

Den umulige og opprørende dissonans: En siesta med Alexander Kielland og musikken

MAGNAR BREIVIK

Alexander L. Kielland (1849–1906) har beholdt sin posisjon som en av 1800-tallets store. Leserskaren er nok ikke like omfangsrik som den var, men like fullt har forfatteren sin sikre plass innenfor den norske kunst- og kulturarven – ved siden av samtidige komponister som Grieg og Svendsen, Ole Olsen og Johan Halvorsen. Den musikkhistoriske parallellen er ikke tilfeldig valgt: I tillegg til forfattergjeringen og sine mangfoldige gjøremål var Kielland opptatt av musikk på en måte som langt overgikk den velvillige interesse som gjerne fulgte hans status og stand. I Kiellands tilfelle var den musikalske entusiasmen av en slik karakter at en musikkhistorisk sidebelysning kan være vel verdt å trekke inn som et supplement til det litteraturhistoriske hovedlyset. Dette essayet er basert på en slik oppfatning. Snarere enn å pretendere å være et bidrag til musikkvitenskapen, har teksten som mål å presentere dikterens allsidige musikalske engasjement på hans egne og romslige premisser. I det følgende skal dermed både Kiellands musikalske aktiviteter, hans musikksyn og hans anvendelse av musikken i eget forfatterskap stå i fokus.

Kielland kom til å beskjeftige seg med musikk på flere plan. Vi skal starte med å se på en del generelle trekk før vi går inn hans novellette «Siesta» og betrakter denne teksten fra en musikalsk synsvinkel. Kiellands «Siesta» framstår ikke bare som et tekstlig uttrykk for 1800-tallets musikkultur og forfatterens egne musikkoppfatninger: novellettens narrative utfoldelse integreres også i et beskrevet, musikalsk forløp. Dette gjør at

den aktuelle teksten også kan leses i et intermedialt perspektiv, som en musikalisert, skjønnlitterær framstilling.

Vi skal komme tilbake til det intermediale aspektet, men altså først noen ord om Kiellands forhold til musikk. Det kan trygt konstateres at forfatterens relasjoner til kunstarten var mangfoldige. I en periode var han formann i Stavanger Musikalske Selskab, en konsertforening der han selv også medvirket på fløyte. Han spilte ellers i en fast kvartett, vesentlig til husbruk, men også fra tid til annen for inviterte gjester. Alt tyder på at Kielland hadde stor glede av å spille sammen med likesinnede *liebhabere*, uten at han dermed var å betrakte som noen instrumental virtuos. Men om Kiellands instrumentale ferdigheter var aldri så moderate, var hans generelle musikkforståelse desto større. I sin bok om Kielland fastslår Gerhard Gran at forfatteren tok sitt monn igjen når de drøftet stykkene de framførte: «da la han ut med en sikkerhet og en nuanceret rigdom i opfatningen som ofte var overraskende og i regelen overbevisende».¹ Det er utvilsomt i den rike, musikalske erkjennelses- og innlevelsesevne Kiellands musikalitet kommer klarest til uttrykk. Det kan synes som om realisten Alexander Kielland her får et åndelig fristed som åpner for perspektiver som overgår det forstandsmessige.² Gran kan minnes en middag han selv hadde hatt med Edvard Grieg. Ved denne anledning skal Grieg ha uttalt seg heller hånlig om mange dikteres manglende forståelse for musikk – «han hadde jo arbeidet sammen baade med Ibsen og Bjørnson». Med *Kielland* var det imidlertid noe helt annet:

«Men», sa han [Grieg] tilslut, «der er en undtagelse: Kielland, han er virkelig musikalsk, han skjønner det, – han vrøvler aldrig, og stundom sier han virkelig ting som kan glæde en musikers hjerte».³

I Kiellands brevvekslinger finner en innsiktsfulle kommentarer til både Grieg og Beethoven. I hans litterære produksjon er ellers den lille teksten «Musik», fra samlingen *Mennesker og Dyr* (1891) et godt eksempel på hans kritiske sans i forbindelse med musikalsk interpretasjon. Her viser han til en framføring av Hector Berlioz' *La Damnation de Faust*, som han har hørt i København. Sangen «Le roi de Thule», som Margrethe framfører, «vil for Alle, som har hørt Sangen ofte nok og godt sunget, staa som noget af det eiendommeligste og yndigste, der er skrevet», mener Kielland.⁴ Men framføringen i København svarte tydeligvis så langt fra til forventningene:

Enhver, som har hørt dette, saaledes som det skal framføres, vil mindes den gribende Stilhed, denne korte uskyldige Pigesøvn, indtil den lidenskabelige Hvirvel af Toner igjen griber os og fører os afsted mod den vilde Slutning. Men af dette var der ingenting ved Opførelsen her i Kjøbenhavn; den vidunderlige Sang faldt nærmest til Jorden; Sangerinden sagde Ah! Og Orkestret svarede Svup! Og dermed var Visen ude.⁵

Kiellands påpeking av at et kjært musikkstykke kan falle sammen gjennom en slett framføring, bunner utvilsomt både i musikkinteresse, kjennskap og kunnskap. Disse egenskapene er det også som skinner gjennom i hans tidligste litterære arbeid, *Richard Wagner og festspillet i Bayreuth 1876*. Denne teksten fra 1877 ble utgitt først over hundre år etterpå, i 1990.⁶ Kielland var blant dem som tidlig fikk sans for Wagners musikk. I et brev til sin hustru Beate, datert Kristiania 10. oktober 1871, skriver han om en av pianisten Erika (Lie) Nissens opptredener:

– idag har jeg vært doven! – jeg kommer nu ligefra generalprøven til Erika Lies' konsert iaften: jeg har siddet dernede alene på galleriet i halvanden time og hørt den deiligste musik; Wagners' overture til Tannhäuser for 8 hænder paa to svære flygeler! det kan du tro lyder; det er noget af det mest storartede, man kan høre.⁷

Den musikken Kielland viser til, Wagners *Tannhäuser*, var skrevet i årene 1843–45. Det kom til flere revisjoner av dette verket. En av dem fikk navnet Paris-versjonen, etter en produksjon i Paris i 1861. Ved denne anledningen kom det til opptøyer iverksatt av den såkalte Jockeyklubben, og etter dette forbød Wagner framføringer av sin musikk i Paris. Vi skal senere se at den svært fornemme Jockeyklubben også nevnes ganske kort i innledningen til Kiellands «Siesta».

Det kan være ulike årsaker til at Kiellands relativt omfattende skrift om Wagner og festspillet ble liggende så lenge før det kom til publisering. En grunn kan være at teksten ikke glir så lett inn i Kiellands øvrige forfatterskap. En annen årsak kan ligge i at det er delte meninger om skriftets litterære kvaliteter. Vi skal ikke gå inn i denne debatten, men heller se på et par av de momenter forfatteren tar opp.

Kielland hadde ikke, som en kanskje kunne tro av tittelen, selv vært til stede under dette aller første Wagner-festspillet i Bayreuth. Han har tvert om hentet stoff fra aviser og annen sekundærlitteratur. Teksten bærer naturlig nok preg av dette. Hensikten later til å være å spre kunnskap om Richard Wagner og hans musikkdramatiske verk. Kielland faller likevel ikke for fristelsen til å bifalle tidens eksalterte Wagner-kultus. Han er for den saks skyld heller ikke blind for den innbitte motstand som også ble rettet mot komponisten og hans verk. Men det er tydelig at Kielland, hinsides egne musikalske preferanser, ser at Wagner representerer noe interessant og kunstnerisk gjennomgripende som kan ha framtiden for seg. Den 28-årige forfatteren avslutter slik:

Med denne sympathiske Interesse er det, vi føle os dragne mod Wagner og hans Værk, ikke for at bedømme det eller for at tage et Parti og en Plads blandt de Stridende; men forat berige vor Aand med saameget Kjendskab som muligt til en Sag, der har stor almenmenneskelig Betydning. Lad det da være overladt til Efterverdenen at anvise Wagner hans

Plads blandt Musikens Koryfæer – dersom overhovedet Efterverdenen vil dele vore Anskuelse om Nødvendigheden af en smaalig Rangforordning blandt de store Aander.⁸

Fra et musikkvitenskapelig synspunkt tilfører Kiellands tekst ingen vesentlige poenger. Det interessante momentet ligger snarere i det lille vindu den åpner til en samtidig og norsk resepsjon av både fenomenet Richard Wagner, hans verk og det nyetablerte festspill. En skal huske at Wagner og hans «framtidsmusikk» ikke var allment kjent her til lands på denne tiden. Den som ser Kiellands eget forfatterskap fra en musikalsk synsvinkel, merker seg nok også hans beskrivelse av Wagners ledemotivteknikk med særskilt interesse. For Kielland er det et poeng at Wagner på dette området har gått langt videre enn von Weber og Meyerbeer, de andre komponistene han viser til. Wagner har ført metoden til sin ytterste konsekvens, mener han, og fortsetter:

Hver person – ja næsten hver Thing – har hos ham sit Leitmotiv; saasnart en Person viser seg paa Scenen eller endog blot omtales, lyder strax hans Motiv fra en eller anden Kant i Orchesteret og det er et helt Studium at følge de kunstigt sammenslyngede Motiver i de mere bevegede Scener.⁹

Å knytte karakteristiske trekk til individene i et omfattende persongalleri, for så å la disse følge de respektive enkeltpersonene gjennom verket, er et velkjent grep også fra litteraturen. Det kan være interessant å se denne narrative teknikken i forhold til Wagners høyt oppdrevne prosedyrer. Kielland fokuserer nettopp på ledemotivbruken hos komponisten, og vi finner anvendelse av tilsvarende framgangsmåter i hans egne tekster. Mest typisk er det i dikterens større verker, men persongalleriet i «Siesta» kan også betraktes i et slikt perspektiv.

Kielland er særskilt opptatt av musikkens evne til å gripe tilhøreren på en fundamental og skjellsettende måte. Den kan åpne for både medmenneskelig kommunikasjon og et dypere, subjektivt bevissthetssjikt. Et interessant uttrykk for slike tanker finner vi i romanen *Sne*, fra 1886. Den unge Gabriele Pram er forlovet med prestesønnen Johannes Jürges, og hun søker kontakt med hans undertrykte mor – den tidligere så lovende pianistinnen Wilhelmine Lindmann – gjennom å spille for henne. Kielland maler ut de bilder og tanker, minner og følelser som griper den aldrende fru Jürges, og lar det hele munne ut i følgende emosjonelle klimaks:

Fru Jürges følte sit Hjerte sønderrives i disse dristige Toner, der trengte sig frem, forat fortælle hende, at Skoven var tom og Drømmen død. Hendes Væsens Inderste var voxet sammen med denne Musik, som nu uden Overgang og uden Forberedelse blev skaaret istykker af en ny, der kom i al sin Deilighed med blinkende Sværd som selve Fortvivelsen.

Pludseligt følte Gabriele et Par kolde Hænder over sine; hun reiste sig forskrækket og saa den lille Fru Jürges i en Fart slaa Laaget igjen, laase og putte Nøglen i Lommen. «Jeg ved, hvem det var, du spillede,» sagde hun aandeløst og stirrede på Gabriele; «lov mig, at du aldrig vil gjøre det mer – lov mig det.»¹⁰

Tanken om den umiddelbare kommunikasjonen mellom musikken og menneskets «innerste vesen» og at musikken beskriver «sannere» og «klarere» enn ord, knytter Kielland til en romantisk musikkforståelse. Dette gjør naturligvis ikke Kielland til en romantisk dikter: Det er heller slik at han identifiserer seg med holdninger som særskilt forbindes med den musikkoppfatning som preger hans århundre. Denne musikkforståelsen er det også som fører oss over til hans novellette «Siesta».¹¹

«Siesta» kom i en samling *Nye Novelletter* i 1880.¹² Novelletten er, som betegnelsen tilsier, den lille novelle. Om en skulle betrakte novelletten som en egen genre, ville antallet forekomster på ingen måte kunne måle seg med modergenren. Fra 1800-tallets musikk kjenner vi en mengde karakterstykker for klaver der titlene refererer til litterære uttrykk. Betegnelsen *novelle* forekommer imidlertid sjelden, men derimot nettopp *novellette*. Robert Schumann skal ha vært den som introduserte betegnelsen i forbindelse med verket som også har gått inn i musikkhistorien som det mest kjente bidrag, *Novelletten* op. 21 (1838). Ifølge Schumann selv var disse klaverstykkene ment å representere en musikalsk ekvivalent til den romantiske fortelling. I en viss forstand kan en altså ha belegg for å si at Schumann og Kielland beskjeftiger seg med samme genre, men vel å merke på ulike kunstneriske områder.

Når en går til Kiellands tekst, er naturligvis det første som møter en selve tittelen.¹³ Siesta er som kjent betegnelsen for den velgjørende hvile midt på dagen. En viss Signor José Francisco de Silvis har invitert til en sammenkomst i sin ungersarsleilighet i Paris. En middag er fortært, man er kommet til desserten, og det hele har tydeligvis utviklet seg til noe langt mer enn en slumrende siesta. Allerede fra starten går det fram at tittelen på novelletten må være ironisk ment.

Det er et allsidig persongalleri Kielland presenterer. Selskapet er sammensatt av mennesker med ulik bakgrunn. Ingen later til å kjenne hverandre fra før, unntatt, som det heter, «de, som vare komne parvis». De tilstedeværende knyttes til karakteristikker som understreker mangfoldet. I musikalsk terminologi kunne en si at kontrasterende motiver er knyttet sammen til en musikalsk helhet innenfor en definert ramme. Flere av disse motivene får etter hvert status som ledemotiver. Gjennom slike oppfatninger åpnes det opp for det intermediale perspektivet som skal komme til å prege utviklingen av teksten.

Så langt har begrepet intermedialitet vært lite framme i tilknytning til musikk. Det kan derfor være på sin plass med en kort redegjøring. Den amerikanske litteraturkritikeren Carol R. Motta tidfester etableringen av begrepet til 1990-årene, og definerer «in-

termediality» som «the relationships between art forms and spaces of meaning». «Multimediality», derimot, mener han betegner «a superimposition of performed arts one on the other, one usually being privileged, as in Wagnerian opera (music) or television commercials (visual arts)». ¹⁴ Dermed rettes også indirekte oppmerksomheten mot en svakhet ved selve betegnelsen, siden så vel uttrykket media som multimedialitet så lett fører assosiasjonene i retning av massemedia og elektronisk formidling. Nøkkelen ligger imidlertid i at medier i denne forbindelse må forstås som ulike menings- eller uttrykksmedier i en videre forstand. Semiotikken baserer seg på at alt menneskelig uttrykk er representert ved tegn, og dermed vil det også kunne hevdes at disse tegnene kan tolkes og leses som «tekst». Om en tar med seg en slik forståelse over til intermedialiteten, kan en si at det intermediale kunstuttrykket også har mye med kunststartenes intertekstualitet å gjøre. Dermed er det heller ikke uventet at fenomenet intermedialitet har fått særlig oppmerksomhet innenfor litteraturvitenskapen, spesielt innenfor området komparative litteraturstudier. Det komparative momentet ligger her særlig i oppmerksomheten på samspillet mellom ord, bilde og musikk. Men også andre uttrykksmedier enn det skrevne ord tas i dag som utgangspunkt for intermediale studier. Etter en periode med hhv. «kunst» («art») og «interartialitet» har «medier» og «intermedialitet» nå tatt over, hevder komparativlitteraturforskeren Hans Lund. Han ser dette som et resultat av «forskningsfältets kraftige expansion mot delar av kulturvetenskapen som inte primärt sysslar med estetik i klassisk mening». Lund tenker her på populærkulturelle uttrykk som tegneserier, rockevideoer, graffiti, vitsetegninger, frimerker, reklame o.l. ¹⁵

Men i tilfellet Kielland er vi ved en tradisjonell, litterær tekst, og her er det snakk om en undergruppe av den del av intermedialiteten den østerrikske litteraturforskeren Werner Wolf benevner som musikalisering av skjønnlitteratur, den som består av «imaginære, innholdsmessige analogier». I svensk oversettelse definerer han dette som en

«översättning» av de «effekter» som en faktisk eller fiktiv musikalisk komposition kan ha på en lyssnare till poetiska bilder, som försöker återge stämningen och utvecklingen i den musikaliska kompositionen och alltså «litterariserar» den [...].¹⁶

Det er nettopp en slik type resiproke «oversettelser» mellom tekst og musikk Kielland anvender i sin novellette. I det følgende skal vi se nærmere på strategiene han benytter seg av.

Et hovedgrep i Kiellands tekst er det en kunne benevne som en intermedial form for *mise en abyme*: En musikalsk hendelse tar form innenfor et overordnet, litterært forløp, samtidig som musikkutfoldelsen – som «det andre» i forhold til den litterære teksten – reflekterer aspekter av helheten. I artikkelen «Reading Musicalized Texts as Self-Reflexive Texts» drøfter Ulla-Britta Lagerroth slike momenter i litteraturhistorisk perspektiv.¹⁷ Hun viser til framstillingen av musikkanalysene i Thomas Manns *Doctor Faustus* som

ett av sine eksempler. I «Siesta» benytter Kielland seg av en lignende framgangsmåte, men i en langt mer konsentrert variant.

Å knytte sammen konkrete formtyper fra forskjellige kunstarter fører sjelden lenger enn til påpekingen av mer eller mindre overbevisende analogier. Kielland er en mester i å utfolde et konfliktstoff gjennom å spille ulike personkarakterer ut mot hverandre. Om man oversatte personkarakter til toneart, kunne man si at forfatterens framgangsmåte prinsipielt sett er den samme som ligger til grunn for utviklingen av konfliktstoffet i den tradisjonelle sonatesatsformen. Og det er gjort mange forsøk på å avdekke sonatesatsformer i litterære framstillinger. I artikkelen «Musical Form as a Problem in Literary Criticism» viser William E. Grim, som selv har musikk som sin fagbakgrunn, til flere eksempler. For den som deler hans faglige ståsted, er det ikke vanskelig å stille seg bak advarselen om at «sonata form is a musical procedure that is not easily adaptable within a literary context and that its critical use in musico-literary studies should be regarded with a healthy degree of scepticism.»¹⁸ Å forbinde Kiellands formale strategier med sonatesatsformen ville uansett føre galt av sted. En formal analogitenkning i forhold til det seksjonsdelte, symfoniske dikt kan imidlertid antydes med større relevans. Richard Strauss benevnte som kjent flere av sine verker som *Tondichtungen*. Så stor tro hadde Strauss på musikkens evne til å uttrykke ordet at han i partituret til *Also Sprach Zarathustra* (1896) i redelighetens navn tilføyde «(frei nach Friedr. Nietzsche)». Strauss understreker den romantiske forståelse av at musikken som kunstart overstiger ordet, og at den dermed også kan medvirke til å løfte det tekstlige opp på et høyere erkjennelsesplan – også om ordet i seg selv er fraværende. Innfor en slik erkjennelsesmessig sfære, der også den instrumentale improvisasjon har sin plass, er det Kiellands «Siesta» utfolder seg.

I innledningen til novelletten karakteriseres verten de Silvis som «en lavbenet kulsort Portugiser» som har skaffet seg utrolige rikdommer i Brasil, lever et utrolig liv i Paris og utmerker seg med de utroligste bekjenskaper. En bit av både kolonialismens historie og Portugal som sjøfartsnasjon avtegner seg dermed i bakgrunnen. De Silvis er en utpreget verdensmann, men har karakteristisk nok ingen stabil venneflokk eller noen fast omgangskrets å holde seg til. De Silvis kan ikke nå opp til Jockeyklubbens nivå, sier Kielland, og med dette trekker han forbindelsen til den forening som altså hadde stått bak *Tannhäuser*-skandalen rundt tyve år i forveien. Det viktigste poenget ved denne lille passus i novelletten er nok likevel at Jockeyklubben har en sosial standard som heller gir assosiasjoner mot det aristokratiske enn mot det borgerlige – mot en distingvert sfære som later til å være lukket for den belevne vert. De selskaper de Silvis gir, er basert på flyktige bekjenskaper som han kan ha støtt på nær sagt hvor som helst: Han samlet «hvad han fant», sier Kielland, «spurgte strax efter Adressen og sendte Dagen efter Invitation til en liten Diner». På denne måten blir vertens fysiske og mentale trekk både markante og karakteristiske, samtidig som vedkommendes sosiale mangfoldighet både åpner opp for og rettfærdiggjør et i utgangspunktet heterogent persongalleri. Og verten

viser ikke bare sin verdensvanthet gjennom høyrøstet og selvsikker framtreten. Han er også språkmektig. Det er gjennom en replikk på tysk fra de Silvis munn at Kielland får rettet leserens oppmerksomhet mot en av de mest betydningsfulle gjestene i selskapet, en vaskeekte tysk *Doctor*, «overgroet med lyserødt Skjæg, og med dette Smil fra Sedan, som følger Germanerne i Paris». Den tyske doktor utstyres med farge og personlighetstrekk som skal følge ham videre i teksten, og til alt overmål med et smil som – i selveste Paris – henspiller på franskmennenes forsmadelige nederlag for tyskerne i Sedan et tiår i forveien. Denne lille påminnelsen om tysk-franske konflikter, som «utlendingen» de Silvis tydeligvis ikke oppfatter som noe problem, er karakteristisk nok. Med musikkhistorien i blikkfeltet blir doktoren i tillegg en representant for det tyskspråklige kulturområdet, det jordsmonn som har fostret de store komponister fra Bach til Brahms. Oppfatningen av at Tyskland hadde et musikalsk hegemoni kom til å strekke seg langt inn i det 20. århundre. Slike overbevisninger gir Kiellands tyske gjest et musikalsk overtak, i det minste i utgangspunktet.

Dermed har Kielland introdusert to av novellettens nøkkelpersoner ved å gi dem både varierte og slående karakteristikk. De blir kontrasterende, samtidig som ulikhetene er basert på de samme parametre: Utseendet gir han farger i svart og lyserødt, og han antyder det særegne i både nasjonale trekk, yrkesmessig bakgrunn og politisk perspektiv. En mer enn aner en forskjell også i gemytt og kulturelt dannelsesnivå. Personene utstyres med individuelle, kontrasterende og lett gjenkjennelige karakteristikk, et velkjent grep også fra den musikalske ledemotivteknikk. De går så inn i en helhet som altså viser seg å utgjøre et mangfold av personligheter, nasjonaliteter og språklig kompetanse. Stemningen flyter etter hvert lett på champagnens gylne bølger. Den tyske «lieber Doctor» vet likevel å holde på verdigheten. Han er i alvorlig samtale med sin sidemann – en fransk journalist med rødt bånd i knapphullet. Dermed får vi møte nok en personlighet i selskapet: en franskmann som har som yrke å ta dagens aktualitet på pulsen i Den tredje republikk, og som attpå til lar sin politiske overbevisning lyse klart ut av knapphullet. Dette blir journalistens gjenkjennelige ledemotivtrekk. Og med denne presentasjon av de to mer reflekterte innslag i selskapet, er Kielland allerede i ferd med å lede over til den som skal komme til å stå i sentrum: en gåtefull person som skal vise seg å gripe denne angivelige siestaen i sin hule hånd og introdusere selskapet for ganske andre åndelige dimensjoner. Kielland skaper her grunnlag for en modulasjon, og på dikterens behendige vis, og for den saks skyld i tråd med velkjente musikalske prosedyrer, introduseres den nye og enigmatisk personlighet gradvis. I Kiellands strategi benyttes to av de andre gjestene: mademoiselle Adèle og hennes nye elsker – «den tykke Anatole, som hadde forspist sig på Trøfler» – som katalysatorer i komposisjonsprosessen. Kielland knytter for øvrig trøflene til den stakkars overmette Anatole gjennom så å si hele novelletten. Kompositorisk sett er imidlertid den effektive ledemotivteknikk som ligger i dette grepet langt mer interessant: Den som har lest «Siesta» glemmer neppe Anatole og trøflene. I tilfellet Anatole er det dessuten slik at hans personlige forhold til

trøflene dukker opp i ulike fasonger. I musikk er ledemotivets variasjonspotensial av avgjørende betydning, og her kommer Kiellands elegante anvendelse av analoge teknikker igjen til uttrykk. Og Adéle og Anatole, som også knyttes sammen gjennom navn som fonetisk sett klinger perfekt i par, er det altså som fører den nye og ukjente person fram for leserens blikk. Den livfulle mademoiselle har til alt overmål fått ham på sin høyre side, mens elskereren må nøye seg med plassen til venstre. Den fremmede sidemann har et fâmælt og hemmelighetsfullt preg som hun ser det som sitt kall å få bukt med. Kielland holder hele tiden fast ved den internasjonale atmosfære som preger teksten som helhet: Adéle har det å kunne identifisere utlendinger og nasjonaliteter som en av sine mange spesialiteter. Men til hennes ergrelse later det til at akkurat denne mannen kan være en utfordring som ligger noe i overkant. Et kjedelig preg, som tydeligvis er førsteinntrykket, får henne til å tro at han kan være polakk, en av de «der gaa omkring og spille fredløse». Men nei. Og det er særlig en angivelig manglende overensstemmelse mellom utseende og språk som forvirrer Adéle. Hadde han vært blond, ville hun – etter språket å dømme – tatt ham for å være engelskmann. «Men nu havde han sort Haar, tætte, sorte Moustacher og en fin liden Figur». Fysisk sett framstår han som en foredlet versjon av den «kullsorte» verten de Silvis. Dette trekk er neppe tilfeldig fra Kiellands side: De Silvis er initiativtaker til et sosialt og verdslig samvær som den fremmede siden overtar og gjør til et skjellsettende, åndelig fellesskap. Det skapes dermed en motivisk sammenheng som blir avgjørende for den litterære satsen.

For den livfulle og nysgjerrige Adéle er det nok likevel heller et individuelt særtrekk ved den fremmede som setter henne på et viktig spor: «Fingrene vare paafaldende lange, og han havde et eiendommeligt lag at pille ved brødet og lege med Dessertgaffelen». Kielland kommer på denne måten Adéle til unnsetning ved å rette blikket mot fingrene og fingerferdigheten. I tråd med myten om musikerens særegne fysiske disposisjoner hvisker mademoiselle til sin tykke venn: «Han er Musiker». Men fremdeles er ikke gåten om det nasjonale opphav løst. Da hun fastslår at han må være engelsk allikevel, blir den fremmede rød og nekter bestemt. Adéle tar dette som et tegn på at han må være amerikaner – en antakelse den fremmede også får avkreftet. På dette punkt får vi som lesere et første glimt av mademoiselle Louison, som tydeligvis godter seg over den andre mademoiselles villrede og forvirring. Dette får den fremmede til endelig å gi sin nasjonalitet til kjenne: «Jeg er Irlænder – Madame.» Men hva er så en *irlænder*? Adéle må igjen hviske til sin Anatole. «Det er de Fattige i England», hvisker han tilbake. Kielland viser her til Irlands økonomiske og sosiale problemer i tiden – den store nøden som ikke minst resulterte i omfattende emigrasjon både til England og USA. Igjen antydes den motiviske sammenhengen mellom den fremmede og de Silvis: Begge har forsert et havstykke for å prøve lykken på den andre siden, de kan sies å være bundet sammen i et skjebnefellesskap som også understreker relasjonene i novellettens kompositoriske struktur. Men Anatoles bemerkning har også preg av en lett-vint fordom mot irer: Det er i realiteten lite som tyder på at den velpleide, ukjente

gjest er fattig. Eller kan han på en eller annen måte ha maktet å løfte seg fra denne verdens fattigdom?

På dette punkt er det Kielland lar den følsomme mademoiselle Louison – «svømmende øyne» er hennes ledemotiv-karakteristikk – slippe en drue ned i champagneglasset. Druen dekkes av ørsmå luftbobler, «skinnende hvide Perler», og løftes gjennom vinen og opp mot overflaten. Journalisten blir henrykt over hennes ettertenksomme kommentar: «se, hvorledes hvide Engle bærer en Synder mod Himlen». På denne elegante måten retter Kielland oppmerksomheten mot den mulighet som ligger i å kunne heve seg, eller rettere sagt bli hevet, over den jordiske tilværelse og mot en rikere edelhet. Tilsynelatende blir dette et lite intermesso i første omgang, men det kan også betraktes som et motivisk forvarsel om det ettermiddagen siden skal by på. Det hele føres videre ved at journalisten, fremdeles med det røde bånd i knapphullet, legger ut om «Pressens storartede Indsamlinger for de Vanlidte i Spanien og for de Fattige i Paris». Dermed minner Kielland igjen om det internasjonale aspektet, samtidig som han leder inn på en diskusjon som gjelder forholdet mellom fattig og rik. Dette blir et viktig moment i novelletten, slik det ofte blir i Kiellands tekster. På dette stadium er det mademoiselle Louison, hun med de svømmende øynene, som blir gjenstand for selskapets beundrende anerkjennelse. Det hele munner ut i selvtilfredshet og, som Kielland skriver i sin lette ironi, en «menneskevenlig Stemning, der passede til Trætheden ovenpaa det anstrængende Maaltid». Den gemyttlige stemning intensiveres idet selskapet fortrekker til salongen.

Salongen var på denne tiden blitt det viktige rom i borgerskapets hjem. Dette var stedet i huset der aristokratene tradisjonelt sett hadde åpnet sine dører for en engere, sosial krets, der litteratur, poesi og musikk ble framført og diskutert. Utover på 1800-tallet ble salongen i stadig større grad også det voksende borgerskapets arena for privat kunst- og kulturutfoldelse. Salongmusikken – den «poetiske» musikkens trivielle variant – kom særlig til å bli forbundet med småborgerskapet.¹⁹ På denne bakgrunn er det Kiellands sceneskift til salongen blir så avgjørende for den videre utvikling i novelletten. Rommet tar imot selskapet med et behagelig, kjølig mørke, leser vi. Det er det røde skjær fra kaminen som står for belysningen. Det skimrer i gullister i tapetet og i en forgylt maleriramme på pianoet, og lysskjæret faller på ansikter lenger inne i mørket. Ellers ser en røde punkter fra sigarer og sigaretter. En får assosiasjoner til en solnedgang der stjernehimlen så smått er i ferd med å komme til syne. Det er skumringen og romantikkens gylne, fortrollede purpurnatt som senker seg over selskapet. Omgivelsene legges på denne måten til rette for den dypere erkjennelse *kunsten* straks skal åpne for.

Forutsetningen for kunstutfoldelsen ligger i at det står et piano i de Silvis' salong, slik det gjorde i så mange bedrestilte hjem på denne tiden. «Er her ikke nogen, som vil spille lidt for os?» spør verten de Silvis fra sin stol, og slår igjen an tonen for den videre utvikling av samværet. Han retter seg særskilt mot en bestemt av sine gjester: «De pleier altid at være saa snil – Mademoisele Adéle». Men Adéle sitter behagelig tilbakelent i sofaen

og folder hendene om sin lille silkemave, leser vi. Måten Kielland framstiller situasjonen på tyder på at han lar den kvikke frøken representere borgerskapets, eller for den saks skyld aristokratiets, mer lettvektige armé av spillende døtre. Adéle avslår. Hun er for mett. Men da er det den fremmede, iren, «den fattige i England», uoppfordret reiser seg fra sin krok og går til instrumentet. Og verten kommenterer: «Ah – De vil spille for os! Tusind Tak – Monsieur – hm!» Signor de Silvis hadde glemt Navnet – noget, som ofte hændte ham med hans Gjæster.» Det er særlig to poenger i Kiellands framstilling som er viktige her. For det første er det en mann som går mot pianoet. Det er altså ikke tidens kvinnelige, amatørmessige fritidssysler vi skal få innblikk i, her må det være snakk om noe annet og mer. Det andre poenget er at iren stadig beholder sin status som fremmed, en representant for «det andre», en ukjent personlighet som har sin posisjon utenfor selskapet for øvrig. Han har tydeligvis plassert seg i utkanten av salongen, men nå kommer han altså inn på arenaen. I sin bok *Romantik in der Musik* påpeker Peter Rummenhöller at virtuosfenomenet har fulgt den vestlige musikkhistorie fra antikken av. I middelalderen var det forbundet med den omreisende spillemann, og nettopp dette kom til å bli et ideal også for 1800-tallet.²⁰ Den turnerende virtuos, det geniale vidunder som kommer langveisfra for å vise de utvalgte sin gunst, blir tidens store helt som får menn til å bøye seg og kvinner til å skjelve. I de Silvis' selskap er det brått den fremmede ire som får denne posisjon. «Ser du! – han er Musiker!», sier mademoiselle Adéle triumferende. Og den fremmede setter seg til instrumentet med en selvfølgelighet som levner all tvil.

Etter å ha satt an noen akkorder, «ligesom for at vække Instrumentet», er pianisten i gang: «legende, let, frivolt – som Situationen var til». Han fletter dagens melodier inn blant valsebrokker og visestumper, og «alle de Ubetydeligheder, Paris nynnere i otte Dage, blandede han sammen i et aandrigt flydende Foredrag». Denne parafraseaktige improvisasjonsmåte, gjerne etter noen innledende preluderingsakkorder, var en typisk ferdighet for 1800-tallets pianist. Den mystiske fremmede har tydeligvis truffet stemningen og fått forsamlingen med allerede fra første stund. Hele selskapet følger med i spent interesse. Damene roper av beundring, forteller Kielland, de synger noen strofer med, de tripper med føttene.

Med tanke på musikalsk foranalogi kan man som nevnt betrakte den videre utviklingen som å følge den relativt frie progresjonen i et seksjonsdelt, symfonisk dikt. Hver hoveddel i den musikalsk-litterære utviklingen viser seg å overgå den foregående i dynamikk, dybde og intensitet. Kielland skaper på denne måten et narrativt forløp med en stigende spenningskurve mot et klimaks, som så følges av et fall, flater ut og løser seg opp. Vi er foreløpig i første fase av denne utviklingen, som i en musikalsk analyse kunne vært kalt A-delen. Seksjonen kan ses som et speilbilde av innledningen til novelletten, der den flyktige stemningen skisseres, det brokete selskapet presenteres og motivtrådene legges ut. Forbindelsen, så vel som kontrasten, mellom funksjonen til den «kulsorte» vert de Silvis og den fremmede pianist med «sort Haar» og «sorte Moustacher» trer dermed fram på ny. At den

tyske doktor ennå ikke helt har latt seg rive med av musikkutøvelsen, at han fremdeles har Sedan-smilet om munnen, understreker dette trekket i novellettens struktur. Men det hele utvikles, konsentreres og fokuseres – som tidligere i teksten – og det varer ikke lenge før til og med tyskeren gir seg med. Selskapet får høre en bit Chopin, en komponist som akkurat på denne tiden, rundt 30 år etter sin død, er i ferd med ta skrittet fra salongkomponistenes rekker over til klaverets kanoniserte klassikere:

En Stump Chopin dukkede op og lagde sig vidunderligt inn i Stemningen – den pikante Vellugt, som fyldte Luften, – de lette Damer, – disse Mennesker, saa aabne og ubekymrede, alle fremmede for hinanden – skjulte i den elegante halvmørke Salon, hver følgende sine hemmeligste Tanker, baarne af den hemmelighedsfulde, halvklare Musik, medens Skjæret fra Ilden steg og faldt, og lod alt, hvad der var gyldent, glimte frem gennem Mørket.

Kielland viser igjen sin evne til å beskrive situasjonens duftende atmosfære, den romantiske nattstemning med det gygne skjær. Men vi ser også at selve musikkopplevelsen larer til å ha endret karakter: Det verken trippes eller synges, det hele er kommet over i et mer kontemplativt stadium, til en del B. Det er den hemmelighetsfulle og halvklare musikken som nå får selskapet til å gli inn i sine innerste tanker.

Forestillingen om at musikken har noe gåtefullt og uklart ved seg er et karakteristisk trekk ved den romantiske forståelse – det begrepsløse og uendelige blir musikkens fortrinn. For Wilhelm Heinrich Wackenroder, som for så mange andre av de tidlig-romantiske forfattere, framstår musikken dermed som den ypperste blant kunstartene:

Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüts unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, – weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? Und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte. Sie ist die einzige Kunst, welche die mannigfaltigsten und widersprechendsten Bewegungen unsers Gemüts auf dieselben schönen Harmonien zurückführt, die mit Freud und Leid, mit Verzweiflung und Verehrung in gleichen harmonischen Tönen spielt.²¹

Kiellands tekst befinner seg innenfor denne oppfatningen av at musikken har en overordnet funksjon for den menneskelige erkjennelse.

«Og der kom bestandig mere for Doctoren», leser vi. Den musikalske framførelsen tiltar altså i seriøsitet, i det som kunne kalles en tredje fase, del C. Doktoren merker seg

innslag fra sine store landsmenn Schumann, Beethoven og Wagner. Kielland viser stadig sin evne til å bygge opp fortellingen parallelt med den briljante utfoldelse ved piano: «Imidlertid spilte den Fremmede videre – jevnt og uden Anstrængelse, let bøyet tilvenstre, forat faa kraft i bassen». Beskrivelsen er i seg selv enkel og tilforlætelig. Samtidig bærer den i seg flere betydningsfulle poenger: Referansen til den fremmede opprettholder den mystiske aura gjesten hele tiden har omgitt seg med. Han spiller jevnt – ufotrødent og uforstyrret fører han forløpet videre på en organisk måte. Dette gjør han uten anstrengelse; han er en altså virkelig en virtuos som har herredømme over sitt åndfulle instrument. Den fremmede bøyer seg dessuten lett til venstre, for å få kraft i bassen. Fokuseringen på ferdigheter med venstre hånd var en av virtuoseriets kjennetegn. Men samtidig antyder Kielland en retning for den videre utvikling av både spillet og novelletten som helhet: det går mot venstre, nedover, mot bassen i instrumentet, det bærer mot det mørke register.

Kielland fortsetter umiddelbart med å la det hele intensives til en fjerde fase, D. Nå framstår pianisten som den geniale trollmann som binder både instrumentet og sitt publikum. Den klavertechniske virtuositeten gjør seg stadig mer gjeldende, det virker som den fremmede har evner som overgår det fysiske mulige. Samtidig viser musikeren seg i sin store evne til formidling gjennom et improvisert, men perfekt sammenhengende forløp:

Det lød, somom han havde tyve fingre – alle af Staal; de myldrende Toner forstod han at samle, saaat Instrumentet fik en mægtig, enkelt Klang. Uden nogen Stans, uden at markere Overgangene holdt han ved bestandigt nye Overraskelser, Hentydninger og geniale Kombinationer Interessen fast, saaat selv den mindst musikalske maatte følge i Spænding.

Så glir framførelsen over i en femte fase, del E, der musikken gradvis får ny og mørkere valør: «umerkelig skiftede Musikken Farve», sier Kielland. Og i fortellingen har den fremmede nå fått betegnelsen *kunstner*: «Kunstneren spilte sig bestandig nedover instrumentet – bøiede sig mere mod venstre, og der blev en underlig Uro i Bassen». Det er tilværelsens lyse og mørke makter den fremmede lokker fram og setter i stevne: «Gjendøberne fra Profeten kom med tunge Trin; en Rytter fra «damnation de Faust» kom farende dybt nedenfra i det fortvivlede, hinkende Helvedesgalop». Den hinkende galoppen Kielland beskriver må referere til Fanden selv med sin hov. «Det rumlede stærkere og stærkere nede i Dybet», hører vi videre, og Adèle og Anatole, paret som Kielland tidligere lot rette søkelyset mot den fremmede, begynner å føle seg utilpass. Musikken har fanget selskapet i en ferd mot fortapelsens rike. Den romantiske purpur natt er omgjort til helvetes mørke, de gylne flammene er forvandlet til fortærende ild:

Hist og her skinnede ilden paa et Par sorte Øine, der stirrede på Kunstneren. Han havde lokket dem med sig, nu kunne de ikke slippe; bestandigt

nedover førte han dem – nedover, hvor der mumledes dæmpet og dumpst som af Trudslers og Klagers.

Selskapets åndelige nytelse og hemmelige tanker er dermed forvandlet til redsel og gru. Doktoren gjør et spinkelt forsøk på å tolke det hele ut fra de frapperende pianistiske ferdigheter: «Er führt 'ne famose linke Hand». Tidens virtuoser hadde gjerne en imponerende spesialitet, oktavspill, repetisjonsanslag e.l., og en høyt oppdrevet venstre-håndsteknikk kunne som nevnt gå inn blant slike ferdigheter. Men doktoren vinner ikke gehør for dette trivielle, klavertechniske aspektet – selskapet er som fjetret i åndeløs spenning. Venstreretningen i den musikalske utfoldelsen kan også symbolisere negative krefter og livets skyggesider. Disse mørkets tråder er det kunstneren viser seg å ha evne til å knytte sammen til en tilsynelatende uløselig knute. Med venstre og høyre hånd skapes et redselsfullt scenario:

En dunkel, beklemmende Rædsel gik fra Musiken og lagde sig over dem alle. Kunstneren syntes med den venstre Haand at knytte en Knude, som aldrig vilde løses, medens den høire kastede lette Løb som Flammer op og ned i Discanten. Det lød, somom der forberedtes noget uhyggeligt nede i Kjælderens, medens de ovenpaa brændte Bruleau og holdt seg lystige.

Indirekte tegner Kielland paralleller mellom de flammende løp i musikken og flammene i peisen i det tidligere så lystige selskap. Under den lette og overflatiske stemning ligger tilværelsens mørke krefter med alle sine ulmende og uløselige konflikter. Dette ubehagelige faktum er det den fremmede kunstner konfronterer den brokete forsamling med. Den slumrende og bekymringsløse siesta har møtt sin motpol i en skremmende og opprivende fjerde nattevakt. Det høres sukk og et halvveis skrik fra en av damene i de Silvis' salong. Men ingen lar seg merke av dette. Venstre hånd hadde riktignok knyttet en knute «som aldri ville løses», men nå er høyre og venstre forent i en grufull kamp i det mørkeste leie. «Kunstneren var nu kommen helt ned i Bassen, hvor han arbeidede med begge Hænder, og de utrættelige Fingre hvirvlede Tonerne sammen, saa det kriblede koldt nedover Ryggen paa dem alle». Dermed er også musikkens klimaks nådd midt i det mørkeste mørke. Dette musikalske høydepunkt er også framførelsens vendepunkt: Fra det truende, knurrende dyp begynner musikken møysommelig å arbeide seg oppover i registeret. Kielland beskriver utviklingen i denne sjette fase, F, som en tonende alles kamp mot alle. Tønene blir skikkelser som kjemper seg oppover mot lyset, musikken tegner et gripende bilde av menneskets evige kamp:

Tonerne løb i hinanden, over – forbi hinanden – opover, bestandigt opover uden at komme nogen Vei. Der blev en vild Kamp, forat komme op; det myldrede som af sorte Skikkelser, der rev og sled; – en rasende Iver, –

en feberaktig Hast, – klavrende, gribende fat med Hænder og Tænder, – sparkende hinanden, – bandende, – Skrig, Bønner, – og altimens gled hans Hænder opover saa langsomt, saa pinligt langsomt.

Skildringen kan gi assosiasjoner til både krig og naturkatastrofer, syndflod og dommedag. Men en kan også se det hele som den bitre kamp på liv og død i et klassesamfunn uten sosial og økonomisk rettferdighet. Adéle, igjen hviskende til sin Anatole, slutter sirkelen på sin måte: «han spiller Fattigdommen». Hun setter det hele inn i et perspektiv som både er fastlagt ved møtet med den fremmede iren og som har dannet utgangspunkt for diskusjonen ved desserten. Fra et musikalsk synspunkt er måten Kielland lar Adéle uttale seg på interessant: Uttrykksmåten er igjen typisk for den musikkforståelse vi så i forbindelse med *Sne*. I et brev til Marc André Souchay i 1842 er det komponisten Felix Mendelssohn skriver sine for ettertiden så berømte ord om musikkens evne til å gi tanken presist uttrykk: «Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu *unbestimmte* Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu *bestimmte*». ²² Ut fra en slik tankegang har altså musikken et eget presisjonsnivå som overstiger ordets. Dermed er ikke veien lang til tanken om at musikken ikke beskriver eller etterligner, slik ord og bilde gjør, men tvert om uttrykker *fenomenet selv* på den mest adekvate måte. Dette er tanker vi kjenner fra Arthur Schopenhauer, som midt i sine pessimistiske livsanskuelser ser musikken som den rene og umiddelbare tilgang til selve tilværelsens indre: «komponisten åpenbarer verdens innerste vesen og uttaler den dypeste visdom i et sprog som hans fornuft ikke forstår, liksom en hypnotisk søvngjenger gir opplysninger om ting som han i våken tilstand ikke har noe begrep om», sier han. ²³ Med bakgrunn i en slik forståelse er det Kielland kan la Adéle si at den fremmede musiker har uttrykt fattigdommen *an Sich*.

På dette punkt er det Kielland plutselig lar lyset falle inn i salongen – et par tjenere dukker fram med lamper og kandelabere. Slik avbrytes den uhyggelige fortrollingen og den fremmede kunstneren slutter brått, «idet han med al sin Magt huggede Staal-fingrene i en Dissonans – saa umulig, saa oprørende, at hele Selskabet fór op», skriver Kielland. Ved første øyekast kan det virke som det med dette settes et krast dobbelt utropstegn etter hele seansen. Men i realiteten er det snarere et kolon som settes her. Når Kielland lar musikkframførelsen munne ut i en «umulig dissonans», er poenget at den musikalske utviklingen ikke er brakt til ro i en avsluttende konsonans: Den skjellsettende musikken har endt i en uoppløst dissonans. Det konfliktfylte stoff sitter dermed uforløst igjen i de tilstedeværendes sinn. Denne «umulige», dissonante akkord er det hele Kiellands tekst orienterer seg mot, på samme måte som musikkframførelsen orienterte seg mot den uløselige knute som var knyttet av pianistens venstre hånd. Dermed blir akkorden også novelletens høydepunkt så vel som dens vendepunkt. Å bygge opp et musikalsk forløp mot, og rundt, et slikt akkordmessig klimaks var naturligvis ikke uvanlig på Kiellands tid. Men at en litterær tekst bygger opp til

en musikalsk dissonans, hører nok med til sjeldenhetene. På dette punktet åpner det intermediale perspektivet i særlig grad opp for både forståelsen novellettens budskap og dens narrative grep.

Dissonansen krever oppløsning, i det minste i det århundret det her er snakk om. Spørsmålet blir hvordan det hele skal fortsette i dette tilfellet. De Silvis, som altså kan sies å være knyttet til den fremmede på indirekte vis, vil at lyset skal bort, at stemningen skal gjenopprettes. Adéle derimot, er så skrekkslagen at hun må ha mer lys. Og straks, da selskapet får summet seg litt, reiser på nytt spørsmålet seg om *hvem* denne fremmede egentlig var. Spørsmålet om identiteten står nå i et helt nytt og annet lys enn det vi var vitne til i første del av novelletten. Selv har den fremmede forsvunnet ubemerket. Ingen vet hvor han kom fra, ingen vet hvor han går. I en viss forstand opprettholdes referansen til 1800-tallets omreisende virtuos som kommer, gir sin forestilling og så drar videre. Men det er mer enn som så. Verten forsøker å le det hele bort: «Jeg mener, det var Fanden selv». Uttalelsen skulle ikke komme som noen overraskelse etter de opplevelser som er blitt selskapet til del. Også her støtter Kielland seg til kjente, musikalske forestillinger i samtiden. I 1800-tallets musikkultur ser vi ikke sjelden at virtuosieret knyttes til det diabolske. Den tidligere nevnte Rummenhöller viser til den legendariske Paganini som representativ for en ny musikertype: den demoniske virtuos. «Und nur als solcher, d.h. als diabolischer, magischer, dämonischer, war er für Romantiker interessant», fastslår han.²⁴ At en musiker med både usedvanlige evner og et fremmedartet, mystisk preg skulle kunne representere «Fanden selv» er altså ingen umulig tanke i tidens musikkforståelse – selv om det ikke behøver å være bokstavelig ment.

De Silvis foreslår at selskapet fortsetter til Operaen. Dette var ingen uvanlig avslutning av et vellykket selskap i tidens Paris, og vertens tanke er sannsynligvis at de musikalske spenninger skal løses i samlet tropp. Som det sosiale mennesket han er, vil han at den musikalske forestilling han har kommet til å ta initiativet til, skal munne ut i en ny og mer ufarlig musikkopplevelse i de lyse og glitrende omgivelser der han selv liker å ferdes. Samtidig røper han noe av sin egen kulturelle overflatiskhet, og forslaget faller på ingen måte i god jord: Er det noe de ikke vil, så er det å delta i flere musikalske forsamlinger. Mademoiselle Louison blir talerør for selskapet: «I Operaen! – ikke for nogen Pris,» raabte Louison, «jeg vil ikke høre Musik paa fjorten Dage, og saa Myldret i Operatrappen!» Det konserten i de Silvis' salong har forårsaket, er at den brokete forsamlingen – som alt i utgangspunktet var så løselig sammensatt – er blitt splittet opp: «De havde alle med en Gang faaet Fornemmelsen af, at de vare Fremmede paa et fremmed Sted, og hver fik Lyst til at liste sig hjem til seg selv». Musikken har satt i gang en selverkjennelsesprosess som har minnet dem om hvem de er. I denne oppfatning av forholdet mellom musikk og selverkjennelse er vi igjen ved et viktig moment i den romantiske musikkforståelse. I sitt poetiske språk gir den nevnte Wackenroder også uttrykk for slike tanker:

In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern, lebendes Bewußtsein, und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres.²⁵

Det er på dette selverkjennelsens personlige plan «den umulige dissonans» må oppløses eller oppheves – det er kun i konfrontasjonen med individet selv en konsonans kan skape stabilitet og ro etter slik en rystende opplevelse. Og dermed er vi også ved det sentrale poeng i Kiellands «Siesta»: Det dreier seg ikke bare om musikkens makt i generell forstand, det gjelder musikkens evne til å føre til en dypere erkjennelse som igjen leder fram mot selverkjennelse. Kiellands måte å vise dette på er at han oppløser det brokete selskap ved å la individene gå hver til sitt. Motivene – for igjen å gripe til den musikalske terminologien – avrundes og avsluttes. I starten ble de samlet, nå blir de atter spredt. De fleste av dem har til alt overmål gjennomgått en transformasjonsprosess som i prinsippet også er basis for all musikalsk-tematisk utvikling: Journalisten viser seg å ikke være så tolerant som det kunne late til da han tidligere snakket så varmt om «de vanlidte i Spanien»: «Ja se det er følgen af at lade sig overtale til at komme hos disse Halvilde; man er aldri sikker paa det Selskab, man træffer», sier han. Mademoiselle Louison bærer fremdeles sitt ledemotivtrekk, de svømmende øynene, og hun vil til *L'Eglise de la Trinité*, der det leses en stille messe ved midnatt. Musikken har fått henne ut av åndelig likevekt, hun må gjenvinne sin indre konsonans gjennom religiøs meditasjon. Igjen er det som en blir minnet om hennes profetiske eksperiment med druen som blir løftet av den sprudlende, berusende champagne, og «de hvite engler som bærer en synder mot himmelen». Hun får den røde journalisten til å følge seg – han som for alvor begynte å vise henne oppmerksomhet ved desserten under diskusjonen om de fattige og nødstilte. Det kan her virke som et nytt par dannes – to musikalske motiver flettes sammen.

Samtidig er det et annet par der partene tvert om skiller lag og bringes til ro på hvert sitt sted. Anatole finner nemlig at han må stige av for et ærend i det engelske apoteket i *Rue de la Paix*, fredens gate. «Jeg tror, jeg maa stige af og faa mig noget for mine Trøfler. Du tager meg det ikke ilde op? – den Musik – ser du», betror han sin Adéle. I hans tilfelle er ikke problemene i første rekke av åndelig art, her har musikken forsterket de fysiske ubehag etter forspisningen. Det er altså ikke kirken, men snarere apoteket som kan løse *hans* indre dissonanser. Mademoiselle Adéle later til å være glad for denne spontane adskillelse. Det sosiale vesen og «den letsindige Skabning» er lettet over å være alene. Hun gråter som hun er pisket, hun er blitt konfrontert med sin egen overflatiskhet og må hjem til sitt eget for å komme i harmoni med seg selv. Musikken fått de angivelige turtelduene Adéle og Anatole til å se sitt eget forhold i avklaret lys:

Anatole var vistnok bekymret for Trøflerne; men han syntes dog, at han kom sig, da Vognen rullede bort. Siden de gjorde hinandens Bekjendtskap, have de ikke været saa tilfredse med hinanden som i dette Øieblik, da de skiltes.

Det virker til og med som musikken har maktet å tørke Sedan-smilet fra tyskerens lepper – ledemotivet har utvilsomt endret fasong. Men tilsynelatende bevarer han fatningen: «Den, som havde klaret sig bedst, var «der liebe Doctor»; thi han var som Tysker hærdet i Musik», skriver Kielland, med ironisk henvisning til Tysklands angivelige hegemoni på området. Men uberørt er doktoren så langt ifra: «Alligevel besluttete han at tage en Fodtur til Brasserie Müller i Rue Richelieu, for at faa sig en ordentlig tysk Seidel Øl og kanskje lidt Skinke ovenpaa alt dette.» Til og med *han* må altså finne tilbake til basen og fundamentet i seg selv, ikke som overlegen åndelig og politisk seierherre i Paris, men med tradisjonell mat og drikke på et av sitt hjemlands etablissementer – i en gate oppkalt etter en av Frankrikes største statsmenn. Den tyske doktor var den første gjest vi møtte i innledningen til novelletten. Med setningen over lar Kielland også han avslutte det hele.

Den verdensvante portugiser de Silvis og den fremmede navnløse ire, de to som har optrådt som mørkhårede verter i hvert sitt rike, hører vi ikke mer til. De har for lengst spilt sine roller. Kielland har latt dem forsvinne ut av historien – så å si uten at vi merket det – sammen med etterklangen av «den umulige og opprørende dissonans».

Noter

- 1 Gran 1922, s. 173.
- 2 Gran gjør seg til talsmann for slike synspunkter op. cit. s. 174f.
- 3 Gran, s. 170.
- 4 Kielland 1917 (a), s. 335.
- 5 Ibid., s. 336.
- 6 Teksten er gjengitt i Nag 1990, s. 278–298.
- 7 Brevet er gjengitt i Kielland 1929, s. 21ff.
- 8 Ibid., s. 296.
- 9 Ibid., s. 286.
- 10 Kielland 1917 (c), s. 91f.
- 11 Kielland 1917 (b), s. 97–105.
- 12 Den første samling novelletter kom året før, i 1879.
- 13 Referansene til teksten i novelletten er hentet fra Kielland 1917 (b), s. 97–105.
- 14 Motta 1999, s. 88.
- 15 Lund 2002, s. 19.
- 16 Wolf 2002, s. 206.
- 17 Lagerroth 1999, s. 205–220.
- 18 Grim 1999, s. 241f.
- 19 Se Bonde/Schutte/Dahl 1979.
- 20 Rummenhøller 1989, s. 191.
- 21 «Men musikken holder jeg for å være den mest vidunderlige av disse frembringelser, fordi den skildrer menneskelige følelser på en overmenneskelig måte, fordi den ikler vårt sinns mange bevegelser på en ikke-legemlig måte i gylne skyer av luftige/eteriske harmonier, peker utover oss, – siden den taler et språk som vi ikke kjenner fra det vanlige liv, som vi har lært, vi vet ikke hvor? og hvordan? og som man måtte regne som englenes språk. Den er den eneste kunst som tilbakefører de mest mangfoldige og motstridende bevegelser i vårt sinn til de samme, skjønne harmonier, som med glede og smerte, med forvirrelse og høyaktelse, spiller i samme harmoniske toneganger.» Wackenroder 1984, s. 312 (forfatterens oversettelse).

- 22 «For meg uttrykker ikke et stykke musikk jeg er glad i, tanker som er for *upresise* til å bli fanget i ord, men for *presise*.» Mendelssohn 1878, s. 221 (forfatterens oversettelse).
- 23 Fra Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*, i Kjerschow 1988, s. 65.
- 24 «Og kun som sådan, dvs. som diabolisk, magisk, demonisk, var han interessant for romantikere» Rummenhøller 1989, s. 192 (forfatterens oversettelse).
- 25 «I tonenes spill lærer det menneskelige hjerte seg selv å kjenne; gjennom disse er det vi lærer å føle følelsen; de gir levende bevissthet til mange av de ånder [*Geiste*] som slumrer i sinnets avkroker og beriker med fullkomment nye, fortryllete ånder vårt indres følelser.» Wackenroder 1984, s. 312 (forfatterens oversettelse).

Litteratur

- Bonde, Lars Ole/Schutte, Sabine/Dahl, Mogens et al. 1979: *Fra et hjem med klaver. Til en samfundsmæssig forståelse af trivialmusikken i 1800-tallet* (Århus)
- Gran, Gerhard. 1922: *Alexander L. Kielland og hans samtid* (Stavanger)
- Grim, William E. 1999: «Musical Form as a Problem in Literary Criticism» i Walther Bernhart/Steven Paul Scher/Werner Wolf (red.): *Word and Music Studies: Defining the Field* (Amsterdam) s. 237–248.
- Kielland, Alexander. 1917 (a): «Musik» i *Mennesker og Dyr [Samlede Værker IV Bind]* (Kristiania/København) s. 257–365.
- Kielland, Alexander. 1917 (b): «Siesta» i *Nye Noveller [Samlede Værker IV Bind]* (Kristiania/København) 97–105.
- Kielland, Alexander. 1917 (c): *Sne, [Samlede Værker III Bind]* (Kristiania/København) s. 7–114.
- Kielland, Baby. 1949: *Min far Alexander L. Kielland* (Oslo)
- Kjerschow, Peder Christian. 1988: *Schopenhauer om musikken* (Oslo)
- Lagerroth, Ulla-Britta. 1999: «Reading Musicalized Texts as Selv-Reflexive Texts» i Walther Bernhart/Steven Paul Scher/Werner Wolf (red.): *Word and Music Studies: Defining the Field* (Amsterdam) s. 205–220.
- Lund, Hans. 2002: «Medier i samspel» i Hans Lund (red.): *Intermedialitet: Ord bild och ton i samspel* (Lund) s. 9–22.
- Mendelssohn, Felix. 1878: Brev til Marc-André Souchay, 15. oktober 1842, i *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847* (Leipzig) s. 221.
- Motta, Carol R. 1999: Kritikk av Werner Wolf. 1999: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and history of Intermediality* (Amsterdam-Atlanta) i *Comparative Literature Studies* (39/1) (Pennsylvania) s. 87–91.
- Nag, Martin. 1990: «Omkring Alexander Kiellands Wagner-roman'...» i *Ergo* (4) 278–298.
- Rummenhøller, Peter. 1989: *Die Romantik in der Musik* (Kassel)
- Wackenroder Wilhelm Heinrich. [1799]1984: «Die Wunder der Tonkunst» i *Dichtung, Schriften Briefe* (Berlin) s. 308–313
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich [1799]1984: «Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusikk i *Dichtung, Schriften Briefe* (Berlin) s. 322–331.
- Wolf, Werner. 2002: «Musikalisering av litterär berättelse» i Hans Lund (red.) *Intermedialitet: Ord bild och ton i samspel* (Lund) 203–212.

Summary

Music was among the Norwegian author Alexander L. Kielland's main interests. Kielland's earliest literary text was dedicated to the first *Wagner Festspiel* in Bayreuth (1876), and there would be references and descriptions of music and musical performance in several of his later works. In these works Kielland,

the realist, expresses views typical of musical Romanticism. In the novelette 'Siesta' (1880), music and musical performance take on a significance that weaves the literary narrative together with a musical progression described in the text. Kielland's novelette may thus be seen as an example of musi-

calization of fiction, hence as a text with intermedial implications. This article starts with a presentation of Alexander Kielland's views on music, fol-

lowed by a discussion of music's topical and structural significance in the development of his novelette 'Siesta'.

Key words

Kielland, Alexander L, musicalization of fiction, intermediality, novelette

Biography

Magnar Breivik is a professor of musicology at the Norwegian University of Science and Technology (NTNU), Trondheim. His particular field of interest is 20th-century music and aesthetics, with an emphasis on the interrelationship between music

and the other arts. In addition to various studies on Arnold Schoenberg and Paul Hindemith, he has published articles on such composers as Gustav Mahler, Alban Berg, Ernst Krenek, and Kurt Weill.