



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Vårsemester 2018

MARMOR HUGGET OM TIL TÅKE

En avhandling om tittelen som *paratekst, essens og bilde*

Erlend Severin Gimmestad Erichsen

Jeg vil gjerne rette en stor takk til veileder Erling Aadland,
Siri Vevle
og mine foreldre.

INNHold

INNLEDNING	1
KAPITTEL I – PARATEKST OG FRAGMENT	7
Sted og tid	
Funksjon	
Paratekstens yndling?	
Toeggede tvillinger?	
KAPITTEL II – HOELS OKTOBER OG RIBES ORMER	17
Husserl, Heidegger, og Merleau-Ponty	
Essensen av oktober	
Både handlingens og stemmens ekstrakt?	
Rommet som tilnærming til et annet rom	
Smaken av orm og raseri	
Et bilde på sinnsevner?	
KAPITTEL III – MITT ØYE OG ØRE I SVINGNINGER	39
Den tablå-blå himmelen	
Sublimering, frigjørelse, bevegelse	
Bilder av bilder, tanker om tanker, bilder av titler	
Tittelen som «lydbilde»	
AVSLUTNING	71
SUMMARY (sammendrag på engelsk)	73
LITTERATURLISTE	75

INNLEDNING

Mars i Amsterdam. En fiktiv tittel. Men en mulig tittel på en hvilken som helst roman eller diktsamling – eller en reisebok. Og alle titler er på sett og vis oppdiktede, blitt oppfunnet, skapt. Men de tilhører som oftest et reelt verk, står i forhold til sitt verk, gjerne et diktverk, og da er tittelen kanskje mer *diktet* enn *oppdiktet*. Men la oss starte med den oppdiktede tittelen *Mars i Amsterdam*. Hva sier den oss? Hva viser den meg, hva viser den deg? Får man lyst til å reise dit? Kjenner man lukten av tulipaner? Ser man vindmøller, kanaler, tresko? Og for de som aldri har vært i Amsterdam, tenker de mest på mars måned når de ser denne tittelen? Ser de tynn is på vannet om morgenen? For tidlig spirende blomster? Spakt sollys om ettermiddagen? Eller rosa snøfjell om kvelden? Eller kanskje de bare ser noe av Vincent van Gogh? Jeg har aldri vært i Amsterdam, og det var derfor jeg fant på denne tittelen; for å gi meg selv et bilde.

Mellom romanens, novellens eller diktets univers og forfatterens hånd, står det som regel en linje, kanskje til og med bare noen få bokstaver. Dette kalles tittel. Etter å ha lest en roman eller sett et maleri kan selve tittelen på romanen eller maleriet fremtre i et helt annet lys enn den gjorde før lesningen/betraktningen av verkene den tilhører. En tittel innbyr til noe, den henter om noe, den åpner noe. Og den kan kanskje også *lukke* noe. Mellom tittelens åpning og lukking har leseren og/eller betrakteren vært inni verket som tittelen viser til. Da vil det gjerne kunne oppstå en dreining av tittelens virkning.

Tittelen som *bilde*, som *essens*, og som (mest mulig) selvstendig *paratekst*, utgjør selve emnet for denne avhandlingen. Når jeg sier at jeg vil se på tittelen som «selvstendig paratekst», kan dette virke som en selvmotsigelse siden paratekst som fenomen per definisjon betegner all tekst i et bokverk som ikke utgjør selve den *litterære teksten* (blant annet forord, forfatternavn og nettopp titler), men som likevel er så godt som uløselig tilknyttet den. Men mitt emne er da ikke paratekst generelt, kun selve *tittelen*, og jeg vil forsøke å nærme meg denne som mest mulig selvstendig og frittstående kunstform.

Som billedkunstner har jeg bestandig satt titler til maleriene mine. Et maleri uten tittel har for meg fremstått som en skapelse uten tanke, en jente uten navn, et barn uten alder. Og selv det kunne vært en tittel i og for seg, *Et barn uten alder*. Det er dette som fanger min begeistring for selve tittelen som løsrevet fra det den betitler – som egenartet ekspressivt uttrykk – det at

man *ser* noe i disse ordene, *Et barn uten alder*, at man ser noe mer enn bare ordene. Jeg får bestandig lyst til å lese romanen *En dag i oktober* når jeg ser eller hører tittelen på Sigurd Hoels bok. Og jeg har lest den, den gjorde ikke all verdens inntrykk, men jeg får alltid tanker om å lese den på nytt når jeg ser tittelen. Denne tittelen rommer slik for meg mer enn det selve romanen gjorde. For hvor mange bilder og/eller assosiasjoner rommer ikke tittelen *En dag i oktober* for den som har lest denne romanen, men *også* for den som ikke har det?

I denne masteroppgaven vil jeg ta for meg følgende materiale:

1) Titler lest i lys av sitt verk:

Sigurd Hoel, *En dag i oktober* (roman)

Kristin Ribe, *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i* (roman)

Dette er titler jeg vil studere *i forhold til* de verkene de betitler. Jeg vil se på hvordan de står seg i lys av selve innholdet i de bøkene de benevner, hvordan tekstenes univers speiles i tittelen og omvendt, altså i en komparativ kontekst.

2) Titler som løsrevet og (tenkt) avgrenset fra sitt verk:

Svermeren og hans demon

Sol och stål

I skyggen av piker i blomst

Musikk fra en blå brønn

Burning Daylight

Ur mörkret

Snø vil falle over snø som har falt

Drømmen og hjulet

Vi pynter oss med horn

Ind gjennom de høje graner ...

Septemberlyran

Sol under jorden

Ekko og regnbue

Dette er titler jeg vil se på som frittstående tekst/bilder uavhengig av det de viser til, altså selve verkene.

Som problemstilling(er) vil jeg i første omgang ta for meg de to romanene nevnt over og studere hvorvidt titlene deres utgjør en samlende enhet og/eller essens av verkets fortellerstemme og tema/innhold. Videre vil jeg se nærmere på de 13 enkeltstående titlene og deres billedkraft og mulige effekt på forestillingsevnen. Jeg bruker ordet «bilde» som synonymt med en tittel. En boktittel er (skal kunne fungere) som et foto av den dikteriske diskursen. Og la meg her vise mer av hva jeg forsøker å si gjennom nettopp bruken av et bilde: Etter en lang dag med venner og bekjente kan man om kvelden sitte igjen alene med et knippe fotografier. Man ser på bildene og merker seg at ett enkelt av dem «slår inn» litt mer enn de andre. Alle rører de ved noe, noe av det man tidligere på dagen opplevde, og uten en lyd. Men dette ene bildet åpner for noe annet enn bare minner, det innehar en fylde i seg selv som fanger det de andre bildene ikke makter. Noe samles i dette ene fotoet og fester seg da

som noe utvidende, noe lydløst, noe som beveger *annerledes*. Og etter å ha lest en roman med dens mylder av liv, karakterer og stemmer, kan *tittelen* på romanen fungere på samme vis som *det ene fotoet* når man lukker boken. Tittelen innbød til å åpne og lese boken, nå lukker den seg over det samme universet og alt samles da i dette ene – i bildet, i tittelen.

Titler kan ofte fungere dekkende, både metaforisk og metonymisk, i forhold til sitt verk.

Kristin Ribes roman *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i* handler om en datters hat til sin far. Gjennom famlende raseri skrives far/datter-forholdet bit for bit frem. Ormer fremtrer gradvis som symbol gjennom historien, og tittelen er dermed blitt slik den er. Fanger dette tittelbildet noe essensielt ved romanen? Ligger det «noe annet» i tittelen enn i selve historien? Kan ulike lesere se denne tittelen på vidt forskjellige måter idet subjektiviteten slår inn, hvor enkelte endog kanskje synes tittelen er vakker og ikke bare heslig? Univers versus en (billedlig) idiolekt. Med dette menes at alle har sine helt egne og individuelle billedassosiasjoner som da vil variere i vide omfang selv om de ser/leser eksakt samme tittel.

Men jeg vil altså *også* lese og vurdere titler i og for seg selv og slik se på hvilket potensiale titler «frarøvet» sine verk innehar. Problemstillingen vil da bestå i å evne å behandle titler som enkeltstående kunstverk, lik poesi, lik bilder, og dermed få dem i all deres enkelhet til å fremstå som mer eller mindre egnede kunstuttrykk. For å hensette leseren i et mer åpnende perspektiv i forhold til dette siste kunne jeg her benytte meg av et utsagn av Nietzsche: «Nytende denne skjønne luft (...) uten fremtid, uten minner ...» (Friedrich Nietzsche, *Zarathustra, Blant ørkenens døtre*).

Vil jeg kunne få tittelen *Vi pynter oss med horn* til å fungere som en egen avgrenset billedverden/fortelling uten at selve romanen den viser til blir brakt på bane? Kan titler åpne opp for noe annet enn selve lysten til å lese det de henviser til? Kan titler være poesi? Kan titler ha sin estetiske virkning på tanke og sansning mest mulig løsrevet fra det kunstverket de opprinnelig skulle henvise til – altså gjennom en betraktning «uten fremtid, uten minner»? Dette kan kanskje virke noe selvmotsigende i og med at det er minner og forventninger som skaper synene i oss når vi leser/ser ord og bilder, også i form av titler. Men det å se en tittel kan sammenlignes med det å lukke øynene, bare med motsatt fortegn. Sagt på en annen måte: Vi åpner øynene og skuer inn i oss selv i møte med uttrykket *Ind gjennom de høje graner*, vi skuer inn i oss selv, med både «lukkede» og seende øyne, og lar bildene som da (eventuelt) fremtrer, bare fare, lar dem komme til syne og svinne bort om hverandre. Det er det som skjer i møte med poesien og billedkraften i en sterk tittel. Å beskue noe «uten fremtid, uten minner» er det som også kan kalles underliggjøring, som å skimte noe for aller første gang.

Det å nyte i øyeblikket, bare for nytelsens skyld. Som poesi, som drøm. Og dette da som i betraktningen av en tittel uten noen som helst forankring i, eller kunnskap om, det verket den er ment å henvise til. Jeg vil her benytte meg av en assosiativ metode, se på tittelen som en linje i et tomt rom, se på tittelen som uttrykk og struktur, som bevegelse, som klang, lese tittelen som bærer av et eget innhold i seg selv; som paratekst. Hvilken verden åpner seg i ordene *Sol och stål*? Ser man jernbaneskiner i sommervarmen, den dirrende luften like over svillene, eller derimot et skarpt lys mot to fektende rivaler? Er det skinnet fra det kalde myke som åpner seg i denne tittelen, eller er det varmt og hardt? Hvor pregnant evner en tittel å treffe innenfor en forestillingsverden?

Som metode ser jeg altså for meg at jeg vil forsøke å lese titler som lyrikk, som ulike typer bilder. Gaston Bachelards teorier om «billedevner», fantasien som livsfornyende kraft og forestillingsevnene i det estetiske vokabular, blir det jeg i hovedsak vil støtte meg på. En studie jeg i så måte vil benytte meg av som teoretisk rammeverk er Bachelards verk *Luften och drömmandet – essä över föreställningen om rörelse* (også i engelsk oversettelse som *Air and Dreams – An Essay On the Imagination of Movement*). I dette estetisk-filosofiske studiet viser Bachelard til hvordan luften som element blir benyttet i poesi (og billedkunst) og også hvordan dette fremtrer gjennom drøm og fantasi. Han tar for seg fantasi og bevegelse, kinetikk, form kontra bevegelse; hvordan bilder blir levende i mennesket gjennom forestillingsevner. Ved bruk av teorien om kinetikk vil jeg vise at litterære titler, altså ord – som nødvendigvis også fremstår som bilder gjennom tankens flukt – inngår i studiene om bilders bevegelse, som både tilstand og bevegelse/dynamikk.

Man kunne si som Nietzsche: «Hva er et ord? Et akustisk bilde av en nerveimpuls» (fra essayet «Om sannhet og løgn i en utenommoralsk forstand» i *Utvalgte kortere tekster*, Spartacus Forlag, 2013). Gaston Bachelard skriver i *Luften och drömmandet*:

Andra bilder är alldeles nya. De lever det levande språkets liv. Man känner igen dem på deras aktivt verkande lyrism, på det inre tecknet på att de friskar upp själen och hjärtat; de ger – dessa litterära bilder – förhoppningen om en känsla, de ger vårt beslut att vara människa en särskild styrka, de ger till och med vår fysiska existens en spänstighet (...) Genom dem upphöjs ordet, uttrycket, litteraturen, till skapande fantasi. Tanken som uttrycks i en ny bild berikas samtidigt som den berikar språket (Bachelard 1996: 25).

Bachelard viser til at i ethvert bildes «tilstand» oppstår det ved betraktning et fantasiens puff, eller dytt, som gjør at bildet nødvendigvis settes i bevegelse, at det endrer seg for vårt indre

blikk og blir noe mer, blir i seg selv noe også *av oss* selv, i oss selv. Det handler om vår oppfatning av bilder og vår (ofte ubevisste) uvilje mot å betrakte disse som ferdige eller mettede. Han mener livet selv er tuftet på graden av forestillingsevner og en higen etter fantasiens kraft. Vi er alle med på å sette et bilde i bevegelse gjennom våre minner, sansninger og følelser. Ifølge Bachelard, kommer vi bare helt inn i forestillingsevners «liv og fylde»:

(...) genom att mångfaldiga upplevelsena av de litterära figurerna, av de rörliga bilderna, genom att i enlighet med Nietzsches råd återge varje ting dess rätta rörelse, genom att sortera och jämföra bildernas olika rörelser, genom att räkna alla rikedomarna i de troper som induceras kring ett ord (Bachelard 1996: 25).

Hypotese: Jeg mener at evnen til å sette en form i bevegelse – åndskreftene som dikter en «film» ut fra et stillestående/statisk motiv – også er det som fremtrer, det som settes i sving, når det gjelder det å betrakte titler, å lese og sanse titler, i og for seg selv. Det er lettere å beskrive en form enn en form i bevegelse. Og alle har sine bilder, en tittel kan inneha et vell av tilsynekomster alt etter hvem som leser/betrakter den. Roland Barthes kommer inn på dette ved å hen vise til begrepet *idiolekt*: Dette er den delen av språkbruken som er spesifikk for ett enkelt individ, på sett og vis på linje med fingeravtrykket, stemmen og arvestoffet. *Dialekt* angår for eksempel en hel kommune, *sosiolekt* en spesifikk gruppe og *idiolekt* en enkelt person. For selv om begrepet kan omfatte individets språk som helhet, er det vanlig å regne idiolekten som den delen av språket som er særegent for et individ når en ser bort fra faktorer som dialekt og sosiolekt og lignende. «Det er til og med sannsynlig at det eksisterer en enkelt retorisk *form* som er felles for eksempelvis drømmen, litteraturen og bildet» (Barthes 1994:32), skriver Barthes i essaysamlingen *I tegnets tid*. Idiolekt og kinetikk er redskaper jeg vil forsøke å anvende i mine analyser av titler som selvstendige bilder.

Jeg vil i denne masteroppgaven i all hovedsak fremstille tittelen som fenomen i tre ulike varianter: Som *paratekst* i kapittel 1, som *essens* i kapittel 2 og som *bilde* i kapittel 3.

*

I

PARATEKST OG FRAGMENT

Aller først og innledningsvis vil jeg ta for meg noe av tittelens funksjon og betydning som *paratekstlig element* ved hjelp av Gérard Genettes teorier om det samme. Jeg vil forsøke å «plassere» tittelen i forhold til dens verk og andre paratekstlige komponenter – og videre se den i lys av hovedsakelig fragmentet som litterær form.

Sted og tid

«To indicate what is at stake, we can ask one simple question as an example: limited to the text alone and without a guiding set of directions, how would we read Joyce's *Ulysses* if it were not entitled *Ulysses*?» (Genette 1997: 2), spør Gérard Genette i introduksjonskapittelet til boken *Paratexts: thresholds of interpretation*. Vi er, i og for seg, selv en slags paratekst, om man trekker det litt langt, all den tid vi som lesere både kan snakke og skrive om det vi leser. Som mennesker med øyne og leseevner intakt blir vi ifølge Genette en del av en epitekstlig mengde av tekst omkring selve teksten, det være seg en roman, et dikt og/eller en tekst av hvilken som helst litterær art. Dette skal jeg komme tilbake til etter hvert, men først litt historikk.

Gérard Genette (født 1930) er en fransk litteraturteoretiker. Hans mest kjente arbeid er antagelig *Discours du récit* («Fortellingens diskurs»), som er en del av boken *Figures III* fra 1972. Ifølge Store norske leksikon er Gérard Genette «en av de fremste eksponenter for den strukturalistiske nykritikken. Han har utarbeidet et begrepsapparat for romananalyse som i dag brukes av en rekke forskere i og utenfor Frankrike».

I verket *Paratexts: thresholds of interpretation* viser han blant annet hvordan titler har endret sin betydning og effekt opp gjennom historien. I gamle tider, og over flere hundreår, forekom ikke tittelen på et verk på samme måte som vi kjenner det i dag. Om ikke tittelen var nevnt

kun som i en del av innledningen, eller helt avslutningsvis i en tekst, så kunne den rett og slett bare tilhøre det muntlige, altså gjennom muntlig overførsel, som i benevnelser eller omtaler av litterære verk mennesker imellom, overlevering via rykter og/eller akademisk kompetanse, noe de færreste jo hadde. Man henviste da slik til en litterær tekst eller et boklig verk ene og alene i form av kallenavn, om man kunne kalle det det, og verket ble da sånn sett delvis navngitt uten at tittelen sto med store bokstaver på omslag eller bokrull. «The first printed books, which were designed to look just like the manuscripts they were reproducing, did not yet include what we call a title page” (s. 64), skriver Genette.

Selve tittelsiden (utenpå eller helt fremst i en bok), og som vi i vår tid tar for gitt, oppsto ikke før rundt år 1475-80. Før denne tid svevde altså tittelen, som kun et ord, et uttrykk eller en hel setning, nærmest litt tilfeldig rundt og var således bare løst forbundet med verket eller teksten den skulle representere – på sett og vis som en del av appendiks. I starten på et gammelt bokverk, altså aller første linje (ofte uthevet og fremhevet med ornamenterte bokstaver og/eller bilder), fremtrådte da det som på den tid kunne anses som en type tittel eller også at det som ble ansett som tittel, ofte falt sammen med den første setningen, helt eller delvis. Dette ble kalt *incipit* (latin), som betyr «here begins», altså «her begynner». Tittelens plassering ble slik så å si identisk med den første setningens plassering, som jo er øverst på første tekstsida. Den fiktive startsetningen «Her begynner historien om de åtte sønnene som reiste fra sin mor for å søke sine koner» ville for eksempel ha kunnet avføde den fiktive tittelen *De åtte sønnene som reiste fra sin mor for å søke sine koner* i eldre tiders tradisjon og litteratur. I vår tid har så tittelen som paratekst fått fire nærmest obligatoriske plasseringer i bokform: 1) utenpå forsiden, 2) bakpå ryggen, 3) på selve tittelsiden inni boken (sammen med forlagslogoen og forfatternavn) og 4) på den ellers tomme første «halvtittelsiden» aller fremst i en bok. Stedet for plassering av tittelen har som vi ser, endret seg nokså radikalt opp gjennom historien, og tittelens funksjon er med tiden slik kanskje bare blitt viktigere og viktigere for en forfatter og hans verk.

Og apropos tid; tittelen som paratekst kan i tillegg påvirkes og berøres av på hvilket tidspunkt den gjør seg gjeldende, for eksempel i forhold til en forfatters skriveprosess eller i vurderingene sammen med en redaktør/et forlag. Klart en tittel kan endres over tid, utvikles, omskrives, ettersom flere og flere komponenter spiller inn på og i en forfatters arbeid og verk. «Let us not completely discount (...) the genetic prehistory, or prenatal life, of the title – that is, the author’s hesitations about his choice, hesitations that may last for quite a long time and may entail quite a lot of thought” (s. 66). Og her er det verdt å dvele litt sammen med Gérard

Genette; *pre*-paratekst kaller Genette en tittel som er utskiftet til fordel for en annen. Et verk kan ha en mengde varianter av titler (arbeidstitler) innen den egentlige og definitive tittelen befester seg som offentlig benevnelse på en roman, en diktsamling eller et oppslagsverk. Forfatteren Émile Zola skal ifølge Claude Duchet for eksempel ha hatt 133 (!) ulike tittelforslag på sitt verk før det permanent ble hetende *La Bête humaine*. Marcel Prousts kjente romansyklus *På sporet av den tapte tid* ble ifølge Genette på et eller annet tidspunkt nesten titulert *Les Colombes poignardées* eller *The Stabbed Doves* eller *De knivstukne duene*, altså noe helt annet enn det vi i dag kjenner som tittelen på et av Europas litterære mesterverk. Og Karl Ove Knausgård vurderte visstnok lenge å kalle romanen *Min kamp for Argentina*. Saken er den at titler gjerne endres over tid, uavhengig av om *verkenes* innhold skulle endres eller ei, og om en annen tittel enn den endelig fastsatte skulle fått virke inn, så ville dette kunnet påvirke lesningen av mange typer litterære verk.

Forkorting og redusering av originaltitler forekommer også ettersom et publisert bokverk eksisterer over tid. Titlene på romanklassikere og kultbøker kan med tiden bli gjenstand for det Genette kaller «erosjon», altså en avsliping eller et delvis bortfall av tekst (tittel). Det foregår på det viset at en roman som for eksempel *Reisen til nattens ende* av Louis-Ferdinand Céline på folkemunne gradvis og over tid kan bli hetende bare «Reisen» når den omtales – i alle fall når det er snakk om Célines forfatterskap. Det er ofte undertitler og/eller deltitler som blir utsatt for slike utelatelser, som jo forekommer grunnet både praktiske hensyn og til en viss grad også «latskap». «More legitimate in principle, and clearly inevitable, are the abbreviations of the long synopsis-titles characteristic of the classical period and perhaps especially of the eighteenth century” (s. 71), skriver Genette om forkortelser av lange oppramsende titler tilhørende gamle bokverk. I slike tilfeller er det både praktisk og ryddig å stryke deler av tittelen for at nåtidens lesere lettere skal kunne huske og navigere seg frem blant ulike verk. Det vi i dag kaller *Robinson Crusoe*, et klassisk mesterverk, ble ifølge Genette opprinnelig titulert som *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York*, pluss en nærmest endeløs rekke av opplysninger som til sammen danner en tittel som nesten går over en tredjedels bokside. Her blir altså en forkortelse, eller en «erodering», av tittelen meget praktisk. Ja, man ser hvor jeg vil hen.

Funksjon

At tittelen som sådan har mangfoldige funksjoner i forhold til sitt verk, vet vi alle. Og som jeg har beskrevet i de foregående avsnitt, har den også vært gjenstand for diskusjon og utvikling opp gjennom historien. Gérard Genette setter opp tre ulike varianter av tittelens funksjon i sine studier av tittelen som paratekst:

- 1) designation (betegnelse)
- 2) connotation (verdiladning)
- 3) temptation (fristelse)

Tittelens betegnelse og verdiladning har jeg allerede delvis vært inne på, det sier seg selv at en tittel er satt på et verk for at verket skal sees i seg selv og skilles fra andre. Titlene gjør verdens «tekstmasse» adskillig mer ryddig og overskuelig, og de hefter seg ved sin forfatter i form av både meritter og assosiasjoner. Men hva med tittelen som fristelse? I kommersielt øyemed er tittelen uvurderlig; det er den som skal friste fra både vinduer og hyller. Tenke seg en bokreklame uten en tittel å henvise til. Eller en romanmeldelse der ikke tittelen blir nevnt. Eller idet en begeistret leser forteller sine venner om den utrolige boken hun nettopp har lest, men rett og slett ikke husker tittelen på. Som markedsfunksjon innehar tittelen en veritabel betydning, den kan aldri utelates. Det er tittelen som møter potensielle lesere først, det er den vi ser (foruten forfatternavnet), og det er den som skal få oss til å ville se (lese) mer, vite mer, og dermed ville kjøpe. Klart mange stanser opp på gatehjørnet, om man ikke er blind, idet en bok med en tittel som *Under Satans sol* (*Sous le soleil de Satan*, Georges Bernanos) skinner imot oss fra bokhandlervinduet. Eller også *Monster. A rapist father, a captive daughter, a secret dungeon* (Allan Hall), som jo er en tittel som spiller på folks nedrige nysgjerrighet og sensasjonslyst.

Og det er her markedskreftene kommer inn: Er en boktittel skapt for å belyse og poetisere sitt innhold eller ene og alene for å vekke oppsikt, og dermed mulig salgssuksess? Theodor W. Adorno skriver i essayet «Titlar» i boken *Notar til litteraturen* at «Overskriftene og påskriftene deira unndrar seg det omgrepslege i vanleg forstand, kvar og ei av dei skal vere eit unikum, reklame for tingen, tingens varemerke. Det er den same fornufta som råder i Hollywood, der ein tar patent på storseljande filmtitlar» (s. 145). At tittelen kan reduseres til ren reklameplakat fremfor en kunstnerisk begavelses instendige avtrykk, kan vi se overalt og hele tiden. Det er penger å tjene på «gode» titler, for de er både betegnende, verdiladde og fristende. En smal diktsamling på nynorsk kan selge riktig så mye mer enn forventet om tittelen er utspekulert nok – altså nokså i samsvar med kapitalismen og markedets logikk.

Paratekstens yndling?

Så, hva er egentlig *paratekst*? Paratekst – og dermed også titler – fungerer som en slags *terskel* eller *vestibyle* inn til hovedteksten i et bokverk; paratekst er noe man må tre over eller passere før selve historien, for eksempel i en roman, åpner seg for leseren. Som nevnt tidligere er man også selv i og for seg en slags paratekst, all den tid vi som lesere både kan snakke og skrive om det vi leser. For om vi gjør det, at vi som lesere altså skriver eller snakker omkring et verk vi har lest, så danner det seg et supplement av tekst *omkring* selve romanen, dramaet eller prosadiktene vi har lest. Vi utgjør da noe som sprer rykter om en utgivelse, siden vi gjerne snakker og forteller om noe vi nylig har lest, og dette blir da en del av alt det paratekstuelle omkring konkrete publiserte bøker. Her kan nevnes (i sammenheng med markedet og dets ønske om reklameeffekt) at dess flere lesere som sprer sin entusiasme, desto større er sjansen for å oppnå det som kalles *epidemisk salg* av en bokutgivelse. Uansett: Vi kan altså utgjøre en slags paratekst i oss selv, men hvordan skjer dette? Gérard Genette snakker om flere ulike former for «utenfortekst» i sine teorier om fenomenet paratekst, og *epitekst* og *peritekst* er to underkategorier jeg hovedsakelig skal ta for meg i det følgende.

Erling Aadland skriver i sitt essay «Hvem setter tittelen på et diktverk?» i boken *Farvel til litteraturvitenskapen*: «Er det i det hele tatt nødvendig å anse tittelen for å høre til diktteksten, eller kan den – som antydnet – sies å stå i en mer eller mindre tydelig mellomposisjon mellom utenomtekstlig virkelighet og tekstlig verden?» (s. 103). Her beveger Aadland seg utover mot det som kalles epitekst, han stiller seg spørrende til om en tittel på et dikt faktisk tilhører diktet selv eller noe utenfor, som om tittelen lå i en blindsoner, eller tilhører sin egen sfære, utenfor selve diktteksten. Selv om tittelen som paratekst hovedsakelig hører inn under underkategorien *peritekst*, nærmer vi oss her krysningspunktet mellom både *peritekst* og *epitekst*. Om vi hadde overhørt en samtale mellom to personer hvor den ene av dem hadde snakket om *Doktor Faustus* som en meget god roman, ja da hadde vi vært vitne til epitekstens tilsynekomst gjennom benevnningen av (den paratekstuelle) tittelen, som jo i dette tilfellet er *Doktor Faustus*. Siden en *samtale* om en bok ikke er det samme som det som står *inni* boken, og slik altså er noe som foregår *utenfor* verket, men på samme tid absolutt er løselig *forbundet* med verket, så utgjør denne tenkte samtalen Thomas Manns romans epitekst. Man kunne på sett og vis omtalt et slikt eksempel som en «oral paratekst», men det blir litt jålete og unødvendig all den tid selve begrepet epitekst er dekkende nok.

Leser vi et intervju med en forfatter som nylig har debutert, hvor forfatteren svarer på spørsmål om sin første og eneste novellesamling, ja da *leser* vi en epitekst. Dette intervjuet kunne for eksempel vært slått opp over to helsider i Morgenbladet (med et flott bilde av både forfatter og bok øverst), og den teksten journalisten der eventuelt hadde produsert omkring den nye debutanten og dennes noveller, ville da vært en epitekst til selve novellesamlingen; både *utenfor* (*pará*, «ved siden av; nær, fra; i motsetning til»), men også *tilkoblet*. Og det er her vi kan se at tittelen som paratekst blir litt som en yndling blant alle andre paratekster, fordi den svært ofte blir et hovedanliggende *både* innenfor peritekstenes univers (fotnoter, kolofon, anmerkninger, forord, etterord – *inni* boken) og innenfor det epitekstlige univers (intervjuer, reklameannonser, anmeldelser, samtaler – *utenfor* boken), siden de aller fleste av oss merker seg nettopp tittelen på et verk, og det gjelder alle slags former for litteratur.

Man ser en roman i bokhyllen, det er tittelen som vises best. Man åpner denne romanen, blir litt, det er fremdeles tittelen som vises best, innen selve romanteksten tar til. Man legger fra seg denne boken, kanskje etter endt lesning, det er historien og tittelen vi husker. Man går på morgenbussen dagen etter, møter kanskje Fru Michelsen, starter en samtale, og det er tittelen som blir nevnt, tittelen på den romanen man leste dagen før. Fru Michelsen går mot hoveddøren til arbeidsplassen sin, tar en røyk utenfor før hun går inn, står kanskje sammen med Fru Lyngvin, og Fru Michelsen nevner tittelen på den romanen som han på morgenbussen mente var noe av det beste han hadde lest. Slik blir tittelens dominans som *både* peritekst og epitekst (og dermed som to varianter av paratekst) klar og tydelig på så mange vis. *Under Satans sol*, var kanskje det han hadde sagt at romanen het.

Et omslagsmotiv (cover) er for øvrig også en del av det paratekstlige univers. Også slikt som årstall for utgivelse, forlagsrettigheter i kolofonen og selve fotoet av forfatteren på innbretten. Alt dette hører da til det peritekstlige. Mens for eksempel *rykter* om en bok altså tilhører det epitekstlige. Og blir en reell romantittel for eksempel omtalt i en helt annen romans fortelling – slik som at *Mysterier* av Hamsun blir lest av ... la oss si en av karakterene i en roman av Axel Jensen – så blir også dette et aspekt ved paratekstens utflytende og omseggripende virkningsrom. Og:

Most often, then, the paratext is itself a text: if it is still not *the* text, it is already *some* text. But we must at least bear in mind the paratextual value that may be vested in other types of manifestation: these may be iconic (illustrations), material (for example, everything that originates in the sometimes very significant typographical choices that go into the making of a book), or purely factual. By *factual* I mean the paratext that consist not of an explicit message (verbal or other) but of a fact

whose existence alone, if known to the public, provides some commentary on the text and influences how the text is received. Two examples are the age or sex of the author (Genette 1997: 7).

Som vi ser, er det opptil flere ulike aspekter av en tekst som kan virke inn på lesningen, som om ikke både tittel og forord var nok, så kan altså også forfatterens kjønn og alder defineres som paratekstlige elementer. Av dette kan vi da konkludere:

Paratekst = peritekst + epitekst.

Når det så langt her er brukt såpass mye plass på tittelen innad i paratekstenes univers, er det jo fordi denne avhandlingen handler om titler spesielt, og ikke om paratekst generelt. Det mest innlysende i så måte, hvorfor jeg har så sterkt fokus på tittelen som sådan, er jo dens enorme makt over oss. Tittelen er kanskje mer enn bare en paratekst, mer enn bare en enslig linje øverst på siden. Men selvsagt er for eksempel også et forord til en roman og/eller fotnoter til et digert sakprosaverk like viktige som en tittel når det gjelder deres egenverdi og funksjon innenfor det verket de er tilknyttet og slik sett skal bistå. Og nettopp det *funksjonelle* aspektet ved paratekster generelt er hovedpoenget, ifølge Gérard Genette, fordi:

(...) the paratext in all its forms is a discourse that is fundamentally heteronomous, auxiliary, and dedicated to the service of something other than itself that constitutes its *raison d'être*. This something is the text (Genette 1997: 12).

Toeggede tvillinger?

«Det sansbare, forlatt i verden»

Hva ser vi her? Er det en tittel? Det kunne det vært, men dette er et såkalt *fragment* hentet fra Lars Noréns bok som nettopp heter *Fragment*, både gjendiktet og med etterord av Steinar Opstad. Er det noe spesifikt som eventuelt skiller titler fra fragment? Fragmentet tilhører riktignok en egen sjanger, slik som også aforismen og haikudiktet, men en tittel er, som vi tidligere har sett, en del av det paratekstlige aspektet. Men det ene kunne vært det andre, ingen kan nekte for at fragmentet *Det sansbare, forlatt i verden* like gjerne kunne vært tittelen på en diktsamling eller et teaterstykke.

«Fragmentet, med sin uavsluttede og åpne form, prøver å bevare det ugripbare i tanken, det som utgjør dens tilsynekomst like mye som dens forsvinning» (s. 551), skriver Steinar Opstad om Noréns fragmentsamling i sitt etterord. Man kunne kanskje videre sammenstilt tittel og fragment ved å hevde at det er en nokså vrien oppgave å finne

tittelen til en tittel. For hva skal man med en tittel når man har et fragment? En fragmentsamling i bokform, slik som Noréns, trenger absolutt en tittel for å kunne skille seg ut fra andre, som markering av å være en egen(artet) skjønnlitterær utgivelse, for at den skal fungere som et selvstendig verk, men trenger det partikulære og enestående fragmentet en tittel?

Friedrich Nietzsche er blant mye annet kjent for sine aforistiske tekster. I hans filosofiske verker forekommer det støtt og stadig enkle linjer eller setninger som godt kan oppfattes som aforismer – eller også fragmenter? I samlingen *Aphorisms on Love and Hate* (et utvalg aforismer hentet fra Nietzsches verk *Menneskelig, altfor menneskelig* av redaktørene Marion Faber og Stephen Lehmann), finner vi denne teksten:

«*Wanting to be loved.* The demand to be loved is the greatest kind of arrogance» (s. 51).

That's it. Dette er en helt egen tekst, den står helt alene og avgrenset fra alle de andre aforismene i samlingen. Består så denne aforismen av *både* en tittel og et fragment? Som vi ser, er første setning uthevet i kursiv – *Wanting to be loved* – og blir slik adskilt fra setning nummer to, som jo, skulle man tro, da utgjør selve aforismen. Har Nietzsche her på sett og vis satt en tittel til (noe som selv kunne vært) en tittel? Eller et fragment til en aforisme? Eller har han satt en tittel på et fragment? Her bør det tilføyes at fragmentet som sjanger skiller seg fra aforismen ved å utgjøre kun et bruddstykke, en ufullstendig tekst, eller tekstsplint, mens aforismen som sådan er en kort prosasetning som har et poeng. Man opererer også i forhold til fragmentet med hovedsakelig to kategorier; det *arkeologiske* fragment (mangler deler som følge av tid og bortfall) og det *kunstneriske* fragment (bevisst gjort som form og sjanger). Det første kunne vært noe av Sapfo, mens det andre kunne stammet fra Schlegels hånd. Men altså: Har Nietzsche i teksteksempelet over da satt en tittel på et fragment? For det *skal* vel fungere som en slags åpning, en inngang, og dermed som en tittel på en setning, siden han har valgt å kursivere de første fire ordene. Har han da satt paratekst til en eneste linje? I samme samling dukker også denne opp:

«*Friend.* Shared joy, not compassion, makes a friend» (s. 51).

Er ordet «Friend» her tittelen på setningen som følger? *Så* kort, *så* adskilt; det er like før tittelen blir lengre enn selve verket, for å si det slik. Og slik er det gjennom hele samlingen. Det interessante her er at Nietzsche ikke har satt disse første kursiverte

partiene på linjen *over* setningene som kommer etter. Handler da skillet mellom tittel og fragment (og eventuelt aforismer) bare om typografi? Nei, for dette fungerer jo også som den *terskelen* Gérard Genette nevner i sine teorier om paratekster, den du må over, eller igjennom, for å få anstøtet til videre lesning; de kursiverte partiene blir da, om enn ørsmå, som terskler vi må over for å lese tekstlinjene ferdig. Noen av aforismene til Nietzsche ligner også mer på prosadikt enn på aforismer, eller også fragmenter, sentenser, og ja, litt lange titler. Det som allikevel binder dem sammen, er at hver eneste førstelinje (eller det aller første ordet) i alle disse tekstene er kursivert. Som om han ønsker å gi aforismene titler, koste hva det koste vil. I de opprinnelige aforismene skriver riktignok Nietzsche førstelinjene inn slik:

«Freund. – Geteilte Freude, nicht Mitgefühl, das ist ein Freund».

Men det er også her en klar avgrensning mellom førsteordet/-linjen og resten av teksten/aforismen. Først et ord eller en setning, så tankestrek, deretter resten. Og slik er det konsekvent gjort gjennom hele verket *Menschliches, Allzumenschliches*, som altså er opphavet til den engelske nyutgivelsen *Aphorisms on Love and Hate*.

Så hva har dette med fragmentet å gjøre? Aforismen som litterær form og sjanger skal ideelt sett utgjøre en sluttet helhet, en forløsning i tanke og skrift, noe eget og selvstendig, hvor korte de enn måtte være. Og verken aforismen eller fragmentet tilhører det paratekstlige, i alle fall ikke på et så konsekvent vis som det tittelen gjør. Men de kan altså ligne svært på hverandre, tittelen og fragmentet, både i form og rent visuelt, men da ikke som eneggede, men mer som toeggede tvillinger, for å si det med et slags bilde.

«Snø faller på min barndom» (s. 52)

«Jeg lytter til musikk som nekter» (s. 220)

«Natt uten natt» (s. 394)

Alle disse er fragmenter hentet fra Lars Noréns samling, de står alle helt alene på helt hvite, blanke sider, og hver eneste en av dem kunne like godt vært en tittel. Jeg ville i alle fall gjerne ha lest en roman med tittelen *Natt uten natt*.

I en artikkel av Helge Ridderstrøm, førsteamanuensis ved Høgskolen i Oslo og Akershus, på *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier* kan vi lese dette om fragmentet som sjanger:

En ufullstendig tekst. En slags tekstsplint eller “tekstpartikkel”. En samling fragmenter kan oppleves som “istykkerrevne” tekster. Det finnes ufrivillige fragmenter (tekster som bare er bevart i bruddstykker) og frivillige fragmenter (skapt som “bruddstykker”). Begge deler innebærer ufullstendighet og tilbakeholdelse. Hvert fragment reflekterer kontrasten mellom meningsfattigdom og -rikdom (Ridderstrøm 2015: 1).

Videre skriver Ridderstrøm at fragmenter skal virke som «bruddstykker som henviser til en helhet – en helhet som kanskje ikke lar seg framstille som en stor, enhetlig sammenheng» (s. 1), noe som i og for seg minner om titlers funksjon, bortsett fra at tittelen faktisk *kan* sies å vise til en helhet, en enhetlig sammenheng, som da for eksempel er romanen, boken, verket – altså det tekstuniverset den titulerer. Men siden tittelen, ifølge Genette, kan virke både som epitekst og peritekst, og dermed altså paratekst, er da fragmentet «bare» en litt eksklusiv litterær form/sjanger. Et lite enkelt dikt kan selvsagt også være vanskelig å skille fra fragmentet, men dikt er ofte skrevet nedover på siden, med linjebrudd mellom ord eller setninger, og de står som oftest oppført nettopp under sjangerbetegnelsen «dikt», enten det er i en samling eller hver for seg. Så da kan vi, etter det jeg her har tatt for meg angående tittel kontra fragment, fastslå at et hvilket som helst fragment gjerne kan fungere som tittel, men at en tittel ikke kan utgjøre et (veritabelt) fragment så lenge den er heftet til et verk. Og *det* er den jo, all den tid den er paratekst. Unntaket måtte være i de tilfeller en forfatter ennå ikke har skrevet romanen eller essayet eller diktsamlingen sin, men vitterlig sitter med en konkret tittel, enn så lenge løsrevet fra dens (forhåpentligvis!) kommende sammenheng. For akkurat der og da – i en slik famlende situasjon – flyter tittel og fragment så vidt over i hverandre.

I dette kapittelet har vi sett hvordan selve tittelen har utviklet seg gjennom historien og hvilken viktig betydning den har, og har hatt, som både peritekst og epitekst, og dermed altså som *paratekst*. I tillegg har jeg forsøkt å skille tittelen fra fragmentet som sjanger og i størst mulig grad vist hvilken spesifikk funksjon tittelen har.

II

HOELS OKTOBER OG RIBES ORMER

I dette kapittelet skal jeg ta for meg to norske romaner og lese dem i lys av deres titler, og altså undersøke titlene i en komparativ kontekst. De to romanene det dreier seg om, er Sigurd Hoels *En dag i oktober* og Kristin Ribes *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i*. Hva kan for eksempel titlene på disse to romanene tilføre leseopplevelsen av selve verkene? Og hvordan påvirker de to romanteksternes fortellinger eventuelt synet på titlene? Tittelen hører, som jeg nettopp har vist, til det paratekstlige univers, den står adskilt fra og utenfor selve verket, den narrative hovedteksten, som er de to romanenes respektive univers. Men kan tittel og romantekst likevel inngå i en form for *syntese*, i et samspill, som forent og udelt sanseopplevelse? En tittel er som en port som kan åpnes og lukkes. Men aller først i dette kapittelet vil jeg ta for meg *fenomenologien* og *persepsjonen* som del av en metode i et forsøk på å belyse samspillet mellom tittel og verk.

Husserl, Heidegger og Merleau-Ponty

Ifølge Immanuel Kants (1724-1804) filosofi er et fenomen *transcendentalt* hvis det er en forutsetning for, bakenfor, utenfor eller hinsides all menneskelig erfaring.

Fenomenologien som sådan er en erfaringsfilosofi. Et mantra som vendingen «til saken selv» uttrykker et krav om at man skal undersøke selve *måten* noe viser seg på, dets fremtreden, før det innordnes i et begrepslig system.

Edmund Husserl (1859-1938) regnes som den fenomenologiske filosofiens grunnlegger. I motsetning til empirismens og rasjonalismens dikotomi-tenkning mente Husserl at tilsynelatende motsetninger som for eksempel begjær og fornuft utgjør en uopløselig enhet som man bare på analytisk vis kan oppdele. Både tyske Martin Heidegger (1889-1976) og franske Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) står i gjeld til

Husserls tenkning all den tid de selv var filosofer med fenomenologien som mer eller mindre dominerende nedslagsfelt. Og disse to tok fenomenologien videre, de utviklet den og satte sine egne preg på den, slik at de i dag fremdeles er veiledere for dem som vil se nærmere på fenomenologien som filosofisk retning. Men Heidegger og Merleau-Ponty gikk ikke helt samme vei i sine studier; der hvor Heidegger i hovedsak satte fokus på subjekt kontra objekt, og mente at det tradisjonelle skillet mellom disse bare er en sekundær abstraksjon, fokuserte Merleau-Ponty på forholdet mellom kropp og sjel, og at disse er uløselig forbundet, som ved en symbiose og/eller i et dynamisk samspill, om man kunne si det slik. Likheten mellom både Husserl, Heidegger og Merleau-Ponty viser seg da, litt forenklet sagt, å være et ønske om forening, eller en sammenflyting, av ulike fenomener, i motsetning til strengt avgrensede og oppdelte bilder av verden. Husserl tvilte på vitenskapens hang til svart-hvitt-tenkning, for eksempel den stadige dikotomien og to-delingen mellom natur og kultur, eller det at en sommerfugl må skilles fra luften den flyr i. Heidegger tvilte på at det å finnes i verden bare skal kunne skje og virke gjennom det enslige subjektet, men at det å være-i-verden også skulle kunne foregå på flere plan. Merleau-Ponty tvilte på delingen mellom legemet og ånden, kropp og tanke, han ville undersøke hvorvidt verden og selvet (på nytt) kunne sanses; Maurice Merleau-Ponty forsøker tilsynelatende i bunn og grunn å sanse selve sansningen, se selve synet, kjenne at man kjenner osv. Hans fenomenologiske filosofi handler mye om *tilstedeværelse* og Det Transcendentale Ego, og hvor mye intellektet egentlig kan «forstyrre» oss i forhold til sansningen av verden.

Det transcendentale Ego kan beskrives som det bevisste selvet som er det samlende subjektet til en persons erfaringer, og som ikke selv kan oppleves som et objekt. Det er den uforbeholdne persepsjon det i hovedsak dreier seg om hos Merleau-Ponty.

Prøysisk blått, for eksempel, hva gjør dette med oss? I sin avhandling *Phenomenology of Perception*, i bokens andre del «The World as Perceived», skriver Merleau-Ponty:

The theory of the body image is, implicitly, a theory of perception (...) In the same way we shall need to reawaken our experience of the world as it appears to us in so far as we are in the world through our body, and in so far as we perceive the world with our body. But by thus remaking contact with the body and with the world, we shall also rediscover ourselves, since, perceiving as we do with our body, the body is a natural self and, as it were, the subject of perception (Merleau-Ponty 2015: 206).

I kapittelet «Sense Experience» skriver han videre:

All knowledge takes its place within the horizons opened up by perception. There can be no question of describing perception itself as one of the facts thrown up in the world, since we can never fill up, in the picture of the world, that gap which we ourselves are, and by which it comes into existence for someone, since perception is the «flaw» in this «great diamond» (Merleau-Ponty 2015: 207).

Persepsjonen er altså som «skavanken i den store diamanten», eller hullet, eller bristen, ifølge Merleau-Ponty.

Å sanse sansene

Innen fenomenologien er man ute etter *essensen* i ting. I en samlet enhet, eller en *entitet* – altså noe som ikke er stykkevis og delt – er det lettere å se det essensielle, det være seg subjekt og objekt, eller kropp og sinn, «sanset sammen» til et hele. Man kunne si at det er essensen av dette «hele» fenomenologien i stor grad handler om. Merleau-Ponty viser slik i disse tekstutdragene blant annet at det ikke kun er intellektets oppfattelse det bør tas hensyn til i vår vandring gjennom verden, gjennom rom, gjennom lys, gjennom luft, men også *kroppens inntrykk* som supplerende informasjon om hva verden gjør med oss. Dette virker kanskje litt banalt all den tid vi ikke kan oppfatte verden uten at kroppen også er tilstede, men hos Merleau-Ponty handler det mer om en sansning av sansene, det å sanse *at* vi sanser – og hvordan. Eller med Husserls ord: *Lebenswelt* (livsverden).

I forordet til *Phenomenology of Perception* står det: «*Phenomenology is the study of essences; and according to it, all problems amount to finding definitions of essences; the essence of perception, or the essence of consciousness, for example*» (Merleau-Ponty, s. vii (preface), 2015). Så, hva kan vi utlede av dette? Et av Merleau-Pontys mest kjente verk, *Kroppens fenomenologi*, er en studie av mer taktile sider ved vår verdensoppfattelse, det være seg både som kropp, som kjønnsvesen og som rent motorisk instrument. I denne avhandlingen har jeg derfor i all hovedsak heller benyttet meg av boken sitert over, *Phenomenology of Perception*, fordi denne er mer estetisk i sine studier (også med innslag av psykologi), og måten Merleau-Ponty i dette verket fokuserer på selve sansningen av bilder og figurer, gjør teksten mer nyttig for meg.

Den svenske litteraturviteren Sara Danius skriver i teksten «Blickens skolning» fra essaysamlingen *Prousts motor*:

Synsinnnet skall ges företräde, inte intellektet (...) Prousts roman blottlägger här en fenomenologisk *idé* som på samma gång uttrycker en kunskapsteoretisk hållning, ty idealet är en rent induktiv kunskap om världens essenser. Vägen dit går via den rena perceptionen (Danius 2000: 45-46).

Og Marcel Proust selv skriver slik om syn og sansning i «Balbec», 2. bok i bindet *I skyggen av piker i blomst*:

(...) det var en slik metafor Elstir hadde orientert forståelsen mot ved å benytte bare havuttrykk for den lille byen, og bare urbane uttrykk for havet. Om nå disse husene skjulte enten en del av havnen, eller en tørrdokk eller kanskje selve havet som skjøt en arm inn i landet slik det så ofte forekom i omegnen av Balbec, så kunne man over takene, på den andre siden av den fremspringende pynten hvor byen lå, legge merke til master som stakk i været som om de skulle være skorsteinspiper eller kirketårn, master som så ut til å forvandle de skipene de tilhørte til noe urbant, noe som var bygget på landjorden, et inntrykk som ble forsterket av andre båter som var blitt liggende langs moloen, men så tett ved siden av hverandre at folkene om bord kunne konversere fra det ene fartøy til det andre, uten at man kunne skjelve vannet imellom dem; og slik fikk man det inntrykk at denne fiskeflåten tilhørte havet i mindre grad enn for eksempel kirken i Criquebec som langt borte fra – omgitt av vann på alle kanter fordi man så den uten byen, i en skjelvende dis av sol og bølger – syntes å stige opp av havet selv, blåst i alabast eller skum, og i sin regnbueinnfatning danne et uvirkelig og mystisk bilde (Proust 2014: 450-451).

Dette utdraget fra Prousts roman skildrer en uventet «ansamling» av maleriske motiv, en sammenblanding av det urbane og det maritime i form av synsinntrykk som ikke stemmer overens med det vi er vant til. Havet og byen flyter over i hverandre og danner en *ny helhet*, en overraskende essens av former og farger, noe som også kan kalles underliggjøring. Sansene våre forrykkes, drives så vidt bort fra det gjengse, fra det vi forventer å se, og slik oppstår et nytt og friskt inntrykk basert på noe velkjent og ordinært.

I de to romanene jeg i det følgende skal ta for meg, finnes det to helt ulike fortellinger. Og til disse to fortellingene, eller narrativene, som de to romanverkene jo utgjør, hører det altså med to titler, en tittel til hver. Og hvis man så tenker seg selve romanteksten som en *kropp* og tittelen som dens *ånd*, hva da? Merleau-Ponty snakker blant annet om en figur mot en bakgrunn i sine studier av persepsjon og sansing, og denne figuren er da

avgrenset mot rommet/verden bak med en tynn kontur eller grense. Samtidig finnes figuren også i dette rommet, og den sees da i lys av det som avgrenser den. I kapittelet «'Association' and the 'Projection of Memories'» beskriver Merleau-Ponty det slik:

Already a «figure» on a «background» contains, as we have seen, much more than the qualities presented at a given time. It has an «outline», which does not «belong» to the background and which «stands out» from it; it is «stable» and offers a «compact» area of colour, the background on the other hand having no bounds, being of indefinite colouring and «running on» under the figure. The different parts of the whole – for example, the portions of the figure nearest to the background – possess, then, besides a colour and qualities, a particular *significance*. The question is, what makes up this significance, what do the words «edge» and «outline» mean, what happens when a collection of qualities is *apprehended* as a figure on a background? But once sensation is introduced as an element of knowledge, we are left no leeway in our replay. A being capable of sense-experience (*sentir*) – in the sense of coinciding absolutely with an impression or a quality – could have no other mode of knowing (Merleau-Ponty 2015: 13).

Sagt på en annen måte: «Noe» (figur) utmerker seg i et hele og føyes sammen med «det» (rommet omkring) som kontrasterer det, «*i form av å falle helt sammen med et inntrykk eller en kvalitet*», og utgjør da videre en *essens*. Av dette (bildet) kunne vi for eksempel overføre til litteraturen:

Figur = dikterstemmen.

Rommet omkring = romanens tekst.

Det hele og sammenfattede bildet av denne figuren *mot* rommet omkring, altså det «visuelle inntrykket» disse to utgjør som samlet enhet, fremstiller da tittelens «effekt». Man kunne slik videre hevde at en tittel er selve *essensen* av et helhetlig diktverk, altså av både fortellerstemme og innhold; tittelen *En dag i oktober* utgjør slik sett essensen av *hele* det narrative universet i romanen *En dag i oktober*.

Og denne tittelen – *En dag i oktober* – både beveger meg og henfører meg, men hvorfor det? Den er jo ikke spennende, ikke original, ikke egentlig kryptisk, ikke skremmende, ikke morsom, heller ikke storslagen, men den er så stringent, så hvitskinnende melankolsk, så åpen og mennesketom. For dette er en tittel som åpner mer enn den lukker. Selv om Hoels roman forteller en historie med sine egne preferanser, egne tolkninger og med en egen avslutning, så vokser tittelen videre i kraft av seg selv. Dette skjer fordi tittelen har *tatt opp i seg* både fortellerstemme og tema og den blir slik mer

«vidstrakt» i sitt uttrykk enn selve romanverket som sådant. Det er vanskelig ikke å se for seg glitrende trær i rødt, gult og oransje, i alle Nord-Europas skoger, eller byer, gjennom denne tittelen. Eller det lar seg også vanskelig gjøre ikke å høre regnvær, vind eller skimte lav sol over hustakene, kjenne draget av tiltagende nattefrost eller minnes unger som løper mot skoleporten. Dette bildet (tittelen) er åpent for alle som lever i mer enn sitt femte år; setningen *En dag i oktober* har iboende i seg så mange farger, så mange hverdager, så mye lys og mørke, den er så pluralistisk og egalitær at den bare åpnes og åpnes for leserens indre blikk. Denne tittelen blir slik et bilde (eller figur) bestående av «tusenvise» av bilder.

Essensen av oktober

Sigurd Hoel (1890-1960) debuterte som skjønnlitterær forfatter i 1922 med novellesamlingen *Veien vi gaar*, en bok preget av ungdommelig spleen der den dveler ved elskovens flyktighet og livets meningsløshet, påvirket av tysk ekspresjonisme og Hjalmar Söderberg. Ekspresjonismens innflytelse på Hoel er enda mer synlig i romanen *Syvstjernen*, som er skrevet under inntrykk fra en utenlandsreise og skildrer etterkrigsstemninger i allegorisk form. Sitt litterære gjennombrudd fikk Hoel med den mye omtalte romanen *Syndere i sommersol* (1927). Denne romanen ble i religiøse og verdikonservative kretser oppfattet som umoralsk, og rykter vil ha det til at den ble fordømt fra syv prekestoler samme dag. Den handler om en gruppe unge menneskers ferieopphold på en øy på Sørlandet. De ser på seg selv som frigjorte og oppfatter foreldrene som hyklerske. Hoel stiller seg på parti med de unge, samtidig som han utleverer dem. Unge radikale oppfattet boken som generasjonsromanen fremfor noen. Sigurd Hoels første kone Nic (senere kjent som Nic Waal) ble brukt som modell til en av de kvinnelige hovedpersonene, og trekk fra flere i kretsen rundt Nic kan finnes igjen i romanens persongalleri. Flere av de unge er svorne tilhengere av psykoanalysen, og romanen er den første norske som viser påvirkning fra psykoanalysen. Den løst komponerte romanen *Ingenting* (1929), om en ung manns retningsløse liv, viser på sin side klar påvirkning fra Hamsun.

Med *En dag i oktober* (1931) vant Sigurd Hoel annenpris i en nordisk romankonkurranse utlyst av Gyldendal. Sammen med flere andre av årets bøker ble den omtalt som «kloakkliteratur» av en konservativ kritiker. Den gav dessuten støtet til en

hissig debatt om psykoanalyse og litteratur. Selv hevdet Hoel at romanen ikke var påvirket av Freud. Handlingen er lagt til en leiegård i Oslo og skildrer en rekke mislykkede ekteskap på en utleverende måte. På få unntak nær er personene skildret som selvopptatte nevrotikere og hysterikere. Verst går det ut over kvinnene, og knapt noen andre av Hoels litterære verker rommer så mange ondsinnede kvinneportretter. *En dag i oktober* vitner om en sterkt kritisk innstilling til den borgerlige familien, den er stramt komponert med en kontrapunktisk fortelleteknikk og med hyppige skifter i synsvinkel. Romanen er tilsynelatende påvirket av moderne amerikansk litteratur.

Så hva handler denne romanen egentlig om? Hvis man forsøker å utlede noe av romanens innhold ene og alene ved hjelp av tittelen, handler det da om *en* helt spesiell dag i oktober? Eller bare en hvilken som helst dag i denne høstmåned? Er det avgjørende for romanens fortelling at tittelen viser til en oktoberdag og ikke en aprildag? Kunne det like godt handlet om en dag i juni? Slik kunne man ved første øyekast sette spørsmål ved selve tittelen. Etter dernest å ha lest romanen kunne man litt flåsete sagt at det på sett og vis ville gått an å bytte ut tittelen *En dag i oktober* med tittelen *En kvinne i avblomstring*. For det er virkelig *høst* – på flere plan – i denne fortellingen fra Oslos gater gjennom et av 1930-tallets unnselige døgn som fremtrer og forsvinner i løpet av de drøyt 200 sidene Hoel har skrevet. Og man *ser* dette døgnet, man *hører* det, og som leser kjenner man på kroppen disse Oslo-menneskenes gjøren og laden noen både solfylte og regntunge timer i 1930. Bortglemte mennesker. Bortglemte værforhold. Bortglemte barn, barn som nå er døde av alderdom. Trær som er saget ned for lengst, holdninger som ikke finnes mer, gater som i dag er totalt forvandlet gjennom gentrifisering og utbygging, melkeflasker på trapper som nå ikke eksisterer, klær vi ikke lenger husker, alt dette får vi se en dag i oktober i Oslo i 1930. Nettopp slik en roman skal og vil fungere om den leses mange år etter sin tilkomst.

Men hva handler denne boken om? Jo, egentlig bare om en eneste kvinne og mysteriet rundt henne. Og den handler om ensomhet, om isolasjon og om krefter som gir tapt. Det er viktig nok en gang å merke seg romanens navn, for den heter ikke *Døgn i oktober*, eller *Dagen i oktober*, eller *Oktoberdag*, men altså *En dag i oktober*. En dag. Og dette forsterker følelsen av noe som står alene, noe eget, som trolig skiller seg fra alle de andre dagene i oktober, og at dette er en spesiell dag. Og en vond dag. I alle fall for denne ene kvinnen. Sigurd Hoels beretning handler i all hovedsak om den nylig fraskilte og vakre Tordis Ravn. Hun kommer aldri til orde selv, det er alle andre som

snakker om henne, om hennes misere og ulykke denne dagen i oktober. Slik starter romanen:

Kanskje en og annen her i Oslo husker fredagen den 10de oktober 1930. Det var et så usedvanlig vær den dagen. En varm, sommerlig luft kom innover byen med sønnenvinden om ettermiddagen. Det hele var visst et rent lokalt fenomen, en føn som kom ned fra Askeråsene, slik som det ofte kan hende om våren, men meget sjeldnere til andre årstider (Hoel 1987: 5).

Vendingene «usedvanlig vær» og «kom innover byen med sønnenvinden» og «ned fra Askeråsene» gjør sitt til at selve anslaget får noe både vemodig og kanskje også litt ærbødig over seg. Vi kjenner muligens den lunkne vinden, vi hører kanskje skritt fra tomme gater, vi tenker på et øyeblikk i historien, et øyeblikk som nå er borte for lengst. Stilen og tonen er slik satt, for dette avsnittet sier mer enn hva man ved første øyekast skulle tro, siden *En dag i oktober* handler om en kvinnes sammenbrudd og død, i løpet av et døgn tid, i og omkring en bygård i Oslo. Det er skjønnheten og friheten som dør gjennom Tordis Ravns tragiske skjebne, for hun utgjør på mange forskjellige måter en kontrast til resten av beboerne i gården. Ravn har bare bodd i denne bygården i fire måneder, hun har leid seg et rom hos en eldre dame, og Ravns fortid er til dels et mysterium som avdekkes litt etter litt gjennom romanen. For det sladres og hviskes, det baktales og spioneres – og det rettes også begjær mot den fremmede og vakre Tordis Ravn. For det er alle de ulike stemmene (som et kor hvor medlemmene veksler på å fortelle gjennom romanen), som får fritt utløp hele veien siden Hoel har valgt seg kollektivromanen som form og en allvitende utenforstående forteller (altså i tillegg til det karakterene selv sier), som gir oss et mangefasettert bilde av Tordis Ravn. Ravn er blitt skilt fra sin mann, det har damene i gården funnet ut, og (den litt uklare) grunnen til dette opptar så å si alle som er i befatning med Tordis Ravn og hennes dunkle tilstand. Selv om dette betraktes som en kollektivroman med en eksperimenterende og til dels modernistisk fortellestil, kan verket også sees som en undergangsroman med koloritt av romantisk forfall og høst.

Den unge Tordis Ravn har levd et tilsynelatende selvstendig og vellykket liv, vakker og begavet som hun er, men også et liv der hun har søkt utenfor normene for sin tid, gått sine egne veier og giftet seg med en særegen mann som til slutt har avvist henne. Herfra går det bare nedover. Men hva denne *livssmerten* hennes i bunn og grunn går ut på, se det blir hengende litt i løse luften. Selve dagen som denne romanen forteller om, følger i sitt vesen unge Fru Ravns psykes svingninger; med sine skiftninger i været, og tidsrommet som går fra

morgen til natt, *speiler* på en måte «den 10de oktober 1930» kvinnens tilstand. Hun dør sammen med denne dagen, ung og utslitt, men ennå vakker, slik en dag i oktober litt svulstig sagt også kan sies å være. Og ingen *kjenner* henne, ingen av de andre karakterene vet nok om henne til virkelig å ta del i tragedien. Det er også det som gjør at Fru Ribe i samme bygård spekulerer slik:

Hun hadde inntrykk av at det *foregikk* noe i huset – et eller annet som var rettet mot fru Ravn. Flere ganger hadde hun overrasket fru Gabrielsen og fru Malling sammen i trappen, hviskende – og når de to hvasket sammen, betydde det neppe noe godt. Og navnet fru Ravn hadde hun hørt dem si – og en gang hadde hun overrasket fru Malling mens hun sto og foretok seg et eller annet utenfor døren til fru Ravn – det så aldeles ut som hun sto og skrev på døren – og da hun hørte det kom noen, fór hun sammen, og det så ut som hun strøk noe ut – og hun var rent forvirret (Hoel 1987: 25).

Og slik:

Det var ikke for sent ennå. Hun kunne gjøre seg fri, fri som fuglen – skalle av seg denne trange, ulidelig ensformige tilværelsen, fly ut – som en sommerfugl.

De siste fire månedene, siden fru Ravn var flyttet til huset, var denne tanken kommet enda oftere enn før. Hver dag. Den var blitt hennes yndlingstanke, som kom igjen og kom igjen. Hva fru Ravn hadde kunnet gjøre, kunne *hun* også gjøre. Herregud, fru Ravn var litt yngre, og kunne stenografi og maskinskriving og sånt, og satt på kontor når hun ikke var mannequin –, men pytt, stenografi kunne man lære seg på tre måneder (Hoel 1987: 33).

Helt i starten av romanen får vi altså det illevarslende tegnet som driver hele fortellingen om denne bygården og dens beboere, nemlig det at noe vekker opp den slummeren som har ligget over gården og gaten i lange tider. De siste fire månedene har flere av de andre beboerne, lik fru Ribe, vært nysgjerrige på denne unge fremmede kvinnen som leier værelse hos fru Welland. Det er som om det har bygget seg opp en forventning om skandale naboene imellom, og idet beretningen tar til, er det også dette som hender:

Nå var det at noe hendte i nummer syvogtyve.

Nummer syvogtyve, en fire-etasjes gulmalt leiegård, skilte seg ellers ikke på noen måte ut fra de andre husene i gaten. Men nå måtte det hende et eller annet der. De to-tre menneskene som nettopp passerte, hørte et høyt, gjallende rop. Det gjentok seg. Det var en kvinne som ropte, en kvinne i skrekk eller nød. De menneskene som hadde stanset, ble stående, flere kom løpende, alle la hodet

bakover og stirret opp efter lyden. Intet særlig var å se; men ropene fortsatte (Hoel 1987: 6).

Her får vi beskrivelsen av det første tegn på ulykken omkring Tordis Ravn. I et anfall som vi ikke vet om er villet eller ei, skader hun seg inne på sitt eget rom og smerten kan høres fra det åpne vinduet. En stille gate i oktober. Været er nesten sommerlig idet romanen starter, men det skifter, et uvær bryter snart løs, og været varierer og slår om i løpet av fortellingen. Akkurat som stillheten rundt Tordis Ravn, den trykkende stillheten de fleste naboene har gått og kjent på, og som da altså blir brutt som følge av dette skriket ut i oktoberdagen. Som ved et unisont rykk rører dermed en mengde av de andre beboerne på seg og kommer da slik til orde ved hjelp av en kollektiv fortelleteknikk i tillegg til en allvitende forteller. Sigurd Hoel viser oss på denne måten et mer eller mindre borgerlig hylekor som ikke har særlig annet som opptar dem, enn denne nokså nyankomne Tordis Ravn. Dette gjelder særlig for kvinnene i romanen, som vi har sett. Mennene har litt andre syn på Ravn; de liker henne, på det viset som gjør konene deres sjalu, og noen av dem føler en viss omsorg for unge fru Ravn. Men ingen kjenner henne altså godt nok til å ta en prat med henne, hun blir som en skygge som høres i trappene om natten og til slutt som et skrik fra et åpent vindu. Og da skjer dette:

Fru Welland løp ut av værelset igjen, inn til seg selv.

Fru Ravn lå på gulvet. Halvt på siden, halvt på ryggen, liksom nedklemt i gulvteppet, med armene utstrakt foran seg, som om hun ville skyve noe bort. I fallet hadde hun slått høyre side av pannen mot en eller annen skarp ting, bordkanten formodentlig. Hun blødde svakt av et lite sår, blodet piplet forbi øyebrynet og ned i teppet. Fru Gabrielsen sto bøyd over henne, hun så nøye på henne, innprentet seg hennes ansikt og skikkelse, trekk for trekk (Hoel 1987: 12).

Tordis Ravn blir liggende på en divan, delvis i svime, gjennom resten av romanen. Hun kommer aldri til orde. Men på romanens siste sider kommer et nytt anfall, og denne gangen er det over for godt:

Fru Malling kunne ingenting forklare, hun bare hvinte. Men forresten trengtes det ingen forklaring; da han åpnet døren, slo gardinene ved verandadøren horisontalt ut med et smell som av muntre syttendemaiflagg – og sofaen sto tom og gapte.

Han var nede i porten i tre sprang, og inne på gårdsplassen i et par sprang til.

Hun lå forover, men i en underlig forvridd stilling, med hodet halvveis inn under kroppen. Han løftet henne opp. I vertens kjøkken ble lyset slått på i det samme, og i lysskjæret så han at øynene

var brystne. Hodet hang slapt. Han visste hun var død (Hoel 1987: 187-188).

Både handlingens og stemmens ekstrakt?

Hva *er* egentlig en dag i oktober? Er det et fenomen? Et bilde? En følelse? Det er i alle fall en slags ansamling av fenomener, en fortetning av inntrykk, en collage av bilder, og slik sett er Sigurd Hoels tittel nokså overveldende. Det litterære verket *En dag i oktober* er i alle fall en kollektivroman med en allvitende forteller, eller med en allvitende fortellerstemme. Hoels forteller går inn i hodene på alle karakterene som kommer til orde og kan til tider også trekke seg tilbake og få et overblikk over byen og været og tidene på døgnet. Selv om vi leser dialoger karakterene imellom og ser hva de tenker, så kommer alt likevel til uttrykk gjennom denne ene stemmen. Er den Hoels? Eller er den bare skapt av Hoel? Selve temaet og den historien romanen i seg selv består av, er en ung kvinnes etter hvert vellykkede selvmord og all viraken som foregår før og etter dette. Dette åpner seg for leseren via en fortellerstemme. Og denne stemmen er også farget av sin tid, sitt blikk og sitt språk. Fortellerstemmens egen tone, dens «individualitet», kommer for eksempel til uttrykk på denne måten:

Og så kom det en ny dag, frisk og klar. Stormen hadde blåst seg ut, regnværet var forbi, himmelen var blå og ren, som om den var nylvasket. Men det var blitt kaldere.

Porten til nummer syvogtyve ble låst opp med et svakt smekk, portfløyen åpnet seg med et langsomt knirk og et lite hvin, og i åpningen viste seg et øyeblikk vaktmester Andersens røde og oppdunstede og søvniggretne ansikt, som talte taust om en dundrende hodepine.

En stund etter kom avisjonen, skjev av alle avisene hun hadde under armene. Hun svingte inn til venstre og stakk avisen inn gjennom sprekken i døren til vaktmester Andersen (Hoel 1987: 210).

På dette riksmålet fra 1930-tallet, og med et blikk for detaljer og typer, skildres denne oktoberdagen der en ung kvinnes sorg og død trer frem for oss; en tragedie i et lite kvartal i Oslo en dag med skiftende vær og skiftende sinnsstemninger. Og idet disse møtes, idet stemmen som forteller *går opp i og sammenfaller* med det det fortelles om – så skjer det noe. Noe nytt. Alle har lest en tittel på omslaget av en bok minst to ganger og tenkt følgende: Hva sier disse ordene om det som står skrevet mellom permene? En tittel på en bok kan si så mangt, men den utsier noe *samlet*. En litterær teksts hovedkarakter kan for eksempel fortelle

oss noe om seg selv og sitt prosjekt i en roman ved hjelp av nettopp tittelen. Men det kan forfatteren også. Forfatteren av en roman, et drama eller et prosadikt kan velge en tittel som sier noe om hva som foregår, hva som er selve temaet i verket, eller han/hun kan velge titler som kommenterer hovedpersonen i sin tekst og dennes tanker og følelsesliv. Tittelen står som noe enslig og markant mellom kunstneren og det litterære universet – en slags port som kan åpnes av leseren. Dette vil i ytterste konsekvens tilsi at både en *forfatter* og en *fiktiv hovedperson* i en tekst faktisk kan veksle mellom det å skape eller å gi anstøt til et verks tittel, og vi kan da således skille mellom to ulike måter å være «tittelens opphav» på. En hovedkarakter i en roman (eller for den saks skyld i et maleri eller et musikkstykke) er da *inne i kunsten*. Denne er da lukket inne i kunstverket og lever «sitt liv» i et fiksjonsunivers, han eller hun *er* kunst. En forfatter, maler eller musiker derimot *skaper* kunsten, de er utenfor og lager noe utenfra, som en slags gud og betrakter. De er levende og reelle mennesker, de er *kunstnere*.

Alle vet innerst inne at det er en forfatter som fysisk skriver tittelen på sitt verk, men vi må også her kunne se på *tittelens* autonomi, dens selvstendighet. Tittelen blir dermed det lille, men tydelige skjæringspunktet der ting kan flyte over i hverandre og skape både turbulens, mystikk og kaos. I dette skjæringspunktet ligger tittelens flytende tilhørighet og makt som en formløs lekkasje. Sagt på en annen måte; idet et litterært univers og dets tema forenes med en distinkt og egenartet fortellerstemme, som i en slags dialektisk prosess, oppstår noe *tredje* – og dette kan kun komme til uttrykk gjennom tittelen. Tilbake til Maurice Merleau-Ponty:

If I walk along the shore towards a ship which has run aground, and the funnel or masts merge into the forest bordering on the sand dune, there will be a moment when these details suddenly become part of the ship, and indissolubly fused with it. As I approached, I did not perceive resemblances or proximities which finally came together to form a continuous picture of the upper part of the ship. I merely felt that the look of the object was on the point of altering, that something was imminent in this tension, as a storm is imminent in storm clouds. Suddenly the sight before me was recast in a manner satisfying to my vague expectation. Only afterwards did I recognize, as justifications for the change, the resemblance and contiguity of what I call 'stimuli' – namely the most determinate phenomena, seen at close quarters and with which I compose the 'true' world. 'How could I have failed to see that these pieces of wood were an integral part of the ship? For they were of the same colour as the ship, and fitted well enough into its superstructure.' But these reasons of correct perception were not given as reasons beforehand. The unity of the object is based on the foreshadowing of an imminent order which is about to spring upon us a reply to questions merely latent in the landscape. It solves a problem set only in the form of a vague feeling of uneasiness, it organizes elements which up to that moment did not belong to the same universe and which, for that

reason, as Kant said with profound insight, could not be associated. By placing them on the same footing, that of the unique object, synopsis make continuity and resemblance between them possible. An impression can never by itself be associated with another impression (Merleau-Ponty 2015: 17).

Et inntrykk kan aldri i seg selv være knyttet til et annet inntrykk? Gjelder det også angående *uttrykk*? Hva sier Merleau-Ponty her? Som jeg har vist tidligere, har han også skrevet:

Already a «figure» on a «background» contains, as we have seen, much more than the qualities presented at a given time. It has an «outline», which does not «belong» to the background and which «stands out» from it; it is «stable» (...) The different parts of the whole – for example, the portions of the figure nearest to the background – possess, then, besides a colour and qualities, a particular *significance*. The question is, what makes up this significance, what do the words «edge» and «outline» mean, what happens when a collection of qualities is *apprehended* as a figure on a background? (Merleau-Ponty 2015: 13).

I henhold til Merleau-Pontys eksempel: Hvis verkets innhold og tema er «bakgrunnen» og fortellerstemmens stil er «figuren», og dette da legges oppå hverandre, så blir vel tittelens betydning en ekvivalent til det han kaller «a particular significance», og slik altså selve syntesen og/eller essensen av de to? Et diktverk består både av et narrativt univers og selve stemmen som utsier dette universet. Disse to fremstiller da (samlet og som enhet) et kunstnerisk uttrykk, en litterær form, som utgjør hele romanverket eller diktsamlingen eller teaterstykket. Uttrykket som dermed omformes til inntrykk (for leseren), fremtrer som veritabel essens og ekstrakt i all hovedsak gjennom verkets *tittel*, og som slik fungerer som en, ja, *omvendt* separator, som en samlende enhet og trakt for den åndskraft som kunstneren har ilagt verket. I tittelen kan vi på samme tid anskue et snev av hva verket omhandler i tillegg til et ekko av forfatterens stemme, om så bare i et lynglimt. I Sigurd Hoels roman dør til slutt Tordis Ravn for egen hånd samtidig som en dag i oktober opphører – både som fiktivt univers og som 215 fysiske boksider.

Rommet som tilnærming til et annet rom

En «landeplage», «ein Gassenhauer» (*Der Tod in Venedig*: 507), er også koleraen, der spiller sin egen syge sang i de italienske byer. To slags plager ser ud til at hjemsege *Døden i Venedigs* univers. Men i realiteten er der tale om én og den samme «Gassenhauer», nemlig fortellingen som sådan: *Døden i Venedig* karikerer her sin egen form og redskapet for denne karikatur er den iøjnefaldende

gadesanger, der er til for at karikere den Aschenbach igennem hvilken Thomas Mann karikterer sig selv (Bank Pedersen 2008: 54).

Passasjen over er hentet fra boken *Thomas Mann i syv sind*, en dansk essaysamling redigert av David Bugge og Ole Morsing. Essayet passasjen er hentet fra, heter «Kirkegårdens latterligste klassiker – om berømmelse, litteratur og undergang i *Døden i Venedig*» skrevet av Christian Bank Pedersen. Som vi ser av utdraget, kan en romans fortelling drive gjøn med sin egen forfatter både gjennom form og innhold, men en tittel kan også karikere sin eget innhold og sin egen forfatters stemme ved å la noe av en slik art lyse ut gjennom seg. *Døden i Venedig* er i utgangspunktet en rystende og fatal roman, men den spiller da kanskje også på strenger som viser til en litt annen tone. Den smått melodramatiske tittelen *Døden i Venedig* kan slik tolkes både som inderlig og melankolsk og som en harselas over selve romanens undergangsunivers og dens (nokså høystemte) fortellerstemme. Og ideelt sett burde det da altså være slik, om enn ikke bestandig, at en tittel ene og alene utsondrer en merkbar essens av både handling og stemme i et litterært verk. Men det er klart; med titler som Knut Hamsuns *Sult* eller en annen av Thomas Manns romaner, for eksempel *Doktor Faustus*, har man lite spesifikt å gå etter angående antydning om innhold og/eller motivkrets, selv om disse to i det minste kunne synes å representere en stringent og markant fortellerstemme.

En tittel kan komme som et glimt imot oss, fra en bok noen har slengt ifra seg i et flysete, og som bare skimtes idet man går forbi. En tittel kan også dveles ved, leses flere ganger og få oss til å speide tankefullt mot himmelen for kanskje å fange noe vi øyner langt inni oss. En iakttagelse av et verks tittel er en iakttagelse av *tittelens iakttagelse* av selve verket – som den jo bærer i seg. Og det må ofte være en viss lengde på en tittels syntaks for at en essens skal kunne komme til syne. Det er derfor Kristin Ribes roman *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i* er mitt neste valg og eksempel.

Om vi bare iakttar Ribes tittel *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i*, uten å ha lest boken, kikker vi likevel inn i en roman vi ennå ikke har tilegnet oss. Er disse ormene et bilde på ondskap, det velkjente symbolet? Nødvendigheten av å drikke vann, for å leve, jo, men er det muligens gift i dette vannet? Ligger det innvevd i denne tittelen et hat mot selve livet eller bare en forkjærlighet overfor ormer? Og er det egentlig hoggormer det er snakk om? Gode titler handler om bilder, minner og individ. De er en hyllest til det som skal komme, til det som ligger under lokket. En tittel kan

ene og alene banke fast verdener i oss og ofte skape hele tankerekker, og videre muligens en hel historie. Titler elsker oppmerksomhet (om man kan si det slik), en fet linje av store bokstaver som får all den plass den trenger på forsiden av det den presenterer. Mange titler er sterkere i sitt uttrykk enn hvilken som helst aforisme eller poetisk fragment. De kan stå og dirre i luften et øyeblikk, for deretter å etterlate seg en givende stillhet som favner om tankene i lang tid fremover. Titler har trolig avgjort mang en kunstners berømmelse og salg, og de vil alltid stå der, prangende eller blyge, men likefullt stå der, på et omslag, et cover og vise oss veien inn. Titler bør og må være som meteorologer i forhold til *åndelig temperament*, eiendommelige indikasjoner på *hvem* som skriver under dem, som husnumre i åndslivets adressebok.

Kristin Ribe (født 1972) er en særegen norsk forfatter og kunstner. Hun debuterte i 2003 med romanen *Forsnakkelser*. Ifølge Wikipedia har Ribe mastergrad i nordisk litteratur fra NTNU, og hennes forfatterskap har røtter i blant annet fransk nyroman og poststrukturalistisk litteraturvitenskap. Ribe skriver i en drømmepreget stil med absurde hendelser og en intuitiv logikk. I sine romaner tar hun opp temaer som selvmord, konflikter mellom foreldre og barn, psykisk sykdom og seksuelle overgrep. Hun skriver delvis prosalyriske og fragmenterte romaner der hennes billedskapende evner skinner mer igjennom enn det handlingsdrevne og rent narrative. Bøkene hennes er mørke, men mørke og fulle av kraft, der de mest vonde scener ofte kan beskrives gjennom et eiendommelig og poetisk språk. Hun er uforutsigbar rent tematisk, og hun tør å ta i det mange andre forfattere ikke rører ved, som i romanen *Syn*, der en far søker norrøne guder i håp om å redde sønnen fra kreftsykdom. Og om en tittel skulle kunne sies å være billedlig, så må det være *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i*; selve verket føyer seg fint inn i Ribes poetikk og fortellingen i romanen omhandler en datters ville hat til sin egen far, ført i et til dels manende og inderlig språk. Slik starter romanen:

OG DETTE ER BILDET: De to som sitter ved siden av hverandre på bussen. Som sitter ved siden av hverandre på bussen og rister litt tungt etter bussens bevegelser, som sitter og ser vekselvis på hverandre, vekselvis ut av vinduet, de to som har sittet sammen i mange timer allerede, som allerede har sagt det de kan si (Ribe 2006: 7).

Tittelen *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i* bærer ikke i seg bare en særegen tone, en egen språkføring, men også et *mantra*; for gjennom hele romanen dukker ormene opp som både bilde og symbol. Dette er en jeg-roman (i motsetning til *En dag i*

oktobers utenforstående og allvitende forteller), og viser slik mer tydelig til en enestående forteller og en egenartet stemme. Merk at infinitivsmerke *Å* er fjernet helt fra tittelen, den begynner rett på *Drikke ...* som også antyder en korthugd stil og en direktehet som preger hele Ribes roman. Og i denne tittelen – som er en fortelling i seg selv, like mye som et bilde – samles så å si hele verket, tittelen har tatt opp i seg så mye av romanens karakter og tone at den like så godt befinner seg inne i verket selv:

Og en annen gang, en gang jeg var ute for å finne grønt til kaninen, en hoggorm som lå midt på fjellet og prøvde å varme seg i morgensola, som bare lå helt stille i en kveil og jeg listet meg bort og henta faren min, henta faren min som kom med en spade for å slå den i hjel, for å drepe den så jeg ikke skulle behøve å være redd, men akkurat da han svingte spaden over hodet for å drepe ormen gled han, gled på det fuktige fjellet og ormen våknet og hogg til og jeg skreik og ropte på faren min, ropte på faren min som svingte spaden en gang til og slo ormen i hjel, med flere slag, slo den i hjel. Der ser du hvor viktig det kan være med støvler, sa faren min etterpå. (...) Og det siste, det siste jeg husker, hos bestefaren min, bestefaren min som stadig måtte åpne brønnen og fiske ut alle ormene som lå der druknet og tanta mi som skreik hver gang, som gjemte seg bak skinnstolen, gjemte seg bak den helt til ormene var borte, kasta i en haug bak låven. Drikke det vannet som ormene hadde ligget i (Ribe 2006: 59).

Romanen handler om en kvinne som hater sin far etter morens død. Og hat er teksten spekket av, det er ikke mye tegn til forsoningsvilje å spore noe sted, en låst stahet preger alt hva hovedpersonen tenker og gjør; den fragmenterte fortellingen dveler stadig ved tanken på både sin egen og andres død, drap og selvmord, konsekvent malt frem gjennom bildet av ormer og deres giftbitt. Bokomslaget består av et svarthvitt-foto av en strand som er delvis nedsnødd og øde. Dette coverfotoet er for så vidt nokså overflødig all den tid tittelen skaper et mer enn sterkt nok bilde på romanens innhold. Fotoet av en øde strand som bukter seg bortetter landskapet blir således et bilde oppå et bilde, selve fotoet supplerer tittelens *bilde*, uten at dette hadde vært nødvendig.

Rent estetisk er romanen stilsikker, konsistent, den har både et *tema* og en *stemme* som er umiskjennelig Kristin Ribes; «Savn: Som en skygge som selv kaster skygge. En dobbelt svak pust, en umerkelig flekk, en utydelig tanke og hun, tenker han, hun, hvorfor *vil* hun ikke?» (s. 29). Dette uttrykket er typisk for Ribe, for blant alt det mørke og harde opptrer stadig prosalyriske passasjer som denne:

Og jeg drømte, drømte jeg så en kjempediger vakker fugl som spiste myrull.

En gutt som drikker fra et colabeger. Ei dame med en dressmann-pose. Ei jente med hvit veske.

Og hva er forandring? (Ribe 2006: 69).

Smaken av orm og raseri

Ribes roman handler om en ung kvinne som har mistet moren i en bilulykke. Hun selv og faren overlevde. Med tiden har det bygget seg opp en skyldfølelse som går ut over faren; far og datter finner ikke frem til hverandre, og det er datteren som motsetter seg en forsoning. Akkurat hvorfor hun er så rasende på faren, får vi ikke noen spesifikk forklaring på, annet enn at datteren ikke klarer la være å gi faren skylden for den skjebnen de ulykkeligvis deler etter morens død. Vi skjønner at datteren (jeg-fortelleren) sliter psykisk, hun har store vansker med å håndtere både seg selv og hverdagen og går i en form for behandling. Som om en gift har satt seg i hennes kropp og sjel, vender den unge kvinnen stadig tilbake til minner om – og bilder av – hoggormer i ulike former. Hun har en eneste venn, Sander, som prøver så godt han kan å nå inn til henne, få henne til å snakke med faren og gi henne rom for utvikling. Hun har blant annet skrevet en liste over mulige måter å ta faren av dage på, noe denne Sander finner ut. Den unge kvinnen synes å leve i et slags vakuum der alt som finnes av hat og sorg i henne rettes mot faren:

Bare død. Bare død.

I dag vil jeg brenne blomster.

Og jeg sitter på bussen, sitter og ser når jeg plutselig får øye på ei bikkje som har slitt seg, som løper midt i veien, jager, bare midt i veien med tunga ut og lange byks, bare midt i veien.

Pappa, tenker jeg. Kunne du ikke heller ha drukket? Kunne du ikke heller ha slått, eller bare vært borte?

Hva *er* det egentlig med deg og faren din? sier Sander, når han er den eneste du har igjen, hva *er* det?

Du, som aldri gråt –

(Ribe 2006: 24).

Men hun kan også vende hatet mot seg selv:

Og jeg drømte, drømte at jeg satt midt i et ormebol, plutselig satt jeg midt i et ormebol og ormene kravlet rundt meg på alle kanter og jeg kunne ikke gå noen steder og ormene beit meg i armene og

beit meg i beina og jeg kunne ikke røre meg og ikke slippe unna og ganske langsomt, ganske langsomt begynte de å spise seg vei gjennom øynene mine og inn (Ribe 2006: 17).

Jeg-fortelleren går rundt med et nagende morssavn og ønsker hyppig at hun kunne byttet plass med moren og selv vært død. Minner fra en tur i skogen for å plukke blåbær dukker også opp, der mor og datter møter på en hoggorm som de flykter fra. Jeg-fortelleren er da barn, og dette er hennes første møte med (og minne om) hoggormer. Far og datter har altså bare hverandre, han prøver å skjønne datterens sinne, forsøker å se hva som er årsaken til at hun avskyr ham, han ringer henne, hun tar ikke telefonen, han ber om hjelp fra andre, hun overser dette, men relasjonen dem imellom forblir ødelagt grunnet datterens kulde. Farshatet blir et sted i romanen beskrevet slik som dette (fra den alfabetiske listen over drapsmetoder):

K: Bandt sin far fast til en stol før hun stakk en kjøkkenkniv gjentatte ganger i magen på far, far funnet død med kniven stikkende ut mens datter skrev små dikt om blomster og ekorn og fedreland med fars blod på veggene (Ribe 2006: 19).

Den navnløse jeg-fortellerens eneste venn Sander, han som kan spille Mozart på piano og som lytter tålmodig til både hennes taushet og rasende utbrudd, ender selv opp med å ta livet sitt. Han hopper fra stor høyde i et fjellområde der jeg-fortelleren og Sander selv tidligere har vært på tur. Derav bussturen som romanen åpner med å skildre. Nok et sjokk for den rasende datteren, men dette tvinger henne også på sett og vis nærmere faren. Noe av det mest bestialske ved denne romanen er likevel beskyldningene om at datteren skal ha gravd opp liket av sin egen mor, noe vi aldri får beskrevet direkte, men altså bare får høre gjennom bi-karakters utsagn. Ormene følger romanen på så mange vis, som bilder på både angrep og unnvikelse, som bilder på giften i relasjoner, som både drapsvesener og som døde, og som åtseldyr og skrekkvisjoner. Kanskje ormene også utgjør et bilde på ondskap, satans egen makt? At hovedpersonen selv ønsker å dø, ta sitt eget liv, kommer tilsynelatende av det nagende savnet etter den avdøde moren. Men da Sander helt uventet selv tar livet av seg, begynner jeg-fortelleren å revurdere sine egne tanker om det samme. Far og datter blir egentlig aldri forsont, dette står i hvert fall ganske åpent ved romanens slutt. Det eneste vi får antydning som mulig dyptliggende kime til hele konflikten, er at jeg-fortelleren (som jentunge) under en biltur med begge foreldrene ender opp med å bli bilsyk. Faren kjører etter datterens mening for hardt og

voldsomt og faren reagerer da med å la moren overta rattet. Hun kjører tydeligvis mer behagelig. Og så kolliderer de med en annen bil der utfallet blir at kun moren mister livet – en ulykke som virker å ligge til grunn for romanens fastlåste konflikt.

Tittelen *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i* bærer etter min mening i seg nærmest alt det jeg her har vist til angående både stemmen og temaet i romanen. Ribe har slik sett fanget sin fortelling i *ett bilde*, selve tittelens bilde, og hun har gjort det ved å legge en figur oppå en annen og på den måten utesket en (litterær) essens av det hele. «The different parts of the whole – for example, the portions of the figure nearest to the background – possess, then, besides a colour and qualities, a particular *significance*», som Maurice Merleau-Ponty beskriver det i forhold til fenomenologiens persepsjonsanalyse.

Et bilde på sinnsevner?

Tittelen som en essens av og/eller et bilde på sammenføyingen av et diktverks stemme og det denne stemmen forteller oss, er altså en genuin kvalitet ved tittelen som paratekst. I begge disse bildene – *En dag i oktober* og *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i* – finnes det iboende muligheter for både skiller mellom kunnskap og fantasi, naturlige forbindelser og assosiasjoner som løper løpsk. Det handler om sinnsevner, eller anskuelse og innbilningskraft, akkurat som i betraktningen av et maleri, et byggverk eller et ansikt. Estetikken tar oss raskt inn i tanken om det sublime også idet vi ser en tittel. Det handler også på dette feltet om alt fra helt basale smaksevner til kyndig vurdering av åndens frembringelse av *det skjønne*.

Overraskelse og undring har en uslåelig kraft som tar makten fra betrakteren. Virkelig gode titler kan bære i seg både det matematisk sublime (stille horisont), det dynamisk sublime (et skip i brann) og det romantisk sublime (norsk natur). Estetikerens David Hume (1711-1776) har påpekt at skjønnheten ikke er noen egenskap ved tingene selv, men finnes derimot ene og alene i den eventuelle betrakterens *eget* sinn. I denne sammenheng kan for øvrig nevnes en tekst så breddfull av mulige titler/bilder at den blir vanskelig ikke å lese som en kollasj. Mettet med billedlige formuleringer blir denne lille passasjen skrevet av Maurice Blanchot (og som forekommer i essayet «Den kommende boken») en vrien tekst ikke å ville stjele en mulig «tittel eller to» ifra:

Mellom Pascals skrekk foran rommets evige stillhet og Jouberts henrykkelse overfor himmelen bestrødd med tomrom, har Mallarmé utrustet mennesket med en ny erfaring: rommet som

tilnærmingen til et *annet* rom, den skapende opprinnelse og den poetiske bevegelsens eventyr.
(Blanchot 1996: 85)

Pascals skrekk ... Bestrødd med tomrom ... Den poetiske bevegelsens eventyr ... Dette er vel tre flotte titler? Eller hva med *Et annet rom, den skapende*?

Angående de to romanene jeg har tatt for meg i dette kapittelet, så utgjør disse to verkenes titler (i tillegg til alt det andre) også en slags *port* som kan åpnes og lukkes. For det er jo som sagt slik at man som oftest leser tittelen før man leser selve verket, man får en indikasjon på hva boken dreier seg om og kan navigere deretter. Leseren kan i så tilfelle gjøre seg noen tanker om hva tittelen sier om innholdet, veie for og imot, for så å bestemme seg for eventuelt å ville lese hele romanen, diktsamlingen eller essayet. Da fungerer tittelen som en port inn mot det litterære universet den har som hensikt å vise til. Leseren kan også miste interessen for verket hvis tittelen ikke appellerer eller vekker nysgjerrighet, og da kunne man si at porten lukkes. Og videre: Om tittelen faktisk har appellert til leseren, kanskje virket både oppildnende og besnærende i *forkant* av lesingen, så kan jo dens iboende uttrykk endres etter at leseren har lagt fra seg det utleste verket og da sågar fremstå med en helt annen appell eller valør. Det er stor sannsynlighet for at synet på selve tittelen endres i løpet av boklesingen og at den da omsider får en ganske annen betydning eller et helt annet *skinn* enn det den hadde *før* leseren hadde lest selve verket.

Kristin Ribes tittel *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i* kan ved første øyekast virke både ullen og uhyggelig, fylt med bilder og potensielle assosiasjoner som den er, men ordene i denne romantittelen kan fremstå som ladd med et nytt og overraskende innhold etter endt lesning, hvor ormene da kanskje synes å vise til noe mer enn bare «ormer». Slik evner tittelen som sådan i visse henseender å «åpne og lukke» seg både overfor seg selv, det litterære verket og også leseren. En slags port altså. For titler kan utgjøre så mangt. Og de kan også bli ikoniske, så godt som uavhengig av hva de refererer til – selv om *Mona Lisa* som tittel både er et ikon som også *viser* til et ikon. *God Save the Queen*, kunne nevnes her, og *Skjebnesymfonien*, og *Romeo og Julie*, og *Kong Oidipus*. Og hva med tittelen *Blowin' in the Wind*? Og her blir det så godt som uunngåelig ikke å komme inn på Sigbjørn Obstfelders (1866-1900) modernistiske dikt *Jeg ser* (fra «Digte», 1893):

Jeg ser

Jeg ser på den hvide himmel,
jeg ser på de gråblå skyer,
jeg ser på den blodige sol.

Dette er altså verden.
Dette er altså klodernes hjem.

En regndråbe!

Jeg ser på de høie huse,
jeg ser på de tusende vinduer,
jeg ser på det fjerne kirketårn.

Dette er altså jorden.
Dette er altså menneskenes hjem.

De gråblå skyer samler sig. Solen blev borte.

Jeg ser på de velklædte herrer,
jeg ser på de smilende damer,
jeg ser paa de ludende heste.

Hvor de gråblå skyer blir tunge.

Jeg ser, jeg ser ...

Jeg er vist kommet på en feil klode!

Her er så underligt ...

Hvor mange dansker og nordmenn har vel ikke lest denne teksten av Sigbjørn Obstfelder? For dette diktet er blitt folkelesning, og dermed også dette bildet, denne tittelen, hele denne uforlignelige essensen. Og angående tittelen som et bilde på sammenføyingen av diktverkets stemme og det denne stemmen utsier; kan det bli mer tydelig enn dette? Her har Obstfelder

projisert en fullverdig essens – med sin stemme iført sine språkbilder i ett og samme – inn i de to små ordene som utgjør diktets tittel: *Jeg ser*. Om ikke denne tittelen er særlig spennende eller omsegripende, så har Obstfelder likevel langt på vei greid det kunststykket å samle sin ånd, sin språkføring, sine billedevner, sin tematikk, sitt temperament i to ord. Det gjentakende ved blikket, det oppstykkede ved linjene, det undrende ved sansningen, det oppskakede, det fremmede og det ensomme; alt dette er på sitt vis kombinert i en slags syntese ene og alene i diktets tittel. Så kort, men så omfangsrik. Og en iakttagelse av et verks tittel er en iakttagelse av tittelens iakttagelse av selve verket.

I dette kapitlet har vi sett hvordan en tittel kan leses i lys av sine verker og hvordan den både kan utvide og samle det den titulerer. Videre har jeg forsøkt å fremstille selve tittelen som en type *essens* av sitt verks tematiske innhold og fortellestemme gjennom delvis bruk av fenomenologien som metode og filosofi.

III

MITT ØYE OG ØRE I SVINGNINGER

I dette siste kapittelet vil jeg ta for meg tittelen som *bilde*, helt og holdent løsrevet fra sitt verk, og da som et mulig kunstverk i seg selv. Jeg vil hovedsakelig benytte meg av Gaston Bachelards teorier om «billedevner», fantasien som livsfornyende kraft og forestillingsevnene i det estetiske vokabular. Gjennom assosiativ tenkning og med en dreining mot fysikken, poesien og drømmen vil jeg i stor grad legge vekt på *den dynamiske fantasi* og *de dynamiske bilder* som aspekter ved en metode for å vekke (litterære) bilder til live. Jeg vil også undersøke tittelen som en form for *lydbilde* ved hjelp av begrepet «idiolekt».

Den tablå-blå himmelen

For å begynne både svulstig og dramatisk:

Men med monumentets hjelp blev døden hævet op fra den realistiske verden og ind i den ideale. Og flammen var garantien for ophøjelsen, for flammen havde del i begge verdener, den tilhørte både øjeblikket og var evig, den var både bundet til den beskidte materie og strakte sig op i den rene æter, den bevægede sig, som var den levende, selv om den var død.

Sitatet er hentet fra danske Weekendavisen og en reisereportasje fra Russland skrevet av Karl Ove Knausgård (Weekendavisen, 23. februar 2018). Hva denne reportasjen i seg selv omhandler, er ikke viktig, det viktige er hvordan Knausgård setter i sving et bilde av noe dødt: Han beskriver her med få setninger et monument over falne soldater langt ute på den øde, russiske landsbygden, og han gjør det med særs *levende øyne*. Han fører en «blikkfriskhet» inn i dette stille livløse monumentet ved hjelp av den lille blafrende flammen. Grunnen til at jeg nevner dette, er at det like godt kunne vært en tittel han beskrev, en tittel han beskuet for aller første gang, idet han på sett og vis *besjeler* dette harde og tause monumentet med noe av eterisk art ... «som var den levende, selv om den var død».

Videre kunne man sett for seg nattehimmelen, blå eller svart eller rød, med friske øyne, og muligens slik kjenne tankene henledes mot Hamsuns mollstemte roman *Under høststjernen* der man kanskje spaserer under stjernehimlen i Stockholm. *Nedstirre*, kunne man for eksempel tenkt mens man går gjennom Drottninggatan, å la seg *nedstirre av stjerner*, kunne man tenkt. Og fordi man som regel foretrekker såkalte neologismer fremfor velbrukte ord, og søker slike når man selv skriver, synes man kanskje at verbet *å nedstirre* er ganske så flott. Men det er krevende å oppfinne synonymmer til gamle, velfungerende termer. Neologismer og nyord skal både treffe og speile, de må aller helst samtidig både omdanne og beholde. Og under stjernehimlen i Stockholm finner man kanskje ut at verbet *nedstirre* faktisk er et ord ennå så vidt i bruk, og da altså ikke et nyord, men et gammelt ord på vei ut. Og dette ble man muligens oppmerksom på grunnet denne romanens tittel, nemlig ordet *høststjerne*, for man fant antagelig bare dette sammensatte tittelordet ene og alene i direkte henvisninger til Hamsuns roman. Så *høststjerne* er da slik et mulig nyord, skapt av Hamsun. Men hva er det med dette ordet sammensatt av to ulike substantiv som fenger? Hva er det som treffer? Ordet *vinterstjerne* er mer en pregløs floskel, det samme er til dels ordet *høstsol*, men benevnelsen *høststjerne* er bortimot et slags oksymoron, det er satt sammen av motsetninger, både av noe som holder på å forgå, noe visnende, og noe som lever og glitrer. *Høststjernen* er som en legering av både det råtnende og det lysende evige, av død og udødelighet i ett og samme – og tittelen *Under høststjernen* utgjør slik et nokså vakkert tablå. Dette måtte Hamsun ha hatt in mente, det var sikkert ikke helt uten grunn at han valgte nettopp sitt eget nyord i romantittelen, for selve romanen gjenspeiler jo også den aldrende mannen med sine svermeriske evner ennå intakt. Ordet *under* foran *høststjernen* utdyper selve melankolien og tristessen i verket og gjør da sitt som prikken over i-en, tenker man for eksempel der man går gjennom Gamla Stan i Stockholm en natt i november og tenker på Hamsuns romantittel under en stor og svart himmel.

«Aldrig någonsin kommer vi att uppleva den fullständiga lyckan i en total transcendens som för oss hän mot en annan värld», skriver Gaston Bachelard i verket *luften och drömmandet*, utgitt på det svenske forlaget skarabé (sic) i 1996 (publisert på fransk med originaltittelen *L'air et les songes* i 1943), og fortsetter en side senere: «(...) för att i det korta intervallet mellan drömmen och tanken, mellan bilden och ordet, motta den dynamiska upplevelsen av ordet som samtidigt drömmer och tänker.»

Sublimering, frigjørelse, bevegelse

Hur kan de psykologer som inte drömmer fastställa fantasilivets psykologiske realiteter? De är rädda för att utforska sinnesrubbingar och de vill veta hur bilder formas! De vill studera de verkliga bilderna och de saknar helt interesse för de levande bilder som om natten *tvingar seg på* våra slutna ögon! Vad oss beträffar är vi inte långt ifrån att tro att flykten är en varm vind innan den blir vinge (...) För den dynamiska fantasin är den första varelsen som flyger i en dröm drömmaren själv. Om någon ledsager honom under flykten är det först och främst sylfen eller sylfiden, ett moln, en skugga; det är en slöja, en insvept luftisk form, insvepande, säll över att vara vag, över att leva på gränsen mellan det synliga och det osynliga (Bachelard 1996: 106).

Sitatet er hentet fra kapittelet «Vingarnas poetik», også dette fra Gaston Bachelards bok *luften och drömmandet*. Drømmeren flyr altså *av seg selv*, uten hjelpemidler av noe slag, i drømmens dynamiske fantasi, og er det noe som følger den drømmende, så er det kanskje bare en sky eller en skygge, velsignet av å være vag, på grensen mellom det synlige og usynlige. Slik forholder Gaston Bachelard seg til psykologers tvil omkring drømmebilders dynamikk, fantasiens iboende kraft og den innvirkning disse kan ha på den «våkne realiteten» og menneskesinnet. Men Bachelard er egentlig ingen Freud-epigon, for han behandler drømmeverdenen og dens symboler på et litt annet vis, noe jeg skal komme tilbake til.

Gaston Bachelard (1884-1962) er anerkjent som en stor figur innen det tjuende århundrets vitenskapelige tanker og den litterære kritikk. Hans essays om vitenskap, fantasi, rom og «drømmenes estetikk» utgjør betydelige bidrag til fransk og europeisk filosofi og litteratur. Enkelte forskere anser ham som en av de største psykoanalytikerne siden Sigmund Freud. Gaston Bachelard ble født 27. juni 1884, i Bar-sur-Aube, Frankrike. Etter endt skolegang jobbet han som postkonsulent i flere år. Videre studerte han matematikk på deltid og oppnådde en grad i dette faget. Han gjorde tjeneste som soldat under første verdenskrig og holdt senere forelesninger i naturvitenskap i Bar-sur-Aube. I 1927 mottok han sin Ph. D. i filosofi ved Universitetet i Paris, og i 1929 ble han professor i samme fag ved Dijon, deretter ved Sorbonne i 1941. Han publiserte sin filosofiske studie *La Psychanalyse du feu (Ildens psykoanalyse)* i 1938, et verk som høstet stor anerkjennelse i hans fagkrets. Som professor i naturvitenskap og filosofi fokuserte Bachelard både på vitenskapens historiske og filosofiske aspekt tidlig i sin karriere. Han var en viktig stemme innen teorier som omhandler kritikk av vitenskapen

og satte fokus på at jakten på vitenskapelig kunnskap er noe mer enn bare å observere og analysere virkeligheten. Og utfra disse tankene omkring forskning begynte Bachelard sine studier om blant annet fantasiens kreative kraft som en vei til forståelsen av virkeligheten. Han satte dermed på sitt eget vis i gang med å innlemme sin vitenskapelige filosofi i studiet av litteratur. I *La Poétique de l'espace* (1957, *The Poetics of Space*) fremsatte han et forslag til en fenomenologi omkring «det poetiske bildet som indre og ytre rom». Utfra disse tankene vurderte han bilder i form av en "etterklang" og dennes mulige inspirasjonskraft. Bachelard hevder at i et bildes «tilstand» oppstår det ved betraktning et fantasiens puff, noe som gjør at selve bildet settes i bevegelse, at det endrer seg for vårt indre blikk og blir til noe mer, blir i seg selv noe også *av oss selv*, i oss selv. Dette dreier seg om vår oppfatning av bilder og vår (ofte ubevisste) *uvilje* mot å betrakte disse som ferdige eller mettede.

Med utgangspunkt i de fire elementene kobler Bachelard fantasiens forestillingsevner opp mot det å se bilder i bevegelse, og da spesielt drømmebilder, både i og utenfor poesien. Verkene det dreier seg om er *L'eau et les rêves* (*Vattnet och drömmarna: essä över den materiella fantasin*, skarabé, 1991), *La terre et les rêveries du repos* (*Jorden och drömmier om vila*, skarabé, 1994) og de to allerede nevnte *La psychanalyse du feu* (*Eldens psykoanalys*, skarabé, 1993) og *L'air et les songes* (*Luften och drömmandet: essä över föreställningen om rörelse*, skarabé, 1996). Hvordan ter vannet seg? I hvilken grad forskyver jorden seg? Hvordan rører flammene og luften seg? Bachelard er som det jo fremkommer av disse verkene titler, særs opptatt av «drømmebilder og drømmens språk», men som psykoanalytiker skiller han seg fra Sigmund Freud på et vesentlig punkt: Bachelard mener den klassiske psykoanalysen har anvendt kunnskapen om *symboler* som om disse var såkalte *begreper*. Han mener at Freud og hans allierte altfor snarrådig tolker symbolene og deres «ubevisste innhold» og dermed gjør det for lettvindt for seg ved å bruke de samme symbolene som redskap og metode for analyser. Bachelard sikter her spesielt til tolkninger av drømmen om å fly, og at psykoanalytikerne ikke har gått grundig nok inn i hva som virkelig skjer med en person som «flyr i søvne». Dette handler i stor grad om den *materielle* fantasien kontra den *dynamiske* fantasien og hvilke tankebilder disse to danner. Er det slik at en person drømmer at han eller hun flyr *ved hjelp av vinger*, eller har derimot følelsen av å fly sitt utspring i noe som kjennes *nede i hælene*, og at kroppen slik flyr *av seg selv* ved hjelp av en slags «utenomjordisk spenst»? Hvordan forene dynamisk og materiell fantasi i våre forestillingsevner? Drømmen om bevegelse – eller hvordan man beveges av drømmen – avhenger da av de fire elementenes vesen, deres

vesensnatur. Og i diktningen, hos poeter og i den billedlige poesien, søker da Bachelard etter bilder på hvordan man «kjenner seg» og/eller «uttrykker seg» gjennom bilder på enten vann, jord, ild eller luft.

Poesien er jo den litterære sjangeren som har aller mest til felles med maleriet siden den dreier seg om punkt mer enn om linjer, om tablåer mer enn om fortellinger. Som nevnt tidligere i denne avhandlingen, kan man «transformere» det konkrete fotografiets visuelle virkning til «et indre» fotografi/bilde overført og/eller avledet gjennom ord. Sagt på en annen måte: Vi kunne vri på den velkjente klisjeen og slik motsatt hevde at «et ord sier mer enn tusen bilder». Man sitter igjen alene med et knippe fotografier etter en fest. Bildene vekker stemninger, men man merker seg at ett enkelt av dem setter seg mer enn de andre. Alle bildene rører ved noe, ved noe av det man tidligere på kvelden opplevde – men nå uten lyd. Dette ene bildet åpner for noe annet enn bare minner, det innehar en fylde i seg som fanger det de andre bildene ikke makter. Noe samles i dette ene fotoet og fester seg da som noe utvidende, noe lydløst, noe som beveger *annerledes*. Og dette skjer også i møte med poetiske bilder (sammenligninger, metaforer, symboler) der ordene åpner for synet av tingene eller fenomenene de viser til – inni oss. *Ordet alene* skaper et indre bilde gjennom tankens kraft. For det å sette tittel på et foto eller et maleri blir egentlig i ytterste konsekvens som å sette tittel på en tittel, eller et bilde til et bilde, for at det ene bildet skal forklare hva det andre viser. Man kunne kanskje si at det å skrive om enkeltstående titler *som bilder* nærmest blir som å skrive ekfraser. Å tenke seg tittelen *Vi pynter oss med horn* som marmorskulptur! Og hva om den så plutselig beveger seg? Bachelard skriver:

Till och med i isolerade litterära bilder känner man för övrigt dessa litteraturens kosmiska krafter i aktion. En litterär bild är ibland tillräcklig för att förflytta oss från ett universum till ett annat. Det är häri som den litterära bilden framträder som språkets mest förnyande funktion. Språket utvecklas mycket mera genom sina bilder än sina semantiska ansträngningar (...) Likadant är den litterära bilden ett sprängämne. Den får plötsligt de färdiggjorda fraserna att sprängas, den krossar ordspråken som rullar fram genom tidsåldrarna, den får oss att höra substantiven efter deras explosion, när de har lämnat sina rötters gehenna, när de har inträngt i det stora djupets port, när de har förvandlat sin materia. Kort sagt, den litterära bilden sätter orden i rörelse, den återger dem deras fantiserande funktion (Bachelard 1996: 315).

Som å se «alt» for aller første gang, er det ikke det Bachelard her beskriver? At det sterke og eksplosive ved et godt litterært bilde på alle vis skal virke forrykkende, fornyende, og også

innby til granskning? Litt på siden, men likevel ikke: Det billedlige uttrykket for en synets sans, nemlig *argusøyne*, kommer fra Argus, et latinsk navn på Argos Panoptes – «den altseende» i gresk mytologi. Den som har argusøyne, er i overført betydning svært vaktsom og årvåken. Å følge noe med argusøyne vil si å observere meget nøye og til og med ofte mistenksomt. Og det kan trenge, for det litterære bildet kan sette ordene i bevegelse og skjenke dem fantasiens kraft.

Bilder av bilder, tanker om tanker, bilder av titler

I et nummer av tidsskriftet *Bøyggen* (# 2, 2017), i essayet «"Skrevet med usynlig blekk" – Snapshots av Walter Benjamin» av Arild Linneberg og Janne Sund, står det:

En av Benjamins foretrukne former var *Denkbilder*, «tankebilder». Han tenkte seg det som en slags fotografier i skrift, *snapshots*. Et slikt tankebilde skulle være en konsentrert beskrivelse av en erfaring, der beskrivelsen av objektet samtidig var en filosofisk kommentar. Å skrive slik var å insistere på at det som for hverdagsbevisstheten virker som rent subjektivt og tilfeldig faktisk var en manifestasjon av noe objektivt (...) Gjennom karakteristiske detaljer, lynglimt av minner, via for eksempel en beskrivelse av en leke, smaken av et eple, eller lyden av klappingen på brosteinen, sammenfatter han en periode og et liv, de komprimeres ned til signifikante øyeblikk. Holografiske bilder der helheten smales i et miniatyrbilde (Linneberg/Sund 2017: 40).

Som lyriske snapshots påført drømmens dynamiske fantasi; kan titler leses gjennom en slik type briller? Det er i alle fall det jeg skal forsøke meg på som mulig metode videre i dette kapittelet. Jeg vil som nevnt se på titlene *løsrevet* fra deres verk, fordi de utmerket godt burde kunne stå alene som nettopp bilder, litterære eller drømmende, som språklige bilder og tankebilder. Man kunne nok i denne sammenheng tale om intuitiv tenkning kontra diskursiv tenkning, men både det diskursive og det intuitive opererer om kapp når det gjelder erkjennelses- og forestillingsevnen.

I et intervju med ukeavisen *Morgenbladet* uttrykker billedkunstneren Kerstin Brätsch seg slik om prosessen vedrørende en utstilling:

«– Noe av det første vi gjorde sammen, var å lage disse tittelplakatene til maleriene mine, eller motsatt kunne du si at jeg malte malerier til plakatene, sier hun. – Vi tenkte: Hva om tittelen var like mye verdt som bildet?» (*Morgenbladet*, Nr. 5/ 2.- 8. februar 2018).

Jeg nevner dette fordi det sier noe om tittelens funksjon som bilde – og kanskje også omvendt. Kan titler åpne for noe annet enn selve lysten til å lese det de henviser til? Kan titler være poesi? Kan titler ha en estetisk effekt på tanke og anskuelse også løsrevet fra det kunstverket de opprinnelig skulle henvise til – gjennom en betraktning «uten fremtid, uten minner»? En motsigelse og et paradoks: Det umiddelbare inntrykk foredlet og bevart gjennom overveielse, er det mulig? Sagt på en annen måte: Om en 15-åring av i dag maler sine bilder i en stil som minner om Rembrandt og Caravaggio, så er dette egentlig det motsatte av all nostalgi. Hvorfor? Fordi maleriets frembringelse handler om å være i *nuet*, være underlagt nuets makt, og siden «selve nuet» er helt likens i dag som for 500 år siden – utelukkende oppslukt av det enorme øyeblikket som det er – så finnes det ingen fortid der.

Det å studere en tittel kan også sammenlignes med det å lukke øynene, bare med motsatt fortegn: Vi åpner øynene og skuer uunngåelig inn i oss selv i møte med det bildet som for eksempel Heideggers enestående formulering *Ind gennem de høje graner* (fra *Markvejen*, Forlaget Arena, Danmark 2007) danner, vi skuer inn i oss selv, med «lukkede øyne», men med seende blick, og lar bildene som da fremtrer bare fare, lar dem komme til syne og synke bort om hverandre. Og et lite apropos: Som forfatter selv trenger jeg «et bilde» å se på når jeg skriver, derfor finner jeg svært ofte en mulig tittel *før* jeg skriver selve teksten, det være seg en roman eller et fragment.

En kritiker av den skjønnne kunst, mener David Hume, må som smaksdommer etterstrebe mest mulig objektivitet og uavhengighet i forhold til det kunstverket han eller hun skal bedømme. Det er altså eventuelle fordommer og forutinntatthet som bør skrelles vekk før en kyndig bedømmelse kan finne sted. I essayet «Om standarden for smak» hentet fra antologien *Estetisk teori* (red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, Universitetsforlaget, 2008) skriver Hume i tillegg:

Men uanfektet alle våre forsøk på å fastsette en standard for smaken og forene menneskenes sprikende holdninger, finnes det fortsatt to kilder til variasjon som riktignok ikke er tilstrekkelige til å utviske alle grensene mellom skjønnhet og uskjønnhet, men som ofte tjener til å frembringe gradforskjeller i vår ros eller daddel. Den ene er forskjellen i temperament hos enkeltpersoner, den andre er vår egen tids og nasjons bestemte skikker og holdninger (Hume 2008: 28).

Ved å studere enkeltstående boktitler *frarøvet* sine verk og disses innhold, altså titlenes «omgivelser», mener jeg at jeg bedre vil kunne vurdere de ulike titlene som mest mulig selvstendige kunstverk og poetiske bilder. Ved delvis bruk av teorien om kinetikk vil jeg i det følgende forsøke å vise at litterære titler, altså ord – som nødvendigvis fremstår som bilder gjennom tankens flukt – kan inngå i studier av bilders bevegelse, ja, som både tilstand og bevegelse. For som Bachelard skriver, kommer vi bare helt inn i forestillingsevnenes «liv og fylde»:

(...) genom att mångfaldiga upplevelsena av de litterära figurerna, av de rörliga bilderna, genom att i enlighet med Nietzsches råd återge varje ting dess rätta rörelse, genom att sortera och jämföra bildernas olika rörelser, genom att räkna alla rikedomarna i de troper som induceras kring ett ord (Bachelard 1996: 25).

Og som i en samling, eller rekke, av mulige assosiasjoner og/eller konnotasjoner i forhold til den blå himmelen som *bilde* ene og alene, setter Gaston Bachelard følgende opp for oss som eksempel:

De som i den orörliga himmelen ser en flödande vätska, som livas av minsta moln. De som upplever den blå himmelen som en väldig flamma – det «brännande» blå, säger Anna de Noailles (Les forces éternelles). De som betraktar himmelen som en solid blåhet, en målad valvbåge – «den täta hårda azurn» säger även Anna de Noailles (op.cit.). Slutligen de som verkligen är delaktiga av det himmelska blås luftkaraktär (Bachelard 1996: 209).

Videre vil jeg i dette kapittelet nå gi hver bolk/seksjon samme tittel som den boktittelen jeg tar for meg og kommenterer.

1. *Svermeren og hans demon*

(Tittel på essaysamling om Knut Hamsun av Aasmund Brynildsen, inneholdende fire essays tidligere utgitt hver for seg [1952, 1953, 1962 og 1972], Andresen & Butenschøn, Oslo 2009).

Som et bilde av denne tittelen får jeg (personlig) assosiasjoner til noe flyktig, først og fremst på grunn av ordet *svermeren*, eller til noe barnlig, en guttunge med håv, løpende etter sommerfugler, eller kanskje en mann med et strå i munnen liggende i skyggen under et eiketre mens fuglene flyr ut og inn av den brusende trekronen i fralandsvinden. Det å ville *sverme* peker jo mot både bier og fugler og forelskelse, det er et ord som «beveger seg», og det kan både «høres» og «sees» gjennom de bildene ordet skaper. En som svermer, mangler ofte retning og driver mer eller mindre sanseløst omkring uten øye for farene som truer, den lette leken som går over i utskielser, som kan ende i henrykkelse, villfarelse, besettelse, og det som da lurar i skyggene, eller i flammene. Under solens glitrende stråler driver man tankeløst omkring uten å merke at det plutselig brenner, at det farer *demoner* gjennom luften og at alt det som var så forlokkende og fengende plutselig er blitt til noe ødeleggende og forledende, forførende gjennom en helt annen kraft. Den farlige leken, den hvor det du frykter, tiltrekker deg, lurar deg, forblinder deg, og som umerkelig tar tak i deg og får all makt over deg, det er *svermeren og hans demon* i ytterste konsekvens, Dionysos i all sin kraft.

Gjennom mer allmenne konnotasjoner (det iboende i språket) gir kanskje tittelen *Svermeren og hans demon* bilder av mer konkret art, for eksempel dagdriveri, ansvarsfraskrivelse, noe umodent, kanskje noe som vekker tanker om kunstnerrollen, eller at lediggang er roten til alt ondt? Den som *svermer*, betraktes nok ofte som en som er falt litt ut av seg selv, i alle fall om svermeriet vedvarer og blir til en type tilstand; det ukonsentrerte, det virkelighetsfjerne, det drømmende, både i form av lys og mørke, og dermed noe som ikke er helt til å stole på, noe flakkende og bortvendt. Og ordet *demon* rommer vel egentlig i det store og hele kun negative assosiasjoner blant folk flest. For idet man setter demonen i sammenheng med det deilige, befriende svermeriet, blir dette en skummel kobling, noe man må ut av, komme bort fra, rive seg løs fra. Et voksent menneske som svermer «for mye», en som blir kalt for svermer, vekker både mistanke og forundring, og slikt kan nok også antyde noe i retning av rus, sinnssykdom og melankoli. Både vakkert og farlig. Mange vil nok også se denne tittelen i lys av det politiske aspektet som er heftet ved historien om Knut Hamsun, all den tid han mer eller mindre endte opp i nazismens og antisemittismens klør.

Det kinetiske puffet som Bachelard skriver om, blir her igangsatt av nettopp *friksjonen* mellom «det svermende» og «det demoniske», det ene mykt og drivende, det andre

hardt og truende, og den kontrasten disse dermed skaper, fører det indre blikket mot fare og glede i ett og samme inntrykk. Slik oppstår her både dynamikk og ambivalens i forhold til tittelens effekt på blikket og tankene, og det blir slik på sett og vis temmelig vrient å si noe om i hvilken grad denne tittelen er mest fengende eller mest skremmende. Og *det* gjør den bortimot allment interessant som litterær tittel og dermed også som *bilde*.

2. *Sol och stål*

(Tittel på et essay av Yukio Mishima, originaltittel *Taiyo to tetsu* [1968], Ellerströms förlag, 2006/2015).

Som et bilde av denne tittelen får jeg assosiasjoner til brokonstruksjoner om sommeren, kanskje Golden Gate Bridge som strekker seg over Golden Gates glitrende brenninger en tidlig morgen. Øyets hang til bevegelige bilder får her mindre å feste seg ved, men denne røde hengebroens talløse vaiere vil kunne svinge tregt i vinden, i morgenbrisen, og det skarpe sollyset en junimorgen utenfor San Francisco ville trolig fått stålet til å blinke, til å skinne over den lett bølgende havoverflaten. Sol og stål, både som noe truende og som en sikkerhet, sol og stål, en sommermorgen høyt over sjøen, gående og svaiende over en stålkonstruksjon i varmen. *Sol och stål* assosiert med toppen av et spir, den øverste kulen på et kirketårn i en storby i mai, eller tanken på krig, *stål*, tanken på styrke, *stål*, tanken på våpen, *stål*, sverdet som trekkes opp av sliren, et sverd av stål, en sverdslire av stål, det både uhyggelige og stabile ved stålet, et materiale uten noen egentlig farge, bare *stål*. Og i samklang med solen; tanken om lys, *sol*, tanken om varme, *sol*, alle de dagene ved sjøen og i skogen med kjærester og venner, *sol*, alle kyssene under den skyfri blå himmelen, blinkingen, blinkingen. Idet solen møter stålet, blir øyet ledet mot hjerteløse konstruksjoner, våpen, skruer, galvanisert stål i sollyset, rustfritt stål, solen som glitrer i sylskarpe redskaper, som varmer det kalde metallet så til de grader at det nesten begynner å brenne, *sol og stål*, klar til kamp, klar til dyst, det aller varmeste og det aller sterkeste av elementer forent og alliert i et skremmende vakkert bilde av en lyseblå himmel midt på dagen et sted i Japan.

Gjennom mer allmenne konnotasjoner gir kanskje tittelen *Sol och stål* bilder av brygger, broer, stillas og kniver. Eller også bilder av rene elementer; solen og stålet som holder verden oppe, som holder verden «sammen», på hvert sitt vis, som skinner og blinker fra broer og tårn og ringer på nygiftes fingre i Roskilde eller Berlin eller Lisboa. Begge deler er uansett like uunnværlig som farlig. Solen er *livgivende*, men også en brølende eksplosjon av ild og gass. Stålet er *robust sikkerhet*, men også drapsvåpen og nærmest ugjennomtrengelig. Tenke seg den glitrende metallflaten lagt mot hud, stukket mot hud, etter å ha ligget i solens brennende varme, en uhyrlig symbiose mellom vondt og smertelig, mellom vakkert og skjønt, mellom den stjernen vi ser ute i universet og metallet fra jorden – mellom natur og artefakter.

Det kinetiske puffet som Bachelard viser til, blir også her igangsatt av friksjonen, eller *kontrasten*, i sammensettingen av to svært ulike elementer; solen og stålet. Øyet vil automatisk se lys i denne tittelen, et skarpt og hardt lys reflektert fra bjelker, sverd, kabler eller monumenter. For øyet leter innbitt etter «det lille puffet» både i solen og i stålet, det forløsende rykket som får selve tittelbildet til å vokse, til å leve, og det er gjennom blinkingens effekt at tittelen *Sol och stål* plutselig vekkes til liv.

3. *I skyggen av piker i blomst*

(Tittel på bind 2 i romansyklusen *På sporet av den tapte tid* av Marcel Proust, originaltittel *À l'ombre de jeunes filles en fleurs* [1919], Gyldendal Norsk Forlag, 2014).

Som et bilde av denne tittelen ser jeg personlig for meg en skoleklasse på besøk i et arboret eller et drivhus fullt av blomster. Her er såpass mange motiver å ta fatt i at det nærmest virker vakkert forvirrende for øyet; skygge, jenter, blomster, å stå i skygge, piker som blomstrer, blomster i hendene til jenter, blomster i skyggen, usynlighet, misunnelse, begjær, pubertet, buketter og ungdom. En rekke malerier kunne stått som illustrasjon til denne tittelen, det er farger og prakt overalt, men også skygge, farger i skyggen, de endres, mørkner, og lyseblått blir lilla, oransje blir rødt og blått blir svart. Er det selveste sjalusien jeg ser i dette bildet? Gutten som står bak et hav av blomster og jenter i en hage eller i et bryllup eller i en begravelse og som kanskje er forelsket i en av disse jentene, i en av disse *pikene* som er *i blomst*, for det er det de gjør; de *blomstrer*. Og ikke bare en, men i flertall, pikene blomstrer foran ham, de vokser, de lever, de sprer glede og farger, og dette tittelbildet er sånn sett

omvendt besjelet, eller *naturalisert*, for det er ikke naturen eller planten som her får menneskelige egenskaper heftet ved seg, nei, det er jentene som får *blomstens* egenskap all den tid «de blomstrer». Og hva betyr det? At en jente blomstrer, kan bety glede og lek, at hun trives i livet og danser til dets sanger. Men det kan også være et bilde på kroppens endring, på utvikling, på puberteten, og slik blir bildet *I skyggen av piker i blomst* nokså ambivalent både for øyet og tanken. I skyggen av jenters dominans står han kanskje, gutten, og fristes, og gremmes, mens han beskuer all den lek og skjønnhet som omgir jentene i klassen, jentene i parken, jentene på festen, og man *ser* dermed at *han ser* seg selv utenfra og at han ikke er helt der han vil være.

Men gjennom mer allmenne konnotasjoner fører muligens tittelen *I skyggen av piker i blomst* også til tanker om den loslitte klisjeen om piker og blomster, ja, den nærmest uttværede floskelen om at en pike blomstrer. Ordet *piker* peker dessuten mot noe litt gammeldags, kanskje mot luftige kjoler, røde kinn og hvite rare sommerhatter. For det at det står *piker*, og ikke *kvinner* eller *damer* eller *jenter* gjør sitt til at bildet får en *klang* som setter i gang noe så vidt førende i forhold til stil og koloritt, og den ynden som da blir satt i forbindelse med ordet *skygge*, gjør Marcel Prousts tittel mye mindre glansbildeaktig. Derfor er tittelen også original, den virker forfriskende på et underlig vis, og hva er det som gjør det? *Blomst, skygge, blomst, pike, skygge, pike, blomst ...* Jo, det er ordet *skygge* som gjør det. *I skyggen* fungerer på mesterlig vis som en sval og fattet posisjon sammenlignet med virvaret rundt *piker i blomst*; dette er roen som stirrer på ståket, det er gutten som venter på det rette øyeblikket, og det er skyggen som blomsten trenger.

Det kinetiske dyttet blir her igangsatt av det prangende foran det unnselige, det *fremtredende* på bekostning av det *anonyme*. Øyets hang til dynamikk og bevegelse får her nesten for mye å feste seg ved. Benevnelsen *i skyggen* indikerer at noe er satt til side, dekket av et visst mørke, men ikke nødvendigvis at dette er utelukkende negativt. Men kontrasten mellom *skygge* og ordene *i blomst* er stor og tillegger bildet en melankoli og en følelse av at noen er tilsidesatt. Og heri ligger det lille puffet øyet trenger for å se en «genuin tone» i Prousts tittel; fra *skygge* til *piker i blomst*, fra usynlig til voldsomt synlig, fra intet til blomstrende natur, fra et gutteblikk mot et jenteliv. Sjalusiens og beskuelsens arboret. En drømmende tittel – omvendt besjelet.

4. *Musikk fra en blå brønn*

(Tittel på roman av Torborg Nedreaas [1960], Aschehoug forlag, 1992).

Som et bilde av denne tittelen får jeg assosiasjoner til, ja hva? En blå brønn? Her kommer *drømmen* drønnende mot meg og øyets hang til bevegelse mister litt fotfeste, fordi det er *lyden* jeg som betrakter først blir var overfor, og da lyden fra noe blått. Opplevelsen av musikk fra en blå brønn skulle kunne være en fantasiens yndling hva billedkraft angår. Kanskje man kommer gående gjennom skogen om natten, under enorme lindetrær og på mykt gyngende mose. Kanskje man hører svake toner fra mørket rundt, toner som både lokker og skremmer fordi det ikke er naturlig å høre slikt i skogen om natten. Konturene av en brønn skimtes mellom trestammene og månen får klebersteinen brønnen er bygget av, til å fremstå som blå. En håndmurt brønn er ofte vakker, den er både rustikk og mystisk på samme tid, og selve brønnen som fenomen minner i dag om noe fra forgangne tider, kanskje også om barndom, myter og stemmens ekko. Er det lyden av et barnekor som høres fra brønnen, er det Bach, er det lav nynning eller høylytt sang? Og hvorfor er brønnen blå? Fornemmelsen av *grav* trenger seg på, og kanskje et ønske om at noe skulle kunne komme tilbake, gjenoppstå, fra ønskebrønnen, som om noen en gang har kastet musikk ned i mørket for å ønske seg noe. En brønn er en vanngrav, det er mørke og ønsker, det er det ukjente og det forhåpningsfulle i ett og samme. En *druknet musikk*? Et *barns fantasi* løpt løpsk alene i skogen om natten? Eller rett og slett en tittel som prøver å forestille et slags maleri fra et eventyr? *Blå brønn, blå brønn, musikk, musikk*. Men hvor tyst og stille er ikke en brønn?

Og gjennom mer allmenne konnotasjoner gir kanskje tittelen *Musikk fra en blå brønn* bilder på brønnen som symbol. Rent objektivt sett vil trolig mange assosiere en brønn med både bøtter, drukning, ønsker, samlingssted, erindring og kanskje noe pyntelig mellom hytten og skogkanten. Selve brønnen som bilde er såpass ladd at det fører til et umiddelbart fokus på hvorfor en brønn skulle inneholde musikk. Fargen blå er som regel beroligende, det samme er brønnens stille vann, som også er noe livgivende. I det mørke dypet som en brønn utgjør, finnes det her altså noe så fint som musikk. Slik blir tanken om at det skulle komme musikk fra noe man forbinder med stillhet, et forrykkende bilde, et tittelbilde som hensetter betrakteren i en uvant stemning. Musikken fra en blå brønn er uansett stille, rolig, veldig stille, som en slags *elegi*.

Det kinetiske puffet blir dermed her igangsatt av tanken på *lyd i bevegelse*, at noe strømmer opp fra dypet, at lyden er like «synlig» som den er hørbar, og at den er vakker.

Billedmosaikken i Torborg Nedreaas' tittel er motstridene og helt avklart i ett og samme. Allitterasjonen i *blå brønn* gir oss også en slags rytme som igjen gjenspeiler *musikken* i starten av setningen. Og av alle ting blir dette bildet gradvis et stille bilde; *Musikk fra en blå brønn* er ikke noe støyende, ikke noe gledelig heller, for det er ren melankoli og barnlighet som er forent her. Ikke musikk *i* en brønn, men musikk *fra* en brønn, og dette gjør hele bildet meget annerledes, nesten litt dubiøst. Det er *den innbilte* strømmen av toner opp fra en brønn som får øynenes hang til bevegelse tilfredsstilt i romantittelen til Nedreaas. Og den klangfulle fargen blå satt inn i allitterasjonen *blå brønn* får selve bildet til å leve og duve foran oss, og *inni oss*, og gir slik forestillingsevnene det lille puffet de trenger for å kunne tenke seg «bildet av musikk» fra under jorden.

5. *Burning Daylight*

(Tittel på roman av Jack London [1910], CreateSpace Independent Publishing Platform, paperback, 2014).

Som et bilde av denne tittelen får jeg raskt sterke assosiasjoner til svarte gardiner som blir trukket fra og at et stort vindu da kommer til syne. For plutselig solskinn kan virke brennende på et dormende og dovent blikk. Tittelen (som jo på norsk blir *Brennende dagslys*) skaper det samme bildet både på norsk og engelsk. Og for et tittelbilde dette er; kun to ord som viser til noe livskraftig og overveldende, til noe både hverdagslig og sublimt på samme tid. Det er ordet *brennende* som gjør «alt» med dette bildet, det er dette som gjør øyets hang til bevegelse tilfredsstilt. Det er daglys på en regnværsdag, det er daglys i tåke, det er dagslys både om vinteren og om sommeren, men likevel ser jeg for meg daglyset som noe eget, som noe i seg selv avklart og velkjent. Våkner man med sommersolen midt i øynene, er det klart den kan kjennes brennende. Jack Londons tittel er både sexy og farlig, og den foredles ved at London har byttet ut morgenlys med dagslys, for om det var snakk om et brennende *morgenlys*, så hadde bildet vært mer av en klisje enn det allerede er. Men er dette kanskje også en allusjon til noe av religiøs art? At den *brennende busken* ligger som et ekko bak Londons romantittel? Det *kan* ligge noe av bibelske dimensjoner bak denne tittelen, det vites ikke, men bildet *brenner*, hele tittelen brenner som en hyllest til både det livgivende og farlige, til forelskelser

og frykt, og romantittelen er alt annet enn søvnig, ja, den er så våken at det gjør vondt. Man kan få for seg at det svir i huden, eller at man er naken et sted der man ikke skulle vært naken, og slik sett ville Londons tittel utgjøre noe av mer symbolsk art, som en underlig følelse av en «lykkens brannskade». For det behøver jo ikke tas bokstavelig, at selve lyset brenner, og det er sikkert ikke meningen heller, men for de ville og fantaserende øyne, de som vil male med ord og strekke seg mot det ubegripelige, for dem vil det at «daglyset brenner» være noe av høyst reell art.

Gjennom mer allmenne konnotasjoner innbyr kanskje tittelen *Burning Daylight* til assosiasjoner i forhold til altfor stritt sollys. Det kunne stått *skinnende* daglys, det kunne stått *lysende* dagslys, *strålende* daglys eller bare *klart* dagslys. Men ordet *burning/brennende* gjør dette bildet ganske tveegget. Er det hyggelig med brennende dagslys? Er det bare varmt og lyst og levende? Eller er det farlig? Så hva med *krig*, selve *krigen*, flammer ulende overalt etter bombenedslag og angrep fra alle hold, for det *brennende* dagslyset vet man ikke helt hva er, bortsett fra at det kan virke skadelig og forstyrrende, og også usunt. Det kan for så vidt i tillegg til dette ligge noe av *avslørende* art i denne tittelen, at noe ikke tåler å bli sett – at det kanskje ikke tåler *dagens lys*.

Det kinetiske dyttet blir her igangsatt av at noe ved den trygge dagens lys brått også fremstår som farlig, som noe truende, noe skadelig. Men blikket kan her også henledes mot følelsen av vill lykke, av eufori, at lyset er så sterkt at det *ser ut som* at det brenner. Og hva med forestillingen om *flammer i luften*, at luften brenner midt på dagen, som påtent gass trekkende med vinden over skoger og heier? Substantivet sammensatt av to substantiv, nemlig ordet *daylight/daglys*, er et godt og tydelig ord, selv om det kan fremstå i så mange ulike former. Selve dynamikken i bildet kommer av at vi (forhåpentligvis) ser for oss flammenes dans blandet med solens «stive stråler», og hele luften blir da et lysende kaos. *Burning Daylight*: Som at verden går opp i flammer – eller at solen kommer oss nærmere.

6. *Ur mörkret*

(Tittel på novelle av Victoria Benedictsson [1888], Mix Förlag, e-singel, 2011).

Som et bilde av denne novelletittelen får jeg på et vis assosiasjoner til en fremtredelse fra noe svart, som om noe løsner fra det ugjennomtrengelige og stiger frem mot meg, kommer nærmere, kanskje som et gjenferd. Ordet *ur* betyr noe sånt som *fra*, eller *ut av*, og jeg ser da en slags skikkelse, eller kraft, som vokser frem av mørket. Et bål langt borte på en slette midt på natten, et flakkende lys som skimtes midt i alt det svarte, eller en hilsen, en stemme, som kommer fra mørket, som stammer fra noe hinsidig, som et budskap eller en forbannelse. *Ur mørkret* er samtidig et rolig bilde, det kan godt være lydløst, som svak hvisking, en uventet og plutselig henvendelse fra noe man ikke ser, fra en avdød slektning, eller fra en djevel av et eller annet slag. En skygge blant millioner av skygger, samlet i ett digert mørke, hvor denne ene skyggen da stiger frem og gir seg til kjenne enten i form av bevegelse, lyd eller kulde. Hvorfor kulde? Mørket er da ikke varmt, det pleier å være svalt i mørket, eller lunkent, men ikke iskaldt. Jo, det kan være iskaldt i mørket, men også ro, skjerming og stillhet. Hva er det Benedictsson sender imot meg med denne tittelen? Sender hun meg nødvendigvis noe mørkt bare fordi det kommer fra *mörkret*? Svensk har en tendens til å minne litt om nynorsk iblant, i alle fall i mine øyne, og slik kjennes ordet *mörkret* hakket «mykere» enn bokmålsformen *mørket*, som virker mindre poetisk. Dette tittelbildet viser meg noe rolig, muligens noe skummelt, men også noe jeg blir forventningsfull til.

Tenker man seg derimot mulige inntrykk denne tittelen kan frembringe gjennom mer allmenne konnotasjoner, gir kanskje ordene *Ur mørkret* bilder av skrekk og fare. Den virker nok truende på mange, eller den har et truende budskap i seg, noe som kanskje hadde ført til at man ville vendt seg bort om dette skjedde i virkeligheten. Det er lett å tenke seg noe spøkelsesaktig ved denne tittelen, at det er en skrekknovelle i Edgar Allan Poe sin stil. Man blir nok ofte vaktstom om noe skulle komme fra mørket, det at man venter seg noe «derfra». Men at noe kommer *fra* mørket, *ur mörkret*, kan like godt tilsi at et barn kommer hjem til huset om kvelden midt på vinteren. Eller at en katt smyger seg lydløst gjennom hagtornhekken en natt i november. Og så, med ett, står den der og mjauer og vil inn. Og det å *frigjøre* seg fra noe mørkt, det viser vel generelt til noe helt annet enn skrekk og ondskap?

Det kinetiske puffet, eller selve *bevegeligheten* i dette tittelbildet, ligger her i ordet «ur», ut av, frem fra, og blir slik igangsatt av at noe synes å oppstå, at noe *blir synlig* blant alt det usynlige. Øyet leter i Benedictssons lille tittel automatisk etter noe av lys eller mørk karakter, noe som kan utskilles, eller som *skiller seg ut*, fra mørket. En langsam fremtoning virker mest nærliggende, som at en skygge for eksempel «lysner opp» og dermed «glir ut» fra alt det

mørke bak. Det er snakk om valører, gradsforskjeller av mørke, svart, grått, dunkelt. Det svenske ordet *ur* virker på et vis beroligende, det klinger fint som ordlyd, og noe som kommer ut av mørket trenger jo ikke å *tilhøre* mørket.

7. *Snø vil falle over snø som har falt*

(Tittel på roman av Levi Henriksen, Gyldendal Norsk Forlag, 2004).

Som et bilde av denne tittelen får jeg rent subjektivt assosiasjoner til enorme mengder såkalt julesnø; store flak som helt lydløst daler ned over grantrær og skigarder på flatbygdene. Og det er noe ved tidsaspektet i denne tittelen, at noe har vært og at noe skal komme, lag på lag, hendelse på hendelse, at ting gjentar seg. I dette tittelbildet ser jeg også uhemmet kulde, en kulde som gjør sitt til at snøen ikke smelter bort før det igjen laver ned. *Snø over snø*. Hvitt over hvitt. Det vokser også frem et bilde av noe ustanselig, noe evigvarende hviler over tittelen *Snø vil falle over snø som har falt*, at det kan synes endeløst, dette snøfallet. Og det er allerede bestemt, snøen *vil* falle, ikke at det *kan* skje, men det *kommer til* å skje, at ny snø dekker den gamle. Hvor mange meter? Og hvor tett vil det snø, i dagevis, ukevis? Og ettersom snø vil falle på allerede liggende snø, så endrer ikke bildet seg nevneverdig, det vil se helt likens ut, alt sammen, etter at den «nye snøen» har falt. En nokså trøstesløs og kald tittel, men også full av renhet og mykhet.

Gjennom mer allmenne konnotasjoner, og de bilder av snø som jo nordmenn flest er så kjent med, innbyr kanskje tittelen *Snø vil falle over snø som har falt* til en følelse av at det kanskje burde måkes, selve behovet for snømåking og snørydding. Denne romanen er jo helnorsk og ikke særlig gammel, og mange nordmenn vil nok se for seg både julekort og fjellhytter i dette tittelbildet. For det er også noe idyllisk ved det hele, at snøen bare faller og faller mens vi sitter inne i våre peisvarme hytter og stirrer mot granskogen. Snø og lek, vinter og barn, appelsiner og varm sjokolade; det er fullt mulig å se tittelen i et slikt lys, det folkelige, det koselige. Men fimbulvinteren lurar like bak den dryssende snøen. En mulig konnotasjon dette bildet i tillegg kan frembringe, er vel den at noe nytt stadig skal dekke over noe gammelt, at spor slettes og at det meste skal glemmes, et slags «snøbilde» av selve tidens gang.

Det kinetiske puffet blir da her på sin side igangsatt av den *fallende* bevegelsen, som en slags strøm av hvitt fra himmelen. For selv om det ikke *direkte snør* i dette bildet, blir øyets hang til bevegelse likevel dratt mot at det nettopp *vil komme til å snø*, og vi ser dermed den dalende, fallende bevegelsen for oss. Hvite store flak som mer og mer dekker et hvitt område med enda mer hvitt. Partikler eller elementer i bevegelse – svermer eller flammer eller rennende vann – er hypnotisk for øyet og tanken, vi ivrer etter slik «uro» i stillestående tittelbilder og/eller fotografier, fordi slike ting vekker verden til live, noe blir satt i sving, som det heter, og er det noe som setter et bilde i sving, så er det fallende snø.

8. *Drømmen og hjulet*

(Tittel på roman av Jens Bjørneboe [1964], Pax Forlag, paperback, 2003).

Som et bilde av denne tittelen er det noe som vekker assosiasjoner til både søvn og støy. Begge deler i ett og samme. Det hviler et underlig driv over bildet av hjulet som spinner, drømmen som øker i intensitet, og det at det står drømmen *og* hjulet, og ikke drømmen *om* hjulet, får dette bildet til å fremstå som noe (stille) kvernende, noe pågående, vedvarende, i mine øyne. Som i en takt av pust og hjul, hjulet som «slår», pusten som går, pustens tunge rytme under en jevn dur av hjulet som går og går, som om søvnen ruller, som om drømmen kverner.

Hjulet er et gammelt symbol, det finnes i så mange ulike varianter, men det er bestandig *rundt*, det er skapt for bevegelse, for omdreininger, og den som drømmer seg gjennom søvnen, «ruller» kanskje på sett og vis fremover mot oppvåkningen. Hjulet som kjerrehjul, som møllehjul, som tannhjul, som pariserhjul, og som den trommelen som snurrer mot *gevinst* på tombola. Er det drømmen om gevinst, er det drømmen om å løftes høyt opp over tivoliet, er det drømmen om å kjøre fort langs lyngheier og stille fjellvann? Eller er det følelsen av å slå hjul over markene midtsommers?

Nei. Det står drømmen *og* hjulet, ikke drømmen *om* hjulet, og dette skaper både et brudd og en binding mellom de to fenomenene, for de hører ikke naturlig sammen, denne drømmen og dette hjulet, men de føyes sammen til noe mystisk i Jens Bjørneboes tittelbilde. Lyden av hjul som går rundt og rundt, lyden av pusten til den sovende, den drømmende, en takt og rytme

som til sammen utgjør et bilde av at noe kanskje *står på spill*, at noe sannsynligvis *nærmer seg noe*, og at noe går *i en viss retning*. Og for en klang det er i denne tittelen, *Drømmen og hjulet*, det er lyd og bevegelse over ordene, den samme trykkstavelsen på *drømmen* som på *hjulet*, og det kjennes både som stillhet og jevn støy i ett og samme. Jeg hører skrålet fra en flokk med unger langt under meg samtidig som jeg ser en hvirvel som spinner rundt og rundt og rundt, noe på samme tid både urolig og dormende i ett og samme bilde. Kanskje en jevn dur som driver meg i søvn? *Drømmen og hjulet*: Som å lukke øynene til alle toner av Bach og tenke seg at man er verdens største kunstner.

Gjennom det iboende i språket og de allmenne konnotasjonene, gir kanskje tittelen *Drømmen og hjulet* bilder av selve *oppfinnelsen* av hjulet som redskap, som hjelpemiddel. For drømmen om hjulet må jo ha vært der, siden noen en gang fant det opp. Ordet *drøm* vil nok for mange virke som en abstrakt sak i forhold til det høyst konkrete ved ordet *hjul*. Alle kan se et hjul, ingen kan «se» en drøm. Det er også to ulike verdener, eller fenomener, som møtes i denne tittelen, *drømmen* og/eller *hjulet*; det luftige og det nyttige, det fjerne og det konkrete, det rare og det ordinære. Det er også mulig å se et slags lotteri i tittelen, hjulet som spinner mot gevinst, det er temmelig konkret og viser videre til «bildet» av drømmen, til drømmen om å vinne, lykkes, premieres. Eller hva med vannet i bekken eller elven som driver hjulet i en mølle, som videre maler kornet til mel, der hjulet drives av elementet vann, en uendelig kilde til utallige omdreininger, da blir det mer konkret. Eller hva med dikotomien mellom åndsliv og arbeidsliv? En bevegelse er det i alle fall i bildet av drømmen og hjulet, fordi begge deler kan forsvinne fra oss, i rasende fart, og bli borte for godt.

Det kinetiske dyttet blir også her igangsatt av en eller annen friksjon mellom to verdener, en *immateriell* og en *materiell*. Hva har et hjul med en drøm å gjøre? Siden dette ikke handler om en drøm *om* hjulet, men at drømmen og hjulet er stilt opp ved siden av, eller *mot*, hverandre, så oppstår det store rom for tanken og forestillingsevnen. Er det likheter mellom drømmen og hjulet som sådan? Det ene spinner, ruller, det andre flyter, svever, og det mulige bildet som da blir igangsatt, kan slik både stagnere i mørket eller også svinne hen i uåndgripelige anelser. To helt ordinære fenomen som settes sammen i en tittel, som føyes sammen til et bilde, utgjør på denne måten en essens som er vanskelig å gripe, både for øyet og tanken. Og *det* er kanskje dette tittelbildets egentlige styrke.

9. *Vi pynter oss med horn*

(Tittel på roman av Aksel Sandemose [1936], Aschehoug forlag, 2000).

Som et bilde av denne tittelen får jeg pussig nok assosiasjoner til et bursdagsbesøk: Tittelen *Vi pynter oss med horn* er som barneselskapet der mor i huset er ute for å pensle hvetebollene med rosa glasur idet Donald-hattene kvikt blir byttet ut med hjortegevir inne i stuen, til rungende latter, og der stearinlysene velter, flammene slår opp, og noe utemmelig stiger frem rundt bløtkakebordet ved at den voldelige mobbingen atter en gang blir rettet mot den som bestandig plages i skolegården, der det hele omskapes til en mobb av åndssvake og lynsjende små demoner mens vintersolen skinner inn vinduet i sokkelleiligheten på for eksempel Disen, for å dra det litt langt. Dette er en vill tittel, den er morsom, skremmende, vakker, uvanlig og suspekt, alt på en gang, og bildene blandes lett til et virvar.

Det finnes noe av psykologisk art innbakt i dette bildet av noen som setter horn til pannen, og som mener å *pynte* seg med disse hornene, hvordan det enn skal kunne betraktes. Karneval? «Menneskedyret»? Djevelen? Hjorten? Bilder av skogsguden Pan dukker opp, denne mannen med små bein og klovene til en bukk som tilbringer tiden med å lure i skogen og spille på sin panfløyte. Han som har et fryktelig temperament og raseri, som kan slå mennesker og dyr med panisk skrekk, men som også er stolt og vakker og grønnskimrende i sitt vesen. Et smil trer frem fra tittelen *Vi pynter oss med horn*, og da et skjelmsk smil, som kan indikere noe både farlig og narraktig. At det står *vi* og ikke *jeg* eller *hun* eller *han*, henleder tankene mine mot *både* flokken som sådan og «det store individ» som er så mektig at det omtaler seg selv i tredjeperson, lik en konge eller en sinnssyk. Altså: *Vi* pynter oss med horn – pronomenet «*vi*» gjør noe med konnotasjonen i setningen, det er mye mer virkningsfullt enn om det bare hadde stått «*jeg*» eller «*hun*» eller «*han*». Og; *jeg* er *alle* og *jeg* er *ingen*, sier Lucifer, som ofte kaller seg selv *vi*, men som også kan finne på å omtale seg som «JEG er de svarte trollmenn». Så, finnes det noen paralleller her? Uhyggen sniker seg frem gjennom dette helt særegne tittelbildet, men kanskje også latteren, den demoniske latter.

Gjennom mer allmenne konnotasjoner innbyr antageligvis tittelen *Vi pynter oss med horn* til tanker om uærlighet, eller forstillelse, noe som gir seg ut for å være noe det ikke er. Men er horn noe å *pynte* seg med? Kanskje noen får assosiasjoner til såkalt sjamanisme,

avgudsdyrkelse, hedendom, indianere, noe som hører andre tider og andre kulturer til. For dette underlige bildet viser oss noe av forhistorisk art, det er ikke vanlig i vår tid å pynte seg med dyrehorn om man ikke rett og slett skal på karneval. I metaforisk og billedlig forstand får denne tittelen noe mørkt over seg, ja visst, men dette handler ikke om å *skjule* den eventuelle ondskapsen, men derimot å *vis*e den, å regelrett pynte seg med den, hvis det da er horn som symbol på «det onde» Aksel Sandemose har hatt i tankene. Det gode som pynter seg til noe syndig? Et barn som prøver å sette hjortegeviret fra jakten på hodet? En absurd lek der hornene blir tøysete og ufarlig? En høvding som vil vise sin makt? Det å «utstyre seg med horn» kan i overført betydning også tilsi at man «pynter» seg med sine svakheter, at man klager, for å bli sett og/eller at man gjør en dyd av sin skam. *Vi pynter oss med horn* er et såpass mangslungent tittelbilde at vi kan få en følelse av å lete forgjeves etter svaret på «gåten» det viser til.

Det kinetiske puffet blir her først og fremst igangsatt av verbet *pynter*. Det er dette ordet som gir øyets hang til bevegelse og friksjon sitt rettmessige anstøt. Hele setningen står og faller så å si utelukkende på det «upassende» og bevisst plasserte ordet *pynter* i en ellers «rolig» setning. Vi gjør oss *skumle* med horn eller Vi *leker* oss med horn eller Vi *tuller* oss med horn ville ikke fått frem den samme spensten og/eller dynamikken i bildet som det ordet *pynter* gjør. Noe staselig forbundet med dyr og muligens ondskap, noe jålete satt i forbindelse med kamp og frykt; atter en gang er det *kontrasten* i bildet som gir det dets styrke, for det er det uventede og det uvante som gjør også dette tittelbildet – *Vi pynter oss med horn* – så egenrådig og sterkt i møte med vår fantasi og våre forestillingsevner.

10. *Ind gennem de høje graner ...*

(Kunstnerisk fragment/setningsemne av Martin Heidegger, hentet fra boken *Markvejen*, Forlaget Arena, Danmark, 2007).

Som et bilde av denne enslige linjen/formuleringen får jeg assosiasjoner til fugl i flukt. At dette ikke er en reell tittel på et verk av Heidegger, men derimot et slags *fragment* løsrevet fra et større hele, gjør ikke uttrykkets styrke, skjønnhet og pregnans mindre. Jeg ser for meg at tittelen fantes som navn på et skjønnlitterært verk, kanskje en roman om ørner, en diktsamling

om sjøfly eller et essay om vingenes historie. Når det er sagt: Dette bildet er så eiendommelig at jeg ikke kunne la være å ta det med her i denne listen over titler som bilder. Inn *gjennom*, ikke *mellom*, ikke *blant*, ikke *under*, ikke *over*, men inn *gjennom* de høye graner; hvor originalt klinger ikke nettopp det? Er det en styrt det er snakk om? Noe som raser ned fra himmelen og møter grantoppene før det braser i bakken? Er det en døende og styrtende fugls perspektiv dette er et bilde på? Nei, det står da ikke *ned* gjennom de høye graner, det står nemlig *inn* gjennom de høye graner – ja, *inn gjennom*. Mennesker på tur i skogen går *inn mellom* trærne, eller granene, de rusler på landjorden og ser opp mot granenes grener. Så hva er det Martin Heidegger her har sett for seg? Hva er det han forestiller seg i denne bevegelsen? Det er ordene *gjennom* og *høye* som bryter med de konvensjonelle billedinntrykk i møte med dette fragmentet, eller setningsemnet. Det er noe som flyr midt inn i grantrærnes grener, noe som virker å ville *penetrere* disse trærnes nålebekledning og sprikende grener. Det å fare eller å sveve eller å fly rett inn i en gran føles ikke umiddelbart behagelig, det er forbundet med skade og ulykke. Likevel utsier tittelen *Ind gennem de høje graner* noe både mektig og skjønt. Det er fart, det er oversyn, det er drøm, det er frihet og en slik målrettet bevegelse over det hele at man nesten hører suset mot ørene og kjenner granbaret rive mot huden. Dette er et nifst og frydefullt bilde skapt av bare fem små ord, som funker like godt på dansk som på norsk.

Gjennom allmenne konnotasjoner, og det iboende i språket, viser denne formuleringen seg kanskje som litt mindre «magisk» enn det jeg hevder at den er. Selv om fragmentet er skrevet lenge før den tid, så kunne muligens noen se for seg en drone som driver over skogen, som filmer tretoppene og skogsrommet. Eller at et kamera var festet til en fugl. Men bildet av noen som går innover blant grantrær blir uansett en feilbetragtning all den tid det som nevnt står *inn gjennom* og ikke *mellom*. De med høyst livlig fantasi vil kanskje se for seg en klatrer, en som klatrer i trærne og som på grunn av særs tett skog vil kunne svinge seg fra den ene granen til den andre, i stor høyde, og sånn sett kan bevege seg «inn gjennom de høye graner». Dette er en fin forestilling, en artig og uventet måte å se dette bildet på. Men det er ikke nødvendigvis bare inn gjennom *et par* høye graner, men inn gjennom *de* høye graner, noe som i ytterste konsekvens kan bety hundrevis av slike trær – og da blir Heideggers «fragmentbilde» mer som å *tråle* innover gjennom trærne i noen meters høyde, et nokså absurd bilde. *Ind gennem de høje graner* er på alle måter et svært luftig preposisjonsledd, både merkverdig og stolt, og

kunne stått som tittel på en hvilken som helst ... Nei, ikke på en hvilken som helst bok, men antagelig på en høyst særegen roman eller diktsamling.

Det kinetiske puffet blir her først og fremst igangsatt av at noe ser ut til «å trenge inn oppe i høyden», noe fra luften, og øyets hang til bevegelse og/eller hendelse settes da i sving ved å lete etter hva dette «noe» kan være. At et element eller en gjenstand skal kunne komme seg inn *gjennom* de høye trærne, må vel tilsi at det flyr, eller kommer fra luften, eller at dette som trenger inn står på noe høyt, eller? Øyet ledes mot effekter i luften, ser etter noe som kan tenkes å styre rett inn i grantrærne og videre gjennom dem. *Vinden*, ja, kanskje det rett og slett er elementet *luft*, i form av vind, som blåser inn gjennom alle grenene? De vaiende og spisse toppene som rører seg i suset fra vinden. Det finnes få trær som har tettere grenstruktur enn en gran, et villnis av nålete og mørkegrønne grener som vokser tett i tett. Så, om det ikke er en fugl eller en *tanke*, så er det trolig vinden som blåser, som stryker *Ind gjennom de høje graner* ...

11. *Septemberlyran*

(Tittel på diktsamling av Edith Södergran [1918], Fyra krumelurer, 2003).

Som et bilde av denne tittelen ansføres min assosiasjonsevne mot tanker og stemninger omkring gulnende blader, grønne og gule sammen, kanskje på en hengebjørk, halvt varmt, halvt kaldt i været, glitrende sol over vann og bekker, fargene gult og grønt blinker i luften, det er varm høst. Ordet september sammenføyd med navnet på et eldgammelt strengeinstrument: *Lyren*, selve etymologien til lyrikk. Det er nokså klart at det hviler noe vemodig over dette tittelbildet. Og her kommer melankolien inn, rettmessig, i all sin prakt: Både den «syke» og den «friske» melankolien – og den «stolte»? Kan betraktningen av en tittel på et vis styres av i hvilken grad en person innehar dyp, middels eller sterk melankoli? Jeg ser en god og varm melankoli i tittelbildet *Septemberlyran*, jeg ser en *lengsel* etter høsten mer enn et *savn* av sommeren. For hvordan høres en lyre ut? Jo, den klimprer vakkert og mykt, om den spilles på med riktige fingre. September er også et fint navn på en måned, det har klang og fylde ved seg, og for første gang, gjennom alle disse analysene mine av titler, så kjenner jeg lukt! Jeg kan her lukte noe utfra tittelen, eller jeg kan nærmest «snuse» inn *bildet* av tittelen! Jeg lukter høst, fukt, forråtnelse, frukt, skygge og damp. September er en «luktens

måned», og det tonale og lydlige en lyre frembringer, er ofte mollstemt og vakkert, og slik blir dette for meg et bilde av lysende melankoli. Finlandssvensk melankoli, norsk melankoli, nordisk melankoli. Gult og grønt.

Gjennom de allmenne konnotasjonene gir kanskje tittelen *Septemberlyran* en følelse av avskjed, av opphør, av at noe er slutt, all den tid september som måned markerer at sommeren er kommet til sin ende og at høsten tar til. En *lyre* er forøvrig et gammelt gresk strengeinstrument med opptil sju strenger som var i bruk i antikken. Lyren kan minne om en liten harpe, den er formmessig skjønn å se på, og den figurerer til tider i eventyr og sagn. Disse to satt sammen, september og lyren, fører nok for mange til en blanding av både *farger* og *lyd* i inntrykket; noe sorgmuntert, kanskje også noe litt «bittersøtt». September er akkurat «lys nok» til ikke å bli skikkelig høst, og lyren er akkurat «merkverdig nok» til ikke helt å kunne gripes for vår tids mennesker. Men med assosiasjoner til harpen, og tanken om sommeren som svinner hen, så utsier dette tittelbildet en form for stemning som nok klinger mer trist enn lystig for de fleste.

Det kinetiske dyttet blir nok her først og fremst igangsatt av tanken på et årstidsskifte, at naturen endres fra grøderik til mer visnende, og øyets hang til bevegelse fester seg slik antagelig ved blader som faller, ett for ett, og at det grønne gulner, at vinden kjølnes og at mørket nærmer seg. Selve lyren satt opp mot «septemberstemningen» kan nok gi bilder av fingre mot strenger, mot «gule og grønne strenger», og at det klimpres frem en vemodig melodi. Men tanken om motiv i bevegelse, om at en *dynamikk* skal kunne oppstå, får her en del motstand siden det for mange heller vil være en anelse av *lukt* enn en følelse av *friksjon*, som avgjør «det levende» ved det enslige tittelordet *Septemberlyran*.

12. *Sol under jorden*

(Tittel på roman av Erlend Erichsen, Cappelen Damm, 2010).

Som et bilde av denne tittelen får jeg assosiasjoner til «underjordisk glede», til en kanskje skjult verden der et mørke blir opplyst av en kilde som også der kalles *sol*. I fysisk og konkret forstand går det vel an å se det slik. Men hva med metaforisk forstand, i såkalt overført betydning? Er *Sol under jorden* et bilde som viser til noe som er gravd ned? Eller er det et

bilde på all den ild og brann og lava som *koker* og *eltes* rundt langt inne ved jordens kjerne? *Sol under jorden* er et ganske abstrakt bilde; det *viser* meg noe, men det går ikke helt an å *se* hva det viser. Dette tittelbildet blir for meg mer som en indre stemning enn som et bilde jeg kan «se på». *Sol* og *jord* er vidt forskjellige fenomen og elementer, det første er en stjerne og det andre er en planet, det ene ren ild og det andre omgjort materie. Og denne stjernen kan uten vansker destruere planeten hvis den kommer nær nok. Jeg ser for meg at noe skinner i mørket, og at dette er fint og vakkert så lenge det er langt nok unna meg, eller langt nok *under* meg. For det dreier seg ikke om solen *over* jorden, for det står faktisk *under* jorden. Brenner det langt der nede? Eller er det rett og slett noen som har mistet en de var såpass glad i, at de omtaler den døde nede i jorden som «sol»? *Anskuende*, er ordet jeg vil bruke om hva denne tittelen gjør med mine evner til å *se*.

Gjennom mer allmenne konnotasjoner sier selve tittelbildet *Sol under jorden* kanskje ikke så mye. Bildet i denne romantittelen *kjennes* antagelig mer enn det *vises*. Siden det er jeg som har skrevet denne romanen, så *vet* jeg faktisk en del om hvilket inntrykk den gir, hva denne tittelen «gjør med» folk, hva de tenker seg. Noen synes den er usigelig trist, noen kjenner den som kraftfull, andre igjen synes den bare rett og slett er poetisk. Og det at *sol* står i ubestemt form, at det ikke står *solen* i bestemt form, det *gjør* noe med virkningen, har jeg fått høre. Det klinger kanskje bedre, sånn lydmessig, men det er også med på å gjøre bildet av «dette lyset» mer uåndgripelig, mindre konkret, og slik sett mer av en anelse enn av et klart bilde. Hvis solen nærmer seg jorden mer og mer, så dør vi.

Det kinetiske puffet blir nok her først og fremst igangsatt av at «noe» er plassert der man minst forventer det. Øynene kan ikke helt se for seg en sol nede i mørket. Flammer, ja, lyskilder, joda, men en sol? Den dynamiske effekten oppstår da i så fall av at kontrasten blir for stor, for vanskelig, og at det hele slik *kulminerer i en følelse*, en anelse, i stedet for å settes i gang av en *bevegelse*. At det skulle kunne brenne i jorden, ikke oppå jorden, men *i* jorden, *under* jorden, uten at det handler om jordens konkrete og vulkanske kjerne, er et bilde som ikke lar seg fange så lett. Og det er meningen; for det at et bilde ikke helt kommer til syne, at man ikke makter å gripe det fullt ut, det utgjør også en effekt, om enn famlende, søkende, villedende.

13. *Ekko og regnbue*

(Tittel på notatsamling av Olaf Bull, Gyldendal Norsk Forlag, 1987).

Som et bilde av denne tittelen får jeg assosiasjoner til barn i lek mellom fjell. Med hendene formet til en «ropert» foran munnen skriker de av full hals for å høre sine egne stemmer slynges tilbake fra fjellssidene. Ordet *ekko* viser til et så sterkt og velkjent fenomen at det slår inn med det samme man ser denne tittelen; enkelt og uhyre kraftfullt. *Ekko*, det ljomer rundt deg, *ekko*, som et uventet svar, *ekko*, velbrukt som symbol og like fjetrende for ethvert barn som opplever det for aller første gang. Et ekko viser til lyd som «kommer tilbake», en klang vi leker med og frydes av. Og dess vakrere stemme som roper, eller sang som synges, desto flottere blir den siste rest av lydbølger som «slår» tilbake. Olaf Bull sitt ekko koblet til det kanskje enda vakrere fenomenet *regnbue*, utgjør på en måte et klinkende klart bilde av både drøm, lek, natur og mystikk. Se fargene som dirrer i ekkoets klang, se buen av sol og regn som strekker seg over Jotunheimen mens ropene slynges tilbake mellom fjellskrentene. En ganske norsk tittel? Ikke bare, men regnbuen og ekkoet er så allment kjent, både så barnlig og avansert på en og samme tid, at bildet av denne tittelen knapt kan kalles annet enn svært synlig. Den er drevet av både naturmystikk og glede, både sunnhet og eventyr. Soria Moria.

Men gjennom mer allmenne konnotasjoner innbyr muligens tittelen *Ekko og regnbue* for eksempel til assosiasjoner om eventyr, om norske folkeeventyr. Og den vekker kanskje også minner, minner om turer med familie og venner, stemmen til barna som gjengis av naturens prakt. Men trolig gir tittelen flest «bilder av» lyd og farge. Tittelbildet *Ekko og regnbue* er også drømmeaktig i sitt vesen, og sammenstillingen, det at ordet *ekko* kommer før ordet *regnbue*, er helt på sin plass rent rytmisk. Begge deler er naturfenomen som kan forklares, men som også kan virke til dels overnaturlig og bortimot hinsidig. Alle liker å oppleve slike ting i hverdagen, og denne tittelen har sånn sett iboende i seg både hverdag og mystikk. Hvilken farge har et ekko? Hvordan rører en regnbue på seg? Dette er en fantasiens og lekens tittel, enkel og «sjeledyp» i ett og samme bilde.

Det kinetiske dyttet som Gaston Bachelard skriver om, blir nok her først og fremst igangsatt av det fargerike satt opp mot det klangfulle, en *vibrasjon* mer enn en *friksjon*, og blikket søker buens form i luftrommet, lyden og stemmens bølger i strekningen mellom rom og rom. Det er to ulike fenomen som møtes i ett bilde, og den eventuelle sammenblandingen av disse fører til

dynamikk og en nokså rar bevegelse. Vibrasjoner grunnet lyd gjennom luft, de blasse og gjennomsiktige fargene som buer seg over det samme, lyd og farger i luft, over vann eller skog, en slyngende og buende «formfullhet» som øyet begjærlig søker av all kraft. *Ekko og regnbue* utgjør et bilde av «farger av lyd», eller av «lydens farger», men også – støtvis og hver for seg – *farger* som slynges frem og tilbake mellom mennesket og fjellet.

Det finnes ingen hverdag i øynene, kunne man hevde, før man ser opp mot himmelen, glaner mot fasaden i fiolett betong med grå fjær og innser at kongens slott i Bergen egentlig er både barnsligere og vakrere enn andre slott, og at man ikke får flytte inn i noen av dem før man har gjendrevet alle stille flokker av duer og et helt århundres aprildager. For det finnes ingen hverdag i øynene. Avprellende som regn på flammer. Man makter det ikke, men øynene vil det.

Ekko og regnbue: Dette er virkelig et tittelbilde som *lever*, som rører seg, som blir til dynamisk poesi og nesten, men bare nesten, til virkelighet.

I dette «galleriet» av tretten *bilder* av diverse boktitler, har vi sett at noen få ord satt sammen til en struktur kan inneholde et vell av assosiasjonsmuligheter, og også iboende allmenne konnotasjoner i forhold til for eksempel minner, betydninger, symboler og «livsoppfattelser». Idet bokstaver satt sammen til ord og setninger virkelig *leses*, virker da dette inn på både tanker og sanser, noe som igjen fører til gjenkjennelse, koblinger og forestillinger ved at disse (indre) bildene blir «vekket til live» i vårt sinn. Og for at ord skal bli til bilder, for at noe skal kunne «sees» eller anskueliggjøres gjennom en bevisst komponert setning, så må vi «genom att mångfaldiga upplevelserna av de litterära figurerna, av de rörliga bilderna, genom att (...) återge varje ting dess rätta rörelse (...) genom att räkna alla rikedomarna i de troper som induceras kring ett ord», ta i bruk all vår fantasi og våre forestillingsevner, for å si det med Gaston Bachelard. For: Det er lettere å beskrive en form enn en form i bevegelse.

Tittelen som «lydbilde»

Som vi har sett, er det mangt som både kan «skjule seg», men også *åpenbare* seg i en tittel. Og det har vært selve bildene i/av en tittel vi har sett på. Men hva med det *lydlige*? All poesi har sin klang, svak eller tydelig, sine toner og rytmer, som en effekt av for eksempel allitterasjon, rim, vokalsammensetninger eller trykk på enkelte stavelser. Det er noe som heter «å smake på ordene», noe man først og fremst skulle tro handlet om smakssansen og munnen. Men dette dreier seg jo egentlig om hvordan en setning *lyder*, hvordan den «kjennes» om den gjentas noen ganger, at vi lar den «sige inn» og feste seg, på et vis. Og hva med Maria Gripe sin tittel *Tordivelen flyr i skumringen* (1978)? Det er slik den lyder på norsk, og man kunne da si: Smak litt på den, eller bedre; lytt til den! Deretter kan man slippe den, la den gli bort, og så høre den samme tittelen bli sagt på ny, men nå den svenske originaltittelen, som er *Tordyveln flyger i skymningen*. To helt like setninger *innholdsmessig*, for de sier det samme, men med et ganske forskjellig *lydbilde*, med hver sin *klang*. En underlig og litt nifs tittel, som på svensk klinger annerledes enn på norsk. For det dreier seg om to forskjellige språk, selvsagt, men de er ikke *så* forskjellige heller.

Man kunne undersøke dette også gjennom et annet eksempel, nemlig Charles Baudelaires både berømte og beryktede diktsamling *Les Fleurs du Mal* (1857). Vi ser og hører den på fransk, og om man ikke kan et eneste ord fransk, så blir det jo bare lyder, rare utsigelser som ikke fører annet med seg enn noe av utelukkende lydlig og tonal art. Det kan sikkert klinge fint det, men om man så får høre ordene/tittelen på norsk, *Ondskapens blomster*, se da skjer det noe! Ikke bare det at setningen da blir forståelig for «alle og enhver» i Norge, men at også selve *lyden* av disse ordene da får en ganske annen effekt, blir til helt andre klanger. Og så sier man kanskje denne tittelen til en venninne fra, la oss si Gvarv i Telemark, og hun smaker på ordene, «veier for og imot», før hun responderer, med et smil: *Det vondes blommar*, ja, den har man hørt om! Og så har tittelen plutselig fått enda en klang, et nytt lydbilde, som gjør at man må smake på ordene nok en gang. *Det vondes blommar*, det lyder jo bare enda vakrere og «ondere» på nynorsk. Slik kan det lydlige ved en «billedrik» tittel endres og transformeres alt etter hvilket språk man bruker, gjennom dialekt eller sosiolekt eller også kanskje gjennom *idiolekt*? For hvordan høres en tittel ut «inni oss» når vi uttaler den for oss selv?

Roland Barthes (1915-1980) var litteraturkritiker, litteraturteoretiker, filosof og semiotiker – men også forfatter. Han begynte sine litteraturstudier innenfor den historisk-biografiske tradisjonen, som han senere tok kraftig avstand fra. Innenfor strukturalismen som

litteraturteoretisk retning og felt, ble han et viktig navn utover på 1960-tallet. Barthes tok senere avstand fra strukturalismen, som han da betegnet som «et intellektuelt delirium». Han begynte etter dette å nærme seg poststrukturalismen som teori. Barthes har skrevet kjente «sjangerblandede» bøker om blant annet fotografi, kjærlighet, sorg og kunst. Han anses i kulturkretser over hele verden spesielt som en velrennomert essayist, allsidig og nytenkende, og er kanskje aller mest kjent for det omdiskuterte essayet «Forfatterens død» (1968). Roland Barthes døde som følge av å bli påkjørt av en bil idet han skulle krysse gaten.

I sin essay- og artikkelsamling *I tegnets tid* (utvalg, oversettelse og innledning av Knut Stene-Johansen, Pax Forlag AS, Oslo 1994) skriver Roland Barthes blant annet om retorikk, semiologi og om tolkning av bilder ved hjelp av nettopp *tegn*. Og i essayet «Bildets retorikk» kommer han omsider inn på begrepet *idiolekt*. Om dette skriver Barthes:

Det finnes en mangfoldighet og en sameksistens av leksika i ett og samme menneske, og disse leksikas antall og identitet danner på sett og vis den enkeltes *idiolekt*. I sin konnotasjon vil bildet således være konstituert av en arkitektur av tegn hentet fra et variabelt omfang av leksika (av idiolekter), idet hvert leksikon – uaktet hvor «dyptliggende» det enn er – forblir kodet, dersom *psyken* selv er artikulert som et språk, slik man tenker seg det i dag. Og hva mer er: Dess mer man trenger ned i et individs psykiske «dybde», dess sjeldnere og mer klassifiserbare blir tegnene (Barthes 1994: 32).

Her snakker riktignok Barthes om menneskenes ulike sett av tegn som de eventuelt har til rådighet for å tolke bildeinformasjon. Enkelte mennesker «ser» mye mer enn andre i bilder, rett og slett fordi noen har mer viten og erfaring enn andre. Bildene «snakker» til folk på ulike måter, alt ettersom hvilken individuell ballast og/eller historie som ligger til grunn for ulike enkeltpersoners liv. Men dette mener jeg altså også kan «overføres» til oppfattelsen av ordklang og språklige *lydbilder* idet en tittel blir hørt eller lest. En setning eller tittel blir lest, eller lest *opp*, og ordene oppfattes av synet og øret, de fester seg da uunngåelig slik til det indre i ett enkelt menneske, som er forskjellig fra alle andres. Enhver persons *indre* stemme – den stemmen vi «tenker med» – har en unik klang man aldri kan «vise til» noen, den kan aldri bli hørt av andre, fordi dette naturlig nok er et menneskets *egen* indre stemme. Og sånn sett utgjør dette enhver persons *indre idiolekt* i form av en stemme. Dette er den delen av språkbruken som er spesifikk for ett enkelt individ, på sett og vis på linje med fingeravtrykket, tonefallet og arvestoffet.

Dialekt angår et helt område, *sosiolekt* en spesifikk gruppe og *idiolekt* en enkelt person. Med dette forsøker jeg å si at en tittel som *En dag i oktober* eller for den del *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i*, blir «sagt» på en helt *unik* måte idet den blir «tatt opp» av et menneskets indre *røst*, eller *den tankestemmen* et menneske smaker på ordene med, eller også *drømmer* med, ja, den stemmen man «er tilstede i verden med», den det *tenkes* med.

Idet, la oss si, Tine på åtte år hører og oppfatter ordene *Tordivelen flyr i skumringen* mens hun sitter på bestefars fang, så hører og oppfatter den høytlesende bestefaren den eksakt samme tittelen likevel ganske så annerledes enn barnebarnet. Ikke bare idet de sier denne tittelen høyt til hverandre, med hver sine enestående stemmer, men også *hver for seg* og inni seg. Og ikke bare fordi bestefaren har et langt liv bak seg, med kunnskap, erfaring, sorger og gleder, men i tillegg til dette fordi bestefarens *indre røst* også lyder så annerledes enn lille Tines spe og myke, og helt egne *lydlige idiolekt*.

«Med det der lille knekket i stemmen», kan man høre folk si iblant. Da sikter de gjerne til *en enkelt* persons helt særegne tonefall og/eller stemmebruk, og da noe veritabelt karakteristisk ved denne ene personens toneleie.

Og så sitter du kanskje på bussen en morgen om våren, en halvfull buss med søvnige mennesker ombord. I avisen står det kanskje om en ny roman som nylig er utkommet, den er for eksempel skrevet av en debutant og får god omtale. Men det er ikke så viktig. Det viktige er derimot hvordan tittelen *lyder* inni deg, der du gjentar og gjentar den mens du skuer ut mot utsikten fra Puddefjordsbroen idet bussen sakte kjører over.

Mars i Amsterdam.

Du gjentar denne tittelen for deg selv, *inni* deg selv, lytter til et stille lite ekko, gjentar.

Mars i Amsterdam.

Og fordi du nå «hører» tittelen bedre og bedre, skimter du gradvis en diger eng av røde tulipaner, du ser snart vindmøller og kanaler og tresko, ser Rotterdam, kanskje til og med Eindhoven, og du tenker dernest på selve måneden mars, ikke planeten, men den første *vårmåned* i kalenderen, du ser tynn is på vannet om morgenen, for tidlig spirende blomster, og i Norge; det spake sollyset om ettermiddagen og rosa snøfjell om kvelden. Eller kanskje du ser noe av Vincent van Gogh sveve forbi, blomsterbilder, mørkeblå stjernehimler malt med full aggresjon, eller du ser store solsikker og et

avskåret øre idet du og bussen plutselig farer inn i den mørke tunellen som leder gjennom Løvestakken.

Eller du tenker på hvordan denne tittelen ville høres ut hvis den ble uttalt av den du elsker, hvordan den ville klinge gjennom hennes dialekt, hvordan den ville lyde gjennom hennes myke stemme, og med den så vidt merkbare lespingen hun har for vane å uttale seg med, grunnet den ene litt skjeve fortannen.

I dette kapitlet har vi sett hvordan ulike titler, løsrevet fra det de titulerer, kan fungere som *bilde*, som egne uttrykk i og for seg selv, nesten som en helt egen kunstform. Og vi har sett hvordan titler kan fremstå som en form for lydbilder gjennom både «den indre og ytre» stemmens klang og egenart.

*

AVSLUTNING

Jeg innledet denne mastergradsoppgaven med å etablere et emne, nemlig muligheten for å anse *tittelen* som en kunstform i seg selv, og da først og fremst den skjønnlitterære tittelen. Jeg tok videre for meg en del teorier og tidligere forskning på feltet, så som Gérard Genettes studie rettet mot det paratekstlige univers, Maurice Merleau-Pontys filosofi omkring det sanselige og selve persepsjonen, og til sist Gaston Bachelards kreative tanker i forhold til fantasiens og forestillingsevnenes møte med ulike bilder. Tre franskmenn altså, og disse tre var på sett og vis de eneste jeg fant noenlunde relevant «faglig støtte» hos med hensyn til mitt emne og min tematikk. Det har vært lite annet å støtte seg til.

Problemstillingene jeg har vært innom har – foruten undersøkelsen av tittelen som paratekst – i all hovedsak dreid seg om de to romanene til Sigurd Hoel og Kristin Ribe, hvordan disse kunne sees i lys av sine titler og hvorvidt de to romantitlene kunne utgjøre en samlende enhet og/eller essens av verkenes fortellestemmer og tema/innhold. Videre har jeg også sett nærmere på 13 enkeltstående titler og deres mulige billedkraft og eventuelle effekt på forestillingsevnen. Gjennom Genettes, Merleau-Pontys og Bachelards studier har jeg i det store og hele funnet metoder jeg kunne anvende og utvikle i forhold til de nevnte problemstillingene.

Gjennom tre kapitler har jeg forsøkt å finne tre ulike perspektiver vedrørende tittelen som fenomen: Angående tittelen som sjanger, fant jeg at den tilhørte det *paratekstlige* mer enn fragmentet. Angående det å lese tittelen i lys av sine verker, fant jeg at den kunne fungere som en *essens* utfra teorier om persepsjon. Angående tittelen som mer eller mindre selvstendig «kunstform», fant jeg at den fungerer som en form for bilde – både *bilde* og *lydbilde* – i og for seg selv. Dette kan vel sies å utgjøre mine «resultater» av denne litteraturvitenskaplige undersøkelsen.

Det forundrer meg at det ikke er gjort mer forskning på dette emnet, at tittelen som fenomen ikke er undersøkt mer inngående innen academia. Titler som litterært fenomen har bestandig fascinert meg, de er både poesi og karakter og ånd samlet i ett og samme. Og har man først oppdaget en tittel som treffer, som rammer både hjernen og hjertet, da husker man ikke bare denne tittelen, men ofte også selve verket, for resten av livet.

ENGLISH SUMMARY

I initiated this MA-thesis by establishing a subject, the possibility of considering *titles* as an art form in and of itself, and in particular the titles of fictional writing. I proceeded by discussing some theories and previous research in this field, such as Gérard Genette's study of the paratextual universe, Maurice Merleau-Ponty's philosophy on sensing and perception, and finally Gaston Bachelard's creative thoughts on the role of fancy and imagination when faced with various images. Three French thinkers then, and these three were really the only ones where I found some relevant "scholarly support" in relation to my theme and subject matter. There has been little else to rely on.

My discussion – besides the examination of the title as paratext – has mainly revolved around the two novels by Sigurd Hoel and Kristin Ribe, and how these could be read in light of their titles, and whether the two titles could form a collecting unit and/or essence of the two texts narrators voices, and the themes/content. Furthermore, I have also examined 13 titles on their own, and their potential force as images and effect on the imagination. Through Genette's, Merleau-Ponty's, and Bachelard's ideas, I have been able to establish methods I could use and develop for inquiring into the afore mentioned questions.

Through the course of three chapters I have tried to find three different perspectives on the title as phenomenon. Regarding the title as genre, I found that it belongs more to the *paratextual* than to the fragment. Regarding the title in light of its work, I found that it could work as an *essence* based on theories of perception. Regarding the title as a more or less autonomous artform, I found that it works as an image – both *image* and *auditory image* – in and of itself. This then are the "results" of this examination of literary titles.

It surprises me that there is so little research into this subject, that the title as phenomenon has not received more academic attention. Titles as a literary phenomenon have always fascinated me, they are poetry and character and spirit all in one. And once one has discovered a title that really captures, which reaches both mind and heart, one does not only remember the title, but often also the work, for the rest of one's life.

Litteraturliste

Primære verker:

- Adorno, Theodor, «Titlar» [1965], *Notar til litteraturen. Utval og innleiing ved Arild Linneberg*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1992.
- Bachelard, Gaston, *Luften och drömmandet* (originaltittel *L'air et les songes*). Oversettelse ved Lindström, Marianne. Lund: bokförlaget *Scarabé*, [1943] 1996.
- Bank Pedersen, Christian, «Kirkegårdens latterligste klassiker – om berømmelse, litteratur og undergang i *Døden i Venedig*», hentet fra essaysamlingen *Thomas Mann i syv sind*, s. 41-65, København: red. David Bugge og Ole Morsing, Forlaget ANIS, 2008.
- Barthes, Roland, *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Utvalg, oversettelse og innledning ved Stene-Johansen, Knut. Oslo: Pax Forlag AS, [1972, 1977, 1982, 1984, 1985] 1994.
- Blanchot, Maurice, *Innriss: essays i utvalg*. Oversettelse ved Wulfsberg, Marius. Oslo: Aschehoug 1996.
- Danius, Sara, «Blickens skolning», hentet fra *Proust motor*, s. 42-54, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2000.
- Genette, Gérard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Oversettelse ved Lewin, Jane E. og forord ved Macksey, Richard. England: Cambridge University Press, [1987] 1997.
- Hoel, Sigurd, *En dag i oktober*, Norge: Gyldendal Norsk Forlag AS, [1931] 1987.
- Hume, David, «Om standarden for smak» [1757], *Estetisk teori – en antologi*, s. 17-32, Oslo: red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, Universitetsforlaget, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*. Oversettelse fra fransk ved Colin Smith. London: Forgotten Books, [1945] 2015.
- Norén, Lars, *Fragment*. Gjendiktet fra svensk av Steinar Opstad, Oslo: Kolon Forlag, 2017.
- Proust, Marcel, *På sporet av den tapte tid*, bind 2, *I skyggen av piker i blomst*, (originaltittel *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*). Oversettelse fra fransk ved Anne-Lisa Amadou, revidert av Karin Gundersen, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, [1919] 2014.

Ribe, Kristin, *Drikke det vannet som ormene hadde ligget i*, Oslo: Forlaget Oktober AS, 2006.

Ridderstrøm, Helge, «Fragment», *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier* - HiOA, Oslo: publisert 06.03.2018.

URL: www.edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/fragment.pdf

Tidsskriftet *Bøygen*, # 2, 2017.

Weekendavisen, # 8, 23. februar, 2018.

Aadland, Erling, «Hvem setter tittelen på et diktverk?», *Farvel til litteraturvitenskapen*, s. 75-112, Oslo: Spartacus Forlag, 2006.

Sekundære verker:

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space* (originaltittel *La poétique de l'espace*). Oversettelse fra fransk ved Maria Jolas, Boston: Beacon Press, [1958] 1994.

Benedictsson, Victoria, *Ur mörkret*, Sverige: Mix Förlag, e-singel, [1888] 2011.

Bjørneboe, Jens, *Drømmen og hjulet*, Oslo: Pax Forlag, paperback, [1964] 2003.

Brynildsen, Aasmund, *Svermeren og hans demon*, fire essays tidligere utgitt hver for seg [1952, 1953, 1962 og 1972], samlet utgave, Oslo: Andresen & Butenschøn, 2009.

Bull, Olaf, *Ekko og regnbue* (notatsamling utgitt posthumt), Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1987.

Erichsen, Erlend, *Sol under jorden*, Oslo: Cappelen Damm, 2010.

Heidegger, Martin, *Ind gennem de høje graner*, hentet fra tekst- og fotosamlingen *Markvejen*, Danmark: Forlaget Arena, 2007.

Henriksen, Levi, *Snø vil falle over snø som har falt*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2004.

Jørgensen, Harald, *Hovedoppgaven – skikk og bruk i oppgavearbeidet*, Oslo: Novus Forlag, [1992] 1993

London, Jack, *Burning Daylight*, England: CreateSpace Independent Publishing Platform, [1910] 2014.

- Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag AS, [1945] 1994.
- Mishima, Yukio, *Sol och stål* (originaltittel *Taiyo to tetsu*), Lund: Ellerströms förlag, [1968] 2006/2015.
- Nedreaas, Torborg, *Musikk fra en blå brønn*, Oslo: Aschehoug forlag, [1960] 1992.
- Proust, Marcel, *I skyggen av piker i blomst*, (originaltittel *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*).
Oversettelse ved Anne-Lisa Amadou, revidert av Karin Gundersen, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, [1919] 2014.
- Sandemose, Aksel, *Vi pynter oss med horn*, Oslo: Aschehoug forlag, [1936] 2000.
- Södergran, Edith, *Septemberlyran*, Sverige: Fyra krumelurer, [1918] 2003.