1977: 15) Jon blir av gutten dratt med inn i skogen der han møter guttens far, sageren. Denne mannen er en av bokens mest skremmende og absurde skikkelser. Kenneth G. Chapman mener i boken *Tarjei Vesaas* at han i likhet med mange andre personer i romanen er "in the hands of obsessive or self-destructive forces." (Chapman 1970: 141) Sageren sager trær dag og natt, og hviler aldri. Jon støter på ham flere ganger, slik han gjør med flere av de andre menneskene i romanen. Jon går fra slike vanskelige og absurde situasjoner til de mer formildende og erotiske episodene. Episode følger episode, og romanen får sin distinkte rytme.

Fosse skriver videre: "Gjennom rytmen i romanen blir ein òg ført inn mot det som kan vere konstitutivt for den *verden* romanen er." (Fosse 1989: 32) Og da nærmer vi oss den vanskelige rytmen E. M. Forster skriver om. Han karakteriserer den slik:

Is there any effect in novels comparable to the effect of the Fifth Symphony as a whole, where, when the orchestra stops, we hear something that has never actually been played? The opening movement, the andante, and the trio-scherzo-trio-finale-trio-finale that composes the third block, all enter the mind at once, and extend one another into a common entity. This common entity, this new thing, is the symphony as a whole, and it has been achieved mainly (though not entirely) by the relation between the three big blocks of sound which the orchestra has been playing. I am calling this relation 'rhythmic.' [...] [Music] does offer in its final expression a type of beauty which fiction might achieve in its own way. Expansion. That is the idea the novelist must cling to. Not completion. Not rounding off but opening out. When the symphony is over we feel that the notes and tunes composing it have been liberated, they have found in the rhythm of the whole their individual freedom. Cannot the novel be like that? Is not there something of it in *War and Peace*? [...] as we read it, do not great chords begin to sound behind us, and when we have finished does not every item – even the catalogue of strategies – lead a larger existence than was possible at the time? (Forster 1958: 154-155)

Leo Tolstojs *Krig og fred* (1869) er skrevet i en tradisjonell form, og tilhører en helt annen, mer mimetisk litteraturtradisjon enn *Brannen*. Forsters postulat er likevel relevant i forhold til *Brannen* med hensyn til det ekspansive preget i romanen. *Brannen* rundes aldri av, det konkluderes ikke på en måte som gjør at vi kan si oss ferdige med romanen i det siste side er lest. Rytmen i boken sidestiller episodene, de eksisterer som et hele. Det finnes ikke noe plot, ingen bestemt handlingsframdrift i romanen, boken kan vanskelig refereres på en meningsfull måte. Det er derimot den helhetlige verdenen vi møter som er viktig. Denne verdenen gir romanen en bestemt dissonant stemning eller helhetlig rytme som fører til at romanen ikke rundes av, ikke fullendes.

Desperate, sameksisterende stemmer

Rytmen i *Brannen* har sammenheng med polyfonien i romanen. Et polyfont verk kjennetegnes som jeg har vist i kapittel 1 av flere likestilte stemmer. Den polyfone romanen styres ikke av et autoritært, allvitende, fortellende sentrum som leder leseren forklarende rundt i romanuniverset. Personene i *Brannen* blir til i sameksistens og vekselvirkning med hverandre, slik Bakhtin fordret av romaner som ville nærme seg en musikalsk flerstemmig estetikk. *Brannen* er på mange måter en oppvisning i slik polyfoni. Igjen blir det nødvendig å referere en del av innholdet i romanen for å vise hvordan polyfonien gestalter seg. Poenget med denne gjennomgangen vil være å vise fram hvordan formen som benyttes er helt avgjørende for

forståelsen av innholdet i romanen, og at en tradisjonell autoritativ fortellestemme ville gjort en roman som *Brannen* flat og homofon.

Romanfigurene kommer selv til orde i teksten, og måten dette skjer på er ofte gjennom den frie indirekte talen vi finner i romanen. Fri indirekte tale gir en slags blanding av to stemmer, nemlig fortellerens og romanfigurens. Man må forholde seg til utsagn som verken stammer fullt og helt fra fortelleren eller figuren, i stedet blir teksten preget av en flerstemthet. I *Brannen* gjelder dette særlig i forhold til hovedpersonen Jon, det er som regel ikke et ordentlig markert skille mellom det han sier og tenker, og det fortelleren refererer. Eksempel på dette finner vi allerede helt i begynnelsen av romanen: "Jon kom tumlande ut av huset. *Det hadde ringt*. Meir visste han ikkje. Han hadde òg lenge kjent at det ville ringe eingong. *Likevel var det hardt og uventa*." (Vesaas 1977: 5, min kursivering) Vi ser at romanen begynner med en aural fortellestemme som refererer hva Jon gjør. Men allerede i den andre setningen brytes dette, Jon får komme inn som et eget subjekt gjennom fri indirekte tale. Den femte setningen er også skrevet i denne formen, setningen blir ikke gjengitt som helt og fullt Jons, men heller ikke helt og fullt fortellerens.

Den frie indirekte formen fortsetter slik: "Det let som leik, og slik var det tenkt. Telefonen i den godt utstyrde hybelen. Som eit hogg snudde det seg og vart til uro: Kven ringer meg opp når eg sjølv ikkje kjenner noken? Her inne kan det ringe kven som vil. Her inn ringer det om ein augeblink. Steng." (5) Hele romanen preges av denne stilen, vi er stadig på besøk i Jons tankeverden, og sjelden blir overgangene inn dit markert. Jon blir referert til som "han", "du" og "eg" om hverandre: "Ring så mykje de vil, eg let det ringe. Svarar du ikkje vil du få merke av det heile ditt liv. Han tok telefonen og ropte lågt: 'Hallo!'" (7) Her er Jons stemme og posisjon uttrykt ved hjelp av flere forskjellige pronomener som overtar for hverandre, noe som gjør at framstillingen av Jon ikke blir enlinjet og aural, men heller skiftende og ambivalent.

Vi ser altså at den frie indirekte fortelleformen setter oss inn i Jons vanskelige og kaotiske tankeverden, og der forblir vi gjennom store deler av romanen. Jon blir i høy grad subjektivert, han har en selvbevissthet og en egen stemme som aldri står tilbake for fortellerens. I en tilsynelatende refererende skildring fra fortellerens side som ikke uten videre er Jons utsagn, vil vi også kunne finne spor av Jon: "Jon såg vidt utover frå glaset sitt, han heldt til i toppen av eit høgt nybygt hus. Ute var tettbygt, men det var ingen by heller. Halvt

by, ved eit vassdrag. Skogar, åsar og fjell og alt som høyrde til - men det var alt samene like ukjent for Jon som folket her var det." (6) Sitatet begynner med at fortelleren skildrer Jon som ser ut av vinduet. Deretter blir landskapet ute skildret. Og i denne skildringen kan man spørre seg om det er Jon som tenker at det tettbygde strøket ikke er en by, eller om det er fortelleren. Ordet *heller* kan kanskje med sin muntlige form vitne om at det er Jon vi hører. Slik forholder det seg hele romanen gjennom, stemmene vi hører tilhører ikke bare en person, men er ladet med meninger knyttet til forskjellige fortelleinstanser.

Bildet av menneskene Jon møter skapes delvis av det de selv formidler til oss, og delvis gjennom det vi ser gjennom Jons/fortellerens øyne. Det er to personer som gjør spesielt sterkt inntrykk i *Brannen*: sageren og den eldre damen med de innestengte sauene. Disse to står fram for leseren som to svært toneangivende individer i romanen. Vi møter dem flere ganger i løpet av romanen, de blir presentert gjennom møtet med Jon. Begge har sterke stemmer som man ikke slipper unna som leser. Det er spesielt narrasjonsformen som er skyld i dette. Ingen fortelleinstans leder oss forklarende inn på personene, de er der plutselig, og lever sitt eget liv tilsynelatende uavhengig av fortelleren. Sageren møter vi første gang helt i begynnelsen i romanen. Han blir brakt inn via sønnen sin slik:

Ei lita hand hogg tak i han og ville ikkje sleppe. Det kom så bums at Jon var heit og knapt torde sjå etter.

Der sto ein grannvaksen gut.

- Det må noken koma til far min.

- Kva er det med han? spurde Jon.

- Ja det er nok å koma til han, sa guten blindt. Det er ikkje langt borte.

- Er han komen til skade?

- Nei.

- Kva gjer han då?

- Han sagar, sa guten.

- Å?

- Du høyrer han alt hit, høyrer du.

[...]

- Vi sagar natt og dag, så lenge far min kan.

- Kvifor det?

Guten svara som ei heit kviskring:

- Det veit eg ikkje.

[...]

Guten sa i farten:

- Far har det ikkje godt.

Jon berre venta på meir. Guten fortalde:

- Han kjem til å sage seg i hel. (15-17)

Gjennom dialogen mellom Jon og gutten har vi allerede fått et bilde av sageren, han har fått en distinkt innvirkning på teksten og handlingen. Jon kommer til slutt fram til ham:

Sagaren vil ikkje vise andletet sitt. Denna sagaren var forgjord av si eiga veldige saging.
 Kva skulle Jon gjera?
 - Goddag, helsa han mot ryggen. Han våga ikkje å gå rundt til å byrje med.
Høyre gjorde då mannen.
 - Kva er det ? spurde han, med avvisande rygg, gjorde ikkje det minste opphald i arbeidet.
 - Ingen ting, svara Jon.
 [...]
 - Så synes eg det er best du går. Kva er du komen for?
 - Det veit eg ikkje heller.
 Han såg kor det brann der borte. Kva veit du om alt dette? hadde mannen spurt. Kva veit *du* om alt vondt! kunne han ha sagt. Sag-raspinga byrja å gå gjennom merg og bein hos Jon.
 [...]
 - Har du vori i varmen noken gong?
 - Nei det har eg ikkje.
 - Nei det kan eg sjå.
 Det let tilinkjesgjerande.
 Men det vekte trass i Jon. Denna mannen med dei vonde andane like i hælane på seg, han hadde ringt. Han var hjelpelaust i hendene på andre. (20-22)

John Ludvig Larsen skriver i artikkelen "Angst og overvinnelse av angst. En studie av Tarjei Vesaas' forfatterskap": "Personene han møter og hendelser han konfronteres med, kan ses som komponenter Jon er formet av; de konsentrerer og synliggjør tendenser i Jon." (Larsen 1978: 125) Jon blir til i sameksistens og vekselvirkning med sageren, slik sageren blir til gjennom sameksistens og vekselvirkning med Jon. Figurene lever på samme plan, vi får ikke innblikk i fortiden, og framtiden er heller ikke til stede. Sageren har gjennom dialogen med Jon fått sin egen stemme i romanen, en stemme som klinger videre, og som verken Jon eller vi som lesere blir kvitt.

Overgangene og møtene i *Brannen* er alt annet enn realistiske, og de gir seg heller ikke ut for å være det. Jon tumler fra den ene merkelige personen til den andre, de er der bare plutselig alle sammen, og romanuniverset står mer og mer fram som en marerittaktig verden. I *Norsk litteratur i tusen år* skriver Idar Stegane om *Brannen*: "Boka viser føremålsause handlingar, der hovudpersonen, den unge Jon, tilfeldig virrar omkring i eit landskap som er forvrengt og pervertert i høve til det ein ventar av eit norsk bygdemiljø og norsk natur." (Stegane 1994: 552) Ikke før Jon har tumlet seg ut av skogholtet der sageren holdt til, overfaller kvinnen med de innestengte sauene ham. Hun blir også til i møtet og dermed sameksistensen med Jon:

Det hoppa til i han:
 Sjå der ligg eit menneske på lur.
 Ja. Ut av skogholtet i vegkanten kom ei kvinne halvt springande. Ho sa utan meir innleiing:
 - No har eg leti mange gå forbi. Goddag.
 - Goddag, svara Jon uviss.
 Ei midalders kvinne. Ingen ting som merkte henne serleg ut så ved første augekast. Kanskje eit hardt drag over andletet. Noko omsynslaut.
 - Det er noko eg skal vise fram, sa ho. Kan du bli med meg?

- Kom berre med, sa ho att. Det let meir som ein ordre.
- Vi skal oppover langs elva, og over på hi sia, fortalde ho.
- Du høyrer vel elva? spurde ho då han tagde. Kva ho då meinte med det.
- Ja kva så?
- Nei det er slikt ein seier, er det ikkje? Når ein er litt i beit. Men du blir vel med når eg bed deg?
- Blir eg vel -, sa han. (Vesaas 1977: 25-26)

Kvinnen blir sett gjennom Jons øyne, men hun kommer også selv til orde her, og gjør seg selv til et subjekt i teksten. Som sagerens er også hennes stemme av ytterste viktighet for oppfattelsen vår av romanuniverset.

Kvinnen er vel så ille ute som sageren. Hun har noe hun vil vise Jon, og hun tar ham med i båt over elva til den andre siden: "Kvinna var brått ute av likevekta ho hadde før og sa høgmaelt og omsynslaut: 'No skal du i land til mitt! No toler eg ikkje å bli halden for narr. No toler eg omtrent ingen ting for den skuld.'" (36) Deretter leder hun Jon inn i en slags steingryte innestengt av høye bergvegger, der ligger en haug halvlevende sauer blandet sammen med mange som allerede har mistet livet, og over alt er det spyfluer. "'Ja dette er mitt,' sa kvinna, hardt og stridt for å orke å seia det. 'Dette har eg fått i stand. Slikt er det eg får i stand. Dette er det *siste* eg har gjort. Det blir vel det same korleis det gjekk til?'" (40) Kvinnen er forstyrret, og hennes stemme blir laget på samme måte som sagerens: gjennom vekselvirkning med Jons.

Ved hjelp av den psykiske aktiviteten Calvin S. Brown refererte til i forrige kapittel skapes det i *Brannen* en polyfon effekt, stemmene i romanen eksisterer samtidig i leseren. Flerstemmigheten er sammenliknbar med inntrykket et polyfont musikkstykke gir, og sammen med klangen i romanen eksemplifiserer den den ekspansive rytmen som Forster karakteriserer som "vanskelig". Som jeg kommer tilbake til senere, får romaner som *Brannen* et uavsluttet preg takket være den manglende dominerende fortellestemmen. Tone Cederblad-Bengtsson skriver: "I *Brannen* utgör summan av livsbilderna inte på detta sätt en harmonisk helhetsbild. Tvärtom utmynnar romanen i ett disharmoniskt ackord." (Cederblad-Bengtsson 1964: 176) Vesaas bygger opp mot uforløste øyeblikk, en dissonerende klang skapes i romanen som helhet. Den helhetlige klangen er viktig også i Tunströms *Juloratoriet* som jeg nå skal se nærmere på. Som i *Brannen* er flerstemmigheten sentral i forhold til romanklangen, og i enda større grad enn i Vesaas' roman forsøker Tunström å skape et ikke-temporalt univers der romanfigurene eksisterer samtidig.

Juloratoriet: "Musiken vävde ett nät omkring mig."

Förresten utspelas hele boken i det ögonblick Victor höjer taktpinnen.

Göran Tunström⁵¹

Göran Tunströms *Juloratoriet* kan virke fragmentarisk, det går tid før man er i stand til å skjønne sammenhengen mellom de forskjellige delene i romanen. I et intervju med Margrethe Lunde i *Farmand* hevder Tunström at han betrakter sine bøker som sirkler: "Jeg vil liksom lure leseren til å begynne på nytt når man er kommet til siste del i for eksempel 'Juloratoriet'".⁵² (Lunde 1985: 35) Romanens komposisjon tilsier at man bør lese romanen flere ganger skal man få klarhet i alle forbindelsene. Første del i boken er i kronologisk forstand egentlig den siste, mens den andre delen er den egentlige begynnelsen. Ikke før i siste halvdel av boken er det mulig å forstå dette. I tillegg kan mange av replikkene som blir sagt i bokens første deler først forståes riktig i lys av de siste delenes hendelser. Et eksempel er en henvisning i begynnelsen av bokens andre del: "'Det finns' antecknar Sidner i sitt häfte Om Smekningar 'ögonblick som aldrig upphör' [...] 'Också långt efter det att man börjat springa, kan man stå kvar på samma punkt. Stående där kan man plötsligt märka att man hunnit till Nya Zeeland' antecknar han." (Tunström 1997: 18) Her refereres det først til *Om Smekningar*, så til New Zealand, og ingen av referansene blir forståelige før senere romanen.

Den ukronologiske fortellemåten gjør boken flertydig helt fra begynnelsen av. Ved å plassere hendelsesforløpets slutt i begynnelsen av romanen får vi en roman som krever en lesere som selv kan reflektere og sette sammen, romanen blir alt annet enn autoralt, allvitende fortalt. Romanen har en forteller, Victor, men han er i store deler av boken fraværende, og når han er til stede er han ikke dominerende i betydning veiledende. Romanen er en undersøkelse Victor foretar av sitt eget liv, ikke en allerede eksisterende fortelling som fortelles. Og i tråd med dette får mange av romanfigurene komme til orde, romanen preges av mange forskjellige

⁵¹ Göran Tunström i et intervju med Arne Melberg. (Melberg 1989: 35)

⁵² Hans H. Skeis "Fra Sunne til Darjeeling" er den mest inngående artikkelen jeg har funnet om *Juloratoriet*. Andre artikler som omhandler romanen i forhold til musikk er Agneta Rahikainens "Bach, Bachtin och Tunström" og Staffan Söderbloms "Fadern, Sonen och den heliga Modern". Særlig den første vil være viktig i avhandlingen min. To hovedfagsoppgaver er skrevet om *Juloratoriet* (i Norge), dette er Petter Myhrs "Det store koret" som ser på hvordan frelse kan bli nådd gjennom kunsten, og Heidi Mobekk Solbakkens "Den dolda text som är våra jag" som handler om hvorfor det fortelles.

stemmer, ikke bare Victors. Som Victor selv sier på en av romanens siste sider: "Alla dessa arior, utdrivna ur det obönhörliga skeendets rätlinjighet som velat sammanfatta och röra vid mina föreställningars osynliga rotsystem!" (327)

Tematisk polyfoni

Victor skriver i romanen ned sin egen samt sin far Sidners og farfar Arons fortid. Farmoren Solveigs død satte enormt preg på både Victors far og farfar, ingen av dem klarte å fungere på normalt vis etter at Solveig forsvant. Victor ser på de to mennenes liv som en forlengelse av sitt eget, deres problemer har ført til at han er den han er i dag, derfor må han skrive om dem. For Victor er farmorens død begynnelsen på hans eget liv. Fortellingen er problematisk, Victor har ventet lenge med å gå løs på forhistorien slik han nå gjør. Imidlertid er det et absolutt behov for ham å få skrevet ned hendelsene, på samme måte som han må sørge for at "Juleoratoriet" blir oppsatt i Sunne, korverket som Solveig lenge hadde slitt med å få framført på det lille stedet i det hun døde.

I sine polyfoniteorier er både Bakhtin og Kundera opptatt av figurenes sameksistens, ikke deres fortid. Likevel er fortid et viktig anliggende i *Juleoratoriet* uten at dette minsker det polyfone aspektet i romanen. Dette fordi fortiden er hovedtemaet i Victors liv, alle handlinger sentreres i boken rundt fortiden. Kundera trekker også inn personers fortid i sine fiksjoner, og dette gjør han for å belyse et slikt hovedtema, ikke for å psykologisk forklare figurenes væremåte. På spørsmål om hvorfor han framstiller Tereza i *Tilværelsens uutholdelige letthet* med ikke bare hennes egen barndom, men også morens, svarer Kundera:

I romanen finner De denne setningen: 'Livet hennes var intet annet enn en forlengelse av morens, omtrent som biljardkulens bevegelse er forlengelsen av den bevegelsen spillerens arm utfører.' Når jeg snakker om moren, er det altså ikke for å sette opp noen liste med opplysninger om Tereza, men fordi moren er hennes hovedtema, fordi Tereza er 'morens forlengelse' og plages av det. (Kundera 1998: 36)]

På samme måte som moren til Tereza i *Tilværelsens uutholdelige letthet* er et hovedtema i Terezas liv, er Victors forfedre hovedtemaet i hans liv. Hendelsene i *Juleoratoriet* belyser temaet fra forskjellige vinkler, og en tematisk polyfoni skapes. Victor må gå gjennom forfedrenes liv for å forstå sitt eget, det er fortiden som er helt og holdent bestemmende for Victors eksistens, han er bare en forlengelse av, i siste instans, Solveigs død. I romanen finnes digresjoner, vi får innblikk i andre personers liv og skjebne, men historien vender alltid tilbake til Victor eller forfedrene hans. Et annet tema som løper parallelt med dette temaet er

Bachs musikk. Bachs oratorium ligger i bakgrunnen, Bach-tonen er satt allerede med tittelen. *Juloratoriet* er fylt med musikk, stemmer og polyfoni.

Stemmene bryter med handlingskronologien, men belyser og beriker Victors søkende fortelling. Kronologi er uansett ikke et anliggende for fortelleren. Victor åpner selv romanen med en sekvens som kronologisk sett er hendelsesforløpets slutt, og som er forvirrende og vanskelig å plassere i forhold til den etterfølgende delen. Sammen med siste del, som også har Victor som opplevende hovedperson, rammer den inn romanen. Victor forsvinner som eksplisitt jeg-forteller fra og med del II, og kommer ikke tilbake for fullt før i siste del, selv om vi ofte får øye på ham i den mellomliggende teksten. Vi aner at han er der i sekvenser som "Sidner påstår mange år senere at uten bagerskan Beryl Pingel skulle Om Smekningar aldrig blivit påbörjad, vilket kan vara en överdrift, liksom mycket annat hos Sidner var en överdrift i ordets egentliga bemärkelse." (Tunström 1997: 36) Disse opplysningene om Sidner og hans tanker *kan* være overlevert fra Sidner til Victor lenge i ettertid, men mer trolig er de diktet og skapt av Victor selv på veien i hans skriveprosjekt. Victor er så vidt tilbake som opplevende jeg i både åpningen av del III og del IV i to drømmeliknende sekvenser som ikke blir fullt ut forståelige før senere i romanen.

Videre i romanen kommer Victor til syne mot slutten av del IV, etter at Sidner har fått vite at han har fått en sønn: "Även utan min ankomst till jorden – ja, jag var född nu och låg väl och sög Fannys bröst..." (213) men denne innskytelsen er plassert der først og fremst for å vise leserne sammenhenger, hvordan kronologien egentlig henger sammen. Til slutt i romanen kommer Victors siste, og mest sammenfattende betraktning om menneskets drift etter å forstå sin tilblivelse:

Vår historia hinner fatt oss och mig hann den ifatt denna dag i skogen, när jag till min stora förvåning upptäckte att jag redan var född men inte varit med och gjort något åt det, inte lyssnat, inte blivit en av tonerna. Jag var redan född och hade inte märkt det. Livet hade pågått inte bara de femton år som var mina egna då, utan tjugo tretti år ända bort till Solveigs död i en vägkrök, en annan sommar, i ett annat rum. (328)

Victor er en metafiksjonell forteller. Han har problemer med språket, med å ordlegge seg, og han gjør oss delaktig i problemet. *Juloratoriet* får et selv-referensielt preg ved at tekstens forteller viser til teksten fortelleren er i ferd med å skrive. Musikken er for Victor: "En klanglåda som satt mitt språk i rörelse" (327) Hans H. Skei påpeker i "Fra Sunne til

Darjeeling" at Victor gir leserne innsikt i egne tanker om hva som har fått ham til å holde ut livet så vel som fortellingen. (Skei 1995: 138) Skei viser til dette utdraget fra romanen:

Men vilka var nu de, som orkade hålla 'jublets kategorier' vid liv? Vem är det som underhåller språket så att det fortfarande finns tillgängligt, år efter år? Vad i mig hade orkat? Vilka ögonblick är det som formar våra liv, vilka ansikten belyses av vårt medvetandes första bleka strålar och ger oss en inriktning? (Tunström 1997: 12)

Skei skriver videre at: "jeg-fiksjonens tradisjonelle begrensninger når det gjelder sannsynlighetskrav i stor grad er satt til side i *Juloratoriet*." (Skei 1995: 135) Men i følge Skei får metanivåene aldri forgrunnsfunksjon, fortelleren gir oss ikke innblikk i hva han vil med skriveprosjektet før mot slutten av romanen. Fortelleren og hans betraktninger er fraværende store deler av romanen. Likevel er det ingen tvil om at *Juloratoriet* er en metaroman. I siste kapittel runder Victor av med en unnskyldning overfor leseren: "Bara ett kapitel till, innan jag stänger om denna barndomsvärld, om nu barndomen är den tid när de färger man senare kommer att använda, samlas på ens palett." (Tunström 1997: 324) Et pluralistisk språk oppstår som resultat av det metafiksjonelle aspektet. Victor har hovedsakelig en nøytral fortellestemme som ikke retter oppmerksomheten mot fortelleren, men fra tid til annen synliggjør han seg i teksten med kommentarer som er rettet ut, til leserne. Forskjellige stemmer innen samme fortelleinstans gestalter seg, Victor sørger gjennom sine forskjellige fortellemetoder for et polyfont uttrykk.

Å unnslippe temporaliteten

Foruten Victor selv er faren og farfaren de viktigste personene i boken, og dette gjenspeiles i deres stemmers dominans. I *Juloratoriet* er møtet mellom personene det viktige og avgjørende. Fortellingen om dem blir til, med Bakhtins termer, i personenes vekselvirkning med hverandre: "Ordets liv ligger i overgangen från mun till mun, från en kontext till en annen, från ett socialt kollektiv till ett annat, från en generation till en annan." (Bakhtin 1991: 215) Aron og Sidner blir til i møtet med Victor, slik Victor blir et selvstendig menneske gjennom hans møte og vekselvirkning med dem. Aron, Sidner og Victor møtes i teksten, uten at de to forfedrene er fysisk tilstede. Aron er død og Sidner på New Zealand i det teksten skrives. Göran Tunström snakker selv om dette i et intervju med Margareta Garpe i *Ord och bild*. Først roser han Lars Ahlins komposisjonsteknikk: "Han har en förstoringsteknik for att beskriva relationsspelet, som är det mest intressanta jag träffat på i svensk litteratur. Det är inte ett du och ett jag. Utan rummet mellan dessa två. Där skapas dynamiken." (Garpe 1983:

8) Videre sier han: "För det är möten mina böcker ändå handlat om. [...] Visst, där finns en story och jag ger mej åt berättandet. Men det har alltid varit ett dilemma för mej. Jag har en idé i bakgrunden men jag glömmer den när människorna får tag i mej och börjar agera på egen hand." (12)

Nettopp rommet mellom personene er det sentrale. Selv om de ikke lever på samme tid, skapes vår forståelse av figurene gjennom beretningen der de nettopp befinner seg side om side. Den ukronologiske komposisjonsmåten gjør at handlingen hopper fra en tid til en annen, og personene hører ikke lenger til bare i sin egen tid, men i en felles verden. Det lineære forløpet forstyrres i romanen, og en følelse av sameksistens oppstår. Agneta Rahikainen skriver i artikkelen "Bach, Bachtin och Tunström":

Den kronologiska tidsbeskrivningen växlas med episoder från en annan tid och en annan verklighet, så att de olika nivåerna går in i varandra. [...] Allt detta gör att alla romanens händelser ger intryck av att utspelas samtidigt, i en gemensam tid som består av olika nivåer, precis som i den polyfona musiken, där stämmorna slingrar sig in i varandra utan att ge avkall på sin egen integritet. (Rahikainen 1993: 68)

Vi har nådd kjernen i *Juleoratoriet*, den prøver å unnsnippe den lineære temporaliteten, og dette skjer ved å la personer tilhørende ulike tidsperioder eksistere til en viss grad samtidig, og ved å la disse personene alle få komme til uttrykk med sine egne selvstendige stemmer. Slik gjenspeiler romanen formelt sett en flerstemmig musikalsk estetikk. Romanens tidsperspektiv belyses i begynnelsen av romanen når Sidner etter Solveigs død skriver i "Om Smekningar": "Det finns [...] ögonblick som aldrig upphör." (Tunström 1997: 18) Solveigs død er så dramatisk at den preger Sidners, Arons og Victors skjebne resten av deres liv, og gjør at de kan sies å eksistere på flere tidsplan samtidig.

Tunström hevder selv i et intervju med Arne Melberg i *Norsk Litterær Årbok* at hele romanen utspiller seg i det Victor i første kapittel høyner taktpinnen, og skal til å slå an Bachs juleoratorium: "Jag har haft en gammal idé om kvalitativt starka ögonblick, då vi verkligen lever, och det här är ett ögonblick då han, Victor, äntligen har kommit fram, då utspelas hela den här historien, som ett enda ögonblick." (Melberg 1989: 35) Som Staffan Söderblom skriver i essayet "Fadern, Sonen och den heliga Modern": "Men med en diktare som så energiskt som Tunström avvisar alla illusioner om digital tid lönar det mera mödan att avlyssna romanen i ett enda vidgat *nu* – som ett slags musikalsk epik. (Söderblom 1983: 284)

I analysen av *Brannen* tematiserte E. M. Forster en "vanskelig" rytme som skapes av et verk som helhet. I forhold til *Juloratoriet* er det også fruktbart å snakke om en slik rytme. Romanen foregår med Söderbloms ord i "ett enda vidgat *nu*", romanen forsøker å nærme seg en ikke-lineær, romlig estetikk. Handlingene foregår på samme tid, og en helhetlig rytme utgår fra romanen. *Juloratoriet* tilhører i større grad enn *Brannen* en humanistisk romantradisjon, Tunström er mer enn Vesaas en arvtaker etter Tolstoj. Forster mente å finne en ekspansiv rytme i *Krig og freds* helhet, en slags frihet på linje med friheten tonene og notene i Beethovens femte symfoni finner i verkets helhetlige rytme. En slik ekspansiv rytme skapes også i *Juloratoriet*, noe som henger sammen med alle romanfigurenes individuelle skjebner som samles i et tematisk hele: sønnen Victor, faren Sidner og farfaren Aron lever samtidig

Aron møter vi først og fremst i samtaler med Solveig. Verden raser sammen for Aron når Solveig dør. Han søker tilflukt i fantasien, derfor både ser og snakker han med Solveig. Før illusjonen tar helt tak i Aron, kan vi møte han i mer realistiske former der han tenker på barna og ansvaret som hviler på ham:

Där får han också syn på sitt bärande; just när han lagt [Eva-Liisa] ifrån sig och det far genom honom:

- Hur länge skall jag orka samla barna?

Som att nu kommer *den* frågan att virvla genom hans huvud varje dag. Nu när han inte längre är någon, inte en dålig bonde som sviker kor och åkrar. Ett ingenting utan språk, utan egenskaper; hur länge skall jag orka vara dessa barns samlande punkt? (Tunström 1997: 33)

Her får vi en overgang fra Aron referert til som "han", der Arons tale gjengis med anførselstegn, til Aron som jeg-person uten noen form for markering. Overgangen er nesten umerkelig, og sekvensen med jeg-form må sees på som indirekte tanke. Slike sekvenser gjengitt på indirekte vis finner vi mange av i romanen. Etter hvert som møtene med Solveig blir mer og mer viktige og altoppslukende for Aron, merker vi at han blir mer og mer utenforstående i forhold til den virkelige verdenen, og teksten preges av Arons galskap. Ingen aural stemme er til stede for å advare oss mot illusjonen. Aron snakker i koder, og han fryder seg over det han vet. Han antyder ting i de rare utsagnene sine, samtidig som han vet han må holde det tilbake. Arons mål er å returnere fra New Zealand med Solveig og slik overraske alle. Rett før avgangen hans holder han igjen på å forsnakke seg, men holder talen sin på et plan av uforståelig babbel. Han sier om Sidner:

- Han redar sig gott. Och vi är ju snart tillbaka...

Det var nära ögat igjen att han sagt: Solveig och jag... och då.

- Men nu ska det bli gott med mat.
Aron tycker det är hejdlöst roligt att säga sådana där meningar och han upprepar dem igen:
- Det skall verkligen smaka bra. Alla kan inte leva av luft. Kokta rödbetor är gott, skrattar han. Och potatis, säger han och öser upp på fatet. De är så tydliga.
"Jag borde tagit varning av dessa ord", skrev Sidner i ett av breven från Nya Zeeland många år senare, "men jag hade själv ingen erfarenhet av vad denna Tydlighet betydde." (162)

Avsnittet går över fra Arons stemme til Sidners, fra Arons illusjonære verden til Sidners ettertanke. Personene møter hverandre, og skaper hverandre. Vi ser samtidig at Sidner også skal komme til å dra til New Zealand senere, her gjennom referering til et brev han sendte derfra. Og Sidners stemme blir gjerne gjengitt gjennom hans skriftlige meddelelser, og aller helst via dagboken hans. Dagboken bærer navnet "Om Smekningar", og blir foregrepet gang på gang før en større del av den blir gjengitt som del V i romanen. "Om Smekningar" bringer en annen sjanger inn i romanen, noe som skaper en kontrapunktikk slik jeg var inne på i kapittel 1 i forhold til Kunderas polyfonibegrep. Dagboksekvensene er skrevet av en annen instans enn resten av romanen, og skaper slik et annet språk, en annen stemme. Vi blir kjent med Sidner gjennom utdragene fra "Om Smekningar", som i dette sitatet skrevet av Sidner som nittenåring:

Nittiofem procent av min tid går åt i tankar på det Erotiska. Så mycken spilld energi! Jag har ju nu levat i 6690 dagar och smekt kanske sex gånger, så statistiskt blir det en smekning var tredje år. Dock kommo alla smekningar till på samma gång. Ja, jag antecknar mina förödmjukelser. Jag testamenterar till dig vad jag har. Att vara nitton år och bara ha Fanny och Gud att välja mellan! (223)

Ikke lenge etter denne nedtegnelsen begynner galskapen å ta over i Sidners hode. Sidner gjengir selv sine merkelige tanker: "Såg Lell-Märta klädd i vita kläder. Hon öppnade därvid blusen och visade på huden där sprickor voro och ur sprickorna trängde fram gyllene kåda som jag smakade," (244) og resultatene av dem: "Sades att jag förgripit mig på Lell-Märta. Minns inget mera än att Såsdrottningen höll mig i sina armar och att mitt skrik gick ut genom fönstrena. Det var en doktor, en bilresa och att jag nu är bland Dårar, själv en Dåre utan mamma och pappa." (249) Vi blir forestilt Sidners utvikling, stemmen hans er i seg selv flerstemmig om man sammenlikner den friske Sidners tale mot den gale Sidners tale.

Skei skriver om fortellemåten i romanen i forhold til Sidner: "Fokuseringen er både intern og ekstern i en beretning som skifter mellom tradisjonell historiefortelling og bruk av brev og dagbøker." (Skei 1995: 140) Videre påpeker han at Victor er en slags "hjelpforteller" for de andre. Igjen må vi være med på illusjonen, vi må ha tillit til at Victor gjengir alle stemmene slik de faktisk er, og det gjør han, i og med at stemmene er skapt i ham. I romanens del II sier moren Solveig til Sidner at hun visst har glemt å skru av gramfonen: "Jag skal stänga av

den, mamma,' svarar Sidner, men som han många gånger senare skulle tillägga: 'Det blev aldrig av.'" (Tunström 1997: 17) Vi er inne i Sidners tankeverden, selv om det er en forteller (Victor) som fører oss inn dit.

Sidner blir frisk igjen etter oppholdet på galehuset, og kommer seg ut. Han må til New Zealand for å betale en gjeld på vegne av familien. Kvinnen Tessa ble sviktet av faren Aron som aldri kom til henne, slik han hadde lovet. Sidner har akkurat fått øye på henne:

Plötseligt vände hon sig rakt mot honom. [...] Värmevågorna dallrade runt henne, hennes konturer löstes upp. Snart skulle hon börja brinna. Alle de ord han haft med sig hit svälldes i munnen och kom inte över hans läppar. [...] Den natten simmade en fisk runt Sidners huvud. [...] Han låg på rygg med halvöppen mun och fisken letade sig in och strök med stilla begrundan över tändernas krön. Den ställde sig att vila med munnen inborrad mellan tunga och gom. Hon stod stilla på hans andetags lugna dynning, spratt till och försvann genom svalget, strök längs artärernas väggar, gjorde ett slag i hjärtat, så att han vaknade. (279)

Denne episoden gjengir med stor sannsynlighet en drøm Sidner har, selv om dette ikke blir gjort klart i teksten. Episoden er et surrealistisk innslag, som skaper dynamikk i teksten. Et annet eksempel der det absurde blir dratt enda lengre er sekvensen der forfatteren Selma Lagerlöf, som er en venn av Sidner, leder an en befrielsesaksjon: "En kväll när månljuset silade in genom fönstret stod Splendid vid hans säng. 'Nu ä det dags, Sidner. Klä på dej, vi måste iväg. Selma ha ånkrat sej. Hon vänter på oss, och skal hjälp öss att befria Stöllen.'" (84) Fantasien tar en humoristisk og eventyrlig retning: "'Varför har tant Selma ett flor för ansiktet?' frågade Sidner. 'Det är för att jag inte skall känna igjen mig. För hur skulle det se ut, om jag satt här och piskade på mina hästar i natten.!' [...] 'Varför slår tant på hästarna så?' 'Det är för att ingen skall tro att det är jag. För hur skulle någon kunna tro att Selma Lagerlöf slår sina hästar så vilt?' (84-85) Episoden er en feberfantasi den syke Sidner har, og i likhet med de andre surrealistiske innslagene i teksten, gir denne drømmesekvensen inntrykk av et nytt språk som beriker flerstemmigheten.

Bachs intertekstuelle stemme – et innholdsmessig ideal

Bach har som sagt en fremtredende stemme i romanen, den gestalter seg allerede i bokens tittel. Komponistens juleoratorium, som er *selve* "Juleoratoriet", danner rammen for Tunströms romanatorium. Den første delen i romanen dreier seg om Victor som er tilbake i Sunne for endelig å sette verket opp, siste del toner ut med lyden fra det samme verket spilt på en reisegrammofon. Vi får flere ganger høre fragmenter fra oratoriet, slik som i avslutningen

av første del: "Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage! rühmet, was heute der Höchste gethan!" (14) Og Bach følger oss inn i del II, der han indirekte er med på å forårsake Solveigs død. Hun er på vei til øving på "Juleoratoriet" når hun sykler av gårde den uhellsvangre dagen hun kjører rett inn i kuflokken og blir trampet i hjel. Samtidig som Sidner og Aron står og følger med på dette, er det oratoriet som høres fra grammofonen, et fragment som fortsetter der del I slapp: "Lasset das Zagen, verbannet die Klage, Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!" (17)

I tillegg har vi eksplisitte referanser til Bach underveis i romanen som også markerer komponistens posisjon. Alle stilene Sidner leverer på skolen handler om Bach. Læreren liker ikke at Sidner relaterer alle sine egne minner og opplevelser til komponisten. Det hele kuliminerer med at Sidner når han skal fortelle om "En dag om våren", skriver om Bach med familie som spiller melodistemmene fra en av Brandenburg-konsertene på fløyter, sittende nakne ved en bekk. Læreren stopper høytlesningen i det Johann Sebastian og kona er på vei til å legge seg tett inntil hverandre på marken. (42) Bach følger oss altså fra første del over i annen, kommer til syne noen ganger underveis, for å være fullstendig tilbake i romanens siste del. Skei skriver: "Men fader Bach er bevart fra første del, og musikken tjener dermed til å binde sammen episoder med et halvt århundres avstand." (Skei 1995: 139) Bach hjelper altså Victor med å skape en tematisk polyfoni, sirklingen rundt Victors liv tettføres med en sirkling rundt Bachs musikk. "Juleoratoriet" er indirekte grunnen til at romanen blir skrevet og fortalt.

En spesiell kontrapunktikk skapes ved denne Bach-tematikkens forhold til romanens form. Den innholdsmessige dimensjonen der Bachs musikk blir kommentert, gjerne essayistisk, divergerer med det formelle aspektet som jeg har konsentrert meg om i analysen. Den tekniske, formelle siden ved boken er svært original og skaper gjennom fortelleformen en flerstemmighet. Den innholdsmessige utlegningen om musikk kontrasterer med dette formelle ved at utlegningen sentrerer seg rundt kjente forhold ved Bachs liv og musikk, slik som i begynnelsen av boken der Victor forteller koret: "Såna här verk, skall ni veta, skrevs till varje söndag. [...] Fem, sex fulla årgångar finns det, men kom ihåg, det fanns en massa formler som hjälpte dem på den tiden: det fanns en emblematik." (Tunström 1997: 12-13) Til tider kan også tematiseringen av musikken i romanen nærme seg et klisjépreget språk, noe som henger sammen med den intenderte fortellemåten. Når synsvinkelen tillegges bestemte personer, slik som Sidner, skifter gjerne språkstilen. Sidner holder ikke selvfølgeligheter og klisjeer tilbake: "Så började han skriva Juloratoriet. Det blevo glada dagar för familjen, när de

samlades runt pianot strax före julen 1734. Det finaste var skapat." (38) Uansett ligger Bachs musikk på grunn av tematikken i bakgrunnen romanen gjennom og danner en musikalsk dimensjon som kommer i tillegg til den formelle. For lesere som kjenner Bachs musikk, særlig hans oratorium, vil denne dimensjonen forsterke den musikalske virkningen i romanen, Bachs musikk er på sin måte strukturerende for lesningen.⁵³

Klangen i *Niels Lyhne* ble skapt av språket uavhengig av romaninnholdet. For *Juloratoriets* del forholder det seg på liknende vis som i Jacobsens roman. Språket i *Juloratoriet* er i stand til å skape en estetisk umiddelbarhet, en nytelse som grunner i Tunströms setningsmelodi. Som i forbindelse med *Niels Lyhne* viser også dette eksemplet til en uerstattelig kvinne:

Står nu där och betraktar minnet av henne: Framåtlutad kröp hon längs raderna, de mjuka brösten fyllde blusen, håret förde hon undan från pannan, så att en strimma av jord fastnade där. Hon var det vackraste han vetat av, allting stod i jämförelse med henne. Hon tålde väl att betraktas mitt under sömnen, tidigt om morgnarna, i det hårda arbetet. I alla sina rörelser samlade hon in så mycket ljus att det också räckte för honom. (21)

Ikke bare i forhold til Solveig rommer språket en slik klang, Tunströms språkstil er full av følelse for musikalitet og melodi, noe som også framgår av andre tekstdeler jeg siterer. Det er viktig å bemerke at ideen om en klanglig, estetisk umiddelbarhet er ulik fra leser til leser. Et formspråk som appellerer til eller rører et publikum kan oppleves med likegyldighet av et annet. Visse elementer i et språk vil imidlertid ofte framkalle enighet med hensyn til dets estetiske dybde og umiddelbarhet.

Det finnes flere romanfigurer som har viktige stemmer i *Juloratoriet*. Skei gjør det til et vesentlig poeng at flere perifere skikkelser skildres gjennom en veksling mellom intern og ekstern fokusering. (Skei 1995: 140) Noen steder kommer til og med figurene inn med jefortellinger, slik som tilfellet er i forhold til Tessa: "Jag hittade inte hem. Jag hatar dig, Sidner. Jag gick längs gatorna och kom till den trakt där jag bodde och kunde plötsligt inte minnas vilket nummer det var på huset." (Tunström 1997: 291) Etter en og en halv sides monolog blir det klart at Tessa her sitter og snakker til Sidner, men monologen markeres ikke med anførselstegn, og blir mer stående som en inngripen i fortellingen. Også Härliga Birgitta griper inn i teksten. Hun får fortelle fritt, og monologen er rettet til kjæresten Torin:

⁵³ Solbakken ser i sin hovedfagsavhandling på likheter mellom Bachs og Tunstöms oratorier både på et kompositorisk og tematisk plan. Hun konkluderer med at disse parallellene ikke bør trekkes for langt.

Jag försäkrar dig, Torin, att om jag inte en gång sett mitt Darjeeling, bergen, vattenfallen och gräset, skulle han sugit mig till sig och slutit mig inne i sin uppgivenhet. Han såg på mig full av självförakt, sträckte handen efter mig, men jag retirerade. Han fick inte smitta mig mer än han redan gjort. Den dagen rymde jag. (218)

Tessa og Härliga Birgitta har eksplisitt fristilte stemmer i *Juloratoriet*, som styrker romanens polyfoni. En tekstlig flerstemmighet oppstår også ved at flere språk og dialekter dras inn i teksten. Både värmlandisk og engelsk blir gjengitt titt og ofte. Et annet polyfont innslag er stemmen til Robert, Tessas bror, som blander seg inn i fortellingen. Hans stemme er typografisk uthevet:

Din DJÄVLA
och de rödfläckiga flyr bortåt kullarna men när gryningen kommer ser hon blodet det finns blod som skulle räcka till alla det kommer ur munnen från armen från bröstet faller med armarna runt en tacka här har du min röda ros säger hon
HORA
blir liggande
LETTER FUCKING (295)

Roberts stemme blander seg med Tessas i en egen polyfonisk sekvens innenfor den større flerstemmigheten man finner i romanen som helhet. Det finnes også mange andre stemmer som setter sitt preg på historien, slik som Torin, Mrs. Winther og Patron Bjørk. I tillegg finnes mange intertekstuelle referanser, blant annet får Dante og Petrarca sette sine spor i teksten gjennom Sidners mange deklamasjoner. Andre ikke-fiktige personer det blir referert til i romanen er Hamsun, Monet, brødrene Marx, Dietrich Fischer-Dieskau, Jimmy Lunceford Hot Sextett og Duke Ellington.

Siste del av romanen består også av et svært tydelig intertekstuel element, delen bygges i stor grad opp over *Odysseen*. Etter at Fanny har kommet i skade for å kalle Victor sin lille Telemachos, tror Victor han er Telemachos og begynner dermed å dikte. Sidner er Odyssevs, Fanny er Penelope, og det eneste som mangler er Penelopes (Fannys) friere. Victor setter derfor i gang en storstilt aksjon for å skaffe Fanny disse beilerne. Han inviterer potensielle friere til fester hjemme hos dem, og sitter klar ved døren for å bistå Sidner i kampen når han kommer. *Odysseen* blir slik en viktig referanse i teksten, både gjennom parallellhandlingen og gjennom flere sitater fra verket. Skei skriver:

I tillegg til å referere til seg selv som tekst utallige ganger, er nemlig Tunströms bok også en sterkt litterær tekst, med intertekstualitet og vurderinger av språk og litteratur sentralt fra del til del. [...] Selma Lagerlöf og hennes bøker er sentrale elementer i deler av *Juloratoriet*, og nærheten mellom dikning og levd liv understrekes blant annet av at Fanny skal ha fortalt en rekke av historiene som 'tant Selma' senere benytter. [...] Dessuten fins alle de bøkene Sidner tar ut av reolene hos Selma, og tekster fra Bibelen og fra jazzens første år blandes i et tekstrom som er nesten endeløst i sin sammensatte

mangfoldighet: dialekt, bokspråk, filosofisk diskurs, glødende kjærlighetserklæringer, ømt og besvergende og innsmigrende språk som alltid jakter etter det eksakte ordet, lytter etter musikken, streber etter sammensmeltningen av 'Smekningar och Musik.' (Skei 1995: 150-51)

Skei påpeker at språket i romanen lytter etter musikk, og leseren må igjen lære seg å "lese" denne musikken ut av språket. Romanen er skapt språklig med utgangspunkt i musikken, og romanfigurenes tale og skrift får liv gjennom musikk. Sidner klarer bare å skrive ved å tenke på Bach: "Hans språk tändes bara där. Där fanns fantasiens ursprung och glädje." (Tunström 1997: 43) Også Victors språk er preget av musikk, av Bach. Hans skjebne og språk ble bestemt den dagen Solveig døde, noe "Juleoratoriet" var medskyldig i. Staffan Söderblom avslutter sin artikkel med patos:

Musiken i Göran Tunströms roman är större än emblem och metaforer. Den klingar i hans solidaritet med de myllrande gestalternas berättelser, deras autentiska språk och erfarenhet – i "alla dessa arior, utdrivna ur det obönhörliga skeendets rätlinjighet", som gör *Juloratoriet* till ett väldigt körverk. Stämmorna lösgör sig, svävar fritt i sina banor, i jubel över tillblivelsens mysterium, och sjunker tillbaka. De förblir starkt förmimbara i den samlade klangen. Som i den stora musiken. Som i världen. (Söderblom 1983: 287)

Som både Skei og Söderblom påpeker er stemmene frigjorte og selvstendige, og med Skeis ord, satt sammen i et tekstrom som er "nesten endeløst i sin sammensatte mangfoldighet". Igjen må leserens minne iverksettes for å få fram denne mangfoldigheten. De forskjellige personenes stemmer legges til hverandre, alle med sitt perspektiv på livet og hvordan man best mulig lever det, en problemstilling som i romanen blir tematisert og betont i forhold til Victors liv. Uten disse stemmenes synspunkter på dette temaet hadde fortellingen fort blitt enlinjet. Når stemmene får lov til å gestalte seg, blir i stedet romanen flerstemmig og ambivalent, ingen fortelleinstans lar oss slå oss til ro med ett perspektiv på livet. Stemmene ryker sammen i leserens bevissthet, og skaper et uavsluttet, flerstemmig preg som minner mer om en musikalsk estetikk enn en tradisjonell lineær, litterær komposisjonsteknikk. I likhet med *Juloratoriet* preges også Lars Amund Vaages *Rubato* av en ukronologisk fortellemåte. I motsetning til formen i *Juloratoriet* er komposisjonen i *Rubato* syklisk, episoder blir gjentatt, og tempovekslingene er iøynefallende, noe jeg nå skal konsentrere meg om.

***Rubato*: "Gi meg ord! No må dei vera musikken."**

Kanskje kan romanen bli musikk...en taus musikk

Lars Amund Vaage⁵⁴

Lars Amund Vaage har et uttalt musikalsk utgangspunkt i forhold til skrivingen sin, og også et nærmest idealiserende og seremonielt forhold til musikk. I intervjuer snakker han gang på gang om hvordan litteraturen kan nærme seg musikken. I et intervju med Jens M. Johansson i *Klassekampen* 26. august 1995 uttalte han: "Musikken er så direkte. Når jeg skriver kan jeg føle at ordene er i veien for kunsten. Det er noe annet med musikk. Når du lytter til toner kan du bare la det stå til, la deg falle. Jeg må ta omveien om ordene." (Johansson 1995) I et intervju med Jahn Thon i *Tvert imot – ja! Litteraturkritiske essays* sier Vaage: "Jeg tror det er to forutsetninger som må være tilstede hos en forfatter. Han eller hun må være musikalsk, og ha et hjerte i brystet." (Thon 1990: 70) Under et foredrag Vaage holdt i Rosendal 4. september 1999 foreslo han at det musikalske i romaner kanskje var det som gjorde dem til kunst, og dette musikalske kunne skapes ved hjelp av blant annet rytme og klang. I et intervju samme dag svarte han positivt på spørsmålet om han tenker musikalsk når han skriver bøker. (Ekern 1999) *Rubato* er gjennomkomponert av Vaage i håp om å klare å framkalle en taus musikk.⁵⁵

Rubato har også av mange blitt hevdet å være musikk. I anmeldelsen "En musikalsk roman" i *Arbeiderbladet* 27. oktober 1995 skriver Kjell Olaf Jensen at andre skjønnlitterære verk kan handle om andre kunstarter, mens *Rubato* selv er musikk. Jensen mener musikken danner selve den episke strukturen i romanen. (Jensen 1995) Janike Kampevold Larsen skrev i anmeldelsen "Fortellingens musikalitet" som stod i *Bergens Tidende* 1. november 1995:

Vaages tekst har mange likheter med et musikkstykke. *Rubato* er en musikalsk uttrykksform der en tar seg friheter med tempoet i forhold til grunntempoet. [...] Vaage spiller rubato i denne romanen. Vi finner vekselvis hurtige, stakkato, gjentakende partier og lange essayistiske og dvelende partier. (Larsen 1995)

⁵⁴ I et intervju med Jens M. Johansson i "Klassekampen" 26. august 1995.

⁵⁵ Av større arbeider om *Rubato* finnes Magne Drangeids hovedoppgave fra 1997, som hovedsakelig tar for seg gjentakelsene i romanen i forhold til Kierkegaards repetisjonsteori. Den teoretikeren som særlig har viet oppmerksomhet til Vaages forfatterskap, også til musikkaspektet ved bøkene, er Atle Kittang. Flere av hans artikler vil jeg vise til. I tillegg til artiklene jeg refererer til i teksten, kan Per Arne Michelsens artikkel i *Eit ord – ein stein* nevnes.

Den musikalske metaforiseringen rundt *Rubato* har ikke blitt redegjort for i alle de lovprisende anmeldelsene. Larsen er av de få kritikerene som kommer med en form for redegjørelse av hvordan musikken strukturerer romanen: hun gir en definisjon av titteltermen "rubato", og spesifiserer hvordan Vaages roman er preget av denne spilleformen. Jeg vil forsøke å se nærmere på de musikalske strukturene i *Rubato*, og dermed undersøke om den musikalske metaforiseringen rundt boken har noe for seg.

Syklisk fortellemåte

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. *Rubato* preges av plutselige og uforutsette vekslinger i tid og sted, om enn ikke i samme skala som i Crumeys *Music, In A Foreign Language*.

Handling fra hovedpersonen og jeg-fortelleren Steins barndom veksler med beskrivelser av tiden da han gikk på Musikkonservatoriet i Bergen og med nåtiden der han igjen er på reise til Bergen. Tid og sted får et flytende preg på grunn av denne komposisjonen. Et slikt skifte finner vi eksempel på i kapittel 5, der tidsnivået går fra hovedpersonens barndom hos besteforeldrene til bilturen mot Bergen som skjer i nåtid: "Eg gjekk derifrå, ut på kjøkenet til bestemor og mor. Bestemor stod ved komfyren, trygg, og smakte til sausen. Mor svinsa rundt henne, opprømt, glad, som ei ungjente. Då var ferja alt komen fram til den andre sida, og låg ved ferjeleiet, still." (Vaage 1997: 72)

Bestemte temaer og motiver følger oss hele romanen gjennom. Et slikt motiv som fortelleren stadig vender tilbake til er møtet mellom han selv og kjæresten Astrid rett etter opptaksprøven til Konservatoriet. Møtet blir bare skrevet om i relativt korte avsnitt, blandet inn mellom andre handlingsforløp fra forskjellige tider. Første gang vi hører om møtet er i femte kapittel. I kapittel sju får vi fortalt om møtet en gang til, med mange av de samme vendingene. Mot slutten av kapittel åtte kommer motivet atter tilbake. Deretter finner vi det i kapittel ni. Dette motivet skiller seg fra de tre gjennomgangsmotivene i Vesaas' *Brannen* ved at det her er en hel, lang situasjon som repeteres. Mens Vesaas' motiver er distinkte og konsise og kan betraktes som litterære ledemotiver, er Vaages møte av et mye større format handlingsmessig,

og har vanskelig for å passe inn i ledemotiv-definisjonen. Like fullt har møtet i *Rubato* absolutt en strukturerende funksjon i teksten, møtet vokser og blir tillagt mer og mer innhold for hver gang vi leser om det. Synsvinkelen forandrer seg litt fra gang til gang, Stein er hele veien fortelleren, men han refererer til seg selv både som vekselvis "jeg", "du" og "han". Det er ikke mulig å passe romanen inn i et bestemt variasjons- eller røndomønster, men *Rubato* befinner seg langt utenfor tradisjonell romanestetikk, og nærmere en musikalsk variasjonsstruktur.

I tillegg til denne typen gjentakelse, finner vi en repetisjon helt nede på setningsnivå. Denne repetisjonen kan minne om Fosses repetisjoner, men den er ikke så nervøs og frenetisk. Vaages språk har en helt annen framdrift enn Fosses. Gjentakelsen begrenser seg gjerne til at bestemte ord repeteres i begynnelsen av hver setning, slik som i dette eksemplet: "Tanken hos Bach veik frå meg. Tanken hos Bach er ingen tanke, men ei kjensle av at tanken finst. Tanken hos Bach stig og fell, går til botnar. Tankane hos Bach vekslar, den eine avløyser den andre, så fell dei saman i dette merkelege, syntesen, i dette underlege, klangen..." (90) Som oftest er det personlige pronomen som blir gjentatt, aller helst "eg", men også gjerne "dei": "Dei var komne for lenge sidan. Dei hadde vore ute i god tid. Dei andre, dei visste ikkje kva dei gjorde. Dei hadde møtt fram. Dei stod der med notevesker og instrumentkassar. Dei kom frå innlandskommunar og byar ved elvar. Dei kom frå folkehøgskular i fjellbygder." (25-26)

Rytmske parallellismer

Pronomen-repetisjonen foregripes i enda større grad i Vaages roman *Oklahoma* (1992). Denne romanen er satt sammen av 118 korte kapitler, og er også fortalt av en jeg-forteller: en liten gutt som (i likhet med resten av den lille vestlandsbygden) venter på Knut som skal komme hjem fra Amerika. Repetisjon finner vi i så å si samtlige kapitler, et eksempel utgjør setningene i kapittel 9 som her gjengis i sin helhet: "Me stod att. Me var dei rolege. Me såg mot vest. Me skifta fot. Me såg ein eld. Me såg Amerika. Me såg ein fjord, det grøne, grå, eit berg, ein ås med furer, svarte mot det blå." (Vaage 1996: 13) En virkningsfull sekvens utgjør scenen der Knut blir båret hjem av mennene i bygda: "Dei bar han over bakkane, rolege og trygge, med jamne steg. [...] Dei bar han til den vesle garden, med den mørke ura midt imot. [...] Dei bar han til dei gamle husa, raude, kvite, men dei verka grå. Dei bar han til eit slott, ei borg." (38) Gjentakelsene er til dels motstridende, dels synonyme og dels forsterkende. Geir Mork skriver om *Oklahoma* i *Bøk*:

Storparten av desse setningane er hekta saman slik at dei er likestilte. Syntaksen er parataktisk og korthoggen. Dette siste har tiltakande blitt fordobla i måten kapitla er bygde opp på. Dei er korte og bidrar gjennom ikkje-identiske repetisjonar til ein sterk rytmikk. [...] I Vaages romankunst finst noko som gir språket ein merkeleg karakter av å vere heilt, av å vere reint. (Mork 1994: 3)

I visse kapitler er gjentakelsen apostrofisk: "Å, Amerika! Å, elvar med dei svarte krokodillane! Å, byar av murstein og elefantar!" (9) Slike gjentakelser og apostrofiske vendinger kan gi assosiasjoner til den amerikanske poeten Walt Whitmans diktning.⁵⁶ I Whitmans ekspansive lyrikk utgjør fraser, delsetninger og setninger enheter som repeteres og varieres etter visse mønstre. Disse gjentakelsene blir referert til som *parallellismer*, et begrep som også kan anvendes på en fruktbar måte i forhold til *Oklahoma*.⁵⁷ Gay Wilson Allen skriver i artikkelen "Walt Whitman: The Search for a 'Democratic' Structure" om Whitmans *Song of Myself*: "as Whitman asserts or repeats the same idea in different ways – like a musician playing variations on a theme – he tends to build up to an emotional, if not logical, climax" (Allen 1969: 414) Senere refererer han til *Song of Myself* som symfonisk (422), delvis på grunn av at enkelte fraser gjentas og varieres gjennom hele diktsyklusen. Noe av det samme kan sies om *Oklahoma* som også har gjennomgående fraser som varieres ut fra forskjellige parallellismestrukturer.⁵⁸

Om ikke repetisjonene og parallellismene er like gjennomgående i *Rubato*, er de absolutt til stede. Apostrofiske gjentakelser finner vi flere steder, slik som i kapittel fire: "Forbanna vere orda og alle deira tydingar! Forbanna vere også det dei ikkje tyder! Gå til musikken i staden!"⁵⁹ (Vaage 1997: 59) Kan man i *Rubato* snakke om en klanglig, estetisk umiddelbarhet, ligger den for en stor del i de gjentatte frasene. Som jeg skal komme tilbake til i lesningen av *Naustet* skaper repetisjonene et materielt språk som unndrar seg et referensielt forhold til omverdenen. Jeg konsentrerer meg dermed ikke om denne klangen her. Vaages

⁵⁶ Whitmans bruk av apostrofe tar flere ganger form som katalog – en slags oppramsede stil som kan minne om et mantra.

⁵⁷ På spørsmål om hvorvidt Whitman har hatt noen innflytelse i forhold til hans eget uttrykk, svarte Lars Amund Vaage (6. november 2000) undertegnede at han føler seg beslektet med Whitman, og at han tidligere har forsøkt seg på å gjendikte *Song og Myself*.

⁵⁸ Gay Wilson Allen skriver om Whitmans parallellismer i forhold til bibelsk språk. Han deler inn parallellismene i kategoriene synonyme, antitetiske, syntetiske/konstruktive og klimatiske parallellismer. Som vist i teksten forekommer flere av disse kategoriene også i forhold til *Oklahoma*.

⁵⁹ Theodor Adorno har i essayet "Skiljetekn" skrevet kuriøst om hvordan litterære skilletegn kan tilsvare musikalske elementer: "Ikkje i noko anna av sine element er språket så nær musikken som når det gjeld skiljeteikna. Komma og punktum tilsvare 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 skilnaden mellom sterkare og svakare

språkklang skyldes også hans følelse for temposkiftninger: alterneringen mellom glidende sekvenser og stakkato-deler, noe jeg snart kommer tilbake til.

Avsnittene der ulike pronomener blir gjentatt medvirker til at flere stemmer gestalter seg i romanen. Hovedpersonen Stein er fortelleren, men noen ganger refererer han til seg selv utenfra, og på denne måten endrer synsvinkelen seg. I kapittel 4 skriver fortelleren: "Du let deg svelgja. Du set deg inn, lukkar dørene, og let alt fara. Du vil gløyma redsla, og greier det nesten." (57) En ny stemmebærende instans blir til, fortelleren gjør det klart at romanen ikke er enkelt, autoralt konstruert.

Også metakommentarene utgjør en stemme, fortelleren vender flere ganger tilbake til skrivesituasjonen og vanskelighetene ved den, slik som her: "Kvifor fortelja? Kvifor skriva det ned? Kvifor freista å halda det fast, alt det som hende meg, der eg rasa ned frå fjellet, i ein gammal Opel Caravan, på den smale, svingete vegen, denne seine kvelden i august?" (57) Stein kan minne om Victor i *Juloratoriet*, Stein har også problemer med språket. Musikk er opprinnelig Steins kunstuttrykk, men etter han hoppet av musikkutdannelsen er det ordene han må bruke, det er ordene som skal skape musikken: "Gi meg håp! Gi meg ord! No må *dei* vera musikken." (17) At fortellingen er subjektivt skrevet legges åpent fram. Atle Kittang skriver i "A Musical Meditation on Human Time" om det metafiksjonelle aspektet ved *Rubato*: "In addition, the novel also includes intuitive essayistic reflections on art in general, and not least on the relationship between music and the art of storytelling. In this way, *Rubato* becomes metafiction, commenting on its own form and its own creative process." (Kittang 1996a: 12)

De intertekstuelle referansene i *Rubato* er mange. Som sagt i kapittel 1 nevnes flerfoldige komponister og deres verk i løpet av romanen. Bach er gjennomgangsfiguren som hovedpersonen ofte idealiserer. I denne metakommentaren er spørsmålet i forhold til korrekt og personlig kunstutøvelse sentralt. Stein tar avstand fra en musikkutførelse som strever etter å være autentisk:

Finst den rette ånd, det rette vesen i Bachs musikk, og kan ein lesa seg til det, studera seg fram, og så gjera krav på historisk sanning? [...] Er ikkje *det opphavlege* noko anna enn *det som var*, i objektiv tyding? Må ikkje *det opphavlege* i forhold til musikk rekna med det subjektive elementet,

frasering i den musikalske forma." (Adorno 1992a: 59-60) Disse slutningene er for detaljerte til analytiske bruk i forhold til min avhandling, og blir stående her som en interessant tanke.

opplevinga...[...] Kva kling ikkje med i oss når me tilfeldigvis kjem over Bachs f-mollkonsert, kjem inn i lydbilete, forvirra, og skulle egentleg ha vore ein heilt annan stad? [...] Dei som søker *det autentiske* hos Bach trer ein fiks idé ned over sin eigen kropp, og blir frivillig sine egne fangar. [...] Dei forvekslar *det forløyste* med *det korrekte*. (Vaage 1997: 167-168)

Når Stein nærmer seg *det forløyste*, er det gjennom en musikkform som ikke vil "mene" slik som språket. Stein kommer gjennom musikken inn i en bevegelse som går utover konvensjonene, i retning det absolutte. Vaages forteller har en forkjærlighet for absolutt musikk, han rakker ned på musikken til Chopin og Schubert som forteller historier, bruker ord. Han tar parti for en musikkutøvelse som bærer et personlig preg, slik som Glenn Gould sin pianospilling. Denne pianisten som synger, grynter og peser til Bach, Beethoven og Haydn, "...han var hata, forakta, fordi han gjorde kunsten ny." (95) Dermed får Vaage gitt et spark til det konvensjonelle musikkynet. Det er mer samsvar mellom form og innhold i *Rubato* enn i *Juloratoriet*, den utradisjonelle formen i romanen følges opp med et innhold som distanserer seg til konvensjonalisme. De essayistiske delene av *Rubato* er mer originale enn de tilsvarende delene i Tunströms roman.

Andante – allegro – andante

Som sagt er tempovekslingene i romanen viktige. Tempoet i fortellingen skifter ofte, på lik linje med vekslingene vi kan finne i et musikkstykke. Noen ganger har handlingsforløpet et allegro-preg, slik som når Stein skal nå fergen til Bergen, og har svært dårlig tid. Her blir historien fortalt parataktisk, setningene er korte og gir en oppildnet stakkato-virkning:

Bilen, dette mørke instrumentet! Eit rasande insekt. Det svelgjer deg. Du let deg svelgja...[] Vinden hyler over frontruta. Du gløymer avstandar. Du gløymer tida. Bilen tygg opp landskapet. [...] Eg såg på klokka. Eg fordelte minuttar og kilometer. Eg rekna ut at eg måtte halda ein gjennomsnittsfart på hundreogti for å nå det. (57-58)

Senere, når Stein er vel i land og ikke lenger kjenner et tidspress, roer handlingen og fortelletempoet seg vesentlig ned. Setningene blir mer glidende, mer andante. "Ingenting hasta lenger. Konserten heldt fram. Eg kom til den langsame satsen. Den hurtige satsen var over. [...] Tempoet forlet meg, og eg var ikkje lenger redd." (93)

Vaage har selv fortalt om hvordan man kan skape rytme. Et år kan refereres til og bli forbigått med en halv setning, mens en liten handling som det å begynne å spille et musikkstykke kan dras ut side etter side:

Hvis man tenker på språknivået, eller ordnivået i forhold til innholdsnivået, så kan det være rytmiske forskyvninger i selve innholdet. [...] Store ting har få ord eller små ting har mange ord. Så får du den ordveggen som Ole Robert Sunde har og som jeg òg har, en slags kverning på noe veldig kort, som stopper opp. Og det har ikke bare med selve ordvalget og ordstilling og de rytmiske setningene å gjøre. I *Rubato* der Stein og Astrid er i ferd med å begynne å spille ganske lenge, går jeg tilbake til det om og om igjen, ordvalget og det som skjer virker sammen i en eller annen slags rytmisk kompleksitet. Jeg gjør det for at når de først spiller så skal teksten få lov til å bli mer fri. "Nå skal det få lov å stampe litt, og så skal det få lov å bli fritt," tenker jeg, og det gjelder på flere plan. (Ekern 1999)

En rytme skapes av dette, en språkklang, som henger sammen med de ovennevnte temposkiftningene. Handlinger kan dveles ved på et andante-sett, eller beskrives i et hurtig tempo, og slik gi teksten en helt annen rytme. Likevel trenger ikke Vaages dvelende sekvenser ha et slikt rolig andante-preg, en utålmodighet kan oppstå, både i teksten og hos leseren. Slik skapes komplekse rytmemønstre. Kittang skriver: "This rhythmic beat also pulsates beneath *Rubato's* free statement, binding its varying frames and tempi together and creating a mysteriously powerful literary work of art." (Kittang 1996a: 13)

I forhold til temposkiftningene i romanen er også stillheten og pausene viktige, slik stillheten i musikken er helt vesentlig. I *Rubato* uttaler Stein: "Det er stilla det dreier seg om. Det er stilla som er musikken. Stilla var her først, før oss, og ho følgjer etter. [...] Stilla er fridom. Stilla drøyer om lyd så ho kan leva." (Vaage 1997: 23) Derfor blir også pausene i musikkstykkene viktige: "Pausar kan godt vera lange. Det vanlege er at pausane er for korte. Pausen kan vara så lenge minnet sit i deg, om den musikken som kom før. [...] Du må leva i pausen, fylla han, men slutten må du telja, opptakten, eit slag eller tre, før alt held fram." (83-84) Tilsvarende er det usagte vesentlig i litteraturen, Vaage strever etter å skape en stemning som går ut over det selve ordene uttrykker. I sistnevnte intervju snakket Vaage om en ordvegg som gjerne oppstår når ord og setninger blir kvernet på. En slik ordvegg kan etterlate dissonans, stillhet, tomhet, og la det usagte komme fram, noe jeg kommer tilbake til i forhold til *Naustet*.

De viktigste hendelsene i en roman kan ligge mellom linjene, slik som stillhet kan være viktigere i en samtale enn det man sier. Når Astrid sitter i bilen for å bli med Stein hjem, uten at han hadde bedt henne, er det det usagte som er vesentlig: "Ho var opnare, tydelegare, sjølv om ho var heilt stum. Ho hadde meir å seia denne gongen, tykte eg, utan at det kom eit ord." (188) For å skape en slik ordløs stemning må som Atle Kittang skriver i "Tankar om tid og forteljing" noe fra musikken hentes inn i fortellingen, nemlig mellomrommene, pausene, luften og det ordløse. (Kittang 1996b: 13) Dette er et viktig element i selve romanen, og et mål hovedpersonen i boken strever etter å nå: "Orda må greia alt. Dei må byggja opp, det

luftige, det stolte, det som orda ikkje kan. Å, gi meg romma mellom ord." (Vaage 1997: 17)

Romanens rytme ligger i forholdet mellom ordene, setningene og avsnittene. Stillheten er et viktig element i denne rytmen: en rytme merkes gjerne best når den stopper opp, endres eller blir brutt, slike rytmeforskyvninger finner vi ofte i *Rubato*. Denne problemstillingen blir enda mer tydelig i forhold til Jon Fosses *Naustet*, som preges av en mer repetitiv og kvernende skrivestil enn *Rubato*. *Naustet* skapes gjennom de manende og til tider beklemmende gjentakelsene i teksten, og får en materiell og musikalsk dimensjon som ikke på samme måte er forunt romanene jeg til nå har sett på.

Naustet: "Eg skriv for å halde uroa borte."

Språket er ikkje ei grei referensiell innretning, som er til på menneskets og røyndomens premissar, men ei rørsle, der meininga kjem og forsvinn, blir til, forsvinn, er her, blir borte igjen.

Jon Fosse⁶⁰

Jon Fosses prosa karakteriseres gjerne ved hjelp av uttrykk som rytme, repetisjon og musikalitet. Åshild Naustdal Jakobsen skildrer i artikkelen "Og bølgiene slår sitt noko" Fosse som "ein slags språkmusikar, ein som arbeider med tema og variasjonar, repetisjonar og rytme."⁶¹ (Jakobsen 1998: 30) Fosses rytme skapes nettopp gjennom gjentakelser. Selv hevder Fosse i essayet "Skrivarens nærver": "Når eg skriv, blir eg fort heilt oppsogen av skrivinga, og det som først held meg fast, innbillar meg i alle fall, er nettopp dei materielle eller musikalske sidene ved språket, i skrifta, ikkje minst slik dei kjem til uttrykk i det rytmiske ved skrivinga." (Fosse 1989: 147)

Fosse er opptatt av romanens utsagnsmåte. Han hevder i et intervju med Alf van der Hagen i *Dialoger* at kunsten i litteratur er å være åpen for det man ikke vet hva er. Romanen skal ikke være bekræftende, slik litteratur hører i følge Fosse til kategorien "dårlege romanar" som kjennetegnes ved at formen mangler. Det Fosse mener konstituerer den gode, åpne romanen er: "forskjellige stemmer, og dialogen mellom desse. Noko reint retorisk, i ein viss forstand, noko språkleg bestemt gjer romanen til forståingas sjanger." (Hagen 1993: 106) Fosse skriver seg inn i en modernistisk, eller som han selv hevder, postmodernistisk tradisjon, der romanen ikke skal være mimetisk og bekræftende, derimot skal romanen være en sjanger med respekt for det andre.

Jacques Derridas språkfilosofi har inspirert Fosse. Han har i flere essays skrevet om språkets ustabilitet, og klaget over det han kaller "den referensielle plaga" i Norge.

Meningsforskyvning er viktig for Fosse. I "Skrivarens nærver" skriver han: "kva skjer nemleg i romanane til Hamsun og Vesaas: dei er tilsynelatande enkelt referensielle, men så snur det, midt i ein setning, heile tida: ordet blir til teikn, til smerte, begjær, retorisk intethet. Deira

⁶⁰ Fosse 1989: 154

⁶¹ Mange anmeldelser er skrevet om Jon Fosses bøker, men dyptgående artikler finnes det lite av. I tillegg til Åshild Naustdal Jakobsens artikkel vil jeg spesielt referere til Finn Tveitos artikkel om *Naustet* i dette kapitlet.

bøker er skrivne, ikkje fortalde. (Fosse 1989: 150-151) Fosse bøker er også preget av skrift mer enn fortelling, han utfordrer leseren med en uvant, repetitiv skrivestil.

Alle musikkstykker har et element av repetisjon i seg, det være seg repetisjon av et enkelt motiv eller gjentakelse av ulike temaer. Repetisjon er også et grunnleggende kjennetegn ved litteratur, og repetisjoner har både en språklig/formell dimensjon og en innholdsdimensjon. I Fosses tekster repeteres både hendelser og ord om og om igjen. *Naustet* har et klart metaperspektiv. Fortelleren sitter og skriver, han utfører skrivingen som en terapeutisk handling. Fortelleren er offer for en vedvarende uro, en uro som gjør at han til stadighet skriver det samme. Romanen består av tre deler. Den første delen utgjøres av fem kapitler, mens de to siste delene bare inneholder ett kapittel hver. Kapitlet i del to skiller seg ut ved synsvinkelen som benyttes, hendelsene blir ikke lenger sett gjennom fortellerens øyne selv om fortellingen fortsatt utgår fra hans jeg-synsvinkel. Formidlingen skjer her like mye via den tidligere vennen Knut. De resterende kapitlene er derimot bygget opp på samme måte: de begynner med at fortelleren innlemmer oss i skrivesituasjonen, fortsetter etter hvert med referat av en hendelse, og ender igjen i skrivesituasjonen.

Skriveren, fortelleren og personene i dynamisk samklang

Jon Fosse skriver i sin første essaysamling at romanens historiske utvikling har gått fra "telling" via "showing" til "writing".(152) "Telling" innebærer en muntlig og direkte fortellesituasjon, og denne form for fortelling plasserer Fosse til den førmoderne romanen. "Showing" dominerer i den moderne romanen, her finnes en implisitt forteller som gjør fortellingen mer komplisert enn tilfellet var med "telling"-romanene. Videre hevder han at det først er med den postmoderne romanen at fortelleren fra de to første romanstilene forsvinner eller blir forvandlet til en *skriver*, altså "writing". (Fosse er snar til å påpeke at "writing" har funnes i romanen til alle tider, blant annet i Vesaas' romaner mener han som vist ovenfor at en skriver tydelig er til stede.) Fosse har helt klart valgt "writing", en skriver gestalter seg i alle hans romaner, en skriver som det aldri blir lagt skjul på er til stede. Skriften forsøker ikke å være gjennomsiktig i en "telling"-tradisjon. Fosse opererer likevel også med en fortelleinstans, denne instansen bestemmer tempoet i handlingsforløpet. I essayet *Tale eller skrift som romanteoretisk metafor* skriver han om forholdet mellom skriveren, fortelleren og romanpersonene i forhold til rytme:

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 slenge ut som påstand. Rytmen er grunnleggjande. 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 særreigen 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. (87-88)

Om Fosses bruk og forståelse av kontrapunktikk i dette essayet er musikalsk betinget er uvisst. Ut fra essayet "Om å brenne Æneiden", tidlegare sitert i sammenheng med Kunderas polyfoniteori, bruker Fosse kontrapunktikk-begrepet med henblikk på dets musikkteoretiske opphav. Fosse kommenterer dog sjelden musikk, og han har ingen åpenbar kunnskapsmessig forankring i 1900-tallets kunstmusikk.⁶² Hans essayistikk, særlig hans skriftsyn, fører imidlertid litteraturen fram til en romanforståelse der musikk på en fruktbar måte kan dras inn som en videreførende forklaringsmodell. Fosse skriver om skriftens musikalitet, materialitet og rytme, dialogen og kontrapunktikken mellom stemmene og den fraværende referensialiteten i litteraturen. Alle disse elementene fører fram mot en musikalsk estetikk, og som jeg nå vil forsøke å vise består Fosses roman *Naustet* av flere elementer som kan minne om musikk.

Det er viktig å påpeke at Fosses skriverteori har møtt kritikk. I *Vagant* skriver Åsmund Forfang i artikkelen "Jakta på Skrivaren" at Fosses Derrida-lesning er en katastrofe, og at skriftbegrepet hans ikke er riktig fundert.⁶³ Den diskusjonen skal ikke jeg gå inn på, jeg vil prøve å etterspore Fosses skriver, forteller og personer, og se på rytmenivåene han mener å skrive fram. Det interessante og sentrale vil være hvorvidt Fosses bruk av begrepet kontrapunktikk i forhold til rytmenivåenes interaksjon har noe for seg. Fosses teori angående rytme vil således være utgangspunktet mitt, selv om lesningen ikke vil forsøke å være sympatisk.

⁶² At Fosse kan betrakte sin prosa som musikalsk, antydes med en cd-utgivelse *Prosa*, der han leser egen prosa til musikk-akkompagnement. Fosse har også vært involvert i å overføre dramaet *Nokon kjem til å komme* til libretto til en enakters opera.

⁶³ En hovedfagsoppgave er skrevet om *Naustet*, nemlig Lajla Elisabet Lorentzens "Skriftromanens metafysikk. En analyse av skriftprosjektets komponenter Jon Fosses roman *Naustet*." (1994). Lorentzen kritiserer også Fosses skriverbegrep, kritikken hennes følger i stor grad samme tråd som Forfangs. Lorentzen hevder i tillegg at *Naustet* har en homofon struktur, noe jeg er uenig i, og skal komme tilbake til.

Rytme er kanskje det viktigste elementet i Fosses prosa. Skriverens rytme er enkel å få øye på, skriverinstansen betones fra romanens start gjennom språkets tydelighet og rytme:

Eg går ikkje ut lenger, ei uro er kommen over meg, og eg går ikkje ut. Det var i sommar uroa kom over meg. Et treffe Knut'en igjen, eg hadde ikkje sett han på sikkert ti år. Knut'en og eg, alltid var vi saman. Ei uro er kommen over meg. Eg veit ikkje kva det er, men uroa verker i den venstre armen, i fingrane. Eg går ikkje ut lenger. Eg veit ikkje kvifor, men det er fleire månader sidan eg sist var utom døra. Det er berre denne uroa. Det er derfor eg har bestemt meg for å skrive, eg skal skrive ein roman. (Fosse 1998: 7)

Slik fortsetter teksten, de samme setningene gjentas igjen og igjen, skriveren er nærmest enerådende. Fortelleren som i følge Fosse har som jobb å drive selve fortellingen videre, gjør dette på en særdeles langsom måte, han fører en dvelende rytme. Men nye ord og fraser blir lagt til. Vi får vite litt om Knut, at han var på hjembesøk sammen med kona og de to døtrene sine, og vi skjønner at noe må ha skjedd i forhold til Knuts besøk, noe for fortelleren svært problematisk. Antakeligvis har det sammenheng med kona til Knut som introduseres slik: "Kona til Knut'en. Ei gul regnjakke. Dongeryjakka. Augene hennar." (7) Disse to jakkene nevnes fra tid til annen i tillegg til enkelte andre opplysende setninger. Episoder vi får høre om senere foregripes enkelte steder, blant annet med en frase som denne: "Eg ser Knut'en danse saman med ei han gjekk i same klassen som." (10) Denne episoden blir det referert mer inngående til senere i romanen. Men mest plass går med til å fortelle om uroen og skrivingen.

Etter flere sider med slik tekst, tar fortellingen fart, skriverens dominans formildes noe. Fortelleren kommer i gang med selve historien, og skriverens uro legger seg litt i bakgrunnen. Fortelleren forteller om dagen han møtte igjen Knut, og hvordan dette forløp seg. Hendelsen begynner slik: "Eg gjekk utover vegen, skulle på biblioteket, det var ein fin sommarettermiddag. Då ser eg, han kjem gåande ut or ein sving, då ser eg Knut'en komme. Eg ser Knut'en. Eg ser Knut'en komme til syne, ut or ein sving." (10) Selve handlingsgjenfortellingen går tregt, fortelleren repeterer og bruker tid fortsatt, men likevel er ikke gjentakelsene like urolige og frenetiske som i begynnelsen av kapitlet.

Som i forhold til *Rubato* er det fruktbart å snakke om temposkiftninger. I sekvensene som preges av frenetisk stakkato-rytme får teksten et oppildnet presto-preg, mens delene der fortellingen preges av handlingmessig framdrift blir roligere. Det er altså skriverens rytme som er bestemmende for tempoet, det er skriften som sørger for aspekter som stakkato og legato. En andante-rytme har nok ikke *Naustet*, teksten er aldri så rolig og flytende som vi kan

finne den i deler av *Rubato*. Tempovekslingen i *Naustet* må heller sies å foregå mellom presto og allegro.

Fortellingen blir mer og mer rolig, noe dialog blir til og med tatt inn som løser opp repetisjonen. Fortelleren skriver om møtet, og om fisketuren han tar den samme kvelden der han møter igjen kona til Knut. Det blir etter hvert klart at hennes og Knuts forhold ikke er bra, og at hun legger an på jeg-personen. Det er dette siste som fører til at jeg-personens uro oppstår. Fisketuren tar slutt, og fortellingen føres tilbake til skrivesituasjonen igjen: "Heile tida var denne uroa i meg, denne uroa som brått hadde komme over meg, og overalt var augene hennar. Ho er kona til Knut'en. Eg kom meg heim, og no sit eg her, kvar kveld, eg sit her og skriv. Denne uroa vil ikkje sleppe meg. Det er derfor eg skriv." (28) Skriveren er tilbake for fullt, fortelleren kommer igjen i bakgrunnen. I de tekstdelene der skriveren repeterer mest og har en særdeles frenetisk rytme, er fortellerens rytme rolig og dvelende. Når fortellerens rytme akselerer, dempes skriverens rytme ned. De to rytmene veksler kontrapunktisk slik stemmene i et polyfont musikkverk alternerer.

I tillegg til disse to rytmene kommer personenes rytmer. Fortellerens rytme inneholder mye av jeg-personens rytme, i og med at disse to i romanen er samme person. Men fortelleinstansen er ikke lett å definere, Knut blandes inn med sin synsvinkel. Det er likevel ikke umulig å dechiffere personenes rytmer: jeg-personen er saktmodig og innadvendt, men sansningene og følelsene hans skifter brått. Uroen hans forsterkes og tones ned igjen. Kona til Knut virker som et viljesterkt og overfor jeg-personen pågående menneske. Vi får ikke ta del i hennes tanker slik vi får i forhold til jeg-personen og Knut, derfor blir kona vanskelig å plassere. Hennes død som vi hører om på romanens siste side forblir et mysterium. Knut befinner seg et sted mellom de to. Han har alltid vært sterkere psykisk enn jeg-personen, og selv om han går gjennom tøffe tider denne sommeren, virker det som at han har et mer pragmatisk syn på hendelsene enn jeg-personen. Hans rytme er roligere enn jeg-personens. Sammenlikningen av jeg-personens og Knuts rytme blir vanskelig, i og med at formidlingen av de to personenes rytme foregår på forskjellig måte i henhold til fortelleinstansen.

To stemmer i et ord – dialogisk spenning

En jeg-forteller kan tradisjonelt bare føre fram sine egne tanker og synspunkter, denne fortelleren mangler det allvitende perspektivet til en aural forteller. Likevel skildrer jeg-

fortelleren i *Naustet* tankene til en annen person enn seg selv, nemlig Knut. Finn Tveito skriver i artikkelen "På sporet av den tapte vestlandstid":

Alt som skjer desse tre sommandagane, vert skildra gjennom augo til eg-personen, men ofte vert Knut'en sine sannsynlege reaksjonar fletta inn i det eg-personen skriv. Dermed vert det i stor grad ei polyfon forteljning av det. Eg-personen og Knut'en fortel på ein måte historia i lag! (Tveito 1992: 67)

Knut som medforteller gjennomføres først i romanens andre del. Første gang vi merker en forskyvning i synsvinkelen er likevel allerede i første kapittel: "Eg ser Knut'en komme og Knut'en tenkjer at dette har han grudd seg for, men han visste det måtte skje, treffe gamle kjenningar, måtte vel, sjølvsagt, og eg ser eigentleg ut slik eg alltid har gjort, tenkjer Knut'en, og så lurar han på kva han skal seie til meg..." (Fosse 1998: 10) Her forsvinner Knut ut av synsvinkel-fellesskapet forholdsvis fort, og leseren tenker ikke så mye over framstillingsformen. Slike innskudd forekommer innimellom, men ikke før i andre del, når dette grepet gjennomføres kapitlet gjennom, blir vi nødt til å sette oss inn i fortelleformen. Kapitlet begynner på vanlig måte: "Det var i sommar eg treffe Knut'en." (97) En halv side lengre ned overføres synsvinkelen til Knut: "og Knut'en tenkjer at han visste det, visste at han måtte treffe meg, treffe andre han har kjent, han har grudd seg for det..." og den blir værende der. Likevel refereres Knut alltid til som "han" og fortelleren (som nå holder seg litt utenfor framstillingen) som "eg". Dette blir forvirrende nå som vi er vant til at Knut forteller. Et eksempel er sekvensen: "Knut'en tenkjer at no ser eg mot fjorden, mot båten kona hans lånte i går, no tenkjer eg på kroppen hennar..." (114)

Skriveren er en konstant størrelse under denne synsvinkelvridningen. Det samme kan sies om personene, de er fremdeles individuelle. Fortelleren er den instansen som her blir vanskelig. Det er fortsatt jeg-personen som *er* fortelleren, man kan si at han bare tillegger Knut tanker han selv tror Knut har. Men fortelleren gjengir også Knuts tanker og handlinger i forbindelse med episoder der jeg-fortelleren ikke en gang var til stede, slik som hendelsen der Knut kaster fisken kona hans fikk sammen med jeg-personen. Knut blir en medskaper eller medforteller i teksten, en tradisjonelt "umulig" forskyvning av synsvinkel har skjedd, men denne forskyvningen har en berikende funksjon i forhold til teksten. Tveito skriver:

Det er tvilsamt om ei monologisk framstilling med ein autorativ forteljar kunne klart å uttrykt denne dialogiske spenninga så godt. Og her er det ikkje berre snakk om å fortelja om tidlegare hendingar, det ser ut til å vera minst like viktig å formidla intensiteten i det som skjedde, og såleis få uttrykt på ein musikalsk, men samstundes konkret måte kor avgjerande desse opplevingane har vore i eg-personen sitt liv. (Tveito 1992: 72)

Fortelleinstansen er altså ladet med en dialogisk spenning, eller om man vil, to forskjellige stemmer. I *Naustet* må man ta stilling til skriverens stemme, personenes stemme (primært jeg-personen, Knut og kona til Knut), og også denne fortelleinstansens stemme(r). Disse danner en flerstemmighet som likner på flerstemmigheten vi fant i *Brannen*. Også i Vesaas' roman er forholdet mellom skriveren, fortelleren og personene intrikat: stemmene nærmer seg hverandre, går til og med til tider i hverandre, men eksisterer også helt og holdent hver for seg. Personenes stemmer blir til i vekselvirkning med hverandre, men som i *Naustet* blir de også til gjennom kontakten med skriveren og fortelleren. Stemmenes polyfoni gir i *Naustet* som i *Brannen* teksten et uavsluttet preg.

Fra referensialitet til materialitet

Fosses prosa kan minne om skrivemåten til Gertrude Stein. Stein har en særmerket stil som består av gjentakelser. Et eksempel finner vi i introduksjonen til *The Making of Americans*:

There are many that I know and they know it. They are all of them repeating and I hear it. I love it and I tell it. I love it and now I will write it. This is now a history of my love of it. I hear it and I love it and I write it. They repeat it. They live it and I see it and I hear it. They live it and I hear it and I see it and I love it and now and always I will write it. (Stein 1989: 1072)

Stein har samme mantra-aktige skrivestil som Fosse. Thornton Wilder skriver i introduksjonen til *Narration. Four lectures by Gertrude Stein* om Steins tekster: "The highly individual idiom in which they are written reposes upon an unerring ear for musical cadence and upon a conviction that repetition is a form of insistence and emphasis that is characteristic of all life, of history, and of nature itself." (Wilder 1969: v) Repetisjon blir her sett på som en insisterende form, karakteristisk for selve livet. Og insistens er et kjennetegn som kan tillegges Fosses prosa, gjentakelse har en insisterende, av og til masende, funksjon. Fosses (og Steins) prosa går imidlertid videre, insisteringen mister sin kraft på samme måte som det referensielle forholdet blir svakere ettersom en frase blir gjentatt. Når vi for førtiende gang leser setningen "Ei uro er kommen over meg", er vi mer opptatt av rytmen i teksten, enn det faktiske mimetiske innholdet i den.

En språklig materialitet skapes av skriverens repetitive stil. Ingemar Haag skriver i "Modernismen och det groteska":

Om ordet upprepas tillräckligt länge avtar också den inre syftningen, och vi står inför ordets rent sonora egenskaper, som direkt kan inverka på själen. Denna musikaliseringsen är ett av de säkraste stilmedlen i upproret mot den mimetiska traditionen. När man senare har betraktat modernismens framväxt blir just

hänvisningen till musiken ett av fundamenten på vilket man grundlägger hela rörelsen. Språket är ett betydligt mer konservativt material som klänger sig fast vid det betecknade, något som musiken aldrig belastats av i samme utsträckning. (Haag 1999: 67)

Haag tematiserer bevegelsen vekk fra den mimetiske tradisjonen, og hevder at musikalisering av språket kan sette det betegnende forholdet ved ordene i bakgrunnen. En repetitiv rytme gir oss et inntrykk av teksten som skrift, som ord. Åshild Naustdal Jakobsen skriver:

Fosse sine tekstar gjer lesaren medviten om kva ein roman er for noko. Det er eit ubehag i lesinga som kjem fram gjennom repetisjonar og brot, dermed blir ikkje lesinga ein problemfri aktivitet, men ho trekkjer merksemda til seg sjølv og ein må som lesar arbeide meir med teksten og språket. Dette står i skarp kontrast til det som vert sett på som eit ideal i språket elles og i det ein oppfattar som den klassiske realistisk-psykologiske romanen: forteljinga som er *godt* fortalt, lesaren glir lett gjennom teksten og personane blir heilskapleg psykologisk forklarte. (Jakobsen 1998: 33)

Leseren glir alt annet enn lett gjennom Fosses bøker. Fosses skrift yter motstand, rytmen virker splittende på språket. Teksten har et dissonant preg, den er disharmonisk i den forstand at den til tider er ubehagelig å lese. Når skriverens frenesi er på sitt sterkeste, er lesningen virkelig ikke en problemfri aktivitet. Leseren får noe Finn Tveito kaller en fysisk opplevelse:

Dei som tek til på ein av Fosse sine romanar, vil straks oppdaga noko av det som særmerkjer denne forfattaren, nemleg den rytmiske, suggererande stilen. Lesaren får dermed ei konkret, fysisk oppleving i tillegg til sjølve forteljinga, ettersom musikaliteten og materialiteten i språket vert så kraftig understreka. (Tveito 1992: 66)

Begynnelsen på Naustet har jeg gjengitt ovenfor, romanen innledes med en repetisjon som går ut på at en uro har kommet over hovedpersonen. En innledning som denne, bygget opp rundt repetisjon av en frase, kan ha en besværlig virkning på en leser, teksten kan få et masete preg som virker ubehagelig. En slik opplevelse er selvfølgelig individuell, men uansett har lesninger av Fosses prosa det til felles at språket oppfattes som materielt og lite gjennomsliktig. En språkrytme skapes, en rytme som peker på seg selv, på gjentakelsene og variasjonene.

Jan Kjørstad går lengst når det gjelder musikkparalleller. I essayet "Hun var like vakker som Chopins klaverkonsert i f-moll" skriver han først at Thomas Bernhards *Havaristen* har en klang av Bach, deretter: "På samme vis kan jeg ikke unngå å høre musikk av Steve Reich eller Philip Glass når jeg leser Jon Fosses gjentakelser." (Kjørstad 1997a: 59) Reichs og Glass' musikk skapes nettopp gjennom monotone, suggererende rytmer, slik vi for eksempel kan finne dem i Glass' strykekvartetter eller Reichs symfoni "The Four Sections".

Leseren kan føle seg innestengt i romanen, fanget av alle Fosses repetisjoner. Teksten kan nå en slags ordvegg, slik Vaage snakket om, og denne ordveggen henger sammen med de dissonante bruddene og gjentakelsene. Fosse mener at det gjennom repetisjonen kan oppstå en negasjon: "Dei romanane eg sjølv har skrive har jo vore ganske frenetiske. Gjerne prega av ein stakkato-rytme. Men i denne stakkatoen oppstår igjen – negasjonen. Det motsette. Ein slags fred senkar seg over frenesien." (Hagen 1993: 108-109) I den messende skriften kan en stillhet gestalte seg, skriverens kverning når et punkt der teksten, kanskje midlertidig, stopper opp, og deretter kan det usagte i litteraturen komme fram. Slik åpnes det for en "vanskelig" rytme slik Forster snakket om. Fosse strever som Vaage etter å gi ordene og språket en klang som går utover det ordene i et referensielt perspektiv uttrykker, romanen skal være ekspansiv i all sin språklige selv-referensialitet. Fosse lykkes godt med dette, han skaper med sitt repetitive språk en estetisk umiddelbarhet. Fosses språk er av en helt annen art enn Jacobsens, et hav av tid skiller de to forfatterne, og enda viktigere: deres stilvalg er av totalt ulike typer. Likevel gjenfinner vi en distinkt språkklang hos Fosse, hans roman skapes nærmest utelukkende av denne klangen. I motsetning til Vesaas' *Brannen*, der formen til en viss grad framhever innholdet, er bevegelsen i *Naustet* omvendt, innholdet er underlagt formelementet. Ordene mister sin betegnende evne, de materialiserer seg, og skaper i samklang med hverandre en musikk, noe jeg nå konkluderende skal komme inn på.

Avslutning

All art constantly aspires towards the condition of music.

Walter Pater⁶⁴

Det er ikke et ideal at de forskjellige kunstartene skal inneha akkurat de samme egenskapene. Litteratur blir ikke mer eller mindre god eller verdifull ved at den etterlikner andre former for kunstuttrykk. Men litteratur som låner trekk og komposisjonselementer fra for eksempel musikk kan være svært spennende og interessant. Dette har vært mitt utgangspunkt i denne avhandlingen. Lange tekster kan skrives om en motsatt problemstilling, om hvordan disse romanene *ikke* likner en musikalsk estetikk. Det er jo nettopp dette som er den uskrevne konsensen, få mennesker tenker overhodet på at et komparativt forhold slik jeg har beskrevet eksisterer i litteratur. I forhold til *Brannen*, *Juloratoriet*, *Rubato* og *Naustet* mener jeg at musikk som interpretasjonsmiddel beriker tekstene, i og med deres formmessige komposisjoner.

Et ankepunkt som kan framsettes i forhold til mitt utgangspunkt er at musikk i forhold til et publikum har en helt annen virkning enn litteratur. Musikk kan framstå som en mer umiddelbar og sanselig kunstart. Litteratur har større vansker med å omgå intellektet, noe musikk for mange kan. Marcel Prousts utlegning om det frivillige versus det ufrivillige minnet i *På sporet av den tapte tid* er velkjent. Som Walter Benjamin hevder i "Om noen motiver hos Baudelaire" står intellektet hos Proust i ledtog med det frivillige minnet, *mémoire volontaire*, mens den rene hukommelsen er medium for det ufrivillige minnet, *mémoire involontaire*. (Benjamin 1993: 317) Dette ufrivillige minnet eksemplifiseres hos Proust ved en episode som plutselig hensetter fortelleren til hans egen barndom, nemlig smaken av madeleinekake. (Proust 1984: 59)

Forfattere etter Proust har lært å bruke denne teknikken. Vi finner det ufrivillige minnet igjen også i romanene jeg har skrevet om. I *Juloratoriet* fungerer Bachs musikk som katalysator for særlig Victor og Sidners rene hukommelse, musikken brukes som inngangsport til den fortidige handlingen. I *Rubato* forholder det seg på samme måte, Stein holder seg borte fra all pianospilling en lang stund nettopp for å unngå den rene hukommelsens ufrivillige minner.

⁶⁴ Pater 1973: 45

Klavermusikk fører Stein tilbake til bestefaren som først fikk han til å spille, og til den avbrutte utdannelsen ved Musikkonservatoriet, en hendelse som igjen er nært knyttet til bestefaren. Jonny Halberg skriver essayistisk om det ufrivillige minnet i romanen *Flommen*:

Hun løftet fela, så på pianisten, og begynte på neste sats. Jeg skal ikke prøve å beskrive den. Det er for dumt å skulle beskrive musikk. Det blir feil, uansett hva en sier. Men det er ikke til å komme fra at det er noe i musikk som rører oss mer direkte, mer rett på nerven, enn andre kunstarter, som for eksempel billedkunst. Det er min mening om saken. Da var jeg yngre og spilte trommer, ble jeg ofte rørt av musikk. Jeg kunne stå ved stereoanlegget med et platecover i hendene og høre på noe og snufse for meg selv. Noe sånt hadde jeg ikke opplevd på mange år. Men nå satt jeg altså på Losje Fremgang, og musikken som ble spilt var ikke skapt til å være i bakgrunnen, den tok hele salen og fylte den, med spinkle toner. Jeg ante ikke hva de spilte, men det var det samme, for plutselig merket jeg at noe skled ut for meg. Jeg ble rørt, og kom til å ta til tårene. (Halberg 2000: 178-179)

Proust klassiske eksempel på det ufrivillige minnets funksjon kan altså projiseres over på musikkens område og musikkens effekt. Selv om musikk som oftest retter seg mot intellektet, kan musikk i likhet med madeleinekaker også henvende seg til sansene, og som smak framkalle ufrivillige minner. Litteratur har ikke på samme måte denne evnen. Som jeg var inne på i kapittel 1 er det en vesensforskjell mellom litteratur og musikk: litteratur skapes av ord som er referensielle på en mer betegnende måte enn musikkens bestanddeler. Går man med på tanken om musikk som medium for en ren hukommelse, framstår musikken som et mer umiddelbart kunstuttrykk enn litteratur. Dette er imidlertid et av kunstestetikkens store problemer, og jeg vil ikke være i stand til å komme med noen utførlig drøftelse i forhold til dette problemet her. Det viktige i min avhandling har ikke dreiet seg om ufrivillige og frivillige minner. Det sentrale har derimot vært litteraturens mulighet til å gjenspeile egenskaper og strukturer hentet fra musikken, og virkningen av musikk en slik komposisjon har kunnet framkalle. Denne virkningen kan på sin måte være intuitiv, intuitiv i den forstand at forståelsen ikke er basert på forhåndskunnskaper i forhold til musikk, men framkommer på en mer umiddelbar måte. Særlig i forhold til Jon Fosses prosa er dette et aktuelt anliggende, noe jeg avslutningsvis kommer tilbake til.

Formeksperimentering har vært et viktig utgangspunkt for problemstillingen min. I kapittel 1 skrev jeg at dissonant musikk ville være det musikalske utgangspunktet i oppgaven, og gikk deretter gjennom trekk som kunne føre den formmessige dimensjonen i litteratur mot en musikalsk, og dermed dissonant estetikk. Dette har jeg forsøkt å følge opp i kapittel 2 og særlig kapittel 3, jeg har påpekt trekk ved romanene som jeg mener fungerer dissonerende i forhold til tradisjonell romanestetikk. Forholdet mellom form og innhold har jeg til tider kommentert, men hovedsakelig har det innholdsmessige aspektet fått ligge i fred. Interessant

er det dog at tre av de fem romanene jeg har viet særlig plass har et innhold som sentrerer seg rundt Bach, en komponist hvis død vi i år markerer 250-årsjubileum for. Disse romanene – *Music, In A Foreign Language, Juloratoriet* og *Rubato* – har alle en eksperimentell form, men tematiserer innholdsmessig altså en musikk som tilhører en helt annen epoke.

Bach inntar en idealisert posisjon i alle disse tre bøkene. I Crumeys roman er Bach på mange måter utgangspunktet for romankomposisjonen. Romanen eksperimenterer med variasjonsformen slik den gestalter seg i Goldbergvariasjonene. Like fullt er verket 258 år gammelt. Crumey kunne valgt et annet utgangspunkt, et verk hentet fra samtidsmusikken, men dette ville ikke hatt det samme gjenkjennelsespotensialet i forhold til en litterær utgave. I *Juloratoriet* og *Rubato* er Bach med som en historisk figur, hans musikk tematiseres på en essayistisk måte. I *Rubato* står Bach for den rene tanken. Hans musikk er renere enn romantikernes, den har ikke noe program, den inneholder ingen ord: "Bach fortel ikkje om noko. Hans musikk er berre til, slik som naturen." (Vaage 1997: 122) Også i *Juloratoriet* er forholdet til Bach av et seremonielt slag. Bach er den sammenfattende instansen i romanen. Forholdet mellom form og innhold i *Juloratoriet* har jeg allerede vært inne på i analysen, det er på mange måter kontrasterende.

I *Rubato* er også formen mer eksperimentell enn innholdet dersom innholdet forstås som den tematiske romantiseringen av Bach. Men i Vaages roman brukes Bach også som et utgangspunkt for essayistiske refleksjoner rundt spørsmålet om autensitet i musikken. Som jeg siterte i analysen: fortelleren Stein forkaster et kunstsyn som idealiserer såkalt autentiske framførelser av Bachs musikk. Stein foretrekker personlige utøvelser, slik Glenn Gould foretok. Dermed brukes Bach i *Rubato* på en mer utspørrende og reflekterende måte enn i *Juloratoriet*. Likevel er det på mange måter påfallende at forfattere som skriver i de siste tiårene av 1900-tallet overhodet ikke tematiserer musikk fra sin egen tid, ikke en gang sitt eget århundre.

Det usagte i litteraturen har jeg tematisert flere ganger i løpet av romananalysene. Det usagte, som også kan karakteriseres som romanens ekspansive klang, tilsvarer det som blir igjen i leserens bevissthet etter endt lesning. På samme måte som en klang blir hengende igjen etter man har hørt et musikkverk, for eksempel Beethovens femte symfoni som Forster eksemplifiserte med, kan noe usagt og helhetlig vedvare når man har nådd slutten av en roman. Denne klangen skapes intuitivt mer enn intellektuelt, og den er ulik fra leser til leser.

En slik opplevelse av noe klanglig eller rytmisk som blir hengende igjen når man har lagt en bok fra seg, trenger ikke nødvendigvis å ha noe med musikk å gjøre, litteratur setter spor på forskjellige måter. I forhold til romanene jeg har konsentrert meg om, er det dog det formmessige aspektet som har vært sentralt i forhold til skapelsen av denne klangen, og i forhold til disse romanenes form spiller musikkinspirasjonen en viktig rolle.

Vaages uutsigelige dimensjon skapes gjennom setningenes forhold til hverandre, gjennom temposkiftningene, og gjennom de repetitive syklusene. Noe av det samme gjelder for Vesaas' roman, en klang fester seg i leseren etter den gjentakende tilbakevendingen av noen få ulike strukturerende fraser. Hos Fosse er det de maniske repetisjonene som sammen med den ustabile fortelleinstansen fører språket og dermed teksten fram mot en vegg der referensialiteten svekkes, og tomheten begynner. Denne tomheten rommer noe usagt, noe leseren selv må finne ut av. I forhold til *Juloratoriet* er det den ikke-lineære formen som skaper den viktigste dimensjonen, romanen forsøker å unnsnippe temporaliteten, og å samle alle personene, stemmene og fortellingene i ett øyeblikk. Alle romanene har et ekspansivt aspekt, de forsøker være noe mer enn handlingen som fortelles. Som Kjærstad noe pompøst uttrykker det: "Gode romaner er ikke, prinsipielt, *om* noe. De er dette *noe* selv. Romaner *har* liv mer enn de er *om* en eller annen form for liv." (Kjærstad 1997: 64)

Før en leser når fram til en slik klang, er det mange elementer som kan skape en opplevelse av musikk i romanene. Disse elementene er mer håndfaste enn en slik uutsigelig dimensjon, som alltid står i fare for å framstå som en romantisk, metafysisk størrelse. Jeg har forsøkt å påvise flere ulike forhold som skaper musikalitet i de forskjellige bøkene. Språklige elementer som rytme, klang og flerstemmighet har vært sentrale. Elementene har ofte ført romanene fram mot et dissonant uttrykk ekvivalent med dissonans slik vi finner den i musikk. Metafiksjon og intertekstualitet har inngått som en del av det polyfone aspektet i romanene, også i forbindelser mellom modernistisk litteratur og dissonant musikk.

Intertekstualitet finner vi, som jeg var inne på både i innledningen og i kapittel 1, igjen også i musikk. I musikk viser de intertekstuelle referansene til musikkverk, muligheten for å referere til andre kulturelle uttrykk er ikke til stede. I litteratur forholder dette seg annerledes, litteratur kan vise intertekstuel til mer enn kun litterære tekster. Reelle personer kan dras inn i teksten, i likhet med henvisninger til andre kunstuttrykk, til ideologier, religioner, geografiske steder for å nevne noen få eksempler. Dialogen i musikk er mer lukket. Som Wolf uttalte tidlig i

kapittel 1, musikkens referanser viser ikke til utenom-musikalske størrelser, musikkens mening skapes innenfor det musikalske universet. Den er ikke-refererende i betydning ikke-betegnende.

Et slikt ikke-referensielt aspekt har jeg til en viss grad idealisert i forhold til litteratur, særlig relevant var dette aspektet i forhold til Fosses *Naustet*. I denne romanen svekkes tekstens betegnende referensialitet, språket framstår i de mest repeterende sekvensene som ikke-referensielt, eller selv-referensielt. Wolf skrev i kapittel 1 om litteraturens selv-referensialitet, og pekte på at dette er en måte litteratur kan nærme seg musikk på. En tekst kan, som tilfellet er i *Naustet*, vise tilbake til seg selv gjennom repetisjon, enten gjennom gjentakelse av ord, fraser og motiver, eller gjennom en tematisk sammenholdning av flere ulike episoder. Dette aspektet er viktig i forhold til romanens dimensjon som musikalsk. *Naustet* er etter min mening den av de fire romanene som mest nærmer seg et uttrykk som minner om "ren" musikk. Dette henger sammen med den frenetiske, ofte maniske repetisjonen, som skaper et uttrykk som for meg minner om dissonant musikk slik man kan finne den hos Arnold Schönberg, og monoton musikk slik Philip Glass komponerer.

Litteraturliste

Primærtekster

Crume, Andrew. 1997 (1994). *Music, In A Foreign Language*. New York: Picador.

Fosse, Jon. 1998 (1989). *Naustet*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Tunström, Göran. 1997 (1983). *Juloratoriet*. Stockholm: Bonnier.

Vesaas, Tarjei. 1977 (1961). *Brannen*. Oslo: Gyldendal.

Vaage, Lars Amund. 1997 (1995). *Rubato*. Oslo: Oktober.

Sekundærtekster

Adorno, Theodor. 1992a (1958). "Skiljeteikn." (Oversatt av Jon Fosse.) I *Notar til litteraturen*, red. av Arild Linneberg, 59-64. Oslo: Det Norske Samlaget.

———1992b (1954). "Fortellerens posisjon i vår tids roman." (Oversatt av Kjell Eyvind Johansen.) I *Essays i utvalg*, red. av Kjell Eyvind Johansen, 42-47. Oslo: Gyldendal.

Allen, Gay Wilson. 1969 (1946). "Walt Whitman: The Search for a 'Democratic' Structure." I *Walt Whitman*, red. av Francis Murphy, 407-424. Harmondsworth: Penguin Books.

Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. London and New York: Routledge.

Allsen, J. Michael. 1993. "Intertextuality and Compositional Process in Two Cantilena Motets by Hugo de Lantins." *The Journal of Musicology* 11 (2): 174-202.

Bakhtin, Michail. 1991 (1963). *Dostojevskijs poetik*. (Oversatt av Lars Fyhr og Johan Öberg.) Gråbo: Anthropolos.

Barthes, Roland. 1995 (1968). "The death of the author." I *Modern Criticism and Theory*, red. av David Lodge, 167-172. London and New York: Longman.

Benestad, Finn. 1985. *Musikklære*. Skien: Tano.

Benjamin, Walter. 1993 (1977). "Om noen motiver hos Baudelaire." I *Moderne litteraturteori*, red. av Atle Kittang m. fl., 315-331. Oslo: Universitetsforlaget.

Brown, Calvin S. 1970. "The Relations between Music and Literature As a Field of Study." *Comparative Literature* 22 (2): 97-107.

———1963 (1948). *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens: The University of Georgia Press.

- Brown, Marshall. 1994. "Origins of modernism: musical structures and narrative forms." I *Music and text: critical inquiries*, red. av Steven Paul Scher, 75-92. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Christopher. 1994. "Schoenberg and Atonality." I *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, 46-56. Oxford: Clarendon Press.
- Bø-Rygg, Arnfinn. 1995 (1982). "Del II. Kapittel 2. Er musikk språk? En kritikk av teoridannelser i musikkvitenskapen." I *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*, 51-74. Stavanger: Avdeling for økonomi-, kultur- og samfunnsfag ved Høgskolen i Stavanger.
- Cederblad-Bengtsson, Tone. 1964. "Brannen." I *Ei bok om Tarjei Vesaas*, red. av Leif Mæhle, 172-194. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Chapman, Kenneth G.. 1970. "Chapter 7: Problems of Isolation and Involvement (1959 – 1968)." I *Tarjei Vesaas*, 138-166. New York: Twayne Publishers.
- Crumey, Andrew. 2000. <http://geocities.com/Athens/Acropolis/9172/music.html>.
- Egeland, Kjøl. 1983 (1975). "Tarjei Vesaas." I *Norges litteraturhistorie. Bind 5*, red. av Edvard Beyer, 174-201. Oslo: Cappelen.
- Ekern, Birgit. 1999. Intervju med Lars Amund Vaage i Rosendal 4. september. (Upublisert, som appendiks.)
- Ferlov, Niels. 1952. "Forord". I *Niels Lyhne* av J. P. Jacobsen, i-xxv. København: Gyldendal.
- Forfang, Åsmund. 1992. "Jakta på skrivaren." *Vagant* 5 (4): 52-58.
- Forster, E. M. 1958 (1927). "Chapter 8: Pattern and Rhythm." I *Aspects of the Novel*, 137-155. London: Edward Arnold.
- Fosse, Jon. 1989. *Frå telling via showing til writing*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Garborg, Arne. 1991 (1891). *Trette menn*. Oslo: Achehoug.
- Garpe, Margareta. 1983. "Våra kroppar är märkliga katedraler." *Ord och bild* 92 (2): 5-16.
- Gaukstad, Øystein. 1962. *Gyldendals Musikkleksikon*. Oslo: Gyldendal.
- Hagen, Alf van der. 1993. "Kan du bare skrive?" I *Dialoger*, 84-115. Oslo: Oktober.
- Halberg, Jonny. 2000. *Flommen*. Oslo: Kolon.
- Harrison, Thomas. 1996. *The Emancipation of Dissonance*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Hatten, Robert S.. 1985. "The place of intertextuality in music studies." *American Journal of*

Semiotics 3 (4): 69-82.

Hindley, George. 1997 (1996). *The Larousse Encyclopedia of Music*. London: Chacellor Press.

Haag, Ingemar. 1999. "Modernismen och det groteska." I *Det groteska. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*, 64-48. Stockholm: Aiolos.

Jacobsen, J. P. 1952 (1880). *Niels Lyhne*. København: Gyldendal.

Jacobsen, Nils Kåre. 1994. *Mine bøker er musikk. Møter med Agnar Mykle*. Oslo: Gyldendal.

Jakobsen, Åshild Naustdal. 1998. "Og bølgiene slår sitt noko." *Mål og makt* 28 (4): 28-33.

Jensen, Kjell Olaf. "En musikalsk roman." *Arbeiderbladet*, 27. oktober.

Johansson, Jens M. 1995. "Min skrift er større enn meg." *Klassekampen*, 26. august.

Kittang, Atle. 1996a. "A Musical Meditation on Human Time." *Norwegian Literature* 36 (4/5): 10-13

———1996b. "Tankar om tid og forteljing." *Vinduet* 50 (1): 10-16.

Kjærstad, Jan. 1997a. "Hun var like vakker som Chopins klavekonsert i f-moll." I *Menneskets felt. Essays*, 53-64. Oslo: Aschehoug.

———1997b. "Fram for det urene." I *Menneskets felt. Essays*, 17-25. Oslo: Aschehoug.

Kristeva, Julia. 1986 (1969). "Word, Dialogue and Novel." I *The Kristeva Reader*, red. av Toril Moi, 35-61. Oxford: Basil Blackwell.

Kundera, Milan. 1999 (1983). *Tilværelsens uutholdelige letthet*. (Oversatt av Kjell Olaf Jensen og Michael Konupek.) Oslo: Cappelen.

———1998 (1986). *Romankunsten*. (Oversatt av Kjell Olaf Jensen.) Oslo: Cappelen.

Larsen, Jannike Kampevold. 1995. "Fortellingens musikalitet." *Bergens Tidende*, 1. november.

Larsen, John Ludvig. 1978. "Angst og overvinnelse av angst. En studie i Tarjei Vesaas' forfatterskap." I *Norsk Litterær Årbok*, red. av Leif Mæhle, 117-142. Oslo: Det Norske Samlaget.

Linneberg, Arild. 1992. "Theodor W. Adorno og essayet. Ei innføring." I *Notar til litteraturen*, red. av Arild Linneberg, 9-24. Oslo: Det Norske Samlaget.

Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1998. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

- Lunde, Inger Margrethe. 1985. "Kunsten et overskuddsfenomen." *Farmand* 95 (22): 34-35.
- Mauriac, Claude. 1993 (1958). "L'étouffant univers de Marguerite Duras." I *Moderato Cantabile* av Marguerite Duras, 129-131. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Melberg, Arne. 1989. "Ögonblickets tid, gemenskapens rum." I *Norsk Litterær Årbok*, red. av Hans H. Skei og Einar Vannebo, 32-42. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Melnick, Daniel C.. 1994. *Fullness of Dissonance. Modern Fiction and the Aesthetics of Music*. London and Toronto: Associated University Press.
- Mork, Geir. 1994. "Lars Amund Vaage." *Bøk* 2 (4): 3-6.
- Mæhle, Leif. 1967 (1961). "Brannen og dei brende." I *Frå bygda til verda*, 212-219. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Nietzsche, Friedrich. 1969 (1872). *Tragediens fødsel fra musikkens ånd*. (Oversatt av Arild Haaland.) Oslo: Pax Forlag
- Pater, Walter. 1973 (1877). "The School of Giorgione." I *Essays on Literature and Art*, red. av Jennifer Uglow, 43-47. London: Rowman and Littlefield.
- Proust, Marcel. 1984 (1913). *På sporet av den tapte tid I. Veien til Swann I*. (Oversatt av Anne-Lisa Amadou.) Oslo: Gyldendal.
- Rahikainen, Agneta. 1993. "Bach, Bachtin och Tunström." *Artes* 19 (1): 61-69.
- Reaver, J. Russell. 1985. "How Musical is Literature?" *Mosaic. Music and Literature* 18 (4): 1-10
- Rosen, Charles. 1994. "Music à la Mode." *The New York Review of Books* 41 (12): 55-62.
- Røssaak, Eivind. 1999. "Narrativ makt. Postpositivismestriden og de intellektuelle i Norge." *Samtiden* 110 (4): 2-12.
- Scher, Steven Paul. 1999. "Melopoetics Revisited. Reflections on Theorizing Word and Music Studies." I *Word and Music Studies. Defining the Field*, red. av Bernhart, Walter m.fl., 9-24. Amsterdam: Rodopi.
- 1982. "Literature and Music." I *Interrelations of Literature*, red. av Jean-Pierre Barricelli og Joseph Gibaldi, 225-250. New York: The Modern Language Association of America.
- 1968. "Introduction. Literary Treatment of Music." I *Verbal Music in German Literature*, 1-12. New Haven and London: Yale University Press.
- Skei, Hans H. 1995. "Kapittel 10: Fra Sunne til Darjeeling. Göran Tunström: *Juloratoriet*." I *På litterære lekepalsser*, 133-153. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sontag, Susan. 1994 (1961). "Against Interpretation." I *Against Interpretation*, 3-14. London: Vintage.

- Stegane, Idar. 1994. "Kapittel 6: Medierevolusjon og modernisme, 1945-1990." I *Norsk litteratur i tusen år*, utg. Fidjestøl m.fl., 526-659. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen.
- Stein, Gertrude. 1989 (1925). *From The Making of Americans [Introduction]*. I *The Norton Anthology of American Literature, volume 2*, red. av Nina Baym m.fl., 1069-1081. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Söderblom, Staffan. 1983. "Fadern, Sonen och den heliga Modern." *Bonniers Litterära Magasin* 52 (4): 284-287.
- Thon, Jahn. 1990 (1987). "Å dikte er å tale høyt." I *Tvert imot – ja!. Litteraturkritiske essays*, 66-74. Oslo: Klassekampen.
- Tveito, Finn. 1992. "På sporet av den tapte vestlandstid." *Edda* 79 (1): 66-78.
- Vesaas, Tarjei. 1964. "Om skrivaren." I *Ei bok om Tarjei Vesaas*, red. av Leif Mæhle, 11-33. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Vice, Sue. 1997. *Introducing Bakhtin*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Vaage, Lars Amund. 1996 (1992). *Oklahoma*. Oslo: Oktober.
- Waugh, Patricia. 1993 (1984). *Metafiction*. London and New York: Routledge.
- Weisstein, Ulrich. 1973 (1968). "Chapter 7: The Mutual Illumination of the Arts." I *Comparative Literature and Literary Theory*, 150- 166. London: Indiana University Press.
- Wilder, Thornton. 1969 (1935). "Introduction." I *Narration: Four lectures by Gertrude Stein*, v-vii. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wojciechowska, Elzbieta. 1991. "Tarjei Vesaas og modernisme – med hovedvekt på *Brannen*." I *Modernismen i skandinavisk litteratur*, red. av Asmund Lien, 294-298. Trondheim: Nordisk institutt, Universitetet i Trondheim.
- Wolf, Werner. 1999. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.
- Woolf, Virginia. 1953 (1921). *The String Quartet*. I *A Haunted House and Other Short Stories*. London: The Hogarth Press.

Sammendrag

Hovedfagsoppgave

Nordisk Institutt

Universitetet i Bergen

Høst 2000

Navn: Birgit Ekern

Veileder: Pål Bjørby

Tittel: Romanen som taus musikk

Undertittel: En undersøkelse av musikalske formler i romaner av Vesaas, Tunström, Fosse og Vaage.

Innledning

Her introduserer jeg romanene jeg skal konsentrere meg om: Tarjei Vesaas' *Brannen* (1961), Göran Tunströms *Juloratoriet* (1983), Jon Fosses *Naustet* (1989) og Lars Amund Vaages *Rubato* (1995). Jeg forklarer at jeg primært skal ta for meg formen i romanene, og se på elementer i romanene som kan minne om musikalsk komposisjonsteknikk. Blant disse elementene er rytme, repetisjon, klang, tempo og flerstemmighet. Deretter introduserer jeg termen "musico-litteratur" og teoriene omkring denne litteraturen. Til slutt i innledningen skisserer jeg oppgavens framdriftsplan.

Kapittel 1

Kapittel 1 består av to deler. Den første delen dreier seg om det referensielle aspektet ved musikk, og hvorvidt det er mulig å tillegge musikk et meningsforhold. I den siste delen skisserer jeg først kort den historiske utviklingen som førte fram til en dissonant musikk. Deretter skriver jeg om denne musikken, særlig med henblikk på Arnold Schönbergs komposisjonsteknikk, for så å komme inn på dissonans i moderne litteratur. Jeg hevder videre at repetisjon, surrealisme, ikke-kronologi, metafiksjon, polyfoni og intertekstualitet er mulige middel som kan framkalle en dissonant, eksperimentell litteratur. De tre siste av disse begrepene forklarer jeg utførlig.

Kapittel 2

I kapittel 2 ser jeg først kort på musikalske elementer i romanen *Niels Lyhne* (1880) av J. P. Jacobsen og novellen *The String Quartet* (1921) av Virginia Woolf. Deretter konsentrerer jeg meg om Michael Crumeys roman *Music, In A Foreign Language* (1994), og analyserer romanens komposisjon som variasjonsform og rondo. Til slutt ser jeg på kontrapunktikken i romanen.

Kapittel 3

Dette er oppgavens hovedkapittel, her foretar jeg lesninger av de fire romanene jeg nevnte over. I forhold til *Brannen* er det romanens rytme, klang og flerstemmighet som står sentralt. *Juloratoriet* preges også av flerstemmighet som igjen henger sammen med romanens forsøk på å unnsnippe en lineær fortellemåte. Musikaliteten i *Rubato* bestemmes av dens temposkiftninger, sykliske fortellestil og gjentakelse av ord og fraser. Jeg kommer også kort inn på Vaages roman *Oklahoma* (1992) her. I forhold til *Naustet* konsentrerer jeg meg om de tre instansene skriver, forteller og person, og ser på rytmeforholdet dem i mellom. Repetisjonen i boken er dog det viktigste elementet i skapelsen av romanens musikalitet. Jeg konkluderer med at romanen gjennom gjentakelsen unnslipper det referensielle aspektet.

Konklusjon

Her foretar jeg en oppsummering av resultatene jeg har kommet fram til i oppgaven. Jeg reflekterer også i forhold til nye sider ved forholdet mellom musikk og litteratur, blant annet ser jeg på forholdet mellom musikalsk form og musikalsk innhold. Musikk som igangsetter av det ufrivillige minnet blir også tematisert. Til slutt forsøker jeg å gjøre noen konkluderende betraktninger. Jeg fastslår at *Naustet* er den romanen som mest nærmer seg en musikalsk estetikk.

Appendiks: Intervju med Lars Amund Vaage

4. september 1999, Baroniet i Rosendal

Birgit Ekern: Du snakket i foredraget ditt om musikk i romaner: klang og rytme osv. Du sa at man kunne diskutere dette i timesvis.

Lars Amund Vaage: Ja, det er et stort tema. Det er så mange ting en kan lage rytme med. På overflaten i romanen så er det setningene, tegnsettingen og ordvalget osv. Og så har man selvfølgelig en makrorytme i ting også, hvordan hele kapitler eller større deler står i mot hverandre rytmisk og tempomessig. Hvis man tenker på språknivået, eller ordnivået i forhold til innholds nivået, så kan det være rytmiske forskyvninger i selve innholdet. Romanens begrepsverden utvikler seg kanskje rytmisk. Teoretiske eller abstrakte figurer kommer igjen. Temaet kommer igjen. Og det er jo selvfølgelig andre ting enn akkurat det lydmessige. Det begrepsmessige kan og være rytmisk avvekslende eller rytmisk innrettet. Og ikke bare det begrepsmessige, men selve hendelsene. I en fortidsfortelling kan hendelsene være veldig langsomme mens for eksempel ordplanet er veldig hurtig: "Da Herodes ville drepe Jesusbarnet kom det noen til Josef og Maria og sa at Herodes ville drepe Jesusbarnet. Så måtte Josef stå opp, ta Maria og barnet og fare til Egypt, samme natt tok Josef Maria og Jesusbarnet og dro til Egypt." Det er en fortelling, ordene er ganske få men det er et voldsomt tempo i hendelsene som blir fortalt. Og omvendt har du og veldig små hendelser som har en voldsom rekkevidde, en tenker på alt som skjer på eselryggen fra Israel til Egypt. Voldsomme ting. Det motsatte er at små ting har veldig mange ord. Store ting har få ord eller små ting har mange ord. Så får du den ordveggen som Ole Robert Sunde har og som jeg òg har, en slags kverning på noe veldig kort, som stopper opp. Og det har ikke bare med selve ordvalget og ordstilling og de rytmiske setningene å gjøre. I *Rubato* der Stein og Astrid er i ferd med å begynne å spille ganske lenge, går jeg tilbake til det om og om igjen, ordvalget og det som skjer virker sammen i en eller annen slags rytmisk kompleksitet. Jeg gjør det for at når de først spiller så skal teksten få lov til å bli mer fri. "Nå skal det få lov å stampe litt, og så skal det få lov å bli fritt," tenker jeg, og det gjelder på flere plan.

BE: Temaene blir gjentatt i *Rubato* gang på gang. Er det nøye komposisjon fra din side?

LAV: Ja, egentlig er det det. Jeg vurderer det rent musikalsk. Jeg tenker ikke at det er viktig å ta dette opp en gang til, jeg prøver mer ut gjentakelsen på grunn av effekten. "Nå gjentar jeg det", tenker jeg, og så gjentar jeg det. Jeg komponerer disse bøkene musikalsk i en viss grad. Jeg tenker på begrep og handling og selvfølgelig, men... Man har en frihet innenfor grensene når man musiserer, det skjer alltid ting underveis, man føler på ting underveis. Sånn som vi gjør når vi øver inn Schuberts sonate: "Her vil jeg at du skal bli svakere, her skal vi ha det lettere, her skal vi ha det mørkere." Når vi gjør sånne vurderinger i musikken så tenker vi bare musikk. Jeg har med meg de vurderingene inn i romanskrivingen. I tillegg til de vanlige vurderingene som går på handling og motsetninger og forhold mellom personer osv. så er disse rent musikalske vurderingene viktige for meg bare fordi de er viktige for meg. Av og til så tenker jeg: "Herregud, jeg kan ikke bare holde på med disse snurrepiperiene her! Skriv nå hva som skjer, og bli ferdig med det!"

BE: Er det nærmest intuitivt når du skriver?

LAV: Det er veldig mye intuisjon i det. Det tror jeg gjelder for all skjønnlitterær skriving. Det er akkurat det som er skjønnlitteraturens vesen på mange måter, for veldig mange i hvert fall. At en kan forfølge ting som er mer fornemmelser, utvikle ting mer på fornemmelsesplanet. Det syns jeg er det mest spennende, egentlig. Og det kan en ikke i andre typer prosa eller andre typer framstillinger på samme måten. Jeg er ikke en anti-intellektuell person, men fornemmelsen og intuisjonen – *blikket* – gjør de tingene som jeg er mest fornøyd med.

BE: Tenker du musikalsk når du skriver bøker som ikke handler om musikk også?

LAV: Ja. Det bare er sånn. Jeg prøver å dempe det egentlig. Jeg prøver å tenke mindre musikalsk. Det er en omvendt komplementaritet. Du kan file på og flytte på og holde på med for eksempel det musikalske, men det gjør jo at andre aspekter ved romanen kanskje blir mindre i sentrum for skrivearbeidet. Hvis du er veldig opptatt av det musikalske og det rytmiske og klangmessige i en roman så vil andre ting måtte vike. Det gir ufrihet på andre områder igjen. Jeg forteller jo ikke et kløyva ord jeg hvis jeg ikke har en eller annen touch. Og av og til så virker det musikalske nesten som en slags tvangstanke. Som jeg sa i stad "Herre gud, kan jeg ikke bare si det da"!