

Marte Ingebrigtsen

Diktet som partitur

Musikkbegrepers relevans i analysen av moderne, postmetrisk lyrikk

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Det humanistiske fakultet

Institutt for språk og litteratur

Abstract

In this MA-thesis, I investigate the usage of musical terminology in the study of modern, post-metric poetry. I present the theoretical field «musico-literary studies», and point to some examples of inconsistent vocabulary in the critical debate on musicalized poetry. I also examine the effectiveness of the musical analogy in the analysis of poetic texts, and put this to the test in three textual analyses: «Some soldier wrote» by Ursula Andkjær Olsen, «Absentia animi» by Gunnar Ekelöf and *Solaris korrigeret* by Øyvind Rimbereid. The thesis concludes that the musical analogy and the use of a musical vocabulary should be used with some care. Although it can often highlight interesting compositional and even thematic aspects of poetic texts, the analogy only becomes fully functional when the text is structured by the same principles as the musical form in question.

INNHOOLD

1.	PRELUDIUM	1
1.1	Innledning	1
1.2	Disposisjon	2
2.	EKSPOSISJON	5
2.1	Musikalitet i lyrikken etter versmålets død	5
2.2	Musico-literary studies: et teoretisk overblikk	6
2.3	Poesien bruk av musikkens former. Calvin S. Brown	10
2.4	Musikk som metafor. Magdalena Wasilewska-Chmura	13
2.5	Kropp og språk: Julia Kristeva	17
2.6	Affektlære	20
3.	EPISODE	23
3.1	Musikkens struktureringsprinsipper	23
3.2	Variasjonsformer	24
3.3	Rondo	25
3.4	Fuge og kontrapunkt	28
4.	GJENNOMFØRING I. Ursula Andkjær Olsen: «Some soldier wrote»	31
4.1	Mangfoldig musikalitet	31
4.2	Diktet som fuge	33
4.3	Motivkretser	34
4.4	Tematiske hovedgrupper	41
4.5	Struktur	43
4.6	Fugen som komposisjonsprinsipp	46
4.7	Samspillet mellom form, struktur og innhold	47
5.	GJENNOMFØRING II. Gunnar Ekelöf: «Absentia animi»	49
5.1	Indirekte musikalitet	49
5.2	Meningstap og gnostisisme	50
5.3	Variasjon og motivutvikling	53
5.4	Mot et semiotisert språk	54
5.5	Musikalisering som en løsning på formproblemet	55
6.	GJENNOMFØRING III. Øyvind Rimbereid: <i>Solaris korrigeret</i>	59
6.1	Polyfonisk hele	59
6.2	Serielle verker som én symfoni?	60
6.3	Musikalisert fremmedgjøring	61
6.4	Semiotisk eller symbolsk språkkonstruksjon?	64
6.5	Verket som symfoni	65
6.6	Den symfoniske formens betydning for verkets tematiske innhold	69
7.	POSTLUDIUM	71
7.1	Musikalitet i postmetrisk lyrikk. Oppsummering	71
7.2	Hvor funksjonell er den musikalske analogien? Drøfting	72
7.3	En vending mot musikkens begreper	74
8.	CODA	75
8.1	Referanser	75
8.2	Vedlegg 1. «Some soldier wrote»	77
8.3	Vedlegg 2. «Absentia animi»	96
8.4	Vedlegg 3. Innholdsfortegnelsen til <i>Solaris korrigeret</i>	100

1. PRELUDIUM

1.1 Innledning

Det eldste kriteriet på lyrikk er *musikalitet* (Janns og Refsum, 2003: 14).

Forbindelsen mellom musikk og poesi har vært framtredd gjennom hele litteraturhistorien. I den greske antikken var de to uttrykksformene ufravikelig sammenvevde. Den lyriske tekst framførtes alltid som resitasjon eller sang, i kombinasjon med musikk og iblant også dans. Alle disse formene ble oppfattet som *musiske*. Det som forente dem, selve grunnprinsippet i det musiske, var at alle var preget av rytmiske mønstre som var direkte forankret i kroppens egne rytmer; hjertet og pulsen. Når vi snakker om musiske kvaliteter i litteraturen er det slik snakk om en aksentuering av det kroppslige i språket, framfor språkets rent kommunikative funksjon. Det som betegnes som import eller lån fra musikken i en «musikalisert lyrikk» er altså egentlig kun en aksentuering av musiske kvaliteter som alltid har eksisterer i lyrikken gjennom dens kvaliteter som tradisjonelt forbindes med musikken: klang, rytme, intonasjon og så videre.

Disse kvalitetene bestod da litteraturen etablerte seg som et skriftlig, selvstendig medium. Med den latinske lyrikken (omtrent år 50 f.v.t.) oppsto en rent skriftlig lyrikk, bundet til boken som medium. Denne formen eksisterte parallelt med den framførte lyrikken, som en marginal, høykulturell form. Først med renessansen begynte lyrikken virkelig å løsrive seg fra den musikalske framføringen, og sangbarhetsidealet besto enda lenger. Musikalitet – eller det musiske – brukes fremdeles som et sentralt klassifiserende element for lyrikken.

Helt fram til modernismen var denne skriftlige lyrikken i all hovedsak bundet til faste metriske versemål. I likhet med den rene musikkens rytmikk, som består av en taktart og en bestemmelse av enkelttonens lengde med utgangspunkt i denne, baserte lyrikkens versemål seg på en skjematisk av tekstens naturlige uttalelsesrytme. For der musikken står fri til å fordele tonene i en bestemt rytme (også når den har tekst), baserer lyrikkens rytmikk seg på det enkelte ordets bestemte stavelser. Likevel utgjør dette en bemerkelsesverdig likhet i aksentueringen av det musiske i musikk og lyrikk.

Vendingen bort fra denne typen rytmemønstre i lyrikken skjedde gradvis. Det finnes eksempler på dikt som ikke bruker faste rytmemønstre gjennom hele litteraturhistorien, men

med romantikkens brudd med den klassiske tradisjonen og dens normative idealer, oppsto det et behov for å bruke rytme og rim på nye, friere måter. Hölderlins tanke om «freie rythmen» og Wordsworths essay «Verse and prose» er blant uttrykkene for et slikt ideal. Med symbolismens gjennombrudd på slutten av 1800-tallet ble «moderne lyrikk» definisjonsmessig en lyrikk som eksperimenterte med individualiserte rytmiske mønster og verseformer. Resultatet av denne nye friheten var at lyrikkens *musiske* kvaliteter ble sterkere framhevet enn tidligere; det ble større rom for utforskning og lek med språkets klanglige aspekter.

Med modernismens gjennombrudd på begynnelsen av 1900-tallet vokste de frie versene fram som dominerende former i lyrikken. Dette innebar likevel ikke at den fremførte lyrikken ble marginalisert eller forsvant. Den moderne lyrikken brøt heller ikke koblingen til de andre musiske kunstartene fullstendig. Samarbeidet mellom 1950-tallets beatpoeter og musikere, der poetene framførte dikt akkompanjert av jazzmusikk, viser at lyrikken fortsatt i høyeste grad opprettholdte de musiske kvalitetene i lyrikken, selv om de ble aksentuert på en annen måte. Skriftlyrikken har på ingen måte kappet hånden av sine musiske søsterkunster.

Men siden musikk og lyrikk nå prinsipielt regnes som uavhengige kunstarter og medier, regnes ulike former for lån mellom musikk og litteratur som *intermediale*. Likevel benytter litteratur som er «inspirert» av musikk – det vil si tar opp i seg momenter som er typiske for musikken, det være seg klanger, rytmer, former eller strukturingsprinsipper – fremdeles kun rent tekstlige midler. Ved å nærme seg dem med et blick på det intermediale kan man lese litteraturen ut ifra en slags musikkens poetikk.

1.2 Disposisjon

Utgangspunktet for denne oppgaven er spørsmålet om hva musikalitet i lyrikken innebærer etter modernismens vending bort fra det tidligere idealet om faste rim- og rytmemønstre. Jeg vil gjennomgå studier av musikalitet i moderne lyrikk og analysere dikt som manifesterer denne typen musikalitet. Metoden vil bygge på en tese om at bruken av musikaliske begreper fremdeles er funksjonell i lesningen av moderne, «postmetriske» dikt. Jeg vil nærlese et utvalg moderne dikt som på ulike måter er musikalisererte for å undersøke hvordan denne musikaliteten manifesteres og hvilken funksjon den har. De tre analyseeksemplene jeg benytter er Ursula Andkjær Olsens «Some soldier wrote», Gunnar Ekelöfs «Absentia animi» og Øyvind Rimbereids *Solaris korrigeret*. I tillegg til utredningen av tidligere forskning og mine egne analyser vil jeg gjennomgående stille spørsmålet om hva det å trekke en slik

parallell til musikken tilfører analysen. Er det funksjonelt å bruke musikkens begreper om lyrikk som kun er musikalisert på bestemte, begrensede måter? Er det relevant å vende seg mot musikken selv om analogiene kanskje kun er likheter i aksentueringen av de musiske kvalitetene i musikk og lyrikk?

Det er viktig å understreke at denne oppgaven *ikke* vil etterstrebe å være en kartlegging av all formell og strukturell aksentuering av det musiske i moderne lyrikk. Hensikten er kun å undersøke ulike manifestasjoner av musikalitet i moderne lyrikk, og hvordan musikkens begreper har blitt, og kan, brukes om lyriske tekster. Jeg har, for ryddighetens skyld, begrenset utvalget til nordiske tekster. Jeg kommer til å ta utgangspunkt i en tekst der musikaliteten på makronivå er særdeles omfattende (det første analyseeksemplet, «Some soldier wrote»), for så å gå inn i to andre andre eksempler som på ulike måter belyser problematikken rundt det å bruke musikalske analogier på moderne dikt.

Allerde her er det nødvendig med en begrepslig avklaring. Denne oppgaven baserer seg gjennomgående på et skille mellom den tradisjonelle lyrikkens faste, metriske former, og den moderne lyrikkens friere musikalitet. Førstnevnte vil heretter bli betegnet som «metrisk» eller «tradisjonell» lyrikk, mens den andre betegnes som «postmetrisk». Et viktig prinsipp er at musikalske begreper kun vil brukes bokstavelig, i sin opprinnelige betydning. I mange litteraturvitenskapelige studier som overtar musikalske begreper brukes de metaforisk eller selektivt. I en oppgave som drøfter nettopp denne typen begrepsbruk er det derfor nødvendig å benytte begrepene uten å tilføre eller trekke fra noe.

2. EKSPOSISJON

2.1 Musikalitet i lyrikken etter versmålets død

I den tradisjonelle lyrikken som beveget seg innenfor stramt skanderte, rimende og forbundne rammer, er forholdet til musikken nokså avklart. Den benytter seg av en rekke musiske elementer som er så godt som identiske med tilsvarende musikalske grep. Ta for eksempel sonetten, med sine svært strenge regler for versemål og rimmønster.

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:

Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimmed,
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course untrimmed:

But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall death brag thou wand'rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st,

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee
(Shakespeare, 1994: 114).

Rytmikken i dette diktet er gjennomgående satt i jambisk pentameter, og det har et fast kryssrimmønster i de tre første strofene og parrim i den siste. Alle disse komponentene er med på å utgjøre diktets form: shakespeare-sonetten. Et slikt dikt kan enkelt tonesettes, det er uproblematisk å kombinere disse ordene med en korresponderende musikalsk form som benytter seg av tilsvarende musiske elementer. At dette lar seg gjøre uten problemer kan vi knytte til den direkte bruken av musiske grep som også utgjør musikkens midler. I rytmen og rimene hentes, foruten musikkens rytmikk, også *klang* og til dels *melodikk* inn. Det musiske

som finnes i sonetten, og i alle andre former i lyrikken som baserer seg på faste rim- og rytmemønstre, tilsvarer musikkens konkrete *materiale*.

Hva skjer så når diktet ikke lenger tar i bruk rytme og rim på denne måten? I samtidspoesien skrives et overveldende flertall av dikt i fri form. Det blir derfor langt mer komplisert å spore forholdet mellom musikk og lyrikk i moderne lyrikk. Når lyrikken ikke lenger tar i bruk musikkens konkrete materiale, blir slike studier gjerne svært abstrakte. Hvor langt kan man egentlig dra den musikalske analogien i lesningen av dikt som åpenbart mangler en slik konkret musikalitet?

Det som før var et spørsmål om konkret, rytmisk og formmessig imitiasjon, har blitt til en abstrakt og ofte tematisk orientering. I dikt med fri form er det i gjentakelsene og den tematiske utviklingen musikkens former kan imiteres. Ofte er det musiske elementer som korresponderer med musikkens *strukturelle midler* som manifesterer seg i diktet. Balanse, antitese, repetisjon, variasjon og utvikling er slike midler. Alle disse kan manifestere seg både tematisk og formelt, og ofte ser vi en kombinasjon av de to. For å markere et tematisk skifte, for eksempel, forekommer det gjerne et formelt brudd for å markere det, oftest et dobbelt linjeskift. Når de musiske elementene i et dikt blir så mangfoldige og uavklarte, må man finne egne teorier og metoder for å studere dem.

2.2 Musico-literary studies: et teoretisk overblikk

Selv om musikk og litteratur har vært svært knyttet til hverandre gjennom hele historien, har forskningen på relasjonen mellom dem vært svært spredt, og det har aldri helt blitt etablert noe enhetlig forskningsfelt med en tydelig teoretisk-metodisk tradisjon på akkurat dette. Likevel finnes det mange eksempler på forskning innen feltet, helt fra antikken. Allerede med Aristoteles' *Poetikken* blir det gjort rede for koblingen mellom musikk og litteratur:

I vår natur er etterlikningen forankret, og det samme gjelder også sansen for melodi og rytme (versemålene er jo åpenbart rytmearter), og det var ut fra denne opprinnelige og medfødte natur at de mennesker som hadde de sterkest utviklede anlegg og som smått om senn utviklet naturanleggene videre, av sine improvisasjoner skapte diktekunsten (Aristoteles, 2007: 28).

Dette er et godt eksempel på hvordan koblingen mellom musikk og litteratur, med sin felles forankring i det musiske, behandles som en selvfølge. Denne tendensen som fortsetter i mange hundre år. Når Adorno postulerer sin avsky for jassen i sine tverrestetiske betraktninger på midten 1900-tallet, er diskusjonen fremdeles preget av en uavklart tilnærming til fenomener og begreper, for eksempel når han snakker om en musikkens grammatikk og syntaks

i sitt «Fragment om musikk og språk» (Adorno, 2003: 15). Det er først helt på slutten av det forrige århundret, med framveksten av forskningsfeltet «musico-literary studies» at man begynner å ta fatt i dette som et forskningsproblem.

«Musico-literary studies» er en fagterm som ble etablert i den anglosaksiske litteraturforskningen på 1990-tallet med forskere som Werner Wolf og Stephen Paul Scher. Forskningsfeltet oppsto som en del av de intermediale studiene som dominerte i denne perioden, og innebar et forsøk på å samle og vitenskapeliggjøre tidligere forskning på forholdet mellom litteratur og musikk. Det kanskje viktigste forelegget for et slikt arbeid var Calvin S. Browns *Music and literature* fra 1949, som jeg vil gå nærmere inn på i neste underkapittel. Men der Brown på mange måter forholdte seg ureflektert til koblingene han identifiserte mellom de to kunstformene, begynte forskerne innen musico-literary studies å skape et mer homogent fagfelt der de ulike bidragene var utarbeidet med de samme premissene. De ville fastsette hvilke intermedielle eller -artielle mekanismer som foregikk i skjæringspunktene mellom litteratur og musikk, og nøyaktig hva disse innebar. Og de ville gjøre det i en vitenskapelig etterrettelig form.

I musico-literary studies inngår både konkrete overføringer mellom mediene, hybridformer og tematiske imitasjoner mellom de korresponderende mediene. De mest opplagte berøringspunktene mellom musikk og litteratur er konkrete blandingsformer som musikkdrama, musikk med tekst, og tradisjonell, sangbar lyrikk. På den tematiske siden finner vi musikk som på ulike måter baserer seg på litteratur, og litteratur som eksplisitt tematiserer musikk, musikere, komponister og liknende. I tillegg kommer de formelle imitasjonene, særlig av musikk i litteraturen, et grep som er mest synlig i metrisk lyrikk, men som også kan manifesteres på andre måter. Det er disse andre formelle overføringene jeg vil undersøke i denne oppgaven. Slike kan for eksempel være en bruk av språket som spiller på språkets lydlige egenskaper, eller strukturelle og formmessige imitasjoner.

Pionerene innen musico-literary studies dannet et utgangspunkt for hvordan man kunne arbeide med musikk i litteratur. De leverte en rekke verktøy og utarbeidet en gjeldende typologi for den videre forskningen innen feltet. Steven Paul Scher operer for eksempel med en bredt akseptert tredeling av musico-literary studies basert på typen medium: «litteratur i musikk», «musikk og litteratur», og «musikk i litteratur». Litteratur i musikk utgjøres av programmusikken, mens kategorien musikk og litteratur består av all vokalmusikk. Disse to formene har det blitt forsket mye på. Musikk i litteratur er vanskeligere å definere og har ikke vært et like hyppig forskningsobjekt som de to andre kategoriene, ifølge Scher (Scher, 2004:

24).

Werner Wolf undersøker i sitt hovedverk dette fenomenet i stor detalj. Han skisserer tre ulike måter manifestasjonen av musikk i litteratur kan forekomme: påkallelsen av musikk gjennom assosiasjon, eksplisitt tematisering av musikk og implisitt imitasjon av musikk. Påkallelsen av musikk i litteraturen gjennom assosiasjon skjer når et hybridmedium påkalles i et verk innen et av disse mediene. I litteraturen gjelder dette først og fremst sitater fra og henvisninger til vokalmusikk (Wolf, 1999: 67). Slik vekkes en assosiasjon til musikken uten at den blir forsøkt imitert eller påkalt direkte.

Den direkte tematiseringen kan skje enten generelt, eller som en spesifikk intertekstuell referanse direkte i teksten, i parateksten eller kontekstuell, ifølge Wolf (Wolf, 1999: 56). Intertekstuelle tematiseringer forekommer når musikk diskuteres, skildres, eller på annet vis brukes av karakterer eller figurer i teksten. Tematiseringen er også intertekstuell når fortelleren eller det lyriske jeget bruker musikalske similer og metaforer i beskrivelser eller resonnementer. Henvisningen til musikk kan også skje i parateksten, for eksempel i en tittel som Celans «Todesfuge». Wolf benevner også en kontekstuell tematisering av musikk i litteraturen, en klassifisering som er problematisk i og med at tematiseringen her ikke skjer i selve litteraturen, men i brev, essays og liknende der konteksten til et verk diskuteres. Wolf mener en slik tematisering bør inkluderes fordi den gir en verdifull henvisning til musikk som legitimerer at det dras en slik parallell i lesningen (Wolf, 1999: 56).

Videre skisserer Wolf tre ulike typer *implisitt imitasjon*: ordmusikk, musikalske strukturer og teknikker i litterære verk, samt imaginære innholdsanalogier til musikk. Wolfs innledning baserer seg på en tilsvarende av Scher, der «imaginary content analogies» erstatter Schers vage «verbal music» (som i stor grad overlapper med «word music»). Ordmusikk definerer Scher som en poetisk imitasjon av musikklyd (Scher, 2004: 30). Det spiller på de grunnleggende likhetene mellom musikkens og litteraturens uttrykksformer. Siden ordmusikkens primære medium er litteraturen, er det likevel alltid snakk om rent litterære teknikker, det vil si språklige uttrykksformer, som imiterer musikkens. Dette gjøres ved at de auditive, «musikalske» kvalitetene i språket aksentueres. Analogien spiller på at både musikk og språk er akustiske fenomener.

Gruppen av musikalske strukturer og teknikker i litterære verk viser til verker som på ulike måter imiterer de formelle aspektene i musikken.

Formal analogies operate on the levels of textual materiality, phonology, syntax and particularly on the semantic level and may exploit both specifically literary discursive devices and basic similarities between literature and music: the lay-out of a text, its formal segmentation into stanzas, chapters or paragraphs, typographical devices, thematic and motivic recurrences creating patterns suggestive of musical forms, and devices giving the impression of 'polyphonic' simultaneity (Wolf, 1999: 58).

Denne typen analogier kan forekomme både på mikro- og makronivå. Musikken opptrer som et objekt i teksten, noe som i ulik grad vil påvirke selve organiseringen av det litterære verket.

De imaginære innholdsanalogiene innbefatter gjerne de to andre formene for implisitt imitasjon, samtidig som de tar i bruk konkrete referanser til musikk. Wolf betegner dem som transponeringer av bestemte musikkverker over i den litterære teksten (Wolf, 1999: 63). Dette krever konkrete, spesifikke referanser til musikk. «In contrast to word music and structural analogies, imaginary content analogies supply what is tendentially absent in music: a referential content» (Wolf, 1999: 63). Wolfs eksempel på en slik referanse er et poetisk jeg som betrakter en syngende jente. Parafraaseringer av kjente sanger direkte i teksten vil også falle under denne kategorien.

Det er de formelle og især strukturelle analogiene som er mest relevante for denne oppgaven. For mens imitasjonen av musikkens lyder («word music») i all hovedsak er åpenbar og lett å identifisere, er strukturelle analogier mer tvetydige. De formelle og strukturelle imitasjonene benytter rent litterære midler for å skape en formell likhet med musikken. Dette er både problematisk i seg selv og vanskelig å identifisere. Hvordan kan man påvise at analogien til musikken er relevant, at det ikke bare er snakk om en tilfeldig og uavhengig formlikhet?

Et viktig prinsipp innen musico-literary studies er Werner Wolfs krav om at teksten må peke mot musikken både i form og/eller innhold og gjennom en forfatterintensjon. I *The Musicalization of Fiction* skriver han at det både må være koblinger til musikken både i teksten selv og i forfatterens biografi for at man skal kunne snakke om musikalisering av en tekst (Wolf, 1999: 52). Dette stiller jeg meg kritisk til. Selv om ekstratekstuelle elementer kan bidra til å legitimere musikk-analogien, er de ikke nødvendige for å identifisere en tekst som musikalisert. Jeg mener at nytteverdien av en slik parallell er nok til å forsvare at man bruker den i analysen.

Det er spørsmålet om en slik nytteverdi jeg vil undersøke i denne oppgaven, gjennom en kartlegging og problematisering av ulike formelle og strukturelle analogier mellom musikk og litteratur. En slik problematisering av de analytiske midlene musico-literary studies leverer

er nødvendig både fordi det er et så nytt fagfelt og fordi det er gjort såpass lite forskning innen det. For det første er det et nytt fagfelt som fremdeles er både teoretisk og metodologisk uavklart, og i tillegg benytter tekstene denne forskningen har produsert såpass få eksempler at disse teoriene og metodene ikke nødvendigvis er anvendbare på alle musikaliserte tekster. Jeg ser det derfor som nødvendig å se også til andre teorier og metoder for å finne funksjonelle måter å lese slike tekster på.

2.3 Poesiens bruk av musikkens former. Calvin S. Brown

En av de viktigste forgjengerne for musico-literary studies, Calvin S. Brown, foretar i sitt hovedverk *Music og literature* (publisert første gang i 1948) og en rekke artikler omfattende sammenlikninger av musikk og litteratur, og undersøker deres former, midler og uttrykk. En særlig sentral artikkel for studiet av musikalitet i lyrikk er «The Poetic Use of Musical Forms» fra 1944. Her tar Brown for seg det som senere klassifiseres som strukturelle- og formelle analogier mellom musikk og litteratur, og går systematisk igjennom musikkens elementer og hvordan de hentes inn i lyrikken. Han argumenterer for at mens det for noen av musikkens grunnelementer finnes ekvivalenter i lyrikken, er det andre som umulig kan oversettes adekvat til tekst.

Brown skiller mellom materialene i musikken – rytme, melodi og harmoni – og strukturelle midler som tonalitet, tempo, balanse, kontrast, repetisjon og variasjon. Begge har elementer som det er problematisk å overføre til lyrikk. Gjennom en pragmatisk gjennomgang av de ulike midlene i musikken, forsøker Brown å vise hvilke av dem som egner seg i lyrikken og hvordan. Han konkluderer med at

the media and techniques of music and poetry are so different [...] [but] a poet who will accept the differences and not try to push the musical analogy too far may successfully employ many techniques suggested by a thoughtful study of his sister art (Brown, 1944: 101).

Ifølge Brown er det altså først når den musikalske analogien ikke trekkes *for langt* at den fungerer.

Der Brown kartlegger poesiens lån av bestemte musikkformer, vil jeg heller å gå inn i de formelle og strukturelle analogiene mellom musikk og lyrikk og undersøke hva de innebærer for det litteraturvitenskapelige studiet av diktet. Hvilken funksjon får disse analogiene i lesninga av en rent litterær tekst? Er de relevante og fruktbare i lesninga av postmetrisk, musikalisert lyrikk? Selv om dette ikke er eksplisitte problemstillinger i *Music*

and Literature og «The Poetic Use of Musical Forms», går de nært inn på dem. Tekstene tilbyr også noen distinksjoner og eksempler som kan være nyttige å bruke. Samtidig er det viktig å merke seg at Browns gjennomgående tanke om lån og overføringer fra musikk til litteratur blir kraftig problematisert av denne oppgavens første kapittel og av forskerne innen *musico.literary studies*. Å snakke om slike overføringer fra et medium til et annet overser det faktum at disse to kunstformene baserer seg på det samme musiske grunnlaget, og at bevegelser bort fra mediets tradisjonelle aksentuering av disse, og mot en aksentuering som er karakteristisk for det andre, ikke innebærer en faktisk bevegelse over i eller mot dette andre mediet.

Selv om rytme i musikk er et mye mer omfattende fenomen enn det er i lyrikk, kan den stor grad oversettes direkte til lyrikk, skriver Brown. I lyrikk begrenser metrikken seg til verseføtter, som enten er aksentuering (skiller mellom tung eller lett aksentuering av stavelser), kvantifiserende (skiller mellom korte og lange stavelser) eller kun stavelsestellende. Musikkens rytme kan i motsetning til litteraturens operere i et spenn fra veldig korte til veldig lange slag, og i en rekke ulike betoning og aksentueringer. Likevel kan rytmen, både i lyrikk og musikk, formes i takter og rytmemønstre.

Melodi, som er en av musikkens grunnpilarer, kan bare opptre som en vag antydning i lyrikken. Det er kun i den enkelte framføringen at en melodi kan manifestere seg i et dikt. Selv om teksten kan legge visse føringer for melodikk, vil den nesten utelukkende avhenge av oppleserens valg. Harmoni i dikt umuliggjøres av fraværet av simultanitet i skrevet tekst. Uansett hvilke intensjoner teksten har, er det umulig å lese to ting samtidig. Det nærmeste man kommer harmonikk i lyrikk blir derfor en kontrapunktisk veksling gjennom gjentakende sekvenser, skriver Brown. Han trekker fram Conrad Aikens «poetiske symfonier» som eksempel: «Briefly stated, his idea is that recurrent sections, each having its own characteristic feeling – 'emotion-masses', he calls them – will affect each other by their sequence and juxtapositions» (Brown, 1944: 89). Det vi kaller kontrapunkt i lyrikken er dermed et sekvensielt fenomen.

Av de strukturelle midlene i musikken er det tempo og tonalitet som vanskeligst lar seg overføre til lyrikk. Til og med en kontrast som dur versus moll lar seg bare hinte om i skrift, og tempovariasjoner kan kun angis gjennom rytmikken. Balanse og antitese, derimot, er strukturelle midler som finnes i både musikk og lyrikk, og som i stor grad kan omtales likt i de to mediene. Repetisjon og variasjon er mer problematiske. De kan utgjøre de minste strukturelle enhetene både i musikken og litteraturen (Brown, 1948: 103). I musikken regnes

gjærne disse to som de to grunnprinsippene; repetisjon er et sentralt prinsipp bade i de enkelte rytmiske motivene og for makrostrukturen i et verk. Paa samme er repetisjonen med paa a gi formen til en rekke ulike lyriske former, skriver Brown (Brown, 1948: 104). Eksempler paa slike former er sonetten og balladen.

Men mens musikken ofte gjentar identiske partier med stort hell, fungerer ikke slike repetisjoner paa samme maate i lyrikken. Slike gjentakelser framstaar fort som banale i skriftlig form. Musikk kan tolerere repetisjon enklere enn lyrikk, skriver Brown (Brown, 1944: 91). «A speech or idea repeated in different words gives an impresssion of polixity, but a musical theme 'divided', augmented, diminished, transposed, reharmonized, reorchestrated, or varied in any possible way seems to be more of a new thing than a repetition» (Brown, 1944: 89). Sa der identisk repetisjon paa makroniva fungerer fint i musikken, kreves det i lyrikken en viss variasjon for at gjentakelsene ikke skal oppleves som mekaniske.

Selv om repetisjon og variasjon er problematiske naar de skal brukes i lyrikk, er det her Brown finner det mest vellykkede forsoket paa bruk av en *symfonisk form* i lyrikk. Igjen viser han til Conrad Aiken: «Aiken unobtrusively introduces various themes (in contrast to the formal exposition of a single theme) and then carries and recombines them, in wholes or part, throughout the poem» (Brown, 1944: 100). Den konkrete musikalske prosessen i et slikt dikt bestaar slik i a stadig endre og kombinere ulike temaer for a oppnaa variasjon og utvikling. Slik blir ikke bruken av musikkens midler (repetisjon og variasjon) en ren imitasjon; diktet baserer seg heller paa en lik aksentuering av det musiske – de samme *estetiske prinsippene* – som i de musikalske parallellene.

Brown snakker ogsaa om de konkrete formene dikt kan hente fra musikken. Rondoer, med sin vers/refreng-struktur, finnes mye i eldre litteratur. Fremdeles ser vi den brukt i mye populærmusikk. Men selv om variasjonsformen kan vaere identisk i musikk og lyrikk, mener Brown likevel at den kan vaere problematisk i lyrikken. Det er vanskeligere a opprettholde leserens interesse gjennom variasjonene og de kan fort bli for lange, siden variasjonene gjerne krever et oekt detaljniva uten at diktet er i stand til a komprimere dette i et hurtigere tempo, slik musikken gjerne gjør (Brown, 1944: 94). Variasjonsformen er derfor mest effektiv naar den kun brukes som en mindre del av en annen form, for eksempel sonatesatsformen. Det er denne eksemplet av Aiken, som ble nevnt ovenfor, er skrevet i. Browns forbehold springer ut fra en noksaa snever forståelse av variasjonsformen som sjanger, som synes a bero paa at Brown først og fremst tenker paa wienerklassisismens fastsatte variasjonsform. Variasjonsformsbetegnelsen kan imidlertid ogsaa vise til flere andre former som har variasjonsteknikken som definerende

grep.

Det Aiken gjør med sonetesatsformen i sine «poetiske symfonier», gjør Ursula Andkjær Olsen med fugen i «Some soldier wrote», som jeg vil analysere nærmere i kapittel 4. I stedet for at formens variasjon og simultanitet finnes på samme måte som i musikken, varieres repetisjonene gjennom konteksten de settes i. For eksempel står motivet «front door steps» i en helt annen kontekst i strofen «He told me that the / foot of one of the bombers landed at the // front door steps» enn i «I spoke with some soldier's // mum a magnificent woman whom I was fortunate enough to spend a few hours with on the // front door steps» ni sider senere. Slik skapes det effektivt et kontrapunkt. Samtidig ligger formen i Andkjær Olsens dikt svært nært musikkens fugeform. Bevegelsen fra eksposisjon til gjennomføringer og episode er helt lik. Som vi skal se i kapittel 4 stemmer denne måten å gjøre det på godt overens med Browns ideal om stadig endring og nye kombinasjoner av motiver i litteraturens fugeform.

Den konkrete formimitasjonen i Aikens dikt og den omfattende formlikheten hos Andkjær Olsen er likevel nokså sjeldne. Det finnes relativt få eksempler på dikt som speiler satte musikalske former så nøyaktig som disse tekstene. Likevel er det interessant å studere disse svært musikaliserte diktene for å si noe om bruken av musikalisering av moderne dikt som ikke korresponderer like mye med den musikalske parallellen. Dikt som ikke bruker musikkens fastsatte former kan likevel ta utgangspunkt i enkelte musikalske formprinsipper for å skape nye litterære former. Dette er et grep som finnes i mye moderne poesi der musikaliteten benevnes eksplisitt, som Paul Celans «Todesfuge», Gunnar Ekeløfs «Fuga» og James Joyces *Chamber Music*. I denne oppgaven vil jeg analysere et slikt dikt som ikke er analog med en satt musikkform, men som benytter seg av strukturelle og formelle prinsipper som er karakteristisk for musikalske former; Gunnar Ekeløfs «Absentia animi», og en diktsamling som gjør det samme på verknivå, Øyvind Rimbereids *Solaris korrigert*.

2.4 Musikk som metafor. Magdalena Wasilewska-Chmura

Utviklingen der den tradisjonelle manifesteringen av musikalitet i lyrikken, skandering og rim, gradvis falt bort som hovedtendens, har påkalt en diskusjon om hvilke elementer fra musikken som fremdeles finnes i lyrikken, og hvorvidt disse går bort fra den «tradisjonelle musikaliteten». I litteraturkritikken og -forskningen kulminerer denne diskusjonen med høymodernismen, da det i bevegelsen bort fra metrikken oppsto et behov for å påvise det musikalske i poesien. Dette kommer til uttrykk både i de litterære verkene og i kritikk og

forskning.

Dikt som Celans «Todesfuge» plasserer seg med tittelen i en musikalsk sfære, til tross for fraværet av rim, rytme og liknende. Den har en direkte tematisering av musikk i form av en paratekstuell referanse til musikkens fuge. Kombinasjonen av en slik påkallelse av musikalitet og fraværet av åpenbare musikalske grep i teksten førte til at bruken av begreper fra musikken endret seg, og flere kritikere og teoretikere begynte å bruke begreper fra musikken for å skildre andre, rent litterære fenomener i samtidspoesien. I avhandlingen *Musik, metafor, modernism* kartlegger den polske litteraturteoretikeren Magdalena Wasilewska-Chmura en slik bruk av musikalske begreper i ordsiftet rundt temaet i svenske litteraturtidsskrifter på 1930- og 40-tallet (Wasilewska, 2000: 10). Det var altså først med musico-literary studies' typologisering av feltet på slutten av 1900-tallet at begrepene som ble brukt i diskusjonen om denne typen musikaliserings ble problematisert.

Wasilewska setter fingeren på en gjennomgående tendens i musikkorienterte litteraturstudier og -diskusjoner, nemlig at de tenderer til å bruke musikkens begreper *metaforisk*. I stedet for å studere formimitasjon eller likhet i komposisjonsprinsipper, anvender denne typen studier først og fremst begreper fra musikken for å si noe om litteraturens (sær)egne midler. Wasilewskas hovedtese er at musikken og de musikalske begrepene som brukes i debatten fungerer som et *metaspråk* som beskriver de nye språklige og formelle prinsippene som oppsto i den modernistiske poesien (Wasilewska, 2000: 9).

I *Musik, metafor, modernism* foretar Wasilewska en gjennomgang av en rekke musikalske begreper som brukes i litteraturkritiske diskusjoner om poesi. Noen av disse er helt åpenbart metaforiske, for eksempel poeten Erik Lindegrens *ordackord*-begrep. Begrepet defineres som

en mångfacetterad enhet, där olika föreställningar och associationer smälter samman och uppenbarar sitt spektrum vid läsningen [...] Därav följer att den metaforiska framställningen inte syftar på ljudeffekter utan på ordens semantiska rikedom, där sammansatthet är det utmärkande draget (Wasilewska, 2000: 144).

Slik fjernes begrepet fullstendig fra sin opprinnelige betydning. I musikken er en akkord en samklang av flere toner, og avhenger dermed av samtidighet. Et forsøk på direkte oversettelse til litteraturen ville slik vært om flere ord ble framstilt i en simulert samtidighet, for eksempel stablet oppå hverandre på boksiden. Når Lindegren bruker det er det i stedet snakk om en mangefassetering av mening.

Ved siden av en slik metaforisk bruk av musikkbegreper finnes det, gjerne hos de

samme forfatterne, beslektede begreper der den teknisk-musikalske betydningen ivaretas gjennom en *typografisk* manifestering. Et eksempel på dette er begrepet «instrumentallyrik». Dette ble en betegnelse på en form for polyfoniestetikk som rådet i noe modernistisk lyrikk. Forfatteren Gösta Oswald beskrev det i motsetning til tradisjonell «vokallyrik», med kontrapunktiske tendenser og en form for samtidighet, en *dobbeltknepping*. Han så for seg en slags vertikallyrikk som gjennom typografien kunne overskride skriftens lineære tidsdimensjon (Wasilewska, 2000: 146). Dette blir en hypotetisk tendens, et ideal som ifølge Wasilewska ikke blir oppfylt verken i den svenske høymodernismen eller noe annet sted.

Wasilewska mener at det er Ekelöfs «Absentia Animi» som ligger nærmest et slikt instrumentalmusikkideal.

'Absentia animi' [...] kan knappast beskrivas som 'en dubbelknäppt dikt', men typografin tycks spela en väsentlig roll. Man kan tveka om radernas särskilda placering är avsedd att skapa en effekt av samtidighet [...] Dikten kan dock ge en föreställning av vad som menas med 'musikalsk motivbildning' (Wasilewska, 2000: 147f).

Gjentakelsene fungerer som en motivbearbeidelse som likner musikkens, og den gjennomgående bruken av ulik grad av innrykk og utfylte linjer får en tematisk funksjon. Typografien understreker den tematiske uferdigheten og skaper pauser som åpner for et større assosiasjonsrom, i følge Wasilewska (Wasilewska, 2000: 148). Slik vil Wasilewska tilbakevise Oswalds tese om en typografisk manifestert dobbeltknepping som et teknisk-musikalsk grep. Det nærmeste Wasilewska kommer til å anerkjenne en slik dobbeltknepping som teknisk-musikalske grep i poesien er i lesningen av Lindegrens «Vid Shelleys hav». Her identifiserer han den gjennomgående bruken av to ulike venstremargener som et uttrykk for «två skilda – låt oss säga – lyriska strategier» (Wasilewska, 2000: 149). Han forneker likevel at en teknisk-musikalsk manifestering av instrumentalmusikkidealet er mulig.

Det finnes noen få forsøk på en slik teknisk-musikalsk dobbeltknepping. Calvin S. Brown finner kun ett – mislykket – eksempel på det han kaller «sann kontrapunkt» i poesien: «Sacheveral Sitwell ends a poem entitled 'On Hearing Four Bands Play at Once in a Public Square' with a passage written in four parallell columns apparently intended to be read simultaneously» (Brown, 1944: 89). En slik teknikk fungerer bare i sin intensjon; i praksis lar det seg ikke gjøre å lese simultant på denne måten. Selv om man i framføringen skulle lese opp de fire parallelle tekstlinjene samtidig, ville tilhøreren umulig kunne oppfatte alle disse fire i én og samme lesning. Leser man de ulike delene i rekkefølge, faller denne effekten av kontrapunkt bort – det blir metaforisk. Forsøket demonstrerte slik umuligheten av et teknisk-

musikalsk kontrapunkt i lyrikken.

Men det finnes også eksempler på tekster som har en kontrapunktisk funksjon og samtidig holder seg innenfor persepsjonsgrensene for poesien. I Ursula Andkjær Olsens *Havet er en scene* finnes det tre «dobbeltdikt», der to og to enkeltdikt står opp mot hverandre på annenhver side. «Bogen er en slags drama for flere stemmer, eller måske snarere et korværk eller en opera; der er tale om en flerstemmig, musikalsk komposition. Den rummer tre store tvillingdige, hvor der kører én stemme på venstresiden, og en anden på højresiden» (Munk Rösing, 2010: 41). Ved å kreve at leseren velger om han enten skal hoppe over annenhver side for så å vende tilbake til starten for å lese dikt nummer to, eller lese de to diktene samtidig, manifesterer Andkjær Olsen et kontrapunkt på samme måte som Sitwell gjør i «On Hearing Four Bands Play at Once in a Public Square». Forskjellen er at hos Andkjær Olsen opprettholdes den kontrapunktiske effekten i en vanlig lesning av diktene (hver for seg). I kombinasjonen av den konkrete oversettelse av musikkens fenomen, dobbeltkneppingen, og kontrapunkt som rent litterært fenomen (den metaforiske varianten), oppstår det en velfungerende musikalsk parallell.

For Wasilewska blir det, i likhet med Brown, et poeng å ikke dra den musikalske analogien for langt. En reell identifikasjon mellom de to kunstformene er i følge Wasilewska umulig; han setter opp en motsetning mellom *analogi* (metafor) og *identifikasjon* (oversettelse). Det går altså ikke an å foreta noen direkte oversettelse av musikkens tekniske begreper. I eksemplene over («ordakkord» og «instrumentalmusikk»), bruker han språkets lineære tidslogikk som argument for at slike musikalske fenomener umulig kan manifesteres direkte i språket. Mediet umuliggjør at de musiske fenomenene opptrer identisk i musikk. Wasilewska mener likevel det er mulig å skape en litterær parallell til slike rent musikalske fenomener, så lenge de finner sitt uttrykk ved hjelp av rent literære grep:

[M]usikalitetens anhängare hävder inte möjligheten att skriva en fuga ved hjälp av ord; de vill i stället finna sådana relationer mellan orden som kan motsvara kontrapunktiska relationer i musiken; de söker sålunda likheter och paralleller men ingen identifikation (Wasilewska, 2000: 228).

Et eksempel på dette er den nevnte «Todesfuge» av Celan, som benevner seg som en fuge, men som kjapt avsløres som en veldig løs variant av fugeformen. Den bruker fugens motivutviklingsprinsipper med gjennomgående gjentakelser og endringer, men mangler en rekke sentrale klassifikasjonskriterier for fugen, som dens *episode* (et parti som bryter med verkets hovedtema). Dette er et representativt eksempel for denne typen dikt; det er absolutt

ikke gitt en slik selvklassifisering innebærer at formförgjengeren er brukt som mal for diktet. Snarere er det ofte snakk om en metaforisk, rent litterær versjon av musikkformen. En litterær fuge er slik sjelden en fuge i ordets rette forstand, men er heller løst basert på fugens kontrapunktiske og gjentakelsesprinsipper uten å imitere formen i seg selv. Den benytter seg av de samme musiske grepene – struktureringsprinsippene – som musikkfugen, men i et rent litterært format.

Likevel er det et stykke mellom dette og Wasilewskas konklusjon med at «oversettelse» av musikalske termer umulig lar seg gjøre. Det *er* umulig å oversette musikken direkte til språk. Men selv om en direkte oversettelse av fenomener som krever samtidighet åpenbart er umulig, kan man argumentere for at en rekke musiske elementer likevel anvendes på samme måte i begge kunstformene. Dette innebærer likevel at de samme musiske elementene brukes på en annen måte i litteraturen enn i musikken. Men betyr egentlig dette automatisk at begrepene brukes metaforisk? Når jeg kaller diktet «Some soldier wrote» (Andkjær Olsen, 2008) en fuge, er dette basert på en likhet i *komposisjonsprinsipp* – som jeg mener er identisk i musikken og diktet. Samtidig er noen av musikkfugens elementer, for eksempel eksponeringen av temaet i flere ulike stemmer, fraværende i diktet. Det er dermed mer riktig å si at fugebegrepet som brukes om «Some soldier wrote» baserer seg på en fragmentering av begrepet snarere enn en metaforisering.

Selv om Wasilewskas konklusjoner ikke nødvendigvis er anvendelig for all poesi som er inspirert av musikk, setter han fingeren på et sentralt problem i musikkorienterte litteraturstudier. Bruken av musikalske begreper om litterære fenomener er problematisk. Det er lett å bruke og analysere musikalske begreper ukritisk, og de *har* – som det blir påvist i Wasilewskas studie – i stor grad blitt brukt metaforisk. Derfor er det essensielt å avklare hvorvidt en slik begrepsføring er funksjonell og om begrepene brukes metaforisk eller i sin opprinnelige betydning. Jeg mener det er essensielt for studiet av musikaliserte tekster å unngå en slik metaforisering og etterstrebe en mer presis begrepsbruk.

2.5 Kropp og språk: Julia Kristeva

Som nevnt innledningsvis er litteraturens musiske dimensjon nært forbundet med kroppen og driftene. Dette aspektet av språket har blitt utførlig beskrevet av den psykoanalytiske litteraturviteren Julia Kristeva. Hun påpeker at Roman Jakobsons kjente beskrivelse av hvordan den poetiske funksjonen «projiserer ekvivalensprinsippet fra seleksjonsaksen ned i kombinasjonsaksen» (Jakobson, 1978: 128) ikke bare handler om en forflytning av fokuset fra

innhold til form, men også en vending mot selve *lyden*. Med utgangspunkt i dette beskriver Kristeva ekvivalensprinsippet som mer enn et stilistisk grep: «Similiar sounds, rhymes, intonation, the rhythmic of different types of verses, etc. have a function which, far from being purely ornamental, is the vehicle of a new signified that is superimposed on the explicit signified» (Kristeva, 1989: 289). Kristevas poeng er at ekvivalensprinsippet skaper et «nytt signifikat» som utgjøres av en lydlig dimensjon som befinner seg over eller under språkets semantiske signifikat. I postmetrisk lyrikk blir denne dimensjonen av musikalisering blant de viktigste, og er svært relevant for studiet av slike tekster.

Kristeva trekker en parallell mellom Jakobsons seleksjon (metonymi) og kombinasjon (metafor), og Freuds *forskyvning* og *fortetning* i drømmens representasjonslogikk. Det er i følge Kristeva en klar distinksjon mellom poesien (knyttet til det underbevisste, umiddelbare språket) og det logiske, rent kommunikative språket. Det er snakk om to ulike språklige modaliteter: den *semiotiske* og den *symbolske*.

These two modalities are inseparable within the *signifying process* that constitutes language, and the dialectic between them determines the type of discourse (narrative, metalanguage, theory, poetry, etc.) involved; in other words, so-called 'natural' language allows for different modes of articulation of the semiotic and the symbolic (Kristeva, 1984: 24).

Med andre ord: forskjeller mellom ulike språklige diskurser handler om forholdet mellom språkets symbolske og semiotiske dimensjon. I logisk-augmentative diskurser som vitenskap og filosofi rendyrkes språkets symbolske logikk gjennom at den semiotiske dimensjonen undertrykkes. I mer ekspressive og poetiske diskurser fremheves derimot den semiotiske dimensjonen, slik at det åpnes for et mer refleksivt, lekent og poetisk forhold til ordene gjennom bruk av ironi, spill med språket og en aksentuering av det musiske. I slike diskurser kommer selve relasjonen mellom det talende subjektet, kroppen og språket i forgrunnen.

Distinksjonen mellom det symbolske og det semiotiske oppstår i følge Kristeva og Freud i barnets språktilegnelse, noe som skjer parallelt og i samvirkning med etableringen av jeget. Det semiotiske er selve motoren i barnets aller tidligste språkinnlæring, som skjer i avslutningen av barnets «polymorf-perverse» erotisme. Distinksjoner mellom fonem og morfem etableres i direkte kobling til kroppslige rytmer og sansefølelser. Det er snakk om et *emosjonelt felt*, en «ren språklyst» der klang, rim, rytme – og ikke minst *gjentakelse* – står i sentrum. Til tross for at barnet deretter gradvis lærer seg å undertrykke disse semiotiske ladningene for i stedet å kunne bruke ordene som tegn – som verktøy for en symbolsk, logisk kommuniserende funksjon – forsvinner aldri den semiotiske dimensjonen helt. I stedet

bevares den som en underliggende ladning som opprettholder språkets forankring i det talende subjektets kropp og jeg. Dette er selve forutsetningen for at vi skal kunne oppleve språket som vårt eget.

Litteraturens og særlig poesiens språk vender seg altså mot det semiotiske gjennom sin aksentuering av språkets lydige og rytmiske aspekter. Som Kristeva beskriver det; poesien språk virker imot eller til tross for mening:

The text signifies the un-signifying: it assumes within a signifying practice this functioning (the semiotic), which ignores meaning and operates before meaning or despite it [...] the text offers itself as the dialectic of two heterogenous operations that are, reciprocally and inseparably, preconditions for each other (Kristeva, 1984: 65f).

Her finner vi en viktig parallell til musikken: musikken er ikke et system av *tegn*. Den kan ha en mening, men den har ingen symbolsk tegnfunksjon slik som språket. Signifikant og signifikat erstattes i musikken av *konstruksjon*, en mer mangefassert og subjektiv form for kommunikasjon (Kristeva, 1989: 309). Kunsten ivaretar på denne måten det tetiske (bruddet i signifikasjonsprosessen som etablerer distinksjonen mellom signifikant og signifikat, tegn og referent, subjekt og objekt, og slik muliggjør en symbolsk kommunikasjon), samtidig som den oppløser den: «'Art', [...] by definition, does not relinquish the thetic even while pulverizing it through the negativity of transgression» (Kristeva, 1984: 69).

Når det semiotiske blir det primære, står ethvert uttrykk i fare for å falle inn i en fetisjisme. Ordene reduseres til objekter som stilles i sentrum både stilistisk og tematisk. Det er derfor det er essensielt at kunsten – dette gjelder både poesi og musikk – fastholder en forankring i det symbolske og de kommunikative funksjonene, til tross for at den kan bevege seg i retning av det meningsløse i form av babling og støy. Slik kan den bruke semiotiske ladninger og kvaliteter som en del av et nytt signifikat, som forblir innenfor rammene for en symbolsk, kommunikativ funksjon:

What distinguishes the poetic function from the fetishist mechanism is that it maintains a *signification*. All its paths into, indeed valorizations of, presymbolic semiotic stases, not only require the ensured maintenance of this signification but also serve signification, even when they dislocate it. No text, no matter how 'musicalized', is devoid of meaning or signification; on the contrary, musicalization pluralizes meanings (Kristeva, 1984: 65).

Her bruker Kristeva begrepet musikalisering nærmest som et synonym til en bevegelse inn mot det semiotiske. Poenget hennes er at uansett hvor dominerende det semiotiske er i en

tekst, vil den poetiske funksjonen alltid være forankret i en symbolsk signifikasjon. Til en viss grad vil det alltid finnes en subjekt/objekt-relasjon, selv om det bare er i kraft av at den (som uttalelse) identifiserer noe som uttales.

Det er viktig å merke seg at når Kristeva kaller dette en musikalisering av tekst, er det ikke nødvendigvis snakk om rytme og rim. Først og fremst innebærer det semiotiske en løsrivelse av mening og en vending mot ordene som objekter, som *lyd*. Denne vendingen fører ikke til et meningstap, men en flerfoldiggjøring av mening. Dette er et punkt Kristeva kun i liten grad behandler eksplisitt, med sitatet over som et unntak. Hva innebærer musikkens mangfoldiggjøring av mening? Kristeva argumenterer for at musikken er et differensialsystem uten sematikk, en formalisme som ikke signifiserer. Slik tar musikken oss til grensen av tegnsystemet (Kristeva, 1989: 309). Ved å løse opp det tetiske mister meningen sin klarhet og entydighet:

Logical syntheses and all ideologies are present, but they are pulverized within their own logic before being displaced toward something that is no longer within the realm of the idea, sign, syntax, and thus Logos, but is instead simply semiotic functioning (Kristeva, 1984: 62f).

Gjennom musikkens virkemidler blir det semiotiske aksentuert uten at den tetiske meningsforankringen faller bort. Slik blir poesien mer tvetydig og mangefasettert jo lenger den beveger seg inn i musikken.

2.5 Affektlære

En måte Kristevas semiotiske felt settes i spill på i det musikk-litterære feltet, er når musikalitet brukes *assosiativt* i lyrikk uten fast rim og rytme. Ursula Andkjær Olsen er et eksempel på dette. Hun vil vekke følelser og assosiasjoner hos leseren gjennom henvisning til ordtak, sangtekster, faste vendinger og liknende. Dette blir det Werner Wolf kaller «imaginære innholdsanalogier» til musikk i litteraturen. Marianne Barlyng beskriver fenomenet i en omtale av Andkjær Olsens debutbok:

I *Lulus sange og taler* spilles gjennomgående på, at vores hoveder er fylt med lyde, der afsætter mere eller mindre organiserede lydspor i hjernen, de første stemmer efter fødselen, omverdenslyd, støj, musik vi har lyttet til – døgnfluer og evergreens, koncerter vi har overværet, popsange med deres refræner, der melder sig spontant som simplificerede forståelsesrammer eller tolkningsanslag hver gang vi rammes af hændelser, der intonerer bestemte strenge i følelsernes klaviatur (Barlyng, 2004: 219).

Det er den konkrete lydimitasjonen som på denne måten søker å vekke bestemte emosjonelle

effekter, på en måte som likner musikkens *affektlære*. Samtidig er det en dobbelhet i fenomenet, siden imitasjonen også spiller på innholdssiden av ordene og uttrykkene; i mange tilfeller brukes det lydige aspektet for å vekke en referanse.

Affektlæren er en teori om forholdet mellom følelser og musikk som var særlig populær i barokkens musikk. På 1700-tallet skisserte Johann Mattheson hvordan komponisten kan bruke konkrete musikalske virkemidler for å framkalle bestemte følelser hos tilhøreren. Tanken var at det finnes en direkte korrespondanse mellom musikalske grep som tonearter, dynamikk og intervaller, og følelser.

Da f. eks. glede blir følt som en utvidelse av våre livsånder, er en naturlig og fornuftsmessig følge av dette at jeg uttrykker denne affekt med store, vide intervaller. Vet man derimot at tristhet er en sammentrekning av subtile deler av vår kropp, er det ett å forestille seg at denne lidenskap egner seg for små, ja, meget små intervaller (Benestad, 1993: 171).

Slik satte affektlæren konkrete grep i musikken i forbindelse med bestemte følelser. Mens noen slike påståtte forbindelser har et visst belegg, for eksempel det som kan knyttes til tonalitet (dur/moll), blir mange, som sitatet over viser, nokså arbitrære. Det er tvilsomt i hvilken grad disse forbindelsene faktisk oppfattes av utøvere og tilhørere.

Det samme kan kanskje sies om det vi kan kalle Andkjær Olsens «litterære affektlære». Hvor mange lesere har et bredt nok referansefelt til å foreta alle disse emosjonelle assosiasjonene? Samtidig spiller hun på ganske andre strenger enn barokkmusikken, i og med at hennes teknikk for å framprovosere slike forbindelser er assosiativ og bygger på konnotasjoner. Gjennom å sitere verker og imitere lyder søker hun å sette i gang mer eller mindre bestemte assosiasjonsrekker. Det er vel heller svake føringer for hvor disse assosiasjonsrekkene skal føre, men at de søker å føre leseren *ett eller annet sted* er utvilsomt. I *Have og Helvede* imiteres både lyder og kjente sitater, ordtak og regler. Et eksempel som viser både en referanse og en lydimitasjon finner vi i «Slangens bog»: «Lad osss sssammen danne et lukket kredssløb af giv og tag. Af osss er du kommet til osss skal du blive fra osss ssskal du igen oppsstå. Amenam» (Andkjær Olsen, 2010: 14f). Utover sss-lyden, som gjerne forbindes med slangen, finner vi en åpenbar referanse til liturgien som leses under jordpåkastelsen i kristne begravelser. Samtidig som at hun endrer reglen slik at den står for noe helt annet enn forelegget, erstatter hun også amen med «amenam». Rent auditivt vekker dette en assosiasjon til «nam», og utsagnet får dermed hint av vulgaritet, kannibalisme og hedonisme. I tillegg er Amenam-Kpono navnet på et oljelegget utenfor kysten av Nigera, noe som innebærer at sitatet har enda en tematisk dimensjon.

Slik ser vi hvordan den litterære affektlæren både tar form som en innholdsanalogi som spiller på referansen, men samtidig spiller på ordenes lydlige kvaliteter for å vekke mer intuitive assosiasjoner. Alle disse assosiasjonene spiller på emosjonelle strenger hos leseren. Mens den rent auditive siden av referansen antakelig instinktivt vil oppfattes av alle lesere, henviser de tematiske referansene til fornuft og kunnskap. Her ser vi altså at den musikalske analogien (affektlæren) i likhet med i musikkteorien får to sider. På den ene siden vekkes en assosiasjon antakelig instinktivt (som for eksempel skillet mellom dur og moll i musikken), på den andre kreves det at leseren løser visse koder for at alle sidene av den emosjonelle assosiasjonen skal kunne spille seg helt ut. Slik vil de oppfattes forskjellig av ulike lesere, og en «fasit» der alle strengene en slik effekt spiller på vil ikke være representativ for den enkelte lesningen.

3. EPISODE

Musikk

3.1 Musikkens struktureringsprinsipper

Form i musikken utgjøres av en rekke ulike struktureringsprinsipper. Et musikkstykkets oppbygning baserer seg på elementer som melodi, rytme og harmonikk. Det er idealene for disse som gir formene i en gitt periode. For eksempel er populærmusikken preget av viseformens enkle, forutsigbare harmonikk, og et sterkt melodisk og rytmisk driv. Dette gir den typiske vers/refreng-formen. Låtene skal være fengende, gjenkjennelige og sangbare. Andre perioder har andre dominerende idealer som gir bestemte former.

I en gitt form er *motiv* og *tema* sentrale størrelser for strukturen på verket som helhet. Det finnes enkelte unntak fra dette, for eksempel i sjangre som tolvtonemusikk og frijazz. For disse blir harmonikken like eller mer sentralt enn melodikk og rytmikk. I det meste av vestlig musikk er imidlertid motiv og rytme viktige for utformingen av verket som helhet. Strukturen i et musikkstykke baserer seg på mindre komponenter. Den minste komponenten i musikken er enkelttonene, som settes sammen både horisontalt (melodisk og rytmisk) og vertikalt (harmonisk). Videre er det den horisontale kombinasjonen av toner som gir *motiver* og *tema*, og det er disse som gir formen på stykket som helhet.

Her må man merke seg at motiv og tema ikke innebærer det samme i musikken som i litteraturen. I litteraturen defineres tema som det samlede, overordnede meningsinnholdet i en litterær tekst. Motivet defineres som de konkrete objektene, aktørene og hendelsene som manifesterer tekstens tema. I musikken forholder det seg annerledes: Motivet anses som den minste musikalske enheten (melodisk, rytmisk og klanglig) med strukturdannende betydning i oppbygningen av en komposisjon, mens temaet er definert som en pregnant musikalsk sekvens som danner grunnlag for en større formutvikling.

Motiv Tema EN FORM MED REFRÄNG

Scherzo
Allegro assai

p

5

Beethoven: sonate i g-dur, opus 14:2 (Bengtsson, 1964: 139, mine markeringer).

I musikken er dermed både motiv og tema konkrete størrelser i verket.

I denne oppgaven er det i utgangspunktet litteraturens begreper som benyttes. Enkelte steder vil det likevel være hensiktsmessig å vise til særlig musikkens *tema*, som har en sentral funksjon i struktureringen av musikalske verker. I et litteraturvitenskapelig vokabular vil et slik musikktema kunne kalles *motivkrets*; en samlig motiver som stilles i forbindelse og fungerer som en enhet. En slik struktureringsteknikk finner vi igjen i flere av diktene som analyseres her. Derfor vil musikkens begreper «tema» og «motiv» benyttes i beskrivelsen av musikkfenomener, men også enkelte steder der musikkanalogien gjør seg gjeldende i lesningen av den litterære teksten. Der begrepsbruken ikke gis av konteksten, vil jeg presisere den.

Når forfattere skal benytte seg av former fra musikken, er det noen former som egnere seg bedre enn andre. Som Calvin S. Brown påpeker er særlig former som baserer seg på harmoniske bevegelser problematiske å bruke i litteraturen. I tillegg må de fleste formene justeres for å fungere, for eksempel må fenomener som modulering erstattes med korresponderende grep som tematisk og motivmessig justering. Også selve formene må ofte endres i oversettelsen fra musikk til litteratur, ved å for eksempel redusere antall repetisjoner i en symfonisk form. Slik blir formoversettelsen både problematisk å foreta og benevne. Skal et dikt som i større eller mindre grad har symfonien som formideal kalles en symfoni? Det blir viktig å avklare hvordan formen forholder seg til musikkanalogien, når det i siste konsekvens kan være snakk om en metaforisering, fragmentering eller uavhengig formlikhet.

I teksteksemplene i denne oppgaven finnes det omfattende likhetstrekk med flere ulike former fra musikken, blant annet fugen, variasjonsformen, symfonien og visene. Da slike formanalogier mellom musikk og litteratur er så problematiske, vil jeg gjennomgå noen av disse formene forut for selve analysene. Hvilke elementer er identiske i musikk til litteratur, og hvilke manifesterer seg på forskjellige måter i de ulike mediene? Jeg vil også redegjøre for hva som konstituerer den enkelte musikkformen og hvordan dette manifesterer seg eller finner sin parallell i litteraturen.

3.2 Variasjonsformer

Alle musikkformer baserer seg i større eller mindre grad på repetisjon. Dette gjelder særlig for barokkens variasjonsform, men variasjonsprinsippet er sentralt også i en rekke andre former. I verker som baserer seg på et slikt prinsipp får gjentakelsene en strukturerende funksjon, og medvirker dermed til å danne en helhet i verket. Ifølge Ingmar Bengtsson er det

«*uppreppningens* eller ännu vidare uttryckt *enhetlighetens princip*, som är den viktigste förutsättningen för all musikalisk formgivning» (Bengtsson, 1964: 106). Gjentakelsen skaper med andre ord en helhet. Det finnes flere ulike måter å oppnå dette på. Både hele melodiavsnitt, kortere avsnitt, eller korte og hyppige motiver kan gjentas i dette formålet. Ofte bidrar også den konsekvente bruken av én taktart og én enkelt toneart (rytmisk og harmonisk gjentakelse) til en slik helhet. Samtidig kan verker oppnå helhet med skiftende taktart og modulasjoner. Det er med dette Bengtsson argumenterer for at det er den melodiske gjentakelsen som er den viktigste komponenten for å oppnå enhet og helhet i et musikalsk verk.

Det finnes flere former for variasjon. Mens noen variasjonsformer baserer seg på repetisjon og utvikling av melodien, kan det strukturerende elementet i andre være harmoniske eller rytmiske repetisjoner. I den mest kjente, barokke, variasjonsformen blir temaet presentert i sin opprinnelige form innledningsvis, før det gjentas flere ganger gjennom verket. Dette gir en struktur som kan illustreres slik:

A A¹ A² A³ [...]

Variasjonene baserer seg på repetisjon, men behøver ikke nødvendigvis være umiddelbart gjenkjennelig. Temaet det varieres over (fra den innledende presentasjonen) blir en slags modell som variasjonene tar utgangspunkt i. Disse kan endre temaet ved for eksempel å legge til eller trekke fra toner, skifte toneart eller endre rytmen.

I sin utredning av variasjon som musikalsk fenomen understreker Bengtsson at variasjonsprinsippet innebærer mer enn selve den tematiske variasjonen: «Den kan vara uttryck för improviserad lek, för en spirituell och aldrig sinande uppfinningsrikedom, för ett behov av att belysa en sak från flera olika sidor, för en strävan att spegla olika stämningar eller känslolägen inom samma yttre ram» (Bengtsson, 1964: 112). I musikken innebærer dette for eksempel at det ligger en harmonisk repetisjon til grunn, som melodiinstrumentet kan improvisere over i ulike variasjoner. Bengtsson understreker at variasjon i litteraturen kan uttrykke en kompleks undertekst, noe som ikke ligger i det musikalsk-tekniske variasjonsprinsippet i seg selv.

3.3 Rondo

Rondo er en form der et gitt tema gjentas i et fast mønster. Dette *rondotemaet* kan også

kalles et refreng. Mellom gjentakelsene av dette kommer stadig nye, kontrasterende deler som kalles *episoder* eller mellomspill. Et formskjema der rondotemaet tegnes som «A» kan se slik ut:

A B A C A D A E A [...]

I lyrikken finner vi en tilsvarende form i visetekster og ballader med varierende vers og et gjentakende refreng. En rondoform der det er innholdet som varieres i episodene er blant lyrikkens eldste og mest velbrukte former, og lever fremdeles i beste velgående i popmusikkens tekster. For musikkens vedkommende er det derimot annerledes; musikken i en vise har også repeterende form i versene. Musikkvisen (og poplåten) har dermed *ikke* rondoform, men en «ABABA [...]»-form. Det som i dagligtalen kalles en vise betår dermed av en «ABABA [...]»-form på musikkens nivå, mens den på tekstens nivå har en rondoform.

Rondoer har en utpreget regelmessighet, og er svært gjenkjennelig. Omfanget av det enkelte rondotemaet og de ulike episodene kan variere, men et konstant kjennetegn er at rondotemaet forblir uforandret. Det er for eksempel svært uvanlig at rondotemaet moduleres, selv om dette ofte forekommer i de ulike episodene i en rondo (Bengtsson, 1964: 138). En rondo karakteriseres dermed av rondotemaets stadige og forventede tilbakekomst. Alt fra en enkel tredelt ABA-form til komplekse og omfattende former som en symfonisats kan være rondoer. Bengtsson betegner i sin utredning fram den lette og livlige rondoer er en av de mest velbrukte formene i 1700-tallets wienerklassisisme, og trekker fram en rekke eksempler på rondoer av Mozart, Hayden og Beethoven (Bengtsson, 1964: 139).

Repetisjon, kontrast og variasjon utgjør de viktigste prinsippene for rondoer. I likhet med variasjonsformen kan den samtidig la de ulike delene gli over i hverandre. «I det riktiga wienklassiska rondot växer de olika delerna samman, de skiljande dubbelstrecken mellan delerna försvinner och episoderna formas på alla möjliga sätt för att skapa spänning och förvåning» (Bengtsson, 1964: 138). Slik kan rondotemaet og episodene være vanskelig å avgrense, til tross for at selve temaet er klart og avsluttet. Graden av en slik gjennomsiktighet avhenger av hvor kompleks rondoer er.

I litteraturen forekommer ofte former som tilsvarer rondoformen i tradisjonell lyrikk. I metriske dikt fra perioden fram mot modernismen som har rondoform, er variasjonen i episodene først og fremst tematiske. Formen er lik i alle versene i for eksempel balladen. Mens rondotemaet, omkvedet, forblir det samme i alle repetisjonene, har episodene lik form,

men forskjellig innhold, noe som i balladen innebærer en episk progresjon. I postmetriske dikt som knytter seg til musikkens rondoform er det annerledes. Ifølge Calvin S. Brown er rondotemaet gjerne kort eller varierende i nyere lyrikk: «In poetry more sophisticated than the folk-song, the repeated element will either be reduced to a much shorter compass than that of the episodes, or it will be varied at each repetition – a device also common in musical forms» (Brown, 1944: 92). Mens en kraftig reduksjon av det repeterende temaet kan gjøre tilknytningen til rondoformen utydelig, vil en variasjon av dette temaet fjerne relevansen av en parallell til rondo, i og med at musikkronoen krever at rondotemaet er uforandret i de ulike repetisjonene. Da er det heller snakk om en variasjonsform som forekommer både i lyrikk og musikk.

Det finnes flere eksempler på dikt som har en slik løs (og problematisk) tilknytning til rondo. I Theis Ørntofts *Yeahsuiten* er hele diktsamlingen bygget opp som en suite av dikt, der tittelens «Yeah!» går igjen som et omkved eller rondotema. Det gjentas seks ganger, i kapitler alene på siden, med et ujevnt antall (fra tre til sju) dikt mellom hver forekomst. Dette er et eksempel på et verk der rondoformen kan sies å utgjøre en løs og fri ramme der episodene står i fokus. Andre dikt som baserer seg på denne typen repetisjoner som dette har flere repeterende temaer, noe som plasserer den musikalske analogien nærmere fugen. I for eksempel Celans «Todesfuge», kunne «dein goldenes Haar Margarete dein aschenes Haar Sulamith» (Celan, 1994: 229) utgjort et rondotema, hadde det ikke vært for at det også finnes flere andre repeterende elementer i diktet.

Det finnes imidlertid dikt der en rondoform blir mer toneangivende. I et dikt som «Seafarer» av Caroline Bergvall utgjør rondoens spill mellom et konstant tema/omkved og stadig varierende episoder et sentralt strukturerende prinsipp. Omkvedet «*blow wind blow, anon am I*» (Bergvall, 2013: 13ff) repeteres ti ganger i løpet av diktets ti sider. Mellom repetisjonene er det lengre strofer som varierer kraftig. Flere strofer består av korte, brutte verselinjer, mens andre er fortellende prosastykker. Omkvedet, eller rondotemaet, blir den samlende enheten i diktet. Det ivaretar en overordnet helhet og konsonans, og gir rom for store variasjoner og kontraster i de øvrige delene, episodene. Samtidig er det viktig å merke seg at det er *formelle* kontraster som karakteriserer disse episodene. Tematisk baserer de seg på en viss episk progresjon, lik den man gjerne ser i metrisk lyrikk som har en form som tilsvarer musikkronoen. Forskjellen er at den postmetriske rondoformen får en viktigere strukturerende funksjon i at den samler kontrasterende deler til en mer eller mindre konsonerende helhet.

3.4 Fuge og kontrapunkt

Fugen er en polyfon sats med flere selvstendige, likeverdige stemmer. Den er basert på et enkelt og gjenkjennelig *tema*, kjennetegnet av en tydelig og iørefallende melodi og rytme, som gjentas i de ulike stemmene. Først introduseres temaet i de ulike stemmene i *eksposisjonen*, før temaet bearbeides på ulike måter i *gjennomføringene*. I tillegg har fugen et mellomspill eller *episode* som bryter med de andre delene. Ingmar Bengtsson beskriver hvordan denne delen bryter med gjennomføringene og leder fram mot en ny temaeksposisjon: «Når temat presenterats i samtliga stämmor följer i allmänhet ett avsnitt av mera obunden karaktär. Stämmorna vandrar vidare i linjer, som kanske byggst på material ur temat men inte har samma målmedvetenhet» (Bengtsson, 1964: 213f). Episoden utgjør slik et klart brudd samtidig som det gjerne tar opp i seg sentrale motiver fra eksposisjonen.

Hovedtemaet i fugen opptrer i flere ulike tonearter. I eksposisjonen blir den gjerne presenterert i tonika (hovedtonearten) og gjentatt i dominant (en kvint lysere) av neste stemme. Deretter veksler temaet mellom disse toneartene. Slik skapes harmonisk variasjon. Temaet varieres også melodisk og rytmisk gjennom fugen, men vil alltid være gjenkjennelig. Årsaken til denne gjenkjenneligheten er fugetemaets bruk av et klart og tydelig motiv. I sin analyse av Bachs «Fuge i c-moll» fra *Das wohltemperierte Klavier bind 1* skildrer musikkteoretikeren Orla Vinther temaets hovedmotiv på følgende måte: «Tre gange bringer temaet *det* rytmisk-melodiske motiv, som bliver fugaens 'motor', dens fremdriftselement» (Vinther, 1992: 58). Det er dette motivet som muliggjør temaets samlende funksjon.

Fugens gjennomgående tema preger hele verket og skaper en enhet i kraft av at den gjennomsyrrer alle stemmene og delene. «Det spesielle ved fugaen, det, der straks fanger oppmærksomheden, er et stærkt enhedspreg, der naturligvis er knyttet til temaets udforming» (Vinther, 1992: 57). På grunn av at den er bygd opp over ett enkelt tema, blir fugen enhetlig til tross for at den er utpreget polyfon. Selv om flere stemmer opererer relativt selvstendig gjennom de ulike delene, og at formskjemaet er variabelt og ubundet, vil fugen alltid binde dem sammen til en enhet. Denne sammenstillingen av motsetninger uten å oppløse dem er karakteristisk for fugen.

Det tilgrunnliggende prinsippet for denne motsetningskarakteren i fugen er *kontrapunkt*, en komposisjonsteknikk som lar flere selvstendige stemmer spilles samtidig. I fugen har kontrapunkt en bestemt betydning; dette er motivet som spilles av stemmen som introduserte temaet når dette overtas av en annen stemme (Bengtsson, 1964: 217). Det er altså

snakk om å spille to eller flere forskjellige temaer som står i et motsetningsforhold samtidig. Man sier at stemmene står i et kontrapunktisk forhold til hverandre. Begrepet kan forstås som et generelt komposisjonsprinsipp, men det finnes mange varianter av kontrapunkt som følger bestemte regler for hvordan de ulike temaene kan bevege seg i forhold til hverandre.

Kontrapunkt er nært beslektet med polyfonibegrepet. Polyfoni er ikke opprinnelig et rent musikalsk begrep. I antikken innebar det rett og slett mange toner eller stemmer. Etter hvert fikk polyfonibegrepet den konkrete musikalske betydningen *flerstemmig musikk*, og mer spesifikt det musikalske struktureringsprinsippet som bygger på flere linjære forløp som utvikler seg avhengig av hverandre. Det er innenfor et slikt forløp at en kontrapunktteknikk settets i spill. Magdalena Chmura-Wasilewska beskriver kontrapunkt som «ett system av relationer som reglerar stämmornas förhållande till varandre (i melodiskt, rytmiskt och harmoniskt avseende) i polyfon musik» (Wasilewska, 2000: 218). Det er en teknikk som baserer seg på et flerstemmighetsideal der de vertikale og horisontale linjene er like viktige. Det mest bemerkelsesverdige med det kontrapunktiske prinsippet er hvordan det setter sammen motsetningsfylte elementer og lar dem klinge mot hverandre uten å løse dem opp i en konsonans. Fugen er i så måte en utpreget kontrapunktisk form.

Polyfoni i litteratur forbindes først og fremst med Mikhail Bakhtin. Bakhtin bruker polyfonibegrepet metaforisk for å beskrive hvordan romanen fjerner all hierarkisering ved å la alle de ulike stemmene i teksten klinge på lik linje med fortellerens. Det er språkets dialogiske aspekt som ligger til grunn for den polyfone romanen.

Every novel is a dialogized system made up of the images of 'languages', styles and consciousnesses that are concrete and inseparable from language. Language in the novel not only represents, but itself serves as the object of representation. Novelistic discourse is always criticizing itself (Bakhtin, 1981: 49).

I Bakhtins definisjon uttrykker altså polyfoni i litteraturen et fenomen som skiller seg grunnleggende fra dets teknisk-musikalske opprinnelse.

Kontrapunktbegrepet brukes gjerne om tekster eller verker som samtidig er enhetlig og motsetningsfullt. Milan Kundera snakker i essayboken *Romankunsten* om «den kontrapunktiske roman», som kan «smelte filosofien, fortellingen og drømmen sammen til ett eneste musikkstykke» (Kundera, 1987: 78). En slik roman er sammensatt av bevvist heterogene diskurser som behandles simultant med en klar polyfonisk hensikt, og forenes slik at de utgjør en udelelig helhet. Dette er altså det samme komposisjonsprinsippet som musikkens kontrapunkt innebærer. Wasilewska beskriver en tilsvarende bruk av

kontrapunktbegrepet i poesien som et av de mest kontroversielle forsøkene på å bevise musikken og diktets slektskap: «De svenska modernistpoeterna, som metodiskt försöker upphäva språkets begränsningar, tycks i polyfonin ha funnit en mycket tilltalande princip för diktens oavslutade och gränsöverskridande dimension» (Wasilewska, 2000: 219).

Når kontrapunktbegrepet anvendes om poesi kan det brukes både teknisk-musikalsk og metaforisk. En formell språklig imitasjon av musikkens kontrapunkt innebærer en automatisk justering av begrepet. Den konkrete, typografiske varianten er problematisk, i og med at musikkens kontrapunkt baserer seg på en samtidighet som er umulig i poesien. Eksempler på en slik stilistisk kontrapunktestetikk finner man ifølge Wasilewska i Oswalds dobbelkneppingsideal (se del 2.3). Ved å simulere en form for samtidighet kan slike dikt samtidig gi uttrykk for to atskilte, selvstendige, lyriske strategier (Wasilewska, 2000: 149). Tanken om et tematisk basert kontrapunkt stammer fra Ekelöf og hans idé om et *ordets kontrapunkt*, en idé han presenterte i det sentrale essayet «En outsiders väg»: «Detta är ordens kontrapunkt: sedd från ett håll betyder en ordräcka något som ligger i öppen dag, sedd från ett annat håll betyder den något som ligger i natt, i ovisshet» (Ekelöf, 1963: 174). Dette er en åpenbar metaforisk bruk av begrepet, og benevner enkeltords flertydighet og formidlingen av denne, eller med andre ord ordets intertekstuelle horisont.

I en slags mellomposisjon kommer en form for kontrapunkt der de enkelte motivene eller motivkretsene i teksten – som identifiseres ut ifra meningsinnholdet sitt – står i et kontrapunktisk forhold til hverandre. Ved å kartlegge motivene og motivkretsene som utkrystalliserer seg blant disse kan enkelte tekster i stor grad leses på samme måte som musikkens partitur. Dette krever en presisering av begrepene tema og motiv, men kan være en funksjonell måte å bruke musikkbegreper om dikt. Slik brukes musikkens kontrapunktbegrep om et tilsvarende litterært fenomen som ikke lar seg beskrive like effektivt i et rent litteraturvitenskapelig vokabular. Ved å *lese diktet som partitur* på denne måten muliggjøres en svært konkret formanalyse som gjerne er forbeholdt dikt som følger faste rim- og rytmemønstre.

4. GJENNOMFØRING I. Ursula Andkjær Olsen: «Some soldier wrote»

4.1 Mangfoldig musikalitet

Ursula Andkjær Olsen (født 1970) er cand.mag. i musikkvitenskap og filosofi, og debuterte som forfatter med lyrikksamlingen *Lulus sange og taler* i 2000. Hun etablerte seg raskt som en av Danmarks fremste samtidslyrikere med sine burlleske og ekspansive dikt, som tar opp i seg både politiske, trivielle og eksistensielle spørsmål – gjerne med en humoristisk brodd. Stilistisk preges de av en ordrikdom, et sterkt fokus på språkets auditive kvaliteter, og hyppige gjentakelser og variasjoner. De fem lyrikksamlingene hun har utgitt er alle tette og omfangsrike. Andkjær Olsen er også svært aktiv i det litterære miljøet i Danmark, og deltar månedlig på en rekke ulike litterære arrangementer, både som oppleser, debattant og foreleser. Hun har vunnet en rekke nasjonale priser for forfatterskapet sitt, og i 2008 ble hun nominert til Nordisk råds litteraturpris for samlingen *Havet er en scene*.

Den omfangsrike og mangfoldige stilen til Andkjær Olsen kan på mange måter beskrives som musikalsk. I Den Store Danske vies Andkjær Olsen flere sider i oppslaget om dansk litteraturhistorie. Hun knyttes til dadaismen og collagekunsten, og trekkes fram som en representant for avantgardismen i dansk samtidspoesi. «Også hun var musikalsk orienteret, og hun lod polyfonien løbe ud i et lystigt anarki af stemmer, der i ét væk dementerede sig selv og hinanden» (Barlyng og Handesten: 2012b). I innledningen av debutsamlingen kan vi lese følgende passasje:

Connais-tu mon nom, ne le prononce pas.
 ACHTUNG!
 Der Dicher spricht:
 Herz ist Herz ist Scherz und Herz.
 Make fun not love.
 Herz sex, Herz sieben, acht. Hab' Acht!
 Sei stille!
 I heard you call my name.
 NEIN.
 Der Dichter brüllt, der grollt der schreit.
 What is your name?
 Il reste imprononçable.
 My name!
 Il est sacré.
 ACHTUNG!
 Selfcontrol.
 Achtung, bitte.
 What is my name?

Hvem du end er. For mig er du en anden [...] (Andkjær Olsen, 2011: 16).

Dette er et godt eksempel på hvordan Andkjær Olsen bruker en rekke ulike grep for å skape en slags polyfoni. Både bruken av flere ulike språk, innrykkene av ulik størrelse og gjentakelsene skaper et inntrykk av en flerstemmighet. Polyfonibegrepet kan brukes både konkret og metaforisk om Andkjær Olsens verker; hun bruker ulike språklige og stilistiske virkemidler i et forsøk på å skape polyfoni i teknisk-musikalsk forstand, samtidig som hun gir kjente ord, vendinger og sitater ny klangbunn i diktene sine.

Et annet begrep fra musikken som har blitt brukt for å beskrive Andkjær Olsens lyrikk er *kakofoni*. Kakofoni defineres som mislyd, det er musikk som framstår usammenhengende og meningsløs. I musikken har begrepet gjerne negativt fortegn; det betegner det disharmoniske, samlingen av noe forskjelligartet som klinger dårlig sammen. Det er ofte den utilgjengelige og kompliserte musikken som har fått denne merkelappen av sine kritikere, for eksempel retningene som brøt kraftig med vestlig harmonikk på starten av 1900-tallet. Slik blir kakofonibegrepet ofte brukt for å beskrive verker som samler det springende og kraftig forskjelligartede uten å prøve å harmonisere det. En slik estetikk finner vi igjen hos Ursula Andkjær Olsen. Diktene framstår ofte som innfallspregede og spontane, med utrop, kjente vendinger og stream-of-consciousness-pregede sekvenser. Samtidig er strukturen svært gjennomført, komponert rundt stadige referanser og stiletterlikninger.

Et slik formideal kan sees på som et uttrykk for et *additivt komposisjonsprinsipp*. Helheten er ikke sluttet og konsonerende, men utgjøres av en instistering på det partikulære. I stedet finnes det sammenhenger mellom de enkelte, kontrasterende delene. I Den store danske beskrives det additive komposisjonsprinsippet som et «udtryk for en virkelighedsfortolkning, der hverken kan eller vil nå til enighed med sig selv eller hæve sig op til et 'højere' synspunkt» (Barlyng og Handesten: 2012a). Hos Ursula Andkjær Olsen drives et slikt prinsipp ut i karikaturen, og uttrykker slik både komikk og desperasjon. I *Havet er en scene* går collagediktet «Some soldier wrote», basert på krigsblogger, parallellt med det skarpt ironiske «Sværd siger». De to diktene spiller både med og mot hverandre. Komposisjonen får slik en harmoniserende og disharmoniserende funksjon, noe som er symptomatisk for verket som helhet¹.

Havet er en scene utgjøres av tre slike parallelldikt, realiserieparodiene «Audition til

1 Se vedlegg 1, del. 7.2.

det konfliktfrie liv» og «Audition til det omkostningsfrie liv», og to håndtegnede, sirkelformede dikt. Hvis vi benevner disse henholdsvis A, B og C, kan strukturen i verket gjengis slik:

A B A C A B A C A B A (C)

Makrostrukturen i verket er slik preget av en viss harmonisering til tross for de indre motsetningene. Samtidig er det like mye snakk om en samling av elementene som en faktisk harmonisering eller enhetliggjøring. Fordi polyfonien og kontrapunktet står som så sentrale premisser for verket og struktureringen av det, vil det forskjelligartede aksentueres gjennomgående, til tross for makrostrukturens tilsynelatende harmonisering. Det samme gjelder for enkeltdiktet «Some soldier wrote». Men der verket som helhet vekker assosiasjoner til suiten eller operaen, vil jeg se til *fugen* i lesningen av dette enkeltdiktet.

4.2 Diktet som fuge

«Some soldier wrote» ble publisert i samlingen *Havet er en scene* fra 2008. Det er komponert med utgangspunkt i sitater fra blogger skrevet av amerikanske soldater stasjonert i Afghanistan og Irak (Andkjær Olsen, 2008: 207).² Diktet har en form som er svært lik musikken *fuge*. Som vi tidligere sa, er fugen en form som baserer seg på repetisjon og motivutvikling. I «Some soldier wrote» finner vi en parallell til dette i en tematisk motivutvikling gjennom repetisjoner. Samtidig spiller dette diktet også på den konkrete repetisjonen. Slik nærmer diktets form seg musikkfugen. Diktets viktigste komposisjonsprinsipper er gjentakelse og kombinasjon av et sett med korte motiver. Ved å identifisere disse temaene kan vi analysere hvordan diktets oppbygning utgjør grunnlaget også for den tematiske utviklinga. Diktet går over 20 sider (136 verselinjer eller 3248 tegn), og i løpet av disse sidene har jeg identifisert 17 motiver. Hvert motiv gjentas mellom to og 14 ganger, enten identisk eller i en gjenkjennelig variasjon.

I musikken kan identiske repetisjoner strekke seg over lengre partier. I fugen gjentas vanligvis hele hovedteamet, som gjerne strekker seg over åtte takter, i repetisjonene. I et kort enkeltdikt sier det seg selv at slike repetisjoner fort vil strekke seg over påfallende stor plass, i tillegg til at de, på grunn av mediet, ikke vil fungere særlig effektivt. Derfor er repetisjonene i

² Det er altså snakk om et *kollektivt dikt*. Den talende soldaten i diktet utgjøres av flere ulike soldater, og blir slik en felles stemme for de amerikanske soldatene utstasjonert i Irak og Afghanistan. Dette er med på å understreke det polyfone; det lyriske jeget er egentlig en samling av flere ulike stemmer som klinger som én.

dikt gjerne kortere enn i musikken. Dette er også tilfellet i «Some soldier wrote». Calvin S. Brown beskriver denne typen repetisjon på følgende måte: «The poet will usually repeat, either exactly or with variation, only small parts of his work, while the composer will often construct the major portion of his product out of repetitions and variations» (Brown, 1944: 92). Han argumenterer for at det ikke nødvendigvis er omfanget av den enkelte repetisjonen som skiller dikt og musikk, men hvor sentrale repetisjonene er og hvor stor plass de tar totalt. I et slikt skille vil «Some soldier wrote» stille seg svært nært opp mot musikken, og eksemplifiserer dermed tekster som i høy grad er musikalisert.

Diktet er nesten utelukkende komponert av det musikkterminologien kaller *motiver* som repeteres, og selv de av disse motivene som kun repeteres noen få ganger knytter seg til en videre «motivkrets» som gjennomgående gjentas og bearbeides. En slik krets av motiver tilsvarer musikkens *tema*. I denne analysen vil jeg dele motivene inn i 17 motivkretser og tre overordnede hovedgrupper. Den første handler om mennesker, om kontakt, kommunikasjon og tilhørighet. Den andre skildrer krigslandskapet, et depersonalisert, stillestående og atskilt her og nå. Den tredje gruppa tar opp i seg de motivene som har med selve krigføringa å gjøre. I disse tre hovedgruppene fordeler de 17 ulike motivkretsene seg.

4.3 Motivkretser

1. *Some soldier*

Dette motivet etableres allerede i tittelen og gjentas 14 ganger i løpet av diktet. I dette motivet fanges den anonymiserte, depersonaliserte *soldaten* inn. I utgangspunktet er det en letthet i betegnelsen, gjennom ordvalget «some» – en eller annen, hvem som helst. Motivet forekommer i en rekke ulike varianter i løpet av diktet: «some soldier», «our sergeant», «this good-natured guy», «some guy», «somebody's son», «he», «us», «some soldier's mum», «men and women like us», «like me». Denne motivkretsen skildrer soldatene som gruppe, tilhørigheten mellom dem og enheten de utgjør.

Our job is to
locate capture and kill

all

non compliant forces.

We are doing a
damn good job (Andkjær Olsen, 2008: 89).

Dette utdraget er hentet fra diktets andre side. Det lyriske subjektet etableres dermed umiddelbart som en del av denne gruppa – eller en slags personifisering av den. Han er både et del av et «vi» og definert som «some soldier». Slik skapes identifikasjon og *nærhet* til troppen av soldater.

2. *Sun and sand*

Det neste motivet introduseres i diktets første verselinje og er en del av skildringen av en «perfect visual cliché of war» (s. 87). I seg selv kunne «sun and sand» vært en del av en beskrivelse av for eksempel ei idyllisk strand, men slik det står i diktets åpning, alene i en setning og allerede i første strofe satt sammen med skildringen av krig, får det heller en konnotasjon av ørken. *Her*, det tomme, depersonaliserte krigslandskapet, utgjør gjennomgående kulissen for diktet. «Sun and sand» er et av flere motiver som formidler dette landskapet. Det gjentas fem ganger, tre ganger identisk, en gang i formen «a line in the sand», og siste gang kun som «a line».

3. *I'm trying to cover this as closely as I can*

Tredje motivkrets handler om nærhet og avstand, den uttrykker hvordan jeget forsøker å kontrollere og ha oversikt over en ukontrollerbar situasjon. Den introduseres direkte etter «Sun and sand» som en del av den perfekte visuelle krigsklisjéen. Det blir dermed en skildring av krig – å rapportere fra krigen – samtidig som «cover» også kan bety flere ting i denne sammenhengen: å dekke seg til for sola, å søke ly for fiendtlige angrep. Dette er det motivet som gjentas identisk flest ganger, fem ganger, i tillegg til at «as closely as I can» på et punkt står alene. Slik tillegges det stor viktighet. Det representerer søket etter identifikasjon og nærhet, bådet til stedet og menneskene som befinner seg der.

4. *Up-dates continue to come in but from here I see no signs of trouble*

Også dette motivet tar opp forholdet mellom nærhet og avstand. Det lyriske jeg'et befinner seg på mange måter midt i kampens hete, i det typiske krigslandskapet. Samtidig er det atskilt fra hendelsene, han klarer ikke å dekke hendelsene fordi han ikke har direkte tilgang til dem. I bruken av «here», problematiseres det typiske krigslandskapet; det doble nærværet av fare og stillstand understrekes, og skillet mellom normalitet og krig problematiseres. I likhet med «I'm trying to cover this as closely as I can», gjentas dette motivet i identiske utdrag en rekke ganger. En gang i sin helhet, deretter to ganger som «But from here I see no signs of trouble»

og to ganger som «Up-dates continue to come in but». Slik blir dette et av motivene som har mest plastisitet, den konkrete gjentakelsen ivaretas – meningen formidles i alle gjentakelsene – samtidig som det knirkefritt settes i nye sammenhenger.

5. *Locate*

Den neste motivkretsen jeg har identifisert er den minst konkrete. Her er gjentakelsene i svært liten grad konkrete, det er i hovedsak snakk om et tematisk slektskap som identifiserer den. Den introduseres på andre side i diktet, med det allerende nevnte

Our job is to
locate capture and kill

all

non compliant forces (s. 89, min utheving).

Denne motivkretsen handler altså om det å oppsøke, finne, observere, avsløre og oppdage. Den handler dermed, i likhet med «I'm trying to cover this as closely as I can» og «Up-dates continue to come in but from here I see no signs of trouble», om forholdet mellom nærhet og avstand – hva som ses og hva som ikke ses. Motivkretsen utgjøres av en rekke ulike verb og adverb som handler om observasjon: «locate», «feel», «hear» (to steder), «facing», «observed», «undetected» (to steder), «bringing», «follow», «detect». Den blir en del av tematiseringen av jegets forsøk på å orientere seg i og identifisere seg med krigslandskapet.

6. *Explosions*

Denne kretsen av motiver handler om krigen, og består av ulike betegnelser av bomber, våpen, eksplosjoner og liknende. Dette er dermed en av de motivene som skildrer selve krigføringen. De ulike forekomstene er «explosions» (tre steder), «car bomb», «bomb», «nerve agents», «blister agents», «choking agent», «bombers and car bombs», «one of the bombers», «chemical attack» og «small fire arms». Dette er den maskinelle, umenneskelige siden av krigføringen. Samtidig knyttes disse motivene gjennomgående til de øvrige kretsene, og stilles slik som en motsetning til det menneskelige aspektet i krigføringen.

7. *Kill*

Den neste motivkretsen er svært tett knyttet til den forrige. Likevel skiller de to seg fra

hverandre; i motsetning til «explosions» tar «kill» opp i seg det menneskelige aspektet i det – konsekvensene av motivene som beskrives i «explosions». Det er denne kretsen som forbinder «explosions» med «some soldier». Gjennom forekomstene «kill», «there has been an accident» (to steder), «attacked», «damage», «ruptures your lungs», «drowns you», «seriously injured» og «died» (to steder) knyttes den mekaniske krigføringen til det menneskelige og humane.

[...] There has been an
accident.

We were attacked by
two bombers with car bombs (s. 95).

I de følgende linjene kommer det fram at jeget ikke faktisk var til stede der eksplosjonene skjedde, men at identifikasjonen som skapes i bruken av «vi» i sitatet over er et uttrykk for gruppentalleten blant soldatene. Denne motivkretsen skildrer slik krigshandlingene på en svært nær og personlig måte. Åpningas to forekomster av «job» kan også knyttes til denne motivkretsen: det er soldatenes *jobb* å påføre skade. Slik får den en dobbel funksjon i å forbinde krigen med både det menneskelige og det depersonaliserte. I seg selv er dette uansett et motiv som manifesterer selve krigføringen i teksten.

8. *Extremely difficult 24 hours*

Dette er én av flere motivkretser som handler om stillstand. Med tre forekomster, to ganger som «extremely difficult 24 hours» og en gang som «extremely slow» tar dette motivet opp tidsaspektet i det som skjer i diktet. Det knyttes opp mot jegets isolasjon, soldaten som lever i konstant uvisshet og krise, samtidig som det ikke er noen ekstraordinære hendelser som forekommer innen hans rekkevidde. Krisen understrekes i bruken av superlativet «extremely»; det er en ekstrem situasjon som beskrives. Likevel er det i beskrivelsen av tidsforløpet – ikke krigføringen – at dette ordet blir brukt.

9. *Freshly cut grass*

Det neste motivet introduseres relativt sent i diktet og nevnes kun tre ganger: to ganger i formen «freshly cut grass» og en gang som «like grass?». Den første gangen dette motivet nevnes er det i skildringen av effekten av en «choking agent» (kvelegass), og knytter seg dermed opp mot «explosions» og «kill». Samtidig utgjør dette motivet en kontrast til krigslandskapet som skildres i «sun and sand». Mens førstnevnte gir assosiasjoner til vestlig

hagestell, å klippe gresset på en sløv sommerettermiddag – og dermed noe normalt og menneskelig – står «sun and sand» for krigens inhumane unntakstilstand. At det likevel er «freshly cut grass» som blir stående som et symbol på døden, og ikke «sun and sand», er oppsiktsvekkende. Det er først når krigen påføres et menneskelig element den blir skadelig.

10. *It's so hot*

Dette motivet kan forstås i forlengelse av «sun and sand». Det introduseres nokså sent i diktet, etter åtte sider, rammet inn av to variasjoner av «sun and sand». Igjen etableres det et «her» som er et ørkenaktig, umenneskelig sted. Dette gjøres særlig tydelig i diktets to siste linjer, der motivet stilles i en direkte forbindelse til et slikt «her»: «It's so hot / Out here. It's so hot» (s. 125). I dette motivet er det likevel med en annen tone, det er et utbrudd, en klage. Det som formidles er det uutholdelige i å være «her», i det umenneskelige krigslandskapet. «It's so hot» er et av de mest framtrædende – iøynefallende – motivene i diktet. Den korte setningen, med kun tre stavelser, er fylt med både en assonans og to allitterasjoner. Når den i tillegg gjentas identisk fire ganger, ikke minst to ganger helt til slutt i diktet, tillegges det stor betydning.

11. *Can you risk your life and be bored at the same time?*

Det neste motivet er en av dem som mest eksplisitt tar opp stillstandstematikken. Det gjentas identisk to ganger, tett etter hverandre, begge gangene som et brudd med det foregående. I introduksjonen av motivet følger det direkte etter en rekke av «here»-motiver, slik at rekkefølgen blir «sun and sand», «it's so hot», «sun and sand» og «can you risk your life and be bored at the same time?». Motivet får funksjon som en formell apostrofe, men har først og fremst funksjon som et fortvilet retorisk spørsmål til den fraværende leseren. Slik blir det med en gang en del av «here»-kulissen, en understreking av og klage over stillstanden i det ekstreme. Det den tilfører denne tematikken er understrekingen av krigshandlingene, den forbinder stillstanden i det tomme landskapet med menneskelivene som står på spill.

12. *Front door steps*

«Front door steps» er et motiv som kun gjentas to ganger, men som stilles i en så forskjellig kontekst at det får stor betydning. Felles for de to forekomstene er at det representerer en normalitet, noe hverdagslig og allment. Men der det i den første forekomsten nevnes i forbindelse med en bombing;

the
foot of one of the bombers landed at the
front four steps (s. 105),

er den andre forekomsten stedet hvor det lyriske jeg'et prater med moren til en annen soldat. Det impliseres at dette gjøres *hjemme*, i USA. Denne koblingen, kontrasten og likheten mellom «her», den depersonaliserte krigsvirkeligheten, og et *hjemme* får stor betydning og underbygger det som et sentralt tema i diktet. Et annet motiv som kan knyttes til denne motivkretsen er «streets», som nevnes i forbindelse med introduksjonen av den delen av diktet hvor det menneskelige får større og større plass.

13. *Two parrots*

Dette motivet er en del av skildringen av hvordan soldatene oppdager kjemiske angrep. Det trekkes umiddelbart en parallell mellom «two parrots» og «canaries»; kanariene som ble brukt for å oppdage gasser i kullminene. På neste side settes motivet inn i helt annen kontekst:

Mother.

Mum dad love.

Canary (s. 109).

Slik får det en viktig rolle i påvisningen av overgangen til diktets episode. Fuglene henter sin betydning både i krigshandlingene de er en del av og i de umiddelbare assosiasjonene til husdyr som vekkes. Den gule kanarifuglen var et populært og eksklusivt kjæledyr for velstående på 1600-tallet, særlig i USA.

14. *Nothing really changes out here*

«Nothing really changes out here» er enda et motiv som er med på å etablere og skildre det tomme krigslandskapet som et «her». Det knytter seg særlig tett til «can you risk you life and be bored at the same time?» ved at det er *stillstanden* som skildres. Det skiller seg fra det i at mens det andre motivet er en apostrofe som tar opp kjedsomheten, er dette er en påstand, en kraftig påstand om at *ingenting* egentlig forandrer seg i et slikt landskap. Slik blir skillet mellom det depersonaliserte krigslandskapet og menneskene som lever i det problematisert. «Her» er alltid det samme, uavhengig av hva som gjøres eller hvem som gjør det. Motiv

knytter seg også opp mot «it's so hot», og er en ytterligere etablering av et miljø uten utvikling, bevegelse eller liv. Særlig viktig i denne tematiske utmalingen blir motivets konkrete uttalelse av «here». Derfor vil jeg, ved siden av de fem gangene motivet gjentas eksplisitt, knytte tre forekomster av kun dette ordet til motivkretsen: «to be here» (to ganger), «being here» og «out here». Alle disse kommer sent i diktet (henholdsvis på sidene 115, 119, 121 og 125), og blir dermed en slags utkrystallisering av motivet «nothing really changes out here» – og også de øvrige motivkretsene som skildrer et «her». Det står i tillegg sentralt i perspektivskiftet episoden representerer.

15. *Mothers*

Innføringen av dette motivet markerer en viktig overgang i diktet. Med «mother» hentes det nære og hjemlige inn. Samhørighet, nærhet og familie tas opp i dette motivet. På grunn av at det introduseres så sent, får «mothers» en helt spesiell funksjon: det snur på mange måter diktet opp ned, det vender betydningen av de foregående motivene ved å sette repetisjonene i et helt annet lys. Slik blir det det motivet som er mest sentralt i etableringen av diktets *episode*. Det brukes åtte ganger, kun én gang utenfor episoden. I introduksjonen står motivet i en skildring av stillstanden i krigslandskapet, og blir den første menneskeliggjøringen av dette.

The other day on a mission I
saw two women crying. I am sure they were

good-natured.

Mothers (s. 107).

På neste side står dette motivet alene, kun satt sammen med det tvetydige «canary»:

Mother.

Mum dad love.

Canary (s. 109).

Denne strofen er diktets nest korteste, og får med den korte teksten på den store, blanke siden, en ekstra sterk effekt. I kombinasjonen med det tematiske bruddet, fra kringens umenneskelighet til hva den påfører mennesket, blir dette et vendepunkt i diktet.

16. *My whole outlook on everything has changed*

Her hentes borte/hjemme-dikotymien inn igjen. Spillet mellom krig og hverdag tematiseres på en ny måte: fra å handle om fravær og avstand, trekker dette motivet en linje mellom de to. Det er effekten av krigen på soldatens eget liv, utover trusselen mot liv og helse, som trekkes fram. Det gjentas identisk to ganger, begge i episoden. Slik knyttes krigens effekter til det menneskelige. Når soldaten snakker om krigens konsekvenser, er det endringen i hans egen verdensanskuelse han velger å framheve. Motivet blir altså på mange måter en kontrast til de foregående, gjentatte skildringene av stillstand, og særlig «nothing really changes out here». Med episodens «my whole outlook on everything has changed» kommer det fram at det likevel er noe som forandrer seg: soldaten selv. Også en tredje forekomst kan knyttes til denne motivkretsen: «I'm very grateful to all those who / made this possible for me» (s. 115). Her settes motivet (fremdeles i episoden) tett inntil «her»-motivene, med et direkte påfølgende «to be here».

17. *My country*

Det siste motivet som gjentas i diktet knytter tett opp mot de to foregående; «mothers» og «my whole outlook on everything has changed». Her kommer formålet med oppholdet i det depersonaliserte krigslandskapet fram. En amerikansk patriotisme viser seg, en glorifisering av krigshandlingene. Det introduseres i forlengelsen av en forekomst av «her»-motivene, i formen «to be here. To // serve my country». Motivets funksjon blir dermed å koble krigssituasjonen til et hjemme. Dette motivet er likevel ikke uten ironi; begge gangene dette motivet gjentas eksplisitt er det i forlengelsen av skildringer av det stillestående, meningsløse i tilværelsen i krigslandskapet. De to andre gangene motivet kan identifiseres er det i et ekstremt flertydig «us»: «He died for us».

4.4 Tematiske hovedgrupper

Disse 17 motivene vil jeg argumentere for at fordeler seg videre i tre overordnede hovedgrupper. I den første gruppa, som handler om mennesker, kontakt, kommunikasjon og tilhørighet, finner vi seks av de overnevnte motivene: (1) «some soldier», (3) «I'm trying to cover this as closely as I can», (4) «up-dates continue to come in but from here I see no signs of trouble», (11) «front door steps», (15) «mothers» og (17) «my country». Som det kommer fram i gjennomgangen av enkeltmotivene representerer denne kretsen det menneskelige

aspektet i diktet. Allerede i tittelen etableres subjektet som «some soldier», og slik knytter alle forekomstene av motiver i denne gruppa seg til et *jeg* og et *oss*, også når det er mennesker fra den andre parten i krigen som benevnes.

I overgangen til det jeg vil benevne som diktets *episode* viser dette seg tydelig, i det allerede nevnte sitatet innledningsvis i denne delen:

The other day on a mission I
saw two women crying. I am sure they were

good natured.

Mothers (s. 107).

Her er det en forekomst fra denne motivkretsen, nemlig «mothers», men i motsetning til de andre stedene motivet brukes, er det her snakk om lokale mennesker som dermed står på fiendens side. Likevel blir de, i kraft av at de benevnes med et motiv som umiddelbart skriver seg inn i motivkretsen subjektet befinner seg i, menneskeliggjort. Ved å knytte dem til samme motivkrets, skapes en identifikasjon mellom subjektet og disse lokale kvinnene. Samtidig som at den etablerer en oss/dem-relasjon, skaper denne motivbruken en nærhet mellom dem.

Den andre hovedgruppa, som skildrer det depersonaliserte og stillestående krigslandskapet, består av motivene (2) «sun and sand», (5) «locate», (8) «extremely difficult 24 hours», (10) «it's so hot», (12) «can you risk your life and be bored at the same time», (14) «nothing really changes out here» og (16) «my whole outlook on everything has changed». Denne kretsen representerer stedet, et *her* som er depersonalisert og stillestående. Fra åpningens «here I am» etableres diktets sted som et nakent ørkenlandskap som subjektet ikke kan forenes med. I episoden skifter dette: motivene er de samme, men i den nye konteksten representerer stedet et verdifullt perspektiv; jeget er *her*, og er stolt av det. Slik bidrar denne gruppa til å forene oss/dem-motsetningen som etableres i den første tematiske gruppa.

I den tredje av disse hovedgruppene sorterer motivene som handler om krig: (6) «explosions», (7) «kill», (9) «freshly cut grass» og (13) «two parrots». Disse motivene er innledningsvis både entydige og tydelige: de representerer krigføringa. Likevel stilles de i et helt annet lys i et par tilfeller: motivet «freshly cut grass» introduseres som en skildring av effektene av et kvelegassangrep, men gir helt andre konnotasjoner når det står «like grass?» i episoden. Det samme gjelder motivet «canary», som introduseres som et redskap i krigføringa, men som i sammenstillinga med «Mum dad love» i episoden heller blir stående

som en representant for det trygge og hjemlige. Det er viktig å merke seg at disse motivene forekommer svært få ganger i episoden (fem forekomster), og da med helt andre konnotasjoner enn den enkle krigssymbolikken de har i de andre delene av diktet.

Man kan selvfølgelig argumentere for andre inndelinger enn dette, men ved å lese diktet som en slags fuge, sortert i en eksposisjon, gjennomføringer og en episode, vil en slik strukturering av motivene tre fram. Dette er altså ikke et valg av hvilke motiver jeg personlig vil trekke fram, men en aksentuering som gis av metoden som benyttes. Det er derfor jeg vil argumentere for at en slik kobling mellom musikk og poesi, hvor man går inn i formanalysen og leser diktet nærmest som et partitur, utkrystalliserer noen kontrapunktiske bevegelser som vanskelig lar seg identifisere i en konvensjonell diktanalyse.

4.5 Struktur

Musikkens fuge åpner med *eksposisjonen*: en presentasjon av hovedtemaet gjennom de ulike stemmene. Deretter følger *gjennomføringer* der temaet varieres. Formen i «Some soldier wrote» bærer mange likhetstrekk med denne strukturen, men skiller seg også fra musikkfugen på enkelte punkter. I diktet innføres det stadig nye motiver, og en sammensetning til noe som kan kalles et fugetema skjer først avslutningsvis. På diktets to siste sider står det:

I'm trying to cover this as
closely as I can but nothing

really ever
changes

I can hear small fire arms from

outside the wire.
But from
here I see no signs of trouble.

///

It's so hot.

Out here. It's so hot (s. 123f).

Den eksposisjonen som musikkens fuge åpner med er altså plassert helt til slutt i Andkjær Olsens dikt. Slik unngår hun gjentakelsesproblematikken som Brown kritiserer i dikt som følger musikkens variasjonsformer for tett. Ved å la den endelige sammenstillingen av motivene tre fram først til slutt, unngår hun at gjennomføringsdelene kun blir oppramsende

varianter av eksposisjonen. I stedet blir avslutningen stående som en utkrystallisering av den foregående temabearbeidelsen. Også omfanget på diktet, den gjennomgående fragmenteringa av motivene og det store antallet av dem, bidrar til å unngå at den konkrete gjentakelsen blir for dominerende.

«Some soldier wrote» integrerer med dette grepet fugens *gjennomføringsdel* med eksposisjonen: motivene introduseres og varieres om hverandre. For eksempel gjentas og varieres motivet «Up-dates continue to come in but from here I see no sign of trouble» flere ganger før «Nothing really changes»-motivet introduseres. Likevel tilhører begge diktets hovedtema; krigsskildringen. Til tross for stadig nye sammenstillinger og variasjoner fastholdes denne tematikken gjennom hele diktets første og tredje del. Det er kun i diktets midtparti vi kan spore et tematisk skille.

I dette partiet, fra «Mother» på side 109 til «[...] I'm proud to be here» på side 121, settes diktets gjennomgående motiver inn i en ny kontekst og kombineres på nye måter. Dette gjøres først og fremst i innføringen av det nære gjennom «mothers»-motivet. Til sammen introduseres det tre nye motiver i denne delen (de siste som introduseres i hele diktet): «mother», «ny whole outlook on everything has changed» og «ny country». To av disse hører til den første tematiske hovedgruppa, mens «My whole outlook [...]» står som en kontrast til «Nothing really changes out here» i den andre gruppa, og får dermed en nyansende funksjon. En slik nyansering skjer med alle de etablerte motivene i denne delen. Slik kan vi klassifisere partiet som en *episode*, en funksjonell, men noe problematisk parallell, som krever ytterligere utdyping for å kunne brukes. Dette strukturelle grepet er et av de som i størst grad påkaller parallellen til fugen, og gjør den relevant til tross for at andre strukturelle grep ikke tilsvarer musikkfugens.

Umiddelbart tar episoden motiver fra gjennomføringene og setter dem i et helt annet lys på grunn av de nye motivene de nå sammenstilles med. Et eksempel har vi allerede vært inne på, fra hovedgruppe 2: «Mother. / Mum dad love. / Canary». «Canary» er et allerede innført motiv, men i sin opprinnelige kontekst (rett forut for denne delen) knyttes den til temakretsen *krig*. Dette motivet nevnes når jeget beskriver hvordan soldatene bruker to pappegøyer for å oppdage kjemiske angrep. «This is just like canaries in a / cole mine» (s. 107). Fuglene blir slik ofret, satt på en slags uriapost for å sikre soldatenes sikkerhet. På neste side får derimot ordet «canary» en helt annen betydning. Ved å stille det opp mot innføringen av det nære, trygge og hjemlige, «mum dad love», vekkes det heller assosiasjoner til *kjæledyret* kanarifugl. Den blir et symbol på soldaten som kjemper for hjemlandets sikkerhet.

Slik vendes motivet fra å tilhøre hovedgruppe 3 til å plassere seg i gruppe 1. Det samme skjer med «like grass» direkte påfølgende.

I likhet med «mothers»-motivet, knytter også motivene «my whole outlook on everything has changed» og «my country» seg til det hjemlige. Alle de tre nye motivene i denne delen knytter seg dermed til en form for partiotisme, et *hjemme*. Jeget løfter blikket og abstraherer, moraliserer, idealiserer. Det for lengst etablerte «her»-motivet («to be here») settes i en helt ny kontekst, opp mot en *normalitet* (hjemme, USA). En slik kontekstualisering av de øvrige motivene skiller seg fra den som forekommer før og etter. I de andre delene er dette motivet («here») helt konkret forankret i et her og nå – det depersonaliserte krigslandskapet. Ved å innføre en nærhet, en menneskelighet («mothers»-motivet) brytes dette opp og settes i et helt nytt lys. Slik blir denne delen, side 109 til 121, diktets episode.

I løpet av denne episoden får altså en rekke motiver et nytt lys over seg. «Freshly cut grass» står i denne delen med et spørsmålsteget bak: «like grass?», direkte etter «canary» slik den presenteres andre gang, i forbindelse med «mothers»-motivet. Deretter følger «sun and sand». «Freshly cut grass» og «sun and sand» har ikke tidligere vært sammenstilt, tvert imot har de stått som motsetninger til hverandre. «Her» har vært et tomt, tørt ørkenlandskap, brennende varmt, og fylt av sol og sand. Gress har kun vært til stede gjennom lukta som fremkalles i soldaten like før han druknes i sine egne kroppsvæsker. Det er et vrengebilde av «freshly cut grass» som finnes i diktets første del. Det er først i episoden, når det settes i forbindelse med «mothers» - det nære og hjemlige – at motivet faktisk konnoterer nyklipt gress; hage, gressklipper, sløv søndag i forstaden. Og når «everyday is the same out here» følger, er det med et helt nytt motiv knyttet til seg: «Still my whole / outlook on everything has / changed». I stedet for å, som tidligere i diktet, kun være en konkret skildring av stillstanden, løfter jeget blikket og ser krigshverdagen i forhold til det normale, hjemme.

På neste side i episoden nevnes soldaten som har skadet seg for første gang. Dette er en spesielt sterk og gjenkjennelig gjentakelse, i og med at det er første gang tittelen gjentas nøyaktig. Og når den gjentas er det i en tett forbindelse til episodens hovedmotiv, «mothers»:

Somebody's son was seriously
injured. Some
soldier (s. 113).

Denne koblingen utgjør episodens kjerne, den depersonaliserte soldaten slik den skildres i gjennomføringene gjøres med ett menneskelig; det er ikke bare en eller annen ansiktsløs

soldat, det er noens sønn. På neste side gjøres dette enda tydeligere i at «some soldier» får et navn: «please keep / Noah in your prayers» (s. 115). Her knyttes den tidligere vage «up-dates continue to come in» til nettopp Noah, den alvorlig skadde soldaten. Slik har dermed alle de sentrale motivene fra de andre delene blitt tatt opp i og nyansert av episoden. De to neste sidene utgjør slutten av episoden med den korte konstanteringen «He died for us» (s. 177) alene på siden, og avslutningsvis (identisk) på neste side.

4.5 Fugen som *komposisjonsprinsipp*

Hittil har jeg forsøkt å vise hvorfor det er hensiktsmessig å lese et så musikalisert dikt som «Some soldier wrote» som en litterær fuge. Men det finnes også problematiske aspekter ved en slik analogi mellom musikk og litteratur. Hvor går grensen for det Brown mener er å ta analogien for langt? Jeg vil argumentere for at man ikke behøver å gå inn i Wasilewskas «musikk som metafor»-retorikk for å bruke analogien mellom musikk og poesi på en funksjonell måte.

I Andkjær Olsens dikt påføres ikke de musikalske elementene som metaforer i etterkant; analysen over viser snarere at fugen er et tilgrunnliggende komposisjonsprinsipp for teksten. Selv om en rekke av uttrykkene er helt ulike, forblir grunnprinsippene likevel de samme, eller mer nøyaktig; de litterære komposisjonsprinsipper som ligger til grunn for «Some soldier wrote» tilsvarer de musikalske som gir musikkfugen sin form. «Some soldier wrote» har på denne måten tilsynelatende teknisk-musikalske grep som er identiske med musikkens kontrapunkt, men i en rent litterær form. Manifesteringen av de musiske grepene som i utgangspunktet forbindes med musikk blir dermed verken metaforiske eller teknisk-musikalske; de er og blir rent litterære paralleller. Det er utelukkende begrepsbruken som er et faktisk lån fra musikken.

Et slikt lån er fruktbart av flere grunner. Ved å trekke den musikalske analogien i et slikt dikt påkalles et annet blikk på de stilistiske og formelle elementene. Leseren oppfordres til å etterspore strukturens motivasjon. Slik åpnes det for nye betydningsrom. Samtidig kan det være problematisk å si at en slik påkallelse av den musikalske analogien ligger i diktet i seg selv. Det er først når man kan etterspore en tilsvarende struktur og temabearbeidelse som man finner i musikken at det blir naturlig og fruktbart å vende seg til musikkens former og korresponderende strukturingsprinsipper. I «Some soldier wrote» er en slik påkallelse av en musikalisert lesning ganske åpenbar. Dobbeltknepningen, der diktet stilles opp mot «Sverd skriger» annenhver side, blir en konkret illustrasjon av harmoni eller samtidighet. De to

diktene står som to forskjellige stemmer som utsies samtidig. Etterfølger man videre motivutviklingen og strukturen trer den musikalske analogien svært tydelig fram.

4.6 Samspillet mellom form, struktur og innhold

De musiske elementene i formen og strukturen til «Some soldier wrote» er med på å underbygge det tematiske innholdet. Krigserfaringen skaper et felleskap blant soldatene, og det er dette *kollektive jeget* som uttrykker seg i diktet. De ekstreme påkjenningene, livsvillkårene i krigssonen og den gjennomgående oss/dem-mentaliteten knytter soldatene sammen til en tett knyttet enhet der den enkelte soldaten kun identifiserer seg som soldat. I diktet manifesterer dette seg både på innholdssiden, noe vi ser i sitater som «he died for us», i bruken av et kollektiv jeg, og i paratekstens bemerkning om at forelegget for diktet er flere ulike blogger skrevet av amerikanske soldater. Samlingen av flere stemmer i et kollektiv jeg har en parallell i diktets polyfone form og struktur. Slik peker de musiske kvalitetene mot en form for ego-transcendens der den individuelle soldaten går opp i felleserfaringen.

Det at strukturen baserer seg på gjentakelser er med på å formidle hvor monoton, repetitiv og rutinepreget soldatenes hverdag er. Flere av motivene som jeg indentifiserte ovenfor skildrer denne stillstanden eksplisitt, men det er ikke bare gjentakelsen av disse motivene som manifesterer et slikt tematisk innhold; selve strukturens gjentakelsesprinsipp blir en understrekning av denne tematikken. Måten formen harmoniserer motestninger på er også med på å si noe om innholdet: de skarpe motsetningene i diktets innhold, mellom her (krigssonen) og der (hjemme), og mellom oss (soldatene, USA) og dem (de lokale, motparten i krigen), forsones og forenes på mange måter i løpet av diktet, særlig i episoden. Denne tematiske tendensen finner altså sitt uttrykk i den musikalske formen og strukturen. Vi ser med dette hvordan de musiske elementene i diktet ikke bare er stilistiske grep; de spiller en avgjørende rolle for formidlingen av sentrale tematiske poenger.

5 GJENNOMFØRING II. Gunnar Ekelöf: «Absentia animi»

5.1 Indirekte musikalitet

Gunnar Ekelöf (1907-1968) regnes gjerne som en av de største og mest nyskapende modernistiske poetene i Skandinavia. Stilistisk hadde han et bredt register, med påvirkninger fra ikke bare romantikk, surrealisme, dadaisme og ekspresjonisme, men også eldre dikning som arabisk middelalderpoesi. Utover sin virksomhet som poet var han prosaist, kritiker og oversetter. Etter universitetsstudier i Uppsala, London og Paris, der han blant annet studerte musikk, debuterte han med lyrikksamlingen *sent på jorden* i 1932. Han gjorde seg bemerket som litterær debattør fra 1930-tallet, og posisjonerte seg som en av Sveriges ledende poeter med samlinger som *Non Servitum* (1945) og *Om høsten* (1951). I 1958 ble han valgt inn som medlem av Svenska Akademien.

«Absentia animi» inngikk som det avsluttende diktet i samlingen *Non servitum* og regnes som et sentralt dikt i Ekelöfs forfatterskap. Diktet er et tydelig uttrykk for Ekelöfs streben etter å bruke musikalske midler i skrivevirket sitt, og har blitt utsatt for mange musikkorienterte lesninger. Disse lesningene trekker fram blant annet motivbearbeidelsen, lekenheten i språket og bruken av gjentakelser. Likevel er det på mange måter vanskeligere å spore noen formell og strukturell musikalitet i Ekelöfs dikt enn i Andkjær Olsens «Some soldier wrote». Grepene som likner på musikkens skiller seg i større grad fra de korresponderende fenomenene i musikken, og avkreves større fleksibilitet enn de gjør i Andkjær Olsens dikt. Likevel kan det være funksjonelt å bruke musikkens begreper i lesningen av «Absentia animi».

At Ekelöf selv gjerne beskrev diktene sine med musikalske begreper han nok bidratt til at også andre ofte har beskrevet dem med en slik musikkmetaforikk. Det kan se ut som at Ekelöf primært bruker begrepene fra musikken for å markere musikken som et forbilde for poesien og et middel for å frigjøre den moderne diktningen fra språkets begrensninger og tradisjonelle former. For Ekelöf er ikke den musikalske parallellen og bruken av begrepene derifra en nødvendighet, de formelle og estetiske fenomene de beskriver kunne like gjerne blitt benevnt med rent litterære begreper. At Ekelöf likevel insisterer på å opprettholde den musikalske terminologien kommer av et ønske om å finne nye formidealer for poesien: «den traditionella diktens strukturelement och bildspråk ansåg han inte längre vara tillfredsställande, varför han sökte nya organisatoriska principer för den poetiska texten.

Dessa principer fann diktaren i musiken» (Wasilewska, 2000: 67).

Dette betyr at Ekelöf først og fremst bruker de musikalske begrepene som metaforer for nye, rent litterære grep i poesien. Samtidig beskriver han også flere fenomener der musikkens begreper står i sin opprinnelige betydning. Hans musikalske begrepsbruk er derfor upresis; han bruker metaforiske og konkrete begreper om hverandre, noe som får de konkrete, ofte musikalske, begrepene til å framstå som metaforiske. For eksempel: «Dikten strävar och har alltid strävat att frigöra ordet från dess definierade mening och ge det en ny *klang*, en ny plats i läsarens medvetande, en ny *doft*» (sitert i Wasilewska, 2000: 77, min utheving). Her flyttes begrepet «klang», som godt kan forstås konkret, som et akustisk fenomen, fra den konkrete til den metaforiske sfæren.

Denne påkallelsen av en musikalisert terminologi i diskusjonen om modernistisk poesi, som Ekelöf selv var en del av, har preget kritikerenes lesninger av ham. Det er denne musikalske parallellen som står i sentrum i nærlesninga av diktet som jeg vil gjøre i dette kapittelet. Samtidig vil den terminologien som allerede eksisterer fra Ekelöfs egne beskrivelser av fenomenene i diktet til en viss grad etterprøves. Jeg vil særlig se på hvordan hans musikalisering av diktet var et forsøk på å skape en mer velfungerende struktur i den modernistiske poesien. Først vil jeg foreta en systematisk gjennomgang av diktet, før jeg leser det opp mot musikkens strukturingsprinsipper ved å se på temabehandlingen som en motivmessig utvikling i musikalsk forstand, med et framtrædende ledemotiv. Videre vil jeg se på språkføringens funksjon, før jeg undersøker hvordan summen av disse musikaliseringene av diktet peker mot en ny lyrisk form.

5.2 Meningsstap og gnostisisme

«Absentia animi» går over åtte strofer, der de første strofene strekker seg over én til tre boksider, mens de fire siste blir stadig kortere. Diktet er skrevet i ubunden form, uten noen form for faste rim- og rytmemønstre. Det gjør derimot ustrakt bruk av allitterasjon og assonans. I et velklingende språk skildres et høstlandskap som blir en inngang til en refleksjon over hele tilværelsen:

Om hösten när alla grindar står öppna
mot meningslösa hagar
där överkliga svampar ruttnar
och vattenfyllda hjulspår är på väg
till intet, och en snigel är på väg
en trasig fjärl är på väg

till intet [...] (Ekelöf, 1991: 211³)

Scenene er fylt av ro og gåtefullhet. Raslingen av løv og edderkoppens spill gjøres til representanter for en bevegelse inn mot det meningsløse. Samtidig hintes det om noe annet bak det meningsløse, fremmede og uvirkelige. Det er dette som har fått mange lesninger til å snakke om Ekelöfs gnostisisme, er trosretning basert på et ideal om å trenge gjennom verdens ytre materialitet og inn i en transcendent, åndelig dimensjon.

Første strofe av diktet åpner med verselinjen «Om høsten». Landskapet som beskrives er menneskelig oppbygd, det er et beitemarksområde med inngjerding og lampeskinn. Likevel er ingen direkte menneskelig komponent i dette landskapet, men beskrivelsene er sterkt fokaliserte og besjelte. Høsten beskrives først som en tid da «man tar avsked», hjulspor beskrives som at de «er på vei», og en lampe «susar tynande». Det besjelte blikket klargjør at det som observeres primært eksisterer som sanseopplevelser i diktjegets sinn. Det er et landskapet som «är på väg» mot noe som forblir uklart.

Andre strofe innledes også med «om hösten», men her begynner diktet å bruke de nevnte objektene metaforisk og fokuset flyttes mot ordenes klanglige kvaliteter.

Om hösten
Det prasslar i min dikt
Ord gör sin tjänst och ligger där
Damm faller över dem, damm eller dagg

Diktets egne ord objektifiseres og trer fram som et landskap på lik linje med beitemarkene i den foregående strofen. Midt i strofen innføres dessuten et *du*, som må forstås refleksivt, som diktjegets samtale med seg selv:

Du irrar dig, förirrar dig
Ha inte bråttom
Dröj ett tag
Vänta

Apostrofen markerer på mange måter et vendepunkt i diktet. På dette punktet blir den bevegelsen som diktet allerede har formulert mer forståelig: jeget søker noe bortenfor, på den andre siden av, landskapets materielle objekter, og strofen avslutter med en beskrivelse av en ensom sky som samtidig er i landskapet og i en mer abstrakt dimensjon; «liksom överblivet, hors saison».

3 Diktet er gjengitt i sin helhet i del 7.3

I tredje strofe innføres jeget direkte, og i likhet med den ensomme, etterlatte skyen i forrige strofe er det på vei ut fra diktet og landskapet. «Jag är långt bort (bland kvällens ekon) / Jag är här». Også tematiseringen av en slags gnostisisme blir mer tydelig i denne strofen: jeget er her, der og langt borte samtidig. Og hvor er dette tvetydige her? I diktet? I høstlandskapet? Refleksjonen kretser omkring selve eksistensen, hva som eksisterer utenfor jeget og hva som eksisterer inne i det, som indre bilder. Denne refleksjonen fortsetter i neste strofe, der den indre betraktningen av landskapet tar over for den rene skildringen av et ytre landskap. Teksten hintet med dette om en transcendent verden utenfor materialiteten:

O långt långt bort
i det som är bortom
finns någonting nära!
O djupt ned i mig
i det som är nära
finns någonting bortom
någonting bortomnära
i det som är hitomfjarran
någonting varken eller
i det som är antingen eller:
varken moln eller bild
varken bild eller bild
varken moln eller moln
varken varken eller eller
är någonting annat!

Det ligger en stor lengsel i disse utropene, et grunnleggende ønske om å trenge inn til denne transcendentale dimensjonen, bortenfor eller i hjertet av den materielle verden.

De fire siste, korte strofene består i stor grad av varierende mønster av gjentakelser. Den femte strofen er på latin og er kun en ny sammensetning av elementer som allerede er innført tidligere i diktet. Samtidig innebærer bruken av latin både en appell til fornuften og en bevegelse mot det uforståelige. Denne dobbeltheten understreker tematikken. Og med trylleformelen i slutten av denne strofen innledes neste strofe, som med sine «Abraxas abrasax» på enda et vis påkaller både fornuften og det uforståelige samtidig. Begrepet abrasax er tvetydig og kan avkodes på en rekke ulike måter (noe jeg undersøker i del 5.4). Mange tolkninger henspiller på det gudommelige, essensielle. I de to siste strofene vender diktet tilbake til høstlandskapet, med to enkle bilder som gjentas fra tidligere. Utgangen er identisk med inngangen; alene i siste strofe står omkvedet «Om hösten».

5.3 Variasjon og motivutvikling

I «Absentia animi» etableres det innledningsvis et motiv som bearbeides gjennom hele teksten. Det er et slags stemningsbilde – «Om høsten», et stillestående, apatisk landskap som sklir ut i det meningsløse – som utgjør diktets hovedmotiv i musikalsk forstand. Det er noe gåtefullt og uferdig over bildet som skildres: det er meningsløse beitemarker og vannfylte hjulspor som leder ut i ingenting. På den ene siden etableres en ro, en konsonans, gjennom språkets velklang. Ekelöf bruker både assonans og allitterasjon i stor utstrekning i dette diktet, som for eksempel avslutningsvis i første strofe: «Och spindlarna spinner i i tysta natten sitt nät / och sysorna filar». Språket bearbeides både rytmisk og klanglig inn mot en form for konsonans. Samtidig tematiseres det meningsløse, en dissonans i landskapet, en slags forråtnelse. Denne indre motsetningen, manifestert i en velklingende konsonerende helhet, understreker den musikalske analogien.

Diktets struktur er preget av gjentakelser. Både tematisk og formelt er det dette grepet som dominerer og blir mest meningsbærende. Den tematiske stillstanden etableres i motivmessige og språklige gjentakelser som

och vattenfyllda hjulspår är på väg
till intet, och en snigel är på väg
en trasig fjärild är på väg
till intet

I tillegg skjer det gjennomgående gjentakelser av enkeltmotiver. Av disse tre «om hösten» klartest fram, med sju identiske gjentakelser. Tre av dem skjer i løpet av diktets tre første verselinjer, og motivet utgjør også diktets aller siste strofe. De motiviske gjentakelsene er ikke like systematiske som i «Some soldier wrote», det er heller snakk om en kombinasjon av motivet «om hösten» som ledemotiv og motivkretsen det representerer som tema i musikalsk forstand.

Et ledemotiv defineres som et musikalsk motiv som karakteriserer en bestemt person eller situasjon. Formelt viser ledemotivet seg i gjentakelser og stadige variasjoner. I «Absentia animi» er det nettopp gjennom den tematiske og konkrete gjentakelsen ledemotivet utkrystalliserer seg. Motivets «om hösten» presenteres først som en innledning til skildringen av høstlandskapet som utgjør grunntilstanden diktet tematiserer. Deretter settes motivet sammen med flere nye objekter og stemninger i høstlandskapet. Slik kan «om hösten» gjentas alene i siste strofe og i seg selv karakterisere denne grunntilstanden uten noen konkretiseringer.

Stillstanden som skildres i diktlandskapet forsterkes i den ensidige gjentakelsen av hele dette bildet, «om hösten». På samme måte som i «Some soldier wrote» kan man spore hvordan motivene samler seg i en motivkrets, men i stedet for å være utgjort av flere kretser som spiller mot hverandre, består «Absentia animi» av én enkelt motivkrets som utvikles og utvides i løpet av diktet. Dette fraværet av tematisk variasjon er sentral i etableringen av stillstand som diktets grunnstemning. Det er ikke noen kontrapunktisk bevegelse mellom motsetninger, og forskjelligheten som ofte preger musikaliserte dikt kan vanskelig spores i Ekelöfs dikt. I stedet underbygger disse formelle grepene det motsetningsfylte i diktets tematikk; stillstanden som skildres og trangen til å trenge ut fra eller inn i denne, noe som kan forstås som en form for harmonisering av motsetninger.

5.4 Mot et semiotisert språk

Det paradoksale spillet mellom form og innhold i «Absentia animi» utgjøres av at den vakre (både klanglig og billedlig) skildringen av høstlandskapet blir stående som et symbol på værens meningsløshet. Formelt manifesteres det på flere måter. Bruken av fremmedspråk skaper en distanse, samtidig som den fremhever det fonetiske i språket. Dette skjer både i det sentrale motivet «sats motsats abrasax», som gjentas flere ganger i små variasjoner; i stofen på latin og i det liksom ubesværlige innslaget av fransk i setningen «som andra moln men också liksom överblivet, hors saison». Dette språklige mangfolde er et uttrykk for det motsetningsfylte, men harmoniseres samtidig gjennom diktets sterke fokus på språkets lydlig kvaliteter.

Også i andre manifestasjoner av tematiske paradoks kan vi finne en vending fra meningsinnholdet til det rent klanglige, for eksempel i

varken moln eller bild
varken bild eller bild
varken moln eller moln
varken varken eller eller

Vendingen inn i det meningsløse går her lenger enn vanlig, i og med at språket til dels frarøves sin semantiske dimensjon. I eksemplet over skjer denne vendingen også på en annen måte: gjennom den oppbrutte setningsstrukturen. På samme måte som med gjentakelsen løses det semantiske opp og får en, i Kristevas forstand, semiotisk funksjon.

I en særstilling står ordet «abrasax», som ved første lesning får funksjon av et magisk, formelartet begrep eller navn. Det gjentas en rekke ganger i ulike variasjoner og

konstellasjoner, noe som forsterker dets ikke-semantiske karakter og plasserer det i nærhet til ord som «abracadabra» og «nonsens». Samtidig peker meningsinnholdet i ordet en annen vei. Abrasax, eller «abraxas», betegner det høyeste vesenet i gnostisismen. Slik får ordet en dobbel funksjon i Ekelöfs dikt:

Abraxas – eller abrasax – står alltså i *Absentia animi* som symbol för det tomt meningslösa prasslandet och pladdrandet med ord och begrepp som upplöses i överklighet, men i denna meningslösa överklighet döljer sig Någonting Annat, det som inte kan uttryckas i ord men som är verkligare än allt som kan uttryckas i ord (Bergsten, 1965: 209).

Slik blir også abrasax-begrepet som motiv i seg selv en manifestasjon av diktets retning fra det kommunikative, semantiske og entydige, og mot det semiotiske, musiske og der alle distinksjoner tenderer til å oppløses i en utenomspråklig enhet.

5.5 Musikalisering som en løsning på formproblemet

Alle disse formene for musikalisering som finnes i Ekelöfs dikt viser hans streben etter å skape en helt ny poetisk form. Dette gjelder både den konkrete og metaforiserte bruken av musikkens elementer: diktene blir musikaliserte, både gjennom midlene i selve diktene og måten de omtales og benevnes. Denne insisteringen på diktenes musikalske dimensjon blir en påberopelse av en formforståelse hentet fra musikken. For selv om den konkrete formen ikke er identiske med noen musikalsk form (slik vi i stor grad ser i «Some soldier wrote) er strukturingsprinsippet i «Absentia animi» sterkt preget av musikken. Hovedmotivet og motivkretsen som løper ut av det blir byggesteinene som dikterer hele diktets progresjon.

Motivet «om hösten» er allerede definert som et slags ledemotiv i musikalsk forstand. Motivkretsen «om hösten», som utgjøres av det helhetlige bildet som etableres i diktets første strofe, får samme funksjon som musikkens *tema*. I dette går det igjen en rekke motiver som trer fram i ulike variasjoner. For eksempel står «till intet», «långt bort», «annorstädes» og «någonting annat» i tett forbindelse med hverandre. Disse motivene går igjen i alle diktets strofer. Selv om ikke alle motivene forekommer i alle strofene, har de samme funksjon i de forskjellige forekomstene. Slik gjennomføres en variasjon av temaet gjennom små motivmessige utskiftninger.

Første strofe, som utgjør eksposisjonen av temaet, innledes med tre gjentakende «om hösten», før motivene «meningslösa», «överkliga» og «är på väg till intet» går igjen flere ganger. I denne strofen introduseres også de to sentrale motivene «sats motsats slutsats abrasax» og «och spindlarna spinner i tysta natten sitt nät». Det første gjentas bare noen få

ganger i løpet av diktet, og da nærmest uforandret, mens det andre kun gjentas én gang, identisk, helt avslutningsvis. Begge disse motivene blir slik svært sentrale i diktet. I tillegg til de gjentakende motivene består første strofe av skildringer av bildet motivene senere blir stående som representanter for, nemlig høstlandskapet.

I andre strofe skjer det en vending bort fra den konkrete skildringen av landskapet og inn mot diktet og skriveakten i seg selv: «Om hösten / Det prasslar i min dikt» (Ekelöf, 1991). Slik varieres motivet i denne forekomsten; objektene som skildres får et annet fortegn enn i de hadde i den første strofen. Samtidig er det andre, nye, forekomster fra motivkretsen som dominerer her; ved siden av «om hösten» trer «meningen», «för ingenting», «moln» og «annorstädes» klarest fram. I denne strofen finnes dessuten diktets eneste apostrofe, i partiet

Du irrar dig, förirrar dig
Ha inte bråttom
dröj ett tag
Vänta

Det skjer altså en klar tematisk utvikling, samtidig som at motivkretsen er den samme som i forrige strofe. *Temaet* i musikalsk forstand har dermed kun blitt utviklet og variert. Det er fremdeles gjenkjennbart og intakt.

Motivkretsen «om hösten» utvikles på denne måten også videre i diktet. I tredje strofe vender det lyriske jeget seg innover: «Jag önskar mig långt långt bort». Samtidig opprettholdes og utvikles landskapsbildet fra første strofe: «Jag / sjunger sitter här / om himlen om ett moln»⁴. Denne videreføringen av hovedtemaet fra første strofe («om hösten») understrekes av gjentakelsen av motivet «sats motsats abrasax». Videre går diktet over i et svært semiotisert språk, og beveger seg dermed ytterligere vekk fra det ytre landskapet. Motiv «någonting annat» er en konkret gjentakelse fra de foregående strofene og står i tett forbindelse med andre sentrale motiver. Også her opprettholdes skildringen av høstlandskapet, for eksempel i «där simmar i ljusa himlen / över en träddopp ett moln».

Til og med i nest siste strofe, som i sin helhet er på latin, ivaretas tematikken fra de foregående strofene. Peter Astrup Sundt oversetter det som:

4 Her skjer det forøvrig en referanse til musiken, en «imaginær innholdsanalogi».

O
non sens
non sentiens non
dissentiens
indesinenter
terque quaterque
pluries
vox
vel abracadabra

Å
non sens
mener ikke
mener ikke noe annet
uten stans
tre ganger og fire ganger
flere
en stemme
eller abrakadabra (oversatt her av
Astrup Sundt).

Den umiddelbare effekten er en vending mot språket som materielt lydfenomen. Samtidig ser vi i oversettelsen at motivene i denne strofen knytter seg til motivkretsen «om hösten», og slik blir enda en variasjon på diktets (musikalske) tema. Denne kvaliteten er til en viss grad også til stede i den første lesningen av diktet, med «non sens» og «abracadabra» som forståelige motiver til tross for at de er skrevet på latin. Slik blir denne strofen – uavhengig av den tematiske funksjonen den har – en temabearbeidelse på lik linje med de øvrige strofene.

I siste strofe skjer det en utkrystallisering av de mest sentrale motivene i diktet. Her blir noen få motiver stående som representanter for selve diktets *tema* i musikalsk forstand. Dette er svært likt siste strofe i Andkjær Olsens «Some soldier wrote». Mens det i «Some soldier wrote» først er her man med sikkerhet kan identifisere et slikt overordnet tema, har den tematiske ensidigheten i «Absentia animi» gjort at motivkretsen ble etablert allerede i første strofe. De påfølgende variasjonene av den har aldri rikket på dens funksjon som (musikalsk) tema. Med siste verselinjes «om hösten» oppsummeres dermed hele diktets motivkrets.

Det vi ser i Ekelöfs musikalske temabearbeidelse er hvordan han lar formelle struktureringselementer som rim-, strofe- og rytmemønster falle til fordel for å gjøre *motivet* til diktets strukturerende elementet. Det er her vi ser den klareste formelle parallellen mellom dikt og musikk hos Ekelöf. I likhet med for eksempel fugen, får «Absentia animi» sin form gitt av den tematiske driven. Som nevnt i del 3 kan fugens «hovedmotiv» sies å utgjøre verkets mest sentrale framdriftselement (Vinther, 1992: 57). I «Absentia animi» er «om hösten» dette hovedmotivet, og som vist over utgjør dette motivet nettopp selve «*det* rytmisk-melodiske motiv, som bliver [verkets] 'motor', dens fremdriftselement» (Vinther, 1992: 57).

Den statiske motivbearbeidelsen i «Absentia animi» speiler det tematiske innholdet i

diktet. Det som manifesteres i de stadige gjentakelsene og variasjonene over det samme motivet er en indre prosess hos diktjeget, et forsøk på å transcendere en ontologisk dualisme. Måten strukturen i diktet nærmest stagnerer i gjentakelsen er med på å underbygge resignasjonen i denne prosessen, men samtidig speiler den også jegets tentative anerkjennelse av at det er i selve prosessen, i de repetitive bevegelsene i det konkrete landskapet, at man kan finne dette «någonting annet». Denne motsetningsfylte konklusjonen harmoniseres i formen, i måten den strukturelle motoren i diktet driver den tematiske bevegelsen mot en transcedens. Denne harmoniseringen gjør på mange måter at det meningsløse, nonsensiske likevel finner en mening i diktet gjennom den musikalisererte formen det framstilles i.

6. GJENNOMFØRING III. Øyvind Rimbereid: *Solaris korrigert*

6.1 Polyfonisk helhet

Hittil har denne oppgaven i hovedsak sett på hvordan elementer i enkeltdiktet finner paralleller i musikken. Men hva skjer når diktverket som helhet tar i bruk musikkens former og prinsipper? Flere av analyseeksemplene som allerede er nevnt har musikaliserende trekk også på verknivå. Theis Ørntofts *Yeah-suiten* henter om verkets rondoform, der enkeltdiktene samles i episoder, med omkvedet «Yeah!» som rondotema. I Ursula Andkjær Olsens *Havet er en scene* veves enkeltdelene sammen i et omfattende, intrikat og symfonisk hele. Det polyfone aksentueres ved at de ulike delene spiller med og mot hverandre på en rekke ulike måter, samtidig som at et enkeltdikt går kontinuerlig langs bunnen av sidene gjennom hele verket. Også i *Have og helvede* av samme forfatter blir det polyfone stilt i sentrum. Her skilles tre parallelle dikt fra hverandre typografisk, og leseren må velge om han skal lese diktene parallellt, eller lese ett, for så å vende tilbake til første side for å fortsette på nummer to.

Ofte kan samlinger som spiller på grafiske og romlige effekter vekke musikkalogier. Særlig har dette med bruken av parallelle linjer å gjøre, der tekstens framdrift ikke er entydig. Dette kan leses som en dobbeltknepping, der man kan utskille flere ulike stemmer som opptrer parallelt. En slik tendens finnes i en rekke nyere diktsamlinger. Et eksempel er Gunnar Wærness' *Bli verden*; et slags tegneseriedikt der teksten opptrer fragmentert, spredt utover illustrasjonene som fyller sidene. De er en del av helheten, men framstår flere steder kontrasterende og dialogiserende, noe som konnoterer det polyfone og kontrapunktiske i musikken. Samtidig styres ikke komposisjonen i *Bli verden* av et overgripende strukturingsprinsipp på verksnivå. Strukturen er tematisk motivert og det er vanskelig å spore noe samlende eller overgripende formelle prinsipper i teksten. Formen minner heller om kakofonien. Slik konnoteres heller det *prosesuelle*, nærmest uferdige i formen.⁵ Verket består av ett dikt som løper kontinuerlig, og selv om det er dialogisk og mangfoldig, finnes det ingen strukturelle kontrasteringer eller harmoniseringer på makronivå. I et slikt verk blir den musikalske analogien lite fruktbar.

⁵ Det er gjort flere lesninger i retning av det prosesuelle hos Wærness, for eksempel Nikolai Heggem Holmenes *En lesning i to dikt i Gunnar Wærness' diktsamling Hverandres : å lese noe som vil bli. En undersøkelse av diktenes prosesuelle og potensielle form*, Fredrik Eugen Christiansens *Poesi som erfaring. Poesi som begivenhet: en hermeneutisk og fenomenologisk lesning av Gunnar Wærness' Bli verden* og Guri Sørungård Botheims *Takk til Gunnar Wærness*.

6.2 Serielle verker som én symfoni?

Kan en helhet utgjort av flere enkeltverker som utgis i serier ha fruktbare musikalske paralleller? Audun Mortensens «Arial-trilogi» er et eksempel på en sammensetning av tre selvstendige verk til en større helhet, utgjort av *Alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det* (2009), *Aaliyah* (2011) og *27 519 tegn med mellomrom* (2013). De tre samlingene har en rekke likhetstrekk, med likheten i skrifttype, understreket av trilogitittelen, som det mest iøynefallende. Samtidig er det også flere ulikheter i parateksten; både omslagene og utformingen er helt ulike. De tre samlingene har også nokså ulikt omfang (henholdsvis 181, 95 og 123 sider).

Tematisk og formelt har de tre verkene mye til felles. Et sentralt grep som går igjen i alle er gjentakelse og variasjon. Det finnes diktserier i alle tre, enten fordelt sporadisk gjennom hele samlingen eller samlet i én del. I *Alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det* forekommer alle disse temadiktene sporadisk, fordelt i tre grupper: seks dikt med tittelen «'kafkaesque' [...]», 15 dikt med sistelinjen «**(arbeidstittel #[...])**»⁶ og elleve dikt med tittelen «etterord [...]». De ulike forekomstene er nummerert kronologisk. I *Aaliyah* forekommer en rekke diktserier som opptrer både samlet og spredt utover i samlingen. Det er seks dikt med tittelen «[...] sier», ti «scenariodikt» (sju av disse er samlet og har tittelen «scenario [...]»), fire «diktmaler» samlet og avslutningsvis en serie på ni dikt som alle har tittelen «1 kommentar av anonym». *27 519 tegn med mellomrom* består også av flere diktserier. I denne samlingen er de færre og mer omfattende; det er ti «konversasjonsstykker» og 65 forskjellige «portettdikt». De fleste diktene som ikke inngår i en av disse seriene kan på en eller annen måte knyttes til portettet, for eksempel diktene «audun mortensen/27 519 tegn med mellomrom» og «adolf hitler (character)».

De tre samlingene fungerer selvstending og går opp i en helhet uten at det forekommer henvisninger eller referanser mellom de ulike samlingene. Samtidig skiller de seg ikke nevneverdig fra hverandre verken formelt eller tematisk. Alle tre fungerer som en iscenesettelse av det lyriske jeget/forfatteren, noe som gjøres ekspisitt i tittelen *Alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det*, i stipendsøknadene og epostene som gjengis i *Aaliyah*, og i de mange portettdiktene i *27 519 tegn med mellomrom*. Denne doble selvstendigheten og koblingen mellom verkene i trilogien henter om en analogi til musikkens symfoni. I symfonien har de ulike satsene helt ulike funksjoner. Den første satsen er hurtig, gjerne i sonatesatsform, den andre er langsommere, den tredje er en tredelt menuett eller

6 I teksten står også nummeret i fete skrifttyper, f. eks «**(arbeidstittel #12)**» (Mortensen, 2009: 124).

scherzo, mens den siste satsen er hurtig og ofte en rondo.

Denne inndelingen gir de ulike delene egne, klart definerte funksjoner i helheten. I Arial-trilogien har imidlertid ikke de tre verkene hver sin funksjon, det er heller snakk om en utvikling som skjer gjennom alle de tre bøkene. I symfonien vil de ulike delene både ha klart forskjellige former og musikalske temaer. At hvert verk er selvstendig og uavhengig av helheten blir dermed ikke nok til å rettferdiggjøre en lesning av trilogien opp mot musikkens symfoni. Dette betyr ikke nødvendigvis at de ulike delene i en diktsamling eller -serie ikke kan spille eller bygge på hverandre for at analogien til musikkens symfoni skal være relevant. Men for at analogien skal være verdifull må hver del tilføre noe nytt i en ny form, på samme måte som satsene i en symfoni. Kanskje er det behovet for å trekke linjer som forbinder verk som utgis selvstendig som gjør at en slik formmessig kontrastering ikke finnes i sykluser som Mortensens Arial-trilogi.

6.3 Musikaisert fremmedgjøring

Enkeltverker som består av flere deler møter ikke det samme kravet om sammenstilling av delene som sykliske verk. Fordi det er utgitt som ett verk, kan de ulike delene i en diktsamling skille seg svært mye fra hverandre. Et eksempel på en diktsamling der det er store kontraster mellom de ulike delene er Øyvind Rimbereids *Solaris korrigert*. Den er satt sammen av tre deler: Titteldiktet som går over 37 sider, et mellomparti med ett dikt over tre sider, og en tredje del bestående av syv kortere dikt. Ved å nummere de tre delene viser Rimbereid at de skal leses som deler av en helhet⁷. Hver del står selvstendig og har egne former, men inngår samtidig i helheten og tilfører de andre delene nye perspektiver. Dette peker (i mye større grad enn Mortensens Arial-trilogi) mot en analogi til musikkens symfoni.

Solaris korrigert (2004) er den sjettede utgivelsen og tredje diktsamlingen fra Øyvind Rimbereid. Boka høstet anerkjennelse for det innovative språket og gjennomføringen av det episke titteldiktet, og har allerede rukket å bli en del av den norske litterære kanon. Den første delen i *Solaris korrigert* utgjøres av et langt, episk dikt med samme tittel. I et konstruert framtidsspråk som er en blanding av blant annet engelsk, stavangerdialekt og norrønt, skildres et vestlandslandskap anno 2480, der det lyriske jeget leder et robotarbeidslag som vedlikeholder «hydropipes» i Nordsjøen. Naturen er i forfall og jeget er blant de første som skal reise ned til det nye, underjordiske samfunnet Solaris, «seifa botten» som skal bli et nytt, trygt tilholdssted for menneskene. Det er i de uttømte olje- og gassbrønnene i Nordsjøen

7 Se del 7.4.

Solaris bygges opp. Reisen ned til dette nye samfunnet setter i spill en rekke referanser. Teksten får særlig et utpreget science fiction-preg gjennom bruken av motiver som robotene, dommedagsutsiktene, naturens forfall og reisen til en ny verden.

Diktet åpner med et spørsmål som introduserer en gjennomgående forfalls- og skyldtematikk. Verdenen jeget befinner seg i er miljøskadet og uttømt for naturressurser, noe som i stor grad er forårsaket av menneskene selv. Jeget henviser til den skadelige framturen som har pågått siden fortida han⁸ henvender seg til – leserens samtid.

*Wat vul aig bli
om du ku kreip fra
din vord til uss?*

SKEIMFULL [...] (Rimbereid, 2004: 9, alle sitatene er fra denne utgaven).

I dette anslaget kommer det nemlig fram at det lyriske jeget befinner seg i en annen tid enn leseren han henvender seg til. Samtidig skaper verselinjen «din vord til uss» (s. 9) en dobbelhet: diktverdenen har en realistisk forankring, men samtidig er diktets sted så langt unna virkeligheten at den benevnes som en helt annen verden. Det er ikke de framtidsutsiktene duet kunne forutsett:

*all diner apocalypten
skreik-
mare. OR din beati draum! NE
wi er. NE diner ideo (s. 9).*

Denne fremmedheten understrekes ytterligere i resten av diktet. Etter at det første avsnittet har etablert de emosjonelle og moralske undertonene, går diktet over i en mer nøytral, fortellende tone. Jegets skildringer av arbeidet sitt er hverdagslige og nærmest vitenskapelige. Det fortelles om de 123 robotarbeiderene som ufravikelig gjør jobben sin uten å reflektere over verken seg selv eller verden rundt dem. Her finnes det en parallell til menneskene: «MEN oren eigen vord? / Er den også onli intern» (s. 11). Jeget beskriver hvordan han av og til blir sittende og kikke på Google Earth-liknende bilder av verden og spør seg: «er det detta wi er» (s. 11).

Byen diktet plasserer handlingen i, «SIDDY Stavgersand, sidy min» (s. 12, som antakelig er en samling av Stavanger og Sandnes), presenteres først som nærmest folketom, før gatene på neste side skildres som kaotiske og stappfulle av mennesker. Byen er på mange

⁸ Jeget kjønnnes ikke i teksten, men konteksten gjør at man kan anta at det er en mann.

måter utenfor systemene framtidsverdenen er bygt over. Den er en av de stedene der naturen fremdeles er nær, og de som befinner seg i den er først og fremst «drifters»; mennesker som har løsrevet seg fra samfunnsstrukturene og lever fritt. Her bor jeget og kjæresten Shiri⁹. De befinner seg tilsynelatende i en mellomposisjon, jeget har for eksempel en høyt ansett jobb, men diagnostiseres samtidig med en for god forestillingsevne:

AIG haf ein litl
defect i venstr phantomic breyn-
bark, ein noko for staerk production
af eigne picts (s. 41).

Teknologien har gjort en slik evne til forestilling overflødig.

Stavangersand og alle *drifterne* der representerer en vending bort fra denne utviklinga. Teknologien befinner seg tilsynelatende fremdeles i bakgrunnen og lar restene av uberørt natur tre fram, slik som i strofen der jeget ser en oter utenfor robotteltet han jobber i. Men byen presenteres som et sted i forfall, noe det, i likhet med flere andre steder på jorda, er på tide å forlate. «EXPERIMENTA Afriq feilat. / EXPERIMENTA Canada feilat» (Rimbereid, 2004: 23) står det i forlengelsen av scenen med oteren. Det overteknologiserte verden har kulminert i en flukt, og jeget er blant de første som skal reise ned til tilfluktsstedet Solaris. Stedet skildres nærmest som en underjordisk bonkers, der overflatelivet skal simuleres med utstrakt bruk av teknologi. Med «Breynmachin BK2884, *hidden og protectad*» som uunnværlig motor bygges den parallelle verdenen dypt under nordsjøen. Det er en speilverden basert på bilder fra virkeligheten.

Hva skjer når verden blir fullstendig underkastet mennesket, spør jeget seg. Hva skal fotografen Shiri ta bilder av når alt allerede er bilder? Alt annet enn teknologisk arbeid blir overflødig i en slik verden: «ONLI automatic-, nano- og litl robot- / arbeid er der possibl» (s. 34). Jeget vurderer å la seg scanne og kopieres på samme måte som Solaris er en kopi av verden.¹⁰ Hva blir forskjellen på originalen og den eksakte, bildebaserte kopien? Når Rimbereid lar all persepsjon og refleksjon gjøres overflødig fratar han karakterene sine all menneskelighet. Derfor blir resignasjon og tap fortegn når jeget i de siste strofene reiser ned til «seifa botten» og står passiv, avventende, idet heisveggene faller i bakken for å åpenbare Solaris.

9 «Shi» er det kinesiske ordet for ordsang (Janns og Refsum, 2003: 14).

10 Her ser vi en av mange referanser til foreleggene som Rimbereids dikt henter tittelen sin fra, Stanislaw Lems *Solaris* og Andrej Tarkovskijs film med samme tittel, i den kunstige speilingen av virkelige personer i Solaris.

6.4 Semiotisk eller symbolsk språkkonstruksjon?

«Solaris korrigeret» utmerker seg med en svært vellykket og anakronisk bruk av det episke diktet, og med det unike språket det fortelles i. Øyvind Rimereid har konstruert et slags babelsk framtidsspråk som henter fra en rekke ulike språk. Både engelsk, stavangerdialekt, norrønt, fransk og nederlandsk kan spores. En slik bevegelse bort fra kjente språk og inn i denne språkkonstruksjonen blir på samme tid en bevegelse inn mot det Kristeva kaller den semiotiske språksfæren. Skrivemåten er formet av uttalen, leseren må *høre* ordene for å forstå dem, samtidig som at enkeltordene ofte avhenger av konteksten for å gi mening for leseren. Likevel framstår teksten relativt tilgjengelig. Setninger som «SIDDY Stavgersand, sidy min, / exist nearli ne at all, mang / konclud naw» (s. 12) er umiddelbart forståelig til tross for at de ligger langt unna alle eksisterende språk. Det er også en tendens til at vokaler faller ut, men heller ikke dette ser ut til å senke tilgjengeligheten nevneverdig.

Hvordan klarer Rimereid og gjøre en så fremmed språkføring så intuitiv? Ved å gå mot det fysiske, uttalen, men samtidig bruke dette språket i kjente sammenstillinger og vendinger, aksentueres språkets lydlige kvaliteter samtidig som at meningsinnholdet forblir lett tilgjengelig. I tillegg settes en rekke andre stilistiske virkemidler i spill. Det gjøres utstrakt bruk av meningsbærende og rytmeskapende linjeskift og innrykk brukes systematisk gjennom hele diktet, noe som ser ut til å ha en hierarkiserende funksjon, der ulike verselinjer forekommer med ulik venstremarg. Alle er venstrestilte, men mange har ett eller flere innrykk.

MEN wat er da oren sol?
WAT wi da reflcten,
half t or heilt? (s. 11f).

Man kan også se for seg at bruken av innrykk har en grafisk funksjon. Gjennomgående beveger diktspaltene seg over sidene i en slags spiralform. Samtidig er denne utformingen såpass inkonsekvent og usystematisk at det neppe kan tilskrives noen bestemt funksjon. Likevel har innrykkene uansett en viktig rytmisk og visuell funksjon ved å skape større eller mindre pauser i teksten.

Et annet stilgrep i diktet er bruken av versaler i hele det første ordet i hver setning. Dette skaper en ganske spesiell rytmikk i diktet, ved at det første ordet i setningen alltid betones. Tonen blir instisterende og tidvis framstår den nærmest anklagende. Ta for eksempel innledningens «WAT vul aig bli [...]» (s. 9) eller neste strofes «DEI veit ne om / kverodder»

(s. 10). Ved å betone setningene på denne måten går språkføringen bort fra det intuitive og semiotiske. Teksten bryter med dette også med talespråket; noteringen postulerer en uttale som ikke ligger naturlig i ordene. Resultatet blir at det oppstår en motstand som blir en stilistisk forankring av det fremmedartede som også finnes i innholdet og selve språkkonstruksjonen.

Rimbereids språkkonstruksjon får en dobbelt effekt ved at den på ene siden skjer en fremmedgjøring og en vending mot språkets klanglige elementer, samtidig som den retter fokus mot meningsinnholdet. Leseren tvinges til å kontinuerlig forsøke å avdekke ordenes betydning ut ifra uttale og kontekst. Slik får de mest gjenkjennelige ordene og uttrykkene, der de klanglige kvalitetene ikke kommer i forgrunnen i like stor grad, den mest umiddelbare emosjonelle effekten. Gjenkjenneligheten i seg selv blir en referanse til virkeligheten (anno 2000-tallet). Slik får for eksempel den korte, tilgjengelige strofen «ROBOTS treng ne draumar» (s. 19) mye større assosiativ kraft enn en tilsvarende strofe ville fått i en annen kontekst, uten det konstruerte språket som ramme rundt.

6.5 Verket som symfoni

«Solaris korrigerert» går over 37 sider. Det består av 41 strofer atskilt av doble linjeskift og en skråstrek. Omfanget på de enkelte strofene variere fra én verselinje til halvannen side. Struktureringen er ikke basert på noen makrokonstruksjon, men er heller tematisk motivert: Det går et tydelig narrativ gjennom diktet, og strofene markerer for det meste tematiske og sceniske skrifter. Unntaket fra dette er i de mer reflekterende strofene, der bruddene heller baserer seg på en aksentuering av meningsinnholdet. Et eksempel er i bruddet mellom en lengre strofe der det lyriske jeget undrer seg over menneskets selvbevissthet og sammenlikner det med robotenes mangel på sådan, og den nevnte strofen «ROBOTS treng ne dramuar» (s.19). Ingen av disse strukturelle grepene baserer seg på diktets ytre form. De enkelte delene sorterer seg i forhold til hverandre som følge av en tematisk og narrativ logikk.

Del 2 i *Solaris korrigerert* består av ett enkelt dikt, som har tittelen «Retrospeksjon» og går over tre sider. Formmessig er det ganske likt «Solaris korrigerert», med hyppig bruk av ett eller flere innrykk. Språklig holder det seg i en stavangerdialekt, og skrivemåten legger seg tett opp mot uttalen, men baserer seg samtidig på vanlig bokmålsrettskriving. Dette gjør språket mye mer tilgjengelig enn «Solaris korrigerert» sitt konstruerte framtidsspråk. Tematisk spiller det dog på flere av de samme motivene som det foregående diktet; framtidsverdenen og subjektivitetens svekkelse i stadige teknologiske framskritt. Likevel snakkes det fra et helt

annet sted i «Retrospeksjon». Tidsperspektivet er bredt; det er en bevegelse fra det foregående diktets tid flere hundre år fram i tid tilbake til samtiden. Generelt gjøres det større sveip i dette diktet; subjektet er på mange måter overordnet hendelsene som skildres. Det er levemåter, samfunnsformer, og konsekvensene av dem, som diskuteres.

Også fortellerposisjonen er annerledes her enn i «Solaris korrigeret». Selv om apostrofen finnes i begge, tar den mye større plass i «Retrospeksjon». Her finnes ikke diktjeget som handlende subjekt; det er duet som handler og tenker. Dette grepet konstruerer et slags allmennmenneskelig du, som både blir en aktør i diktet og en henvendelse til leseren. Det politiske ligger langt framme; det skildres et forfall i revers. I åpninga skildres et fryktelig misykket biologisk prosjekt i dystre vendinger.

For alt nå
befinne du deg
i verdensskrekken (februar 2382) (s. 49).

Senere kommer subjektiviten stadig klarere tilbake: «Koss tar ditt liv seg ud idet du nærme deg 2021? / Har det menneskeaktige i deg blitt infridd?» (s. 51). Det er en klar politisk undertone som formidles med stort patos, noe som kulminerer i avslutninga, der duet graver i jorda etter mastercardet sitt: «Og der, idet du løfte det: mors sprukne lepper» (s. 51).

Del 3 av *Solaris korrigeret* er en serie med sju enkeltdikt, med et omfang på mellom en halv og åtte sider. Denne delen har dermed form som en mer konvensjonell diktsamling. De ulike diktene har visse koblingspunkter, men står samtidig helt uavhengig av hverandre. Teamkretsen er mye større her enn i de foregående delene; diktene tematiserer alt fra fotballkamper til klimakrise til samfunnsordninger. Samtidig kan man spore mye av den samme grunnstemningen som i del 1 og 2. Felles for alle diktene i *Solaris korrigeret* er en underliggende bevissthet om forfallet, enten det er hos enkeltmennesket, på samfunnsnivå eller i naturen. Et viktig skille er dog at diktene i tredje del utspiller seg i vår tid eller i en nær fortid, i motsetning til de to foregående. Det blir slik en helt annen belysning av den gjennomgående tematikken enn i de to andre delene. Språket og stilen ligger samtidig tett opp mot den som finnes i «Retrospeksjon».

Selv om delene i *Solaris korrigeret* utfyller hverandre tematisk, er det ikke slik at de to siste delene bygger på titteldiktet. De er klart autonome enkeltdeler som fungerer uavhengig av hverandre. Del 1, bestående av titteldiktet, utgjør på mange måter samlingens hovedattraksjon, noe Audun Lindholm bemerker i sin omtale av boka. Det krever nærmest en

rettferdiggjøring av de andre delenes tilstedeværelse i samlinga. Lindholm peker på hvordan disse delene belyser forholdet mellom stats- og livsformer på en annen måte enn titteldiktet. Det gjør andre, gjerne mer referansetunge og vitenskapelig forankrede, nedslag: «I bokens annen avdeling [Lindholm leser av en eller annen grunn de to siste delene under ett] utdypes tematikken i en diskusjon av ulike måter å organisere et samfunn på, blant annet gjennom en eksurs om Thomas Hobbes' *Leviathan*» (<http://www.vagant.no/for-aig-veit-existen-af-vorld-om-solaris-korrigert/>).

Slik kan tilstedeværelsen av de to siste delene rettferdiggjøres. Men likevel forblir motivasjonen for inndelingen av diktene i tre deler uklar. Hvilke struktureringsprinsipper ligger til grunn for denne inndelingen? De to siste delene ligger nært hverandre språklig og stilistisk, og det ene diktet som utgjør del 2 er kortere enn flere av diktene i del 3. Likevel står «Retrospeksjon» alene som del 2. Det må dermed være en tematisk motivasjon for å foreta en tredeling av samlingen, der den ulike temporaliteten og fortellerposisjonen blir utslagsgivende. Dermed er det heller ikke her er det snakk om at det finnes en ytre form som gir inndelingen.

Likevel har Rimbereid gjort et grep som gjør makrostrukturen svært synlig; han nummerer de tre delene og fører dem opp i en innholdsfortegnelse. Slik antydes det at det finnes noen grunnleggende prinsipper for komposisjonen av verket som helhet som går utover en rent tematisk inndeling og oppbygning. Det er her analogien til musikkens symfoni kan gjøre seg gjeldende. Selv om satsene i en symfoni fungerer uavhengig av hverandre, og gjerne kan framføres løsrevet, som selvstедige verk, er de komponert med helheten som premiss. Hver del må fylle en satt (men fleksibel) funksjon som er gitt på forhånd. Når *Solaris korrigert* er utformet slik den er, kan man tenke seg at et tilsvarende strukturelt utgangspunkt ligger til grunn for komposisjonen.

Den første delen er det svært effektfulle titteldiktet, med sitt konstruerte framtidsspråk og sterke episke karakter. Det er et ferdig, avsluttet narrativ. Når del 2 følger med enkelt diktet «Retrospeksjon» knyttes de to diktene umiddelbart tett sammen. Mens avslutningen av «Solaris korrigert» skildrer reisen ned til en ny verden, åpner «Retrospeksjon» med linjene «På veien tebage, / fra bildene forsøkt sett fra innsidå» (Rimbereid, 2004: 49). Ved første øyekast fortsetter «Retrospeksjon» der «Solaris korrigert» slapp. Ved en grundigere lesning modereres dette. «Retrospeksjon» fungerer helt uavhengig av det foregående diktet, det er heller slik at dette diktet setter tematikken «Solaris korrigert» tar opp i et større perspektiv. De store sveipene i førstnevnte får et nedslag i det siste, foregående.

Symfonien har den flersatsige sonaten som grunnlag. Slik kan det være like relevant å bruke denne, eller en av de andre formene som har dette grunnmønsteret, som musikalsk analogi til *Solaris korrigeret*. Jeg velger å vise til symfonien framfor for eksempel pianosonaten eller strykekvartetten fordi denne er den mest velkjente formen for flersatsig sonate, og fordi symfonien er den formen for satssyklus som er mest utpreget polyfon. I en satssyklus er det ingen regler mot at de ulike satsene kan spille og bygge på hverandre, men det er en hovedregel at helheten preges av en enhetlig musikalsk og følelsesmessig karakter (Vinther, 1992: 180). Det finnes en tematisk fellesnevner i slike sykliske verker som gir en utpreget enhetlig karakter; «en tematisk grundidé eller ett tematisk skelett som går igen i flertalet eller samtlige satser och där tagit konkret gestalt på olika sätt i reella tematiska melodier» (Vinther, 1992: 184f).

Denne tematiske fellesnevneren behøver ikke være lett gjenkjennelig, men er tvert imot ofte skjult og først synlig ved en analyse av notebildet. Ofte er det altså ikke snakk om et pregnant motiv eller lange melodilinjer som går igjen i flere satser, men heller for eksempel liknende bevegelser i melodioppbygningen i de ulike satsene. En gjennomgående tematisk grunnstemning, slik vi finner i *Solaris korrigeret*, kan utgjøre en litterær parallell til dette. Det er ikke noen åpenbar bevegelse fra «Solaris korrigeret» via «Retrospeksjon» til del 3 av verket, men det finnes en rekke tematiske fellesnevnerne. Forfallsmotivet finnes i større eller mindre grad i alle tekstene, og i alle delene reflekteres det over hvordan mennesket forstår seg selv og verden i ulike samfunnsformer. Vinther sammenlikner satsene i en satssyklus med bindene i en romanserie: «Varje sats eller band är på sätt och vis en avslutat helhet, men det finns en röd tråd som håller ihop de fyre banden resp. satserna och gör dem till en helhet» (Vinther, 1992: 145). På samme måte finnes det et visst narrativ og en tematisk grunnidé i bunnen av *Solaris korrigeret*.

Hva sier denne parallellen om komposisjonsprinsippene som ligger til grunn for et flerdelt verk som *Solaris korrigeret*? Vinther skildrer satssyklusens satser på følgende måte: «Är den första satsen vild och brusande kan den andra som motvikt vara lugn och eftersinnande, medan den tredje kan lätta upp det hela genom sin dansanta livfullhet utan att dessa kontraster verka så disparata att det hela faller sönder» (Vinther, 1992: 180f). Man kan se for seg at det er en tilsvarende tankegang som gir formen i *Solaris korrigeret*. På samme måte som i wienerklassisismens symfoni ligger tyngdepunktet i den første delen. Tempoet er høyt i «Solaris korrigeret», det er et drivende narrativ som utgjør diktets motor. Med andre dels korte «Retrospeksjon» senkes tempoet. Delen får nærmest funksjon som en pause, der store

temporale sveip foretas med største letthet. I tredje del øker tempoet igjen, i vekslingen mellom kortere og lengre dikt som dekker et bredt tematisk spekter.

De ulike delene er selvstendige og har en bestemt funksjon i helheten. Det er denne strukturen som skaper mangfoldigheten *Solaris korrigert* uttrykker. Ved å gjøre så ulike nedslag, etableres flere stemmer i verket, som likevel holdes sammen av de tematiske fellesnevnerene. Den musikalske parallellen aksentuerer denne effekten.

Samtidig er det også her viktig å moderere seg; det er de til grunnliggende *strukturelle prinsippene* i satssyklusen (symfonien) som kan finnes igjen flerdelte diktsamlinger som *Solaris korrigert*. En direkte formimitasjon er umulig. Likevel vil bruken av musikkens former og begreper bidra i lesningen av flerdelte samlinger som *Solaris korrigert*, hvor aksentueringen av det musiske ikke nødvendigvis er utpreget musikalisert, men der strukturingsprinsippene og makrostrukturen tilstynelatende baserer seg på et mangfoldighetsideal.

6.6 Den symfoniske formens betydning for verkets tematiske innhold

Selv om nytteverdien av musikkanalogien ikke er like stor i verk som *Solaris korrigert* som i enkelt diktene jeg analyserte ovenfor, bidrar enhetliggjøringen av de autonome delene som analogien til symfoniformen understreker til å formidle noen sentrale tematiske poenger. De ulike delene i *Solaris korrigert* tiltaler en felles tematikk fra helt ulike steder og tider, man kan nærmest snakke om ulike stemmer som inngår i helheten. Den polyfone symfoniske formen er med på å understreke dette. Symfonien er en komplisert form der en stor besetning spiller en rekke ulike stemmer. En annen viktig linje mellom form, struktur og tematisk innhold i *Solaris korrigert* ser vi i likheten mellom formens sammenstilling av enkelt delene og den tematiske enhetliggjøringen av delvis motstridende bevegelser. Et tilbakevendende grep i verket er samlingen og sammenstillingen av fortid, nåtid og framtid. Årsak og konsekvens finnes simultant i for eksempel «Solaris korrigerts» apologi til fortiden eller i «Retrospeksjons» løpende undergangsprofeti. Vi ser med dette at musikkanalogien kan levere noen fruktbare innganger til å si noe om formen og strukturens underbygging av det tematiske innholdet, også når den benyttes på hele samlinger.

7. POSTLUDIUM

7.1 Musikalitet i postmetrisk lyrikk. Oppsummering

Med modernismens vraking av tradisjonelle litterære formprinsipper, skjedde det et paradigmeskifte i bruken av det musiske i lyrikken. Det tradisjonelle, metriske diktet opererte innenfor faste rim- og rytmemønstre, og det var dette materialet som utgjorde den musiske dimensjonen. I den postmetriske lyrikken falt disse faste rammene bort. Fastsatte rim- og rytmemønstre fikk status som *begrensende* for det musiske, og de metriske formene ble ansett som uttømte konvensjoner. Det skjedde en vending mot en helt annen type musikalske analogier; de formelle og strukturelle, og på denne måten aksentuerte den postmetriske lyrikken det musiske på en helt ny måte, blant annet med frie vers.

Forskere inne musico-literary studies har kartlagt store deler av den postmetriske musikaliteten i moderne lyrikk. Steven Paul Schers tredeling av feltet i «litteratur i musikk» (programmusikk), «musikk og lyrikk» (musikk med tekst) og «musikk i litteratur» (litteratur som på ulike måter tar opp i seg typisk musikalske fenomener) ble kjapt allment akseptert. Det er den siste gruppen som var mest interessant for denne forskningen, og man forsøkte å rette på den inkonsekvente begrepsbruken og lave etterprøvbareheten som preget feltet tidligere ved å innføre faste parametre og satte begreper for å omtale musikk (det musiske) i litteraturen.

Da Werner Wolf (i forlengelsen av Schers kategorisering) delte musikk i litteartur inn i tre undergrupper; eksplisitt tematisering, implisitt imitasjon og påkallelsen av musikk i litteraturen gjennom assosiasjon, ble interesseområdet for musico-literary studies ytterligere avgrenset. Vi ser at mye av forskningen innen feltet, også før Wolfs klassifisering, i størst grad har tatt for seg den implisitte imitasjonen av musikk i litteratur. Selv om musico-literary studies har vært svært viktig for forskningen på musikaliserte tekster, er det et uavsluttet fagfelt som fremdeles er både teoretisk og metodologisk uavklart. Jeg har derfor brukt verktøyene musico-literary studies leverer med forbehold, og trukket linjer tilbake til eldre teorier. Julia Kristevas utgreiing om språkets semiotiske felt befinner seg i den implisitte imitasjonens *word music*, mens Calvin S. Browns essensielle *Music and literature* tar for seg de formelle og strukturelle analogiene innen den implisitte imitasjonen. Særlig sistnevnte har vært relevant for denne oppgaven, i sin gjennomførte kartlegging av former som overlapper i musikk og lyrikk. På denne måten utstyres undersøkelsen av slike former med begreper som

muliggjør en tilfredstillende vitenskapelighet i tilnærmingen.

I doktorgradsavhandlingen *Musikk – metafor – modernism* peker imidlertid Magdalena Wasilewska-Chmura på tendensen til å gå inn i en metaforisk bruk av musikkens begreper i studiet av tekster i feltet «musikk i litteratur». Fra å ha en avklart vitenskapelig tilnærming til litteratur som aksentuerte det musiske i form av musikkens materiale – rim- og rytmemønster – falt den vitenskapelige diskursen til en viss grad bort når forskningen skulle ta for seg litteratur som tok opp i seg musikkens strukturelle midler. Dikt som baserte seg på gjentakelser ble kalt for fuger, og kontrapunkt ble et begrep brukt om en rekke ulike grep som satte motsetninger opp mot hverandre. Denne metaforiseringen av begrepene, og en generell uavklarhet i beskrivelsen av tekster som aksentuerte det musiske på denne måten, har gjort musico-literary studies viktig for studiet av moderne tekster som aksentuerer typisk musikalske elementer.

7.2 Hvor funksjonell er den musikalske analogien? Drøfting

Vi kan anslagsvis spørre oss hvorfor man skal vende seg mot musikken i det hele tatt, når analogien mellom litteratur og musikalske formbegreper er så problematisk og tidvis misvisende. I enkelte tekster finnes det parateksuelle eller kontekstuelle henvisninger til musikken som påkaller en slik analogi. Når det foreligger en slik eksplisitt inspirasjon fra musikken, skaper det en leserforventning som rettferdiggjør vendingen mot musikkens analyseverktøy. Uten en slik eksplisitt referanse til musikken kan «lånet» fra musikken like gjerne være en likhet i aksentueringa av det musiske. Hvorfor da ikke bare holde seg til litteraturens egne begreper om slike fenomener? Svaret er enkelt: dette er fenomener som ikke kan beskrives effektivt med begreper som allerede eksisterer innen litteraturvitenskapen. Derimot finnes det svært funksjonelle begreper innen musikkvitenskapen som kan skildre disse fenomenene på en adekvat måte.

Når parallellen til musikken trekkes på bakgrunn av en slik (potensielt utilsiktet) formlikhet, åpner det for at den litterære teksten kan leses på en ny måte. Dette gjelder vel og merke kun når det er formelle og strukturelle likheter det dreier seg om. Ursula Andkjær Olsens «Some soldier wrote» er et eksempel på en slik tekst, der de formelle og strukturelle parallellene til musikk er svært framtrødende. I analysen av diktet muliggjør bruken av musikkens begreper en effektiv diskusjon rundt aksentueringen av det musiske. Ved å lese de tematiske og formelle likhetene og repetisjonene av dem som motivutvikling i et musikkpartitur, åpnes det for en inngående strukturanalyse på både makro- og mikronivå. Selv

om dette også kanskje kunne la seg gjøre i et rent litteraturvitenskapelig vokabular, med enkelte tilførelser av nye begreper, legger parallellen til musikken føringer for analysen som gjør den mer effektiv. Innledninger av mindre tekstpartier i motiver (i musikalsk forstand) og motivkretser (som tilsvarer musikkens tema) åpner for en strukturanalyse på tematisk nivå som ikke gir seg lett uten en slik begrepsbruk. Slik faller behovet for nye litteraturvitenskapelige begreper bort, i og med at den musikalske parallellen *i seg selv* tilfører analysen et viktig analytisk redskap.

I analysen av Andkjær Olsens «Some soldier wrote» ovenfor brukte jeg musikkens fugeform aktivt som en slags mal for å si noe om makrostrukturen i diktet. Ved å ta utgangspunkt i fugens struktur, lestes diktet på en bestemt måte. De kontrapunktiske bevegelsene i diktet ble aksentuert og inndelingen av diktet i flere deler kom til syne. En så aktiv bruk av musikkens former som denne vil imidlertid ikke alltid være relevant. I dette tilfellet var det omfanget av musikalske strukturingsprinsipper, både i diktet og verket det inngår i, og flere kontekstuelle referanser til musikk som rettferdiggjorde den omfattende bruken av den musikalske analogien. Ursula Andkjær Olsen er utdannet musikkviter og har publisert poetikktekster der hun snakker om lyrikkens musikalske kvaliteter. Dette antyder en forfatterintensjon som har ført til at de musiske kvalitetene i verkene hennes gjerne leses med utgangspunkt i musikken.

I den andre analysen jeg foretok, Gunnar Ekelöfs «Absentia animi», kunne ikke analogien til musikken tas like langt. Å vise til musikkens variasjonsform ble her mer en hevisning til teknikken enn til en satt form. For der fugen er en form med stramme rammer, finnes det flere ulike typer variasjonsform. Det som definerer variasjonsformen er en gjennomgående, omfattende og systematisk bruk av tematiske variasjoner. En så markant og dominerende variasjon ser vi også i Ekelöfs dikt – og det er nettopp dette som aksentueres ved å trekke parallellen til musikkens variasjonsform. Også hos Ekelöf finnes det en uttrykt forfatterintensjon som påkaller musikkanalogien.

Analysen av Øyvind Rimbereids *Solaris korrigert* avslutningsvis viste at den musikalske analogien er mer problematisk i lesningen av hele samlinger. Selv om musikkens flersatsige verker, for eksempel symfonien, kan utgjøre en parallell til et slikt verk, tilfører ikke parallellen nødvendigvis noe som ikke kunne blitt formidlet ved hjelp av rent litteraturvitenskapelige midler. Årsaken til dette er at enkeltdiktet og enkeltdelen, i motsetning til motivkretsen (som opptrer som en essensiell størrelse i begge de foregående analysene), er klart definerte komponenter også i litteraturen. Det finnes allerede et adekvat vokabular for å

undersøke disse. Musikkalogien kan dermed fort bli overflødig. Samtidig sier denne analogien noe om *komposisjonsprinsippene* som ligger bak selve utformingen av en samling som *Solaris korrigeret*. Sammensetningen av helt uavhengige deler som ikke spiller eksplisitt på hverandre er en estetikk som påvises gjennom analogien til symfonien. Som en integrert del av en mer tradisjonell analyse vil musikkalogien dermed kunne være svært relevant og fruktbar også på verknivå, selv om det ikke vil være hensiktsmessig å la den bære en slik analyse alene.

7.4 En vending mot musikkens begreper

Den musikalske analogien er altså mest fruktbar når den benyttes på enkeltdikt (og samlinger) som har analoge struktureringsprinsipper som musikkverker. Disse musikalske struktureringsprinsippene karakteriseres i lyrikken av en tematisk gjentakelse og utvikling på motivnivå, det vil si i mindre, identifiserbare tematiske enheter. Dette ser vi i både Andkjær Olsens «Some soldier wrote», Ekelöfs «Absentia animi» og en rekke andre samtidsdikt. Når vi benytter den musikalske analogien i lesningen av slike verker, legges det på en unik måte til rette for en nærlesning av form som vanskelig lar seg gjøre med kun rent litterære begreper og metoder. Å lese diktet som *partitur* åpner for en systematisk strukturell og formell kartlegging. Men en slik lese måte krever at teksten i seg selv legger opp til det: det er kun når det musiske aksentueres på denne måten at det blir relevant og fruktbart å benytte seg av den musikalske analogien.

8. CODA

8.1 Referanser

- Adorno, Theodor (2003). «Fragment om musikk og språk» i *Musikkfilosofi*, oversatt av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik, Oslo: Pax Forlag
- Andkjær Olsen, Ursula (2008). *Havet er en scene*, København: Gyldendal
- Andkjær Olsen, Ursula (2010). *Have og helvede*, København: Gyldendal
- Aristoteles (2007). fra *Om diktekunsten*, oversatt av Sam. Ledsaak, i Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth (red). *Klassisk litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination*, oversatt av Michael Holquist, Texas: Texas University Press
- Barlyng, Marianne (2004). «Spejlet i øret» i *Spring nr. 21*, København: Forlaget Spring
- Barlyng, Marianne og Handesten, Lars (2012a). «Digter og engagement», lastet ned 03.11.13, fra http://www.denstoredanske.dk/Dansk_litteratur_historie/Dansk_litteratur_historie_5/Særsprog_og_fællesprog/Digter_og_engagement
- Barlyng, Marianne og Handesten, Lars (2012b). «Polyfonisk mangfoldighed og haikuagtig enkelhed - Ursula Andkjær Olsen og Annemette Kure Andersen», lastet ned 03.11.13, fra http://www.denstoredanske.dk/Dansk_litteratur_historie/Dansk_litteratur_historie_5/Særsprog_og_fællesprog/Polyfonisk_mangfoldighed_og_haikuagtig_enkelhed__Ursula_Andkjær_Olsen_og_Annemette_Kure_Andersen
- Benestad, Finn (1976). *Musikk og tanke*, Oslo: Aschehoug
- Bergvall, Caroline (2013). «Seafarer», i Sværen, Jørn H. (red). *Den Engelske kanal*, Oslo: Kolon Forlag
- Brown, Calvin S. (1948). *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Georgia: The University of Georgia Press
- Brown, Calvin S. (1944). «The Poetic Use of Musical Forms» i *The Musical Quarterly*, Vol. 30, No. 1, pp. 87-101
- Celan, Paul (1994). «Todesfuge», i Haarberg, Jon og Skei, Hans H. (red). *Dikt fra antikken til vår tid*, Oslo: Ad Notam Gyldendal
- Ekelöf, Gunnar (1956). *Dikter 1932 – 51*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag
- Ekelöf, Gunnar (1963). «En outsiders väg» fra *Promenader och Utflykter. Småprosa*,

Stockholm: Bonniers

Jakobson, Roman (1978). «Ligvistikk og poetikk», i

Heldal, Anders og Linneberg, Arild (red). *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, Oslo: Gyldendal

Kristeva, Julia (1989). *Language. The unknown*, oversatt av Anne Menke, New York: Columbia University Press

Kristeva, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language*, oversatt av Margaret Waller, New York: Columbia University Press

Kundera, Milan (1987). *Romankunsten*, oversatt av Kjell Olaf Jensen, Oslo: Aventura Forlag

Munk Rösing, Lillian (2010) «Litteratur hinsides lystprincippet» i

Fogt, Jan og Thurah, Thomas (red). *Ny litteraturredidaktik*, København: Gyldendal.

Rimbereid, Øyvind (2005). *Seine topografier. Trådreiser, Solaris korrigert*, Oslo: Gyldendal

Scher, Steven Paul (2004). *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)*, Amsterdam: Rodopi

Shakespeare, William (2013). «Sonnet XVIII», i

Haarberg, Jon og Skei, Hans H. (red). *Dikt fra antikken til vår tid*, Oslo: Ad Notam Gyldendal

Wasiliawska-Chmura, Magdalena (2000). *Musik – metafor – modernism*, Edsbruk: Akademitryck

Wolf, Werner (1999). *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi

8.2 Vedlegg 1. «Some soldier wrote»

SVÆRD SKRIGER

1

In my dreams! Det skider

jeg på: Drøm skal blive til virkelighed. Drøm

skal blive til virkelighed. Hvor hvornår hvordan? Det ved jeg ikke jeg ved det godt: Drøm bliver ikke til virkelighed og hvad angår de andre i deres vekslende

katastrofale forklædninger: Stat samfund fællesskab! Hierarki! Hokus pokus fliokus mit forhold til dem? Helvede! Himmell og helvede!

Jeg har hverken tilgivet dem eller taget konsekvensen. Af ikke at gøre det. Ikke endnu. Jeg bliver som

blæst og når vandene skilles. Hvad er der så tilbage? Sand: Jeg ligner en ørken. Det de kalder

i nyhedssprog

en perfekt visuel kliché. Af krig det er mig.

Krig er ikke et spørgsmål krig er et svar. Svar på svar. Det er mig som jeg burde være.

Svaret på alle de spørgsmål de ikke tør stille. Som de henholdsvis jeg ikke tør stille. Det eneste jeg kan gøre indtil videre? Jeg taler ikke med mig. Jeg er det ikke værd ikke et word og mit budskab til verden?

SOME SOLDIER WROTE

Here I am. Sun and sand. This is what they call in

*TV news language
a perfect visual cliché of war. I'm trying to cover this as*

closely. As I can.

*Up-dates continue to come in but from here I see
no signs of trouble.*

Fuck! Alt det lort der vandrer. Til hobe: Lad det gå op i røg med hinanden i hånden! Og min tunge? Den får jeg ikke brug for jeg vil belægge den med brosten og kalde den lidelsens vej.

2

Hvis krig er altings fader så er jeg en

due af *fucking* fred!

Varme beskyttelse mad. Og transport. Held og lykke med det! Det er vand ved siden af det som jeg forlanger. Det som jeg bliver

bedt om ret beset. Påbudt. Afkrævet ret beset: Drøm der bliver til virkelighed. Drøm der bliver til virkelighed hver dag. Hvert skridt

skulle have været en dans. Med loven skrevet i panden: Det må du ikke og hvad er loven? Endnu et

bedrøveligt forsøg på at parre drøm med virkelighed og så i skriftlig form!

Overlevelse. Hvem har bedt om overlevelse? Sådan en *son of a bitch!* Nemmere billigere

kan man ikke blive! Mens det som jeg bliver afkrævet: Drøm der bliver til virkelighed dét er en

motherfucker! Krig er altings fader. *My ass!* Jeg er altings fader moder pissepotte og krig er altings mål og forpulede afkom og *fucker of all.*

Our job is to locate capture and kill

all

non compliant forces.

We are doing a damn good job.

Andet kan jeg ikke se mens de
siger de ikke har råd til at stemme socialistisk og samfundets kvinde- og
mandehørmende ægteseng føder
tordenskjold's kannibaler til at tale om fanden på væggen og se
følelser ved højlys dag.

Mens stat og marked det sindssyge

dobbel-faderogmoderdyr ifører alle
prikkede kjoler og slips og nusser dem på de
evindelige attributter. Krig er altings fader! *I don't*

think so! Altings mål! Altings
fucking kors i røven. Krig og fred og
æg og høne og due: Så er jeg en due af fred en due af fred en
due af fred og fandango og hokus pokus! Det
kunne have været smukt hvis ikke det sårbare

netop var så afskyeligt.

3

Hvor vil jeg gerne være? Mit
helt eget kongerige og

skvadderland? Jeg er på
udkig efter et sted hvor jeg er uden for deres rækkevidde mens
resten af verden er lige til at plukke. *In my dreams!*

Og de andre med deres ansigter! Hvad

er det her for et sted? Deres duggede ansigter. De går rundt med
prikker på kjolerne de går rundt med slips og hjelm
helt uden hjerne brast

*Today we went on a
mission. I could feel the*

*concussion of the explosions from
where I was*

standing in the vehicle.

ud over tøjet. Det vil kræve en stor portion klor det bliver omkostningsfuldt jeg forstår det godt: Drøm bliver ikke til virkelighed bare fordi virkeligheden synes grotesk.

De andre igen: Hvad ved jeg om dem? Deres charme! Af alt det onde jeg kunne sige om charme: Dans hen over egen indre afgrund og deslige. Og så til ære for hvem? Hinanden!

Tro håb kærlighed disse tre og *up-dates continue to come in!* De kan sutte på deres bløde værdier det skider jeg på de kan bolle hinanden i hoved og røv og allealle kan lide det! Jeg overtrumfer det selv med flere hestehoveder!

Barnehoveder! Jeg overtrumfer det selv med flere længder og uden at være til at holde ud at være i selskab med overhovedet: Guds egen pauseklovn. Dét alene sikrer mig den

første straf til døden og hvad lavede jeg i det øjeblik præsident Kennedy blev skudt? Lad mig se: Mandag tirsdag onsdag og mordet på præsident Kennedy? Det var før min tid der fik de den men *nine-eleven* dén

husker jeg: Alice på *fucking* Fisketorvet på komedie så sig ikke at jeg har mistet grebet! Selv på randen af egen afgrund: Jeg danser fandango

helt efter deres pipe. Sikke et cirkus!

4

De strukturerer og
hvad gør jeg? Jeg skyder skyder skyder!

There has been an accident. As I'm writing this I can hear explosions from right outside the wire.

But from here I see no signs of trouble.

Fællesskab: Hat og briller
pest og kolera hånd i hånd og *up-dates*

continue to come in. Symbolet på
deres ækle struktur: Hånd i hånd ved siden af hinanden det er
mig dødens gudinde! I krigstid såvel som i fredstid skal jeg som den

færgekvinde jeg er
sejle dem midt ud på floden og kaste dem i. Iført tunge støvler.

Den anden bred? *In their dreams!* De strukturerer og hvad gør
jeg? Jeg symboliserer

alt hvad de nogensinde har stået for. Man skulle tro jeg havde
lyttet til mine allermost blødhjernede kritikere! Min
væmmelse ved dem er ifølge sagens
natur: Sagens natur hvis den

har én! Er ifølge sagens natur
kyklopisk: Hud og hår krig og fred
fucking iført støvlerne og læderjakke.

Og så siger de at den
læderjakke er et signal men den er
købt på *fucking* Fisketorvet på udsalg: Der er
ingen signaler i den. De får mig ikke til at sige det!

Den anden bred? *In their dreams!* Den vil de aldrig
nå det skider jeg på!

5

De taler om sandkorn? Men
det er en fjendtlig overtagelse!

*As our sergeant
said: We are facing an*

*extremely difficult 24 hours. There has been an
accident.*

*We were attacked by
two bombers with car bombs.*

*From a cement shelter I observed three
very large dust mushroom clouds. From where the
explosions took place.*

De siger: Hvorfor gør du det så ikke langsommere? Jeg ved det ikke jeg ved det godt jeg bliver ikke til drøm jeg

»vaporiserer«. Og hvor skal jeg så være? *Ladies and Gentlemen!*

Fuck jeg ved det ikke *in my dreams* og hvor er dét? Jeg bliver ikke til virkelighed.

Jeg ved det godt. Man skulle tro jeg havde lyttet. Stockholmsyndromet har altid været min yndlingsleg. Sikke en tanke! Og hvorfor bliver de så vrede når jeg siger: Jeg ved det godt og bliver til

drøm? Det går for hurtigt frem og tilbage. Det er ikke troværdigt i deres ører. Sandheden udtrykt i ét stort svar og hvem tager skraldet? *Fucking fucking* skraldet!

De siger jeg gør det for hurtigt jeg drømmer for hurtigt som den fægekvinde og pauseklovn jeg er jeg kaster mig

ud over kanten. *In my own fluids* jeg ved det godt. Det er mit kongerige. På udsalg de sætter alt hvad jeg har på udsalg de strukturerer.

Det kan de roligt gøre: For hvor ses det system der rent faktisk endegyldigt har sat en stopper for mennesket? *In my dreams!* Det ses *fucking fucking* ikke!

Jeg siger: Jeg ved det godt. Hvordan jeg burde have drømt jeg bliver til virkelighed. Drøm bliver ikke til virkelighed. Jeg er et mareridt ét stort ord. *Of all* og svar på alt.

Jeg taler ikke med mig ikke længere.

The first car bomb

»vaporized« *the blast walls on the back corner of the building but*

left so large a crater that the second bomb couldn't get through.

The damage was thus moderated. I'm trying to cover this as

closely as I can. As closely

as I can.

Det de forlanger af mig? Nærhed varme sammenhængende tænkning! Heid og lykke med det! Jeg er et mareridt og de skal vågne op i

hver deres kravlegård!

Altings forpulede afkom. Guds lam. Det er mig! Jeg vil fremover gøre alt i det anerkendte tempo. Henholdsvis toneart.

Entreprenør! Selvstændig erhvervsdrivende med affinitet til Orfeus og Sirener sikke et cirkus! Det bliver en

benhård dialog. Jeg tæller slagene.

6

Man keder sig selv til

døde og sætter sit liv på spil hver evig eneste dag og hvad gør de?

De patter på deres

fucking bløde værdier mens de pirrer sig selv med de hårde hvorefter de stikker dem langt op i røven på

middelklassen. På alle der kommer i nærheden. De retfærdiggør sig selv og får det til at lyde som

om de har tænkt noget samtidig. Så jeg taler ikke med dem ikke et *word*.

Pletfri tavshed *perfect*! De kunne skære mig

op og så kunne de se hvordan fortællelsen har formet mit indre i

ét eneste forrygende organ! De vises sten Ararats bjerg en ond unedbrydelig verden: Samtlige klodens plastikhavestole nedsmeltet til én hårrejsende klump

*Our instructor this
good-natured guy has taught us that*

*nerve agents are undetectable that blisters
agents smell of*

garlic.

And that a choking agent will remind you of

*freshly cut grass. Right before it
ruptures your lungs and
drowns you*

in your own fluids.

klar til at blive skudt af. Noget i den stil ville de finde og deres værdier? Fællesskab samfund stat! Frihed lighed broderskab disse tre! Med loven lige i røven den overmenneskelige brøler og

son of a bitch! Jeg har kapslet dem ind og smeltet dem om alle som én til ét eneste

apokalyptisk ord! De vil umuligt kunne kende dem igen. Pletfri tavshed. *Perfect!* Sig ikke at jeg har mistet grebet! Publikumsprisen

går måske alligevel til mig. Misundelse er en helt naturlig følelse. Misundelse er et

alt for fattigt ord!

7

Velkommen i mit ulidelige kongerige! Her lugter af hvis bare jeg kunne huske det: *I'm not sure I remember what fucking*

freshly cut grass is actually like.

Skulle det her være et kongerige! Jorden er giftig selv jeg er giftig. *Fuck!* Som en gøgeunge født ond: Det er mig. Som en gøgeunge der smider den

brugte rede fra sig: Således kaster jeg dem og deres fællesskab samfund stat

ud over kanten. Og drukner dem *in their own fluids. Their own fluids?*

Det kan man kalde et rige! *King of shit!* Alt det lort der vandrer. Det fylder mig nærmest med mild nostalgi efter en fælles flod! Det er de færreste følelser jeg er fuldstændig

*It will remind you of
freshly cut grass.*

*A special thank to our instructor this
good-natured guy for bringing*

this to my attention.

fremmed overfor: Had henholdsvis kærlighed til fædrelandet. Glæde ved klokker. Disse tre? Jeg kender dem men

jeg inviterede dem ikke og hvad angår de andre små men sikre tegn på

dysfunktion: Mine alt for prompte faldende kommentarer. Altid et svar på rede hånd! Hvis jeg giver efter hvis jeg absolut skal åbne gabet så vil jeg sige det hele til dem i et

helt ulideligt tempo.

Jeg mener: Som den due af fred og fandango jeg er vil jeg skide ud over dem og deres ord for dét er

held og lykke.

8

Drøm bliver ikke til virkelighed men folk er ikke længere

vant til at vente.

Drøm bliver ikke til virkelighed men til hvad bliver den så? Mening? Næppe! Den blanding af skalkeskjul og show hvori de udfolder deres alt- og intetsigende praksis! Mening?

Folk går rundt med slips og prikker på kjolerne. De pynter sig og

så i deres alder! De gør sig lækre men hvem betaler regningen? Det gør jeg! Bekvemmelighedsdøde

Up-dates continue to come in but both bombers and car bombs seem

undetactable.

This is a bit like trying to follow a

line in the sand. It's so hot.

A line.

Sun and sand. Can you risk your life and be

bored at the same time?

krigere tabere borgere hele møllen iført stiv pik og laksko og kusse af stål. Mit budskab til dem? Inklusive den nye kritiks tv-realistiske og jubelpessimister.

Mit budskab til dem alle:

Demokrati dialog palaver det glitrende natteliv og drømmen om et lille slot i mursten minus nabo! Alt dét: Det giver et mere vellystigt forhold til krig det skider

jeg på. Jeg skal give dem et glimt på himlen! Deres billige skepsis skal ikke hjælpe dem her! Et

fucking glimt på himlen en forening af drøm og virkelighed lige i synet!

Uro. Eksplosioner? Dét skal besejle min skæbne med deres måben!

9

De andre er ikke paradiset og *war is the*

Father and King of all og soldater der ikke kan stå op og pisse er noget helt almindeligt nu.

De andre er ikke paradiset men det har ikke forhindret dem i at strukturere både himmel og helvede fra kælder til kvist. Strukturere! Jeg er glad for det udtryk men hvor skal

jeg så være? På min færge frem og tilbage

hen over eget lort. Sikke et rige! Selv ikke hvis PET ransagede mit røvhul i 14 dage kunne de komme til bunds i alt det bæ. Jeg kunne måske lige så godt

flyde sammen med de andre og holde det fælles

Some guy

told me. I'm trying to cover this as closely as I can.

He told me that the foot of one of the bombers landed at the

front door steps.

Can you risk your life and be

bored at the same time?

gærede plumrede strømmende grundlag i hævd! *To be here and to serve our fluids!* Frem og tilbage som den færgekvinde jeg er hen over den flod som lader mit eget lort blande sig med de andres for eksempel tilsat afløbsrens og klor for at fortrænge lugten. Bare giv mig min kaffe og min bideskinne med på rejsen. Så er jeg tilfreds og mit budskab til dem? Som en due det vil sige: Som de skider på mig således vil jeg skide ud over dem!

Ladies and Gentlemen! Undskyld: Men det kan man kalde en ondond cirkel: Lige så ond som månens rundt om jorden eller værre endnu: Som jordens forelskede kredsen rundt om

solen den overvurderede *bitch!* Dulle! Skulle dét være en stjerne! En ondond cirkel rundt om hinanden men den er alt vi har til fælles så det gælder om at hylde den med stil:

At anerkende at krig er altings mål. Det som alting stræber mod: Dét er mit budskab til dem

dét er forsoning.

10

Jeg er sikker på jeg kunne slå ihjel og når jeg lægger den kniv under puden er det fordi jeg

regner med at bruge den.

Skulle jeg måske give efter for folk som render rundt og strukturerer? Både himmel og heivede med samt deres egne respektive

Have I mentioned our two parrots?

They help us detect any chemical attack.

This is just like canaries in a coal mine.

Nothing really changes out here. Time goes by extremely slow out here. As well.

The same faces the same streets everyday.

The other day on a mission I saw two women crying. I am sure they were good-natured.

Mothers.

kællinge- og pikhovedkulturer. I én stor himmelråbende kulturkamp! En himmel- og helvederåbende kulturkamp med klokkeværket hængende ud! *In their dreams!* Mens de siger de ikke har råd til at stemme socialistisk mens de siger at man ikke skal gøre noget af

dårlig samvittighed! Hvilke andre grunde

gives der? Berigelse måske og direkte frygt. Flere kan jeg ikke se.

Jeg er sikker på at jeg kunne slå ihjel hårene rejser sig jeg er kold og bar som regnslag. Mod regnslag.

11

Jeg er et helt nyt perspektiv på begrebet flugt: Jeg får klaustrofobi af mit eget skelet.

De tvinger mig til at forklare og blotlægge alt hvorefter de ikke hører efter. Hvis ikke det er en ondond cirkel. *Father and King of all?* Jeg er en taber end ikke med opbydelsen af al min malice bliver jeg mere end blot ondsksfuld ikke mørkere end allerhøjst

grå. Jeg er en taber jeg kunne

aldrig slå ihjel for det må jeg ikke. Og sammen med alt det andet jeg heller ikke må. *In my dreams!* Det vil kræve en stor portion klor. Der vil ikke være andet tilbage end

Mother.

Mum dad love.

Canary.

ørken sol og sand og det de

i nyhederne

kalder en pudsig selvmodsigtelse

mens de siger man ikke skal gøre noget af dårlig samvittighed.

Hvornår får vi så

nogensinde

gjort noget som helst? Mennesker! Hokus pokus! Kun hele når

noget hersker over dem. Når trykket udefra er tilstrækkeligt

stort til at de kan samle sig i de velkendte små

gemene hårde kloder. Og mig selv? Hvad! Hvad ved jeg om

mig? En varulv! Halvt ulv halvt

vare: Altid sat på udsalg i deres system. Og så siger de man ikke skal

gøre noget fordi man bliver truet til det? De siger man ikke skal

gøre noget under tvang!

Hvad er der mere? Minimalstat? Bror From og Far Far Krigsmand føder

stribet af tordenskjoldis kannibaler til at æde hvad? Alle deres

bløde og hårde og glitrende strålende rødmende

værdier. Altings forpulede mål og altings

afskyvækkende afkom og far mor stat herunder mig selv.

Til at æde det hele!

12

Jeg skal æde i smerte drikke i smerte.

Føde. I smerte rend og hop!

Hvis ikke jeg og mine kønsfæller havde brug for at få

pik så havde samfundet ikke eksisteret. Ifølge sagens natur.

Like grass?

Sun and sand.

*Everyday is the
same out here still my whole*

*outlook on everything has
changed.*

Jeg skal æde og drikke og føde. I smerte. Jeg skal lade mig forme af de andre i smerte. Det har jeg *fucking* allerede gjort. Man tror at skelettet er en ven men man tager fejl! Også dér har de

afsat deres arvemateriale uden at forglemme flere af deres allermost frastødende melodier. De springer én i ryggen som kosterkaffer på alle tider af døgnet og hvordan skal jeg slippe fri min billige skepsis

hjælper mig ikke her! Jeg skal slå en skid i smerte jeg skal slå en skid på Rådhuspladsen som aldrig vil blive glemt et glimt på himlen. I smerte.

Det vil være noget de kan huske! Det vil være noget de kunne have. På video.

13

Papegøjer og tumper på vægtskålen!
Mikrofonholdere og lejesvende!

Jeg burde lære dem at begå
karaktermord på sig selv hele bundtet.

De vil løbe skrigende
bort fra eget skelet når jeg har haft dem under behandling.

Når de bagefter bliver oplyst om
hvem der leverede materialet:

Den store afløser og stedfortræder.
Kragen uden mage af fred og fandango og hokus pokus!

Jeg vil gøre mit arbejde godt virkelig godt. Jeg vil være
undetectable. Alt bliver gjort med

I am trying to cover this as

*closely as I can. It's so hot. Nothing really
changes out here but we have faced*

*another extremely difficult
24 hours.*

*Somebody's son was seriously
injured. Some
soldier.*

uendelig præcision: Min tunge den røde løber lagt frem for deres fødder med skiltet Lidelsens Vej skjult i kødet. Så sig ikke at

jeg har mistet grebet. Vi ved alle hvad krig er for et sprog. Krig er ikke et spørgsmål krig er et svar. Jordslag mod jordslag og forrådnelsen er bare en anden slags ild en mere

trægtæg ild og jeg er begge deles døddødbringende stjerner og mit budskab til verden?

Lort! Lort og herlighed til hobe: Lad dem drukne i samme flod!

14

Jeg bliver mere og mere mig selv så meget sig selv kan man kun

være i korte glimt. Uden at miste grebet om de andre. At være menneske: Hokus pokus filiokus! Er også altid at være de andre samtidig sikke et cirkus! *In their dreams!*

I korte glimt: *I will leave so large a crater that the sand will continue to come in.* Med alt det de har struktureret: Deres skaldede

forestillinger om forskel og identitet. Alligevel. Struktureret? De klinger fandme godt. Og disse glimt skal udnyttes det bliver et *bigbig bang* en rigtig

king og fucker of all. Her lugter af hvis bare jeg kunne huske det: *Garlic and grass? Rosemary and*

I'm very gratefull to all those who made this possible for me. To be here. To

serve my country.

Up-dates continue to come in but please keep Noah in your prayers as well as his family.

They need all the support they can get.

thyme? Hvad ved jeg! *The country needs daughters and sons of shit.* Kønnen betyder mindre og mindre efterhånden.

Jeg dækker disse begivenheder så godt som jeg kan: Uden et *word*. Skulle jeg måske snakke mens lammet ikke kan nå at pisse på løven før det bliver ædt og ulven. Pisser på andres forklæde? Deres skaldede

forestillinger om forståelse. Ævl er altings fader altings konge. Vor *Father* bevar's! Forståelse! Og hvor skal jeg så være med mit *bigbig bang?*

The Waste Land det nye sted: En åben bar fuld af dyr iført læder og burka og kors i røven og *fucking* signaler i alle retninger. Sikke et glimt det vil give! *Not only good things happen when the sun comes up.* Mildest talt!

Her er alt håb ude.

Fucking grains of sand! Menneskelig nød: Fed og let bitter. Alle kender smagen!

15

Og hvem er jeg? Mig selv! Det dårligste svar der

nogensinde er givet på spørgsmålet: Hvem er du?

Hvem er jeg! Svaghed! Skulle

dét være mit navn *I don't think so!* Og modsat visse andre bruger jeg ikke

He died for us.

sygdom som forklaring på den manglende kronologi. En trolld i den forkerte æske, dødens gudinde og skattepige så gennemsyret af deres

lovgivende dømmende udøvende at jeg ligner et *fucking* sindssygt trekløver efterhånden: Ren og skær kaninføde! Alene det i sig selv giver tre domme til døden:

Af med hoved og røv og et indre af sten!

Og hvordan ser jeg ud? Cirka bare cirka?
Tør. Ansigtsløs. Det vi kalder

i nyhederne en
perfekt visuel kliché af
drøm bliver ikke til virkelighed men hvad har det med
virkeligheden at gøre? Det glimt der

forener drøm og virkelighed: Det var det jeg blev bedt om! Jeg skal
komme ud af intet som den mytologiske taber jeg er! Klonernes
hær og fåret Dolly *Miss world* og

smertens helt eget barn. Guds *bloody* lam på udsalg.

Hvad jeg skal med den *gun* og det
regnslag? Jeg skal *give it a shot!* Det skider jeg på.

Soldater der ikke kan
stå op og pisse er noget helt almindeligt nu jeg giver den et *shot* et
glimt på himlen. Den politiske diskurs er ude af stand til at
omfatte dette faktum. Selv
luften har mistet grebet.

Alt hvad der ikke handler om at vinde hvad er det værd? Ikke en skid!

Og når det hele så er ovre?

*My whole outlook on everything has
changed since being here and I've probably
aged a great deal. Lots of lows and very little*

highs. He died for

us.

*They remind me of fucking
freshly cut grass!* Trekløvere: Ren og skær
kaninføde hele bundtet.

16

Jeg prøver at gøre det her så
godt som jeg kan. Det føles som om jeg blev bedt om at
gennemtvinge en vaklen: Drøm og
virkelighed. Hvor vil jeg gerne være? I nyhederne mellem
sammensmeltning og absolut fremmedhed? Det er i
sidste sekund jeg begynder at tage dette spørgsmål alvorligt.

Jeg har hidtil bestrebt mig på så vidt muligt at undgå
situationer overhovedet. Det var ikke muligt men
måske kunne jeg finde dem frem om
flere år for at betragte dem med vantro.

Hvor jeg finder mig nu? Jeg tænker på det lidt som på en
muslingskal der æder sin egen musling indefra: *Sand*

continues to come in. En muslingskal der æder sin egen musling

op inde
fra er det nøgent eller påklædt om jeg må
spørge de herrer og damer og *Ladies and Gentlemen?*

Til sidst er der kun
skallen tilbage. Helt

isoleret og umættelig skal jeg æde mig selv op. En slags
diner transportable. Et grumtrumt traktament og
eftersom de også sidder i knoglerne så må jeg
oven i købet æde mit eget skelet. Til sidst.

I spoke with some soldier's

*mum a magnificent woman whom I was
fortunate enough to spend a few hours with on the*

front door steps.

*She said the country
needs men and women like*

*us. Like me. I'm proud to
be here.*

Dog én god ting at nævne: Skulle jeg blive til jord? *I don't think so.* Naturens arbejde? Det skider jeg på, jeg er det helt sikkert ikke værd.

17

Canary. Er det mig? *Lily*

of the valley. Hvem skulle det så være? Alle de døde. Deres *fucking* blod og indvoide.

Fugtige. Afskyelige. *They remind me of freshly cut grass* jeg dækker jorden. Min evne til utopier er så lille jeg klipper græsset. *Right before it*

ruptures my dreams and drowns me.

At se folk i øjnene. Hvis de har nogen. Hvis man har nogen

selv. Det ville være smukt. Min evne til utopier er så lille. Almindelige mennesker har brug for hjælp almindelige

mennesker har brug for hjælp jeg klipper græsset så tæt på jorden. Som muligt. Hvor vil jeg gerne være? Paradis gennem ild og vand? Inde i en klump rav et rigtigt sted?

Et rigtigt sted. Jeg kunne kalde det far mor skat. Min due. Bliver jeg noget nogen vil huske? Noget nogen vil

have? På video.

I'm trying to cover this as closely as I can but nothing

really ever changes.

I can hear small fire arms from

outside the wire. But from here I see no signs of trouble.

8.3 Vedlegg 2. «Absentia animi»

Om hösten

Om hösten när man tar avsked

Om hösten när alla grindar står öppna
mot meningslösa hagar

där överkliga svampar ruttar

och vattenfyllda hjulspår är på väg

till intet, och en snigel är på väg

en trasig fjäril är på väg

till intet, som är en avblommad ros

den minsta och fulaste. Och harkrankarna, de
dumma djävlar

skörbenta, rusiga i lampans sken om kvällen

och lampan själv som susar tynande

om ljusets intiga hav, tankens polarhav

i långa böljor

tyst frasande skum

av serier dividerade med serier

ur intet genom intet till intet

sats motsats slutsats abrasax abraxas Sats

(som ljudet av en symaskin)

Och spindlarna spinner i tysta natten sitt nät

och syrsorna filar

Meningslöst.

Overkligt. Meningslöst.

Om hösten

Det prasslar i min dikt

Ord gör sin tjänst och ligger där

Damm faller över dem, damm eller dagg

tills vinden virvlar upp och lägger ner (dem)

(och) annorstädes

den som partout skall söka alltings mening har
för längesedan insett
att meningen med prasslandet är prasslandet
som i sig själv är någonting helt annat än
våta gummistövlar genom löv
tankspridda fotsteg genom parkens matta
av löv, kärvänligt klistrande
vid våta gummistövlar, tankspridda steg
Du irrar dig, förirrar dig
Ha inte så bråttom
Dröj ett tag
Vänta
Om hösten när
Om hösten när alla grindar
då händer det att i den sista sneda strålen
efter ett dagsregn
med långa pauser tvekande
som ertappad
en överbliven koltrast sjunger i en trädtopp
för ingenting, för strupens skull. Du ser
hans trädtopp stå mot himlens bleka fond
invid ett ensamt moln. Och molnet simmar
som andra moln men också liksom överblivet, hors saison
och till sitt väsen längesedan annorstädes
och i sig självt (som sången) redan någonting
annat än

Evig ro
Meningslöst. Overkligt.
Meninglöst. Jag
sjunger sitter här
om himlen om ett moln
Jag önskar mig ingenting mer

Jag önskar mig långt långt bort
Jag är långt bort (bland kvällens ekon)
Jag är här
Sats motsats abrasax
Du också jag

O långt långt bort
där simmar i ljusa himlen
över en trädtopp ett moln
i lycklig omedvetenhet!
O djupt ner i mig
där speglas från svarta pärlögats yta
i lycklig halvmedvetenhet
en bild av ett moln!
Det är inte detta som är
Det är någonting annat
Det finns i detta som är
men är inte detta som är
Det är någonting annat
O långt långt bort
i det som är bortom
finns någonting nära!
O djupt nere i mig
i det som är nära
finns någonting bortom
någonting bortomnära
i det som är hitomfjärran
någonting varken eller
i det som är antingen eller:
varken moln eller bild
varken bild eller bild
varken moln eller moln
varken varken eller eller

men någonting annat!
Det enda som finns
är någonting annat!
Det enda som finns
i detta som finns
är någonting annat!
Det enda som finns
i detta som finns
är det som i detta
är någonting annat!
(O själens vaggsång
sången om någonting annat!)

O
non sens
non sentiens non
dissentiens
indesinenter
terque quaterque
pluries
vox
vel abracadabra

Abraxas abrasax
Sats motsats slutsats som bliver sats igen
Meninglöst
Overkligt. Meninglöst.

Och spindlarna spinder i tysta natten sitt nät
Och syrsorna filar

Om hösten (Ekelöf, 1991: 211ff)

8.4 Vedlegg 3. Innholdsfortegnelsen til *Solaris korrigert*

INNHold

I

Solaris korrigert 9

II

Retrospeksjon 49

III

Montana 55

Septemberskru 58

St. Petersburg-retur, 06.06.2003 59

Regnet i januar 67

Drøm 70

Okay 71

Kamuflasje 73