Rikke Andersen Kraglund

norrak@hum.au.dk

Når musikken fortæller

– i Jan Kjærstads *Forførelsen*, *Erobreren* og *Oppdageren*

Abstract

This is a study of the meaning and function of musical references in the Norwegian author Jan Kjærstad's three novels *Forførelsen* (1993), *Erobreren* (1996) and *Oppdageren* (1999) – the Wergeland trilogy. As well as supporting the mood of the books, presenting the time and enhancing the theme, these countless references to music point to the similarities between Kjærstad's method of organizing and relating the narratives and compositional techniques derived from modern composers such as Igor Stravinsky and Olivier Messiaen.

Keywords

Jan Kjærstad – The Wergeland trilogy – Music and literature – Stravinsky – Messiaen

Jan Kjærstads Wergelandtrilogi – *Forførelsen* (1993) (F.), *Erobreren* (1996) (E.) og *Oppdageren* (1999) (O.) giver tilsammen en mere end 1500 sider lang skildring af hovedpersonen Jonas Wergelands liv. Det er medrivende fortællinger om den karismatiske tv-vært, der i sit eventyrlige liv har mødt flere berømtheder, besøgt mange lande og deltaget i utallige historiske begivenheder. Dermed er det ikke kun en fortælling om Jonas' liv, men også om Norges og hele den moderne kulturs historie. At læse romanerne bliver som en dannelsesrejse, hvor man gennem fortællingerne præsenteres for flere kendte værker fra vores kultur. Fortællingerne om Jonas har en funktion og en narrativ kraft i sig selv, men kender man nogle af de myter og kunstværker, historierne henviser til, åbnes der for et svimlende univers af betydning, der gør Wergelandtrilogien til et værk, man aldrig bliver helt færdig med.

Wergelandtrilogien er blevet analyseret i utallige anmeldelser, specialer og bøger. I denne artikel beskrives værkerne gennem deres musikalske henvisninger, hvilket er et forholdsvis uudforsket felt i Kjærstadforskningen.¹ For hvilken funktion har de mange musikalske henvisninger? Hvad kan musikken bidrage med? Hvordan påvirker de musikalske henvisninger bøgernes temaer, og hvordan påvirker de trilogiens komposition og stil?

Afgrænsning

Artiklen skriver sig ind i den ekspanderende forskning i intermedialitet. Forholdet mellem litteratur og musik har siden 1940'erne fået stadig større bevågenhed. Pioneren i feltet er Calvin S. Brown, der med bogen *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (1948) skabte grundlaget for forskningsfeltet. Browns distinktioner er siden blevet videreført af bl.a. Steven Paul Scher og Werner Wolf, der også var med til at grundlægge *The International Association for Word and Music Studies (WMA)* i 1997.

Forskningsfeltet omkring musik i litteratur har i mange år været kendt som et konfliktfyldt område, hvor både Brown og Scher har gjort opmærksom på forfatteres og forskeres vage analogier og den vedvarende: [...] *trend towards the loose metaphorical use of technical terms* (Brown 1970: 6). Men hvor man indledningsvis arbejdede i en puritansk tro på, at det er muligt at sætte distinktioner for, hvilke musikalske termer, der er meningsfulde at bruge i litteratur, er der kommet en stadig større bevidsthed om, at musikalske termer aldrig vil kunne direkte transfereres til litteratur. Enhver overføring vil være transformerende og metaforisk, men det betyder ikke at man skal afholde sig fra at studere, hvilke musikalske effekter forfattere forsøger at imitere, hvilket Werner Wolf er inde på i artiklen »Towards a Functional Analysis of Intermediality – The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction« (Wolf 2001: 19):

[...] fiction [...] can never really become music, and hence every attempt to musicalize fiction must technically be doomed to failure. Yet when one brackets off the question of success and emphasizes the functional dimension of such attempts, this may highlight interesting aspects not only with respect to individual works but also concerning the state of fiction as a whole in certain periods.

I det følgende belyses Kjærstads brug af musikalske henvisninger. Traditionelt skelner man i

forskningen af 'musik i litteratur' mellem to hovedtyper. For det første kan de musikalske henvisninger optræde som *tematisering* ('telling') til for eksempel at understøtte bøgernes stemning og tidsperioder. Som modsætning til denne type er *imitationen* ('showing'), hvor henvisningerne synes at 'mime' det musikalske medium – for eksempel musikstykkets form og struktur eller det lydige udtryk.² Artiklen vil først og fremmest behandle de musikalske henvisningers rolle og funktion for fortællingen i Wergelandtrilogien. Det bliver en søgen efter hvad Kjærstad selv kalder »[...] en forfatters evige jagt på de kreative misforståelser« (Kjærstad 1997: 54).

Herrens fødsel

Wergelandtrilogien indledes med et tab. I *Forførereren* kommer hovedpersonen Jonas Wergeland hjem fra en rejse og finder sin kone Margrete død. Denne død er det mørke omdrejningspunkt, som bøgernes mange fortællinger søger en forklaring på. *Forførereren* fortæller forsøger af al magt at redde Jonas fra denne katastrofe ved at genfortælle en række historier fra Jonas' liv, hvor han forsoner sig med svære tab. I disse historier får musikken en afgørende rolle, hvilket bl.a. ses i *Forførereren*s tredelte fortælling om Jonas' oplevelse i Grorud kirke, hvor stykket *La Nativité du Seigneur* (1935) af den franske komponist Olivier Messiaen (1908–1992) beskrives i en sammenblanding af tematisering og imitation.

Jonas har søgt tilflugt i Grorud kirke for at dulme sorgen over sin farfars død. Det er midt i december, og faren, der er organist, sidder og spiller julesalmer, hvilket er den første ledetråd til temaet i Messiaens *La Nativité du Seigneur* (Herrens fødsel). Et stykke, der ifølge Olivier Messiaen er bestemt til juletiden. En anden ledetråd til Messiaens musik er den gentagne beskrivelse af glasmaleriet, hvor lyset brydes til farver. Et symbol, der understøtter scenens forvandlingstema, men også henviser til Messiaens

kendte beskrivelse af sin musik som »[...] en kirkerude, der spiller i mange farver, når lyset skinner igennem den« (Borum og Christensen 1977: 28).

Da faren ser Jonas, begynder han helt intuitivt at spille Bach – en musik, der tidligere har hjulpet Jonas gennem en stor sorg. Men denne gang formår Bachs musik ikke at ophæve Jonas' frustrationer, musikken fremstår »mekanisk«:

Det er noe så forutsigelig over den, som sirkler, sirkler i evig gjentakelse, at Jonas til slutt kjenner hvordan tonerekkene nesten kveiler seg rundt kroppen hans, så han ikke får puste. / »Far,« roper han [...]. »Spill noe annet,« [...]. / Om det skjedde noe Ødipus-mord i Jonas Wergelands liv, så var det her, nå. Å forkaste Bach var det samme som å forkaste faren (F. s. 337).

I stedet spiller faren et uddrag fra *La Nativité du Seigneur*; en musik, der fremhæver scenens forvandlingstema:

[...] »Les enfants de Dieu« [...] åpnet med en kaskade av harmonier, nesten en fanfare, som fikk Jonas til å skvette til, en fantastisk, stigende forvandling av harmonier og toner som strebet oppover mot et klimaks som allikevel ikke kom, siden musikken bare fortsatte og forvandle seg i et veldig løft oppover, et mektig crescendo, en musikk i kontinuerlig metamorfose, et sprang fra toneart til toneart, et musikalsk svev som skapte et sug i kroppen [...] (F. s. 385).

Denne måde poetisk at parafrasere musik er en form for imitation, hvor musikstykket i litteraturen gives en referentiel kontekst. Imitations-typen skiller sig ud fra en formal eller auditiv imitationsform ved ikke at bruge af de egenskaber som musik og litteratur deler. Musikstykket beskrives med rene litterære karaktertræk. Typen kalder Werner Wolf »imaginary content analogy« i sin bog *The Musicalization of Fiction* fra 1999:

[...] »imaginary content analogies to music«, refers to a transposition of music into literature not in an acoustic or structural but in a 'poetic' way: by means of thoughts, imagery or other literary phenomena which

create the impression of being triggered and guided by the imaginary substance and effect of a particular – real or fictitious – piece of music (Wolf 1999: 232).

I *Forførereren* får fabuleringen over *La Nativité du Seigneur* over syv sider. Hvorfor får denne henvisning så megen plads? En del af forklaringen er selvfølgelig, at der hentes et tema om forvandling fra musikken.

Overgangen fra Bachs til Messiaens musik markerer Jonas' overgangsmyte og faderopgør. Messiaens musik beskrives som: »[...] en musikk som på en måte brøt alle gamle regler [...]« (F. s. 384). Jonas oplever musikken som et symbol på nytænkning og et symbol på nye muligheder. Med farfarens død føler Jonas, at historien om ham selv brat er blevet afbrudt. Farfarens død får Jonas til at føle sig: »[...] avkledd som en hvilken som helst, bare én i massen, et fnugg blant andre fnugg« (F. s. 336). Men musikken giver Jonas forhåbning om at skabe nye fortællinger: »[...] det var som om musikken, denne musikken som ikke lignet på noe annet, antydnet muligheten for en ny fortelling, var en ny fortelling« (F. s. 384).

Den nye fortælling bliver Jonas' egen. Fra at blive fortalt vælger Jonas selv at blive en fortæller:

Til nå har han vært avhengig av andres historier. Farfaren. Tante Laura. Nefertiti. Vært en lytter. Nå må han ta over selv – og det handler ikke om å bli den han er, men å velge hvem han vil være (F. s. 386).

La Nativité du Seigneur, der er fortællingen om Herrens fødsel, bliver i *Forførereren* til Jonas Hansens forvandling til Jonas Wergeland eller »Hertugen«. Samme år som ungdomsoprøret i Paris tilskyndes Jonas til sit eget oprør via en anden inspiration fra Paris – Messiaens musik.³ I denne scene vågner Jonas' ærgerrighed og ambitioner. Ambitioner om at skabe sig et navn og blive berømt. Overgangen fra Bachs til Messiaens musik bliver et symbol på forskellige måd-

er at leve på. Inspireret af Messiaens musik vælger Jonas at stå udenfor: »Han havde bestemt seg for å være annerledes, nekte å underkaste seg de kollektive klisjeene, stereotypene; finne sin egen historie« (F. s. 387).⁴

Men overgangen fra Bachs til Messiaens musik bliver også et symbol på forskellige måder at fortælle på. Musikken bliver symbol på *nye fortællinger*, og scenen bliver en art poetik for Jan Kjørstads fortælleprojekt.

Ved poetisk at imitere Messiaens musik kan Kjørstad pege på nogle af de kvaliteter i Messiaens musik som også efterstræbes i Wergelandtrilogien. Musikken beskrives bl.a. således:

[...] denne musikken med en så annerledes logikk, hinsides dur og moll, langsomme forandringer i alle retninger, som om flere muligheter eksisterte samtidig (F. s. 360).

Fikk en opplevelse av at musikken gikk i alle retninger på en gang. Også baklengs. Forbausende. Og aller mest fascinerende: Musikken var helt uforutsigelig (F. 338).

Han lyttet forundret og konsentrert til de uvanlige tonene fra orgelpipene, de merkelige forflytningene, som om han visste de ville sette i gang noe [...] (F. s. 383).

Det ordvalg, der bruges til at beskrive Messiaens musik genkendes som et fast mantra i Wergelandtrilogien – at søge det *uforutsigelige* og at skabe en *annerledes logikk*. I Wergelandtrilogiens komposition arbejdes der også med forskellige teknikker til at skabe et *som om flere muligheter eksisterer samtidig*.⁵ I Wergelandtrilogien går fortællingen til tider *baklengs* og Kjørstad arbejder i disse værker med *forflytninger*, hvilket jeg vil vende tilbage til med konkrete analyseeksempler. I denne scene bruges Messiaens musik altså også som en art mise en abyme, der skal pege på intentionerne med Wergelandbøgernes opbygning.

Kendetegnende for Messiaens musik er opgøret med musikkens traditionelle dur–mol harmonik – funktionsharmonikken. I en dur og mol skala er der forskellige sammenhængskræf-

ter mellem de enkelte akkorder – der skaber en form for forudbestemthed i rækkefølgen af de akkorder, man bruger. Akkorderne har forskellige funktioner i forhold til hinanden, hvilket man metaforisk har kaldt musikkens »årsag–virknings forhold«. Denne forudbestemthed bryder Messiaen med i sine værker ved at danne en anden skala eller modi:

Af durskalaen udspringer den funktionelle harmonik med dens dynamiske fremdrift; af Messiaens modi udspringer en statisk harmonik, hvor akkorderne ikke driver musikken fremad, men fremkalder og fastholder bestemte musikalske tilstande og farvevirkninger (Borum og Christensen 1977: 43).

At Kjørstad fremhæver dette træk ved Messiaens musik er på ingen måde tilfældigt. Dette opgør med funktionsharmonikken kan Kjørstad metaforisk bruge til at fremhæve opgøret med den klassiske fortællings lineære fremdrift i Wergelandbøgerne. I Wergelandbøgerne klippes der brat mellem fortællinger fra forskellige tidsperioder i Jonas' liv. Eksempelvis er den første fortælling i *Forførereren* fra 1992, den næste fra midten af 80'erne og den tredje fra 1961. Disse fortællinger flettes sammen i scener, hvor tiden næsten synes ophævet. Scenerne bliver til stadig større kraftfelter af betydning, idet der gentagne gange vises tilbage til tidligere fortællinger, mens andre foregribes. Rækkefølgen af fortællingerne fra Jonas' liv er ikke fastsat efter en kronologisk retningsbestemthed eller med kausal nødvendighed. I Wergelandtrilogien leges der med forestillingen om samtidighed og der er flere eksempler på baglæns kausalitet. Fortællingerne er placeret efter en anderledes logik, hvilket giver større plads til det uforudsigelige og giver et opgør med klassiske begreber som fremdrift og udvikling.

Musikkens meddelelse

Tabet af farfaren er ikke det eneste tab, Jonas må bearbejde i *Forførereren*. Som barn mister Jonas

sin bedste ven Nefertiti i et dramatisk trafikuheld. En hændelse han senere har svært ved at løsrive sig fra. Før sin død spiller Nefertiti en lille melodistump, som Jonas forsøger at opfange:

[...] Jonas forsøger å høre hvilken melodi det er, som om det er en nøkkel, en gåte han må løse for å avverge katastrofen, men han hører bare bruddstykker av en strofe [...] (F. s. 437).

I det efterfølgende kapitel »Solitude« lytter Jonas til Duke Ellingtonmelodien: »I Got It Bad and That Ain't Good« (F. 441), og man hører senere, at det var den melodi, Nefertiti spillede, da hun døde. Ved at spille melodien igen og igen søger Jonas som voksen en forklaring på Nefertitis død.

Scenen »Solitude« er én af de stærkeste scener i *Forførelsen*, idet scenen viser en uovervindelig afstand mellem Jonas og Margrete. *Forførelsen* indleder som omtalt med, at Jonas finder Margrete død og *Forførelsen*, *Erobreren* og *Oppdageren* giver hver deres version af dødsfaldet. Er det mord eller selvmord? Scenen »Solitude« i *Forførelsen* støtter *Oppdagerens* forklaring om, at Margrete tager sit eget liv, fordi Jonas har glemt hende og deres kærlighed i sin stræben efter berømmelse.

I denne scene er tavsheden mellem Jonas og Margrete slående, og musikken bliver i stedet en ekstra fortæller, der sætter stemme til Jonas' og Margretes tanker med Ellington-numrene: *I Got It Bad and That Ain't Good*, *Caravan*, *Mood Indigo* og *Solitude*. Kender man ikke musikken, er titlerne alene fortællinger i sig selv, ligesom det sigende citat fra »*Solitude*«: »'In my solitude' sang Ivie Anderson hest, 'you haunt me with reveries of days gone by'« (F. s. 446). Men de mange henvisninger får selvfølgelig størst kraft, hvis man som læser kender musikken. Kender man musikken, kan gengivelsen af teksten fremkalde

musik i læserens tanker via association. Denne henvisningstype placerer sig imellem *tematisering* og *imitation*. Musikken kan siges at imiteres, idet lyrikken fra musikstykket er modelleret over musikkens rytme og struktur, men samtidig er det først og fremmest en tematisering af den udsigelse, lyrikken fra disse musikstykker præsenterer.⁶

Lyrikken peger på Margretes ensomhed og skrøbelige sind, hvilket understøttes af fortællerstemmen: »Margrete tidde. Hun virket mutt. Hun havde virket mutt i flere uker« (F. s. 442). Jonas vælger at overhøre Margretes nødråb om hjælp:

Margrete fortalte at hun trodde noen hadde forsøkt å kidnappe henne, eller skade henne. [...]. Hun sa ikke mer. Han tenkte: Hun er ikke redd for dette. Hun er redd for noe annet. Det der var bare ment som en innledning. Han slo det bort (F. s. 447). »Jeg er redd,« sa hun. »Jonas, jeg er redd« (F. s. 448).

I *Forførelsen* fremhæves det gentagne gange, at Jonas med TV-serien *Å tenke stort* får et helt folk i tale, men i forholdet til Margrete er han tavs: »Han svarte ikke« (F. s. 441 og 448). Tragedien er, at ingen af de to formår at fortælle eller med-dele, men begge ved, at den anden har gemt en stor meddelelse i tavsheden (ligesom det i romanen betones, at de vigtigste fortællinger findes i mellemrummene mellem fortællingerne).

Da Jonas finder Margrete død, ser han, at hun har spillet Ellingtonmelodien: »I Got It Bad and That Ain't Good« før sin død (F. s. 471). Den katastrofe, Jonas kunne afværge ved at forstå melodien, var ikke Nefertitis død, men derimod Margretes. Karakteristisk for Kjærstads stil krydses ledetråde mellem de to fortællinger. Historien om Nefertiti bruges som en art forhistorie, der giver en større indsigt i forholdet mellem Margrete og Jonas.

You're going to loooooooooooooose that girl

Forholdet mellem Margrete og Jonas er den store fortælling i Wergelandbøgerne som alle de mindre historier viser frem eller tilbage til. Jonas møder allerede Margrete som barn, og beskrivelsen af det første forhold illustrerer, hvorfor det må ende så galt i voksenlivet. Jonas' første svimlende forelskelse i Margrete understøttes med henvisninger til Beatles-albummene: *Can't Buy Me Love* og *Beatles for Sale* (F. s. 133–138). Disse henvisninger bruges både til at skabe en stemning og til at præsentere tidsperioden.

Kapitlet »Granatmannen kommer« fra *Forførelsen* skildrer optakten til det første brud mellem Jonas og Margrete. Jonas deltager i denne scene i et skøjteløb for at opnå Margretes anerkendelse, men resultatet bliver det stik modsatte. I dette kapitel er det ikke alene fortællingens temaer, der støttes af Beatles-pladen *Help*, pladen skaber så at sige fortællingens form. Jonas' kamp på skøjtebanen knyttes sammen med pladens omdrejninger:

Og nå spiller banefolkene musikk over høytaleranlegget, de spiller hostens Beatles-LP *Help*, og guttene skal komme til å bruke omtrent samme tid på 5000-metere, de tolv og en halv rundene, som det tar å spille første siden på denne LP'en [...] (F. s. 148).

Pladens og skøjteløbets cirkelbevægelse mimes med den stadige gentagelse af hybris motivet: »[...] Jonas' følelse av å være magiker og uovervinnelig [...]« (F. s. 145–149). Endvidere efterlignes pladens og skøjternes glidende bevægelse i en stil uden punktummer, en stil der brat afsluttes ved skøjteløbets slutning, hvor Jonas ser Margrete forsvinde:

[...] nettopp som Jonas i tankene ser seg selv fotografert i Den Klassiske Norske Posituren, midt i triumfens øyeblikk, får han et glimt av Margrete idet hun forsvinner ut av porten og blir borte (F. s. 150).

At Margrete vil slå op og forsvinde, er der gentagne gange blevet ledt hen til via brudstykker af Beatlespladen, der er flettet ind i den cirkulære fortælling om skøjteløbet. Bemærk her, hvorledes den cirkulære form også konkret illustreres med tekststykkets o'er og at der præcis er 12 o'er ligesom de 12 omgange, Jonas skal løbe. Disse o'er er samtidig et eksempel på »word music«, ⁷ på lydefterligning i teksten:

[...] han kikker mot jente-gjengen [...], Were you telling lies? Ah, the night before, vet at de følger med, ser Margrete, Was I so unwise? Ah, the night before, [...] glir fra side til side med perfekt balanse, Gather 'round all you clowns, let me hear you say, »Hey, you've got to hide your love away«, barberer snøkan-ten i svingene, glir og glir [...], you're going to lose that girl, yes, yes, you gonna lose that girl, you're going to loooooooooooooooooose that girl [...] (F. s. 148–150).

Historien om Margretes brud må nødvendigvis afsluttes med Beatles' *Yesterday* (F. s. 151). I denne fortælling ligger musikken ikke blot som »en akkord« under fortællingen, musikken har overtaget fortællerrollen. Problematikken mellem Jonas og Margrete er her klart udkrystalliseret. Jonas kæmper for sin ære og for pigernes anerkendelse. Han vinder løbet og berømmelsen, men mister i denne kamp Margrete.

Le Sacre du Printemps

Kampen for at vinde magt og ære er Jonas' ledemotiv i *Erobreren*, men romanen er fuld af syndefaldsmyter, hvor Jonas oplever, at hans evner ikke rækker. Jonas' stræben efter at skabe noget originalt ses bl.a. i kapitlet »Du skulle hørt den akkorden«, hvor Jonas forestiller sig, at han vil komme til at revolutionere musikhistorien med sin komposition »Dragens blot«. Men denne komposition viser sig desværre at være en fattig afglans af et musikstykke af den russiske komponist Igor Stravinsky (1882–1971).

Betegnende for Kjørstads intertekstuelle gættelege med den dannede læser, får man ikke

at høre, hvilket musikstykke af Stravinsky, der er tale om. Læseren må ud fra Kjærstads beskrivelser af stykket selv finde frem til Stravinskys *Le Sacre du Printemps* fra 1913. Kender man Stravinskys *Le Sacre du Printemps* er det dog meget tydeligt, at beskrivelsen af »Dragens blot« rummer utallige »links« ikke bare til værket, men også til det væld af myter, fortolkninger og fortællinger, der er forbundet med et af de mest omdiskuterede musikværker i det tyvende århundrede.

Le Sacre du Printemps skabte en voldsom skandale ved dets premiere, hvor folk udvandrede fra salen. En myte Kjærstad viser hen til i beskrivelsen af publikums reaktion ved Jonas' opførelse af »Dragens blot«: »[...] folk begynder å vri seg på stolene, synlig irritert, eller forban- net, som om de oppfatter det som tortur, eller som en slags voldtækt« (E. s. 207). »Det er musikk for en ny tid [...]«, skriver Kjærstad, hvilket svarer til den gængse præsentation af *Le Sacre du Printemps* som det moderne gennembrud i musikken. Nyskabende ved *Le Sacre du Printemps* var fremhævelsen og selvstændiggørelsen af rytmen, der ikke blev underlagt melodi og harmoni, men skabte en helt ny form for sammenhæng i kompositionen, hvilket genlyder i »Dragens blot«:

Rytmen er det grunnleggende elementet, rytmen og lite annet [...]. Han har også funnet noe han kaller en »latter-harmoni«, en blanding av to ulike, motstridende, akkorder høyt oppe i diskanten, en praktfull, djevelsk dissonans, som han slår ned med jevne mellomrom [...] (E. s. 207).

Beskrivelsen af de to modstridende akkorder er særegne for Stravinskys stil, og akkorden, der gentages igen og igen, er *Le Sacre du Printemps'* varemærke. Dette motiv med to modstridende »stemmer«, der gensidigt udelukker hinanden, er et genkommende motiv i *Erobreren*. Motivet fungerer som en art mise en abyme til forholdet mellem Wergelandbøgerne, hvor fortællingerne om Jonas Wergeland ofte udelukker hin-

anden, men er ligeværdige og lige sande i forståelsen af det mangfoldige menneske.

Offertema

Fortællingen i »Dragens blot« er også forbundet til *Le Sacre du Printemps'* fortælling om den barbariske ofring af en ung kvinde. En ofring der sker for at våren skal komme tilbage:

Musikken har noe med høsten å gjøre, med mennesker som holder et sansehissende blot, vikinger kanskje, hedninger som tilber naturkreftene, et brutalt ritual for å tvinge lyset tilbake [...] (E. s. 207).

Det er en fortælling om et overgangsritual, der i *Erobreren* også peger på en overgangsmite i Jonas' liv. *Le Sacre du Printemps* betyder våroffer. At offeret har en symbolsk betydning i *Erobreren* henvises der umiddelbart til ved beskrivelsen af musikken som en »voldtækt«. I *Erobreren* er der en fortælling om, at Jonas har ofret sig selv, ladet sig voldtage af »vennen« Gabriel for at få den skabende evne (jf. kapitlet »Paktens ark« (E. s. 419–427)). Denne voldtægt tillægger Jonas selv afgørende betydning for at vinde ære og berømmelse: »Det var noe han måtte. Det var et offer. [...]. Om jeg hadde klart å stikke av for det skjedde, ville jeg vært en småborger, forblitt en dilettant, resten av livet« (E. s. 422). Men også et andet menneske ofres for Jonas' skaberevner, hvilket fortælles i *Oppdageren*, hvor Jonas er sammen med programdirektøren Marie H. for at kunne få lov at færdiggøre sin tv-serie *Å tenke stort*. Her er offeret Margrete. Dette sidespring hører man først om i *Oppdageren*, men erkendelsen af sidespringets betydning for Margretes død får man allerede i *Forførerens*: »[...] for det er din skyld, tenker du, det er dine forførelseskunster som ligger i begynnelsen av årsaksskjeden, tenker du, og som har dette liket i enden [...]« (F. s. 472). Jonas ofrer kærligheden til Margrete for sin karriere. Dette offermotiv anslås allerede fra *Forførerens* første sider,

hvor der ledes frem til fundet af den døde Margrete ved den gentagne beskrivelse af, at våren er kommet: »[...] det er vår, lukter vår [...]« (F. s. 10–11). Våren er et underliggende ledemotiv i beskrivelsen af Margrete også i scenen »Georgica« (F. s. 285). Et ledemotiv man først til fulde forstår med henvisningen til *Le Sacre du Printemps*. Margrete bliver skabelsens *våroffer*.

Stravinsky som forbillede

Kjærstad bruger imidlertid ikke blot *Le Sacre du Printemps* til at accentuere et tema. Med henvisningen til Stravinskys musik opnår Kjærstad igen at fremhæve en komponist, hvis kunstneriske projekt han kan sammenligne med sit eget. Kjærstad arbejder i *Forførelsen*, *Erobreren* og *Oppdageren* på en gang med klassiske, finalitetsbestemte former og former, der indikerer en sprængning af samme. Denne metode kan læses som et forsøg på at fremdrage traditionelle genrer som eksempelvis kriminal- og dannelsesromanen og vise deres berettigelse og overlevelsesmulighed i et aktuelt og moderne udtryk. I denne stræben kan Kjærstad sammenlignes med Igor Stravinsky.

Igor Stravinskys kompositioner skabtes i en periode i musikhistorien, hvor grundvilkåret var en emancipation af de musikalske elementer, der før havde fungeret som formale byggesten, som f.eks. tonalitet, metrik og rytmik. Mens serialister som Pierre Boulez (f. 1925) og Karlheinz Stockhausen (f. 1928) arbejdede på at rense musikken for alt historisk arvegods, kan Igor Stravinskys musik ses som et forsøg på at sætte overleverede former og elementer ind i nye sammenhænge. Såvel Kjærstad som Stravinsky skaber i deres kompositioner et spændingsfelt mellem det traditionelle og eksperimentelle ved at etablere hidtil usete forbindelser mellem klassiske enkeltelementer.

Kjærstads komposition

Musikteoretikeren Edward T. Cone giver i sin artikel »Stravinsky: The Progress of a Method« et indblik i Stravinskys særegne stil. En stil, der ifølge Cone kan karakteriseres ved tre strategier: »stratification«, »interlock« og »synthese« (adskillelse, sammenfletning og syntese) – tre strategier, der genfindes i Wergelandbøgernes komposition.

Stratification forklarer Cone som »[...] the separation in musical space of ideas – or better, of musical areas – juxtaposed in time; the interruption is the mark of this separation« (Cone 1972: 157). Denne adskillelse genkendes i Wergelandbøgernes form, hvor de enkelte fortællinger er brudt op i forskellige kapitler, der står adskilt fra hinanden. I denne adskillelse fremskrives nye fortællinger, der ligeledes er adskilt osv. Forholdet mellem to fortællinger er karakteriseret ved »the interruption« eller springet. Disse spring er ofte skarpt markerede som springet mellem *Forførelsens* første og andet kapitel, der springer i tid og differerer i såvel stil som fortælletempo. Et kontrasterende spring, der forstærker udtrykket i hver af fortællingerne.

Det første kapitel: »The big bang«, er den rolige og afdæmpede fortælling om Jonas' hjemkomst fra sin rejse til Sevilla. Den hjemkomst, hvor Margrete findes død. Denne omkalfatrerende begivenhed berettes i en distance-ret og afmålt stil, og kapitlet afsluttes således:

Så der står han, Jonas Wergeland, typisk nok etter en strevsom reise, med en stigende kvalme i kroppen, på terskelen til sin egen stue, i den mest berømte villaen på Grorud. Og jeg kan like godt rope mitt utgangspunkt en gang for alle: Jonas Wergeland befinner seg i et rom med et død menneske, i et kolossalt mentalt smell, som føder det universet jeg i det følgende skal begi meg inn i. For den som ikke vet det, bør jeg kanskje legge til at kvinnen på gulvet er identisk med hans kone (F. s. 12–13).

Klippet til kapitel 2 bliver et dramatisk brud, idet den nye fortælling »Alt flyter« om Jonas' rejse ned ad Zambezifloden skrives i et hæsbæsende tempo, i en hvirvlende stil fuld af appositioner og med ganske få punktummer. Et kapitel, der indledes således:

Han ble på nytt kastet ut i kaoset da de skjøt fart og ble sugd ubønnhørlig mot neste stryk og plutselig var midt i infernoet av hvitt vann og virvler, som om de red på en flodbølge eller ble tatt av et snøskred, og det gikk for raskt, syntes Jonas, altfor raskt, han fikk ikke med seg detaljene og kjente allerede kvalmen, denne redselsfylte kvalmen som alltid meldte seg når han var for høyt, når alt ble forenklet til det groteske (F. s. 13).

Springet mellem to »musical areas« har ifølge Cone næsten altid et element af samhörighed: »In almost every case, however, there is at least one element of connection between successive levels« (Cone 1972: 157). Ligeledes kan en umiddelbar sammenhæng læses mellem de to fortællinger ved motiverne: rejsen og kvalmen. Men det markante spring mellem de to fortællinger skaber umiddelbart et fragmentarisk indtryk. Springet skaber en spænding mellem de successive tidssegmenter og vækker et begær efter de brudte fortællingers videreførelse og afslutning:

When the action in one area is suspended, the listener looks forward to its eventual resumption and completion; meanwhile action in another has begun, which in turn will demand fulfilment after its own suspension. The delayed satisfaction of these expectations occasions the second phase of the technique: the interlock (Cone 1972: 157).

Sammenfletningen (*the interlock*) kan i sin enkleste form beskrives som to *musical areas* eller fortællinger, der alternerer som: A-1, B-1, A-2, B-2, A-3, B-3:

Now one musical line will run through A-1, A-2, A-3; another will correspondingly unite the appearances of B. Although heard in alternation, each line continues to

exert its influence even when silent. As a result, the effect is analogous to that of polyphonic strands of melody: the successive time-segments are as it were [sic] counterpointed one against the other (Cone 1972: 157).

Når der brat springes fra en fortælling til en anden, vil den foregående fortælling genlyde ved læsningen af den nye. Ved at bruge sammenfletningsteknikken gennemspilles de så at sige samtidig som »en polyfoni« eller som »hinandens kontrapunkt«. Det spring mellem fortællingerne, der umiddelbart gav et fragmentarisk indtryk, accentuerer ved sammenfletning en *ny form for sammenheng og helhet*. Alternative årsagssammenhænge opstår mellem de løsrevne tidsbilleder. Læseren får dermed en aktiv rolle som betydningsskabende, idet det er læserens hukommelse, der skaber forbindelse mellem de abrupte dele. *Forførerens* første kapitel, »The big bang«, er bestandigt til stede som en fortolkningsmæssig resonansbund for det følgende kapitel »Alt flyter«. Man læser derfor unægtelig den store følelsesudladning og skildring af frygt og kaos i kapitel 2 som en følgevirkning af fundet af Margrete i kapitel 1. En sammenhæng, der vender om på det traditionelt kronologiske årsag–virknings forhold, idet kapitel 2 kronologisk står før kapitel 1.

Jonas' rejse i kapitel 2 beskrives eksempelvis således: »[...] Jonas visste umiddelbart, slik man ofte vet i sekundene etter et fatalt valg, at han ikke skulle gjort det, at turen kom til å ende i en katastrofe« (F. s. 14). Men efter at have læst slutningen på fortællingen om Zambezifloden ved vi, at rejsen ikke ender i katastrofe, men tværtimod med redningen af et menneske. Den tur, der ender i katastrofe, er Jonas' rejse i kapitel 1, rejsen til Sevilla. Var Jonas ikke taget på denne rejse, kunne han måske have reddet Margretes liv. Årsagssammenhænge i de to fortællinger sammenflettes dermed. En sammenfletningsproces der tydeliggøres, når en syntese mellem de to fortællinger anes:

The most interesting phase of the process, the synthesis, is the one most likely to be overlooked. Some sort of unification is the necessary goal toward which the entire composition points, for without it there is no cogency in the association of the component areas. But it is seldom as explicit as the original stratification, and it almost invariably involves the reduction and transformation of one or more components, and often the assimilation by one of all the others. [...] But the process is by no means confined to the end of a movement; sometimes it is at work from the beginning [...]. The material, first presented on levels separated [...] moves gradually into a *tutti* in which all strata are simultaneously stated (Cone 1972: 157–158).

At *Forførerens* fortælling om rejsen ned ad Zambezifloden (jf. kapitlerne: »Alt flyter«, »Vanets opera« og »Den hvite flekken«) er syntetiseret med den første fortælling om fundet af Margrete, opdages, når der vendes tilbage til denne scene. Nu er den distancerede og afmålte stil forsvundet, fortællingen har syntetiseret stilen fra fortællingen om rejsen ned ad Zambezifloden:

Og nå er du tilbake fra nok en reise, og du vet du skal angre på den reisen resten av livet, og du ser mot Margrete, og du forsøker å ta det inn, og du spør deg hvorfor du ikke var hjemme, og du forsøker å huske hvorfor du reiste i det hele tatt, og du prøver å erindre hvor du egentlig har vært [...] (F. s. 470).

Som i kapitel 2 er stilen nu fuld af appositioner og næsten uden punktummer (et punktum for den ovenforstående sætning kommer først efter 43 linjer). Men det er ikke blot stilen, men også erkendelsen om rejsens katastrofale betydning, der nu er videreført og syntetiseret.

I denne analyse har jeg taget udgangspunkt i det enkleste udtryk, forholdet mellem to fortællinger, for blot at antyde hvilke krydsforbindelser, der åbnes for ved brugen af den adskilte form – med disse *forflytninger*. Men Wergelandbøgerne har ligesom Stravinskys musik selvfølgelig en langt mere kompleks struktur end formen A-1, B-1, A-2, B-2 osv. Et helt netværk af fortællinger kan danne resonansbund for en ny historie.

Serialisme

Igor Stravinsky og Olivier Messiaen er langt fra de eneste musikalske forbilleder Kjørstad bruger i Wergelandbøgerne. Inspiration til formen har Kjørstad tillige fundet i serialismen. I Wergelandbøgerne arbejder Kjørstad med en overordnet formkode. En formkode Kjørstad peger hen imod ved sine mange beskrivelser af mængden »noenogtjue.« Denne mængde er ikke præcist fastsat, men rummer en åbenhed, der vækker ens opmærksomhed, og efterhånden sløres af mystik jo flere gange den nævnes. Jonas Wergeland har eksempelvis en rød notesbog med »noenogtjue« citater (E. s. 261), Jonas tænder »noenogtjue« tændstikker, da han ligger i den mørke grav (E. s. 353, 429) og vennen Victor ligger i koma i »noenogtjue« år (O. s. 388).

Foruden disse små hints til romanernes form, nævnes den overordnede struktur eksplicit:

Foruten Margrete – den første og den siste – var det 23 kvinder i Jonas Wergelands liv, verken mer eller mindre (F. s. 271).

Den kvelden, eller natten, satt Jonas Wergeland og skrev, [...], noterte 23 navn og skrev øverst på arket: »Det norske liv«, og da han stoppet, utmattet, lå det over tredve sider foran ham, synopsen til det som skulle bli den storslagne TV-serien *Å tenke stort* [...] (F. s. 507).

Wergelandbøgernes komposition er karakteriseret ved en deling mellem en rammefortælling og massefortællinger. Denne opdeling er tydeliggjort i *Forførereren* og *Erobreren*, hvor massefortællingerne er givet en form for forklarende overskrifter, mens rammefortællingen er markeret med en blank halv side. I *Oppdageren* glider disse afsnit derimod over i hinanden, de grafiske markører og overskrifter er forsvundet. Wergelandbøgerne består tilsammen af 23 rammeafsnit (i *Forførereren* er rammen og omdrejningspunktet for fortællingerne stuen med den døde Margrete, i *Erobreren* er det scenen, hvor »professoren« arbejder med sin bog om Jonas

Wergeland og i *Oppdageren* rejsen ved Sognefjorden – F: 9 med forordet, E: 6, O: 8). Derudover er der 23 masseafsnit med hændelser fra Jonas Wergelands begivenhedsrige liv (F: 8, E: 7, O: 8). Hver af disse masseafsnit beskriver et afsnit i *Å tenke stort*-serien (F: 7, E: 8, O: 8), et møde med en kvinde (F: 8, E: 8, O: 7), og én af Jonas Wergelands rejser (F: 8, E: 7, O: 8).

De 23 kvinder er på forunderlig vis forbundet med de 23 verdensberømte personer i *Å tenke stort*-serien. Elskerindernes efternavne er alene angivet med et enkelt bogstav – et bogstav, der henviser til personerne fra *Å tenke stort*-seriens efternavne. Elskerinden Dagny M's M henviser eksempelvis til »Munch« og fornavnet Dagny til navnet på Edvard Munchs kone. Har man læst biografier om Edvard Munch, kan beskrivelsen af Dagny M's livshistorie genkendes (F. s. 39–40), og mange af Munchs billeder beskrives indirekte i scenen mellem Dagny M og Jonas. Også Jonas' rejser er knyttet til de 23 fra *Å tenke stort*, idet Jonas på disse rejser altid møder et menneske, der kan fortælle en interessant historie om én af de 23 (se tabel).

Men hvorfor vælger Jan Kjærstad denne formkode til sine fortællinger? Tallet 23 er som Jonas' ven Axel Stranger fortæller i *Forførereren* antallet af kromosompar, der udgør formkoden til et menneske. Og det er netop Wergelandbøgenes centrale spørgsmål: Hvad er et menneske? Mennesket er som Jonas' »ven« Gabriel bebudet ikke én, men mange, mennesket rummer en mangfoldighed af muligheder, og menneskets liv vil altid fremstå forskelligt alt efter, hvem der fortæller. Nye facetter gives til forståelsen af de berømte nordmænd, når der fortælles fra et fremmed land, og via de 23 kvindeskikkelser kan der fortælles om den betydning, de 23 personer har på nutiden, samtidig med at erotikkens betydning for erkendelse kan antydes. Mennesket lærer af historien (*Å tenke stort*-serien), via kroppen (elskoven med elskerinder-

ne) og i mødet med et andet menneske (rejsen).

Denne brug af et overordnet princip, en kode, er inspireret af tolvtonemetoden og den efterfølgende serialisme i musikken: »Det var lærdommen fra Schönberg, de samme momentene i stadig nye kombinasjoner, gjentakelsens kunst [...]« (Kjærstad (1984) 2005: 85).⁸

I 1921 formulerede komponisten Arnold Schönberg sin kompositionsmetode med tolv ligeberettigede toner (også kaldet dodekafoni). En metode, hvor en forudbestemt rækkefølge af de tolv toner bliver musikalsk princip. Udviklingen af disse principper skal ses på baggrund af den sprængning af funktionsharmonikken, der tog sin begyndelse i senromantikken og kulminerede med den musikalske ekspresionismes betoning af det intuitive udtryk. Schönbergs tolvtonemetode var et forsøg på at undgå ekspresionismens »psykologisering«, et forsøg på at reetablere en formal helhed i kompositionerne, uden at give afkald på den nyvundne harmoniske frihed: »Rækken skulle sikre enheden, og netop derved frisætte komponistens fantasi til at sikre mangfoldigheden« (Sørensen og Marscher 1990: 497).

Kjærstad vil på lignende måde gøre op med »psykologiseringen« i litteraturen:

For kanskje er det en parallell mellom kravet om følelser i musikken og kravet om sannsynlighet og troverdighet i romanen. En forfatter som har den »absolutte« musikk som ideal, røper samtidig at han har gitt avkall på den psykologiske realismens dogmer (Kjærstad 1997: 64).

I Wergelandbøgerne nedbryder Kjærstad form-skabende elementer som kronologi og kausalitet for at åbne sit værk mod nye sammenhænge og en uendelighed af kombinationsmuligheder. Men med brug af en seriel form kan han samtidig bevare en afsluttet form i sine bøger, der samler bøgerne til en enhed.

Is there anybody going to listen to my story

Kjærstads komposition er forbundet med et stramt system. Men det er et system, der ikke kan indeholde det hele. Den vigtigste fortælling ligger udenfor – fortællingen om Margrete. Margrete er ikke blandt de 23 kvinder. Margrete er den 24., og det 24. bogstav i det norske alfabet er X.⁹ Margrete er det projekt, Jonas søger i *Oppdageren*, men alt for sent forstår.

Som ung vil Jonas omstrukturere »[...] menneskehetens samlende kunnskap [...]«, hvilket han kalder for sit projekt X (O. s. 390). Dette projekt bryder sammen. Siden begynder han at arbejde med tv-mediet, hvor *Å tenke stort*-serien bliver Jonas' forsøg på at realisere sin barnsdrøm om at redde liv. Et forsøg Jonas illusorisk tror lykkedes, indtil han finder Margrete død. »Da hun døde, visste jeg at alt var mislykket, også TV-serien« (O. s. 406). Med fundet af Margrete får projekt X ligeledes et nyt perspektiv:

Forst sent, for sent, så jeg hva mitt livs prosjekt burde ha vært (O. s. 129). Dette, Margrete død på gulvet, var en sann omorganisering av all kunnskap. Jeg så nå hva jeg manglet i mit Prosjekt X: et menneske i sentrum. Et menneske som var et annet enn meg selv« (O. s. 401). »Hun, Margrete, var Prosjekt X (O. s. 374).

X bliver det symbolske udtryk for Jonas' søgen, som X er udtryk for en ubekendt størrelse i matematikken. Margrete er den ubekendte, Jonas søger, men ikke forstår. Da Jonas finder den døde Margrete, konfronteres han med sin uforstand. Trods sine postulerede evner i tankens kraft forstår han ikke Margretes enkle budskab. Omdrejningspunktet i *Oppdageren* er den gentagne beskrivelse af Margretes banken hovedet mod en mur. Et billede på deres tragedie, idet Jonas forbliver handlingslammet, ude afstand til at hjælpe eller forstå hende:

Å forstå et annet menneske. *A Grammar of the Language of Love*. Jeg sto i et hus i Ullevål Hageby og så Margrete slå hodet i vegg, og jeg tenkte: Jeg forstår henne ikke.

Dette er en annen kultur. Med en annen gud. Et uigienomtrengelig språk (O. s. 189).

I *Forførelsen* fortælles det, at Margrete slår op med Jonas efter hændelsen på skøjtebanen. Her kommer bruddet fuldstændig bag på Jonas. I *Oppdageren* får man Margretes forklaring i de afskedsbreve, hun efterlader sig mange år senere. Margrete bryder som ung med Jonas, da hun opdager, at han end ikke har åbnet den bog, hun har givet ham som den største kærlighedserklæring. Efter bruddet forærer Margrete Beatles-albummet *Rubber Soul* til Jonas (O. s. 182). Albummet fungerer som en underliggende fortælling i *Oppdageren*, hvor citater fra pladen indimellem dukker op som eksempelvis indledningen på kapitlet »Saturn«: »Is there anybody going to listen to my story« (O. s. 126), og efter bruddet med Margrete beskriver Jonas sig selv som: »[...] en sann 'nowhere man [...]« (O. s. 345).

Rubber Soul bliver et symbol på Jonas' projekt for at forstå et andet menneske:

Jeg hadde fått et budskap på et slags fremmed språk av Margrete, og jeg hadde prøvd å oversette denne platen til noe forståelig, til og med oppbyggelig. [...] Det forble et språk jeg ikke fattet (O. s. 188).

I et forsøg på at forstå pladens budskab lærer Jonas sig alle historierne om albummets tilblivelse: »Hvilken detalj ville røpe mest om meg selv? Det måtte være at jeg kunne fortelle alt om Beatles-albumet *Rubber Soul*« (O. s. 167). Men først da Jonas røres over at høre en flerstemmig version af »In my life« (O. s. 168) flere år efter Margretes død, synes Jonas' dannelsesprojekt at være lykkedes. Nummeret »In my life« passer til den afklarede version af Jonas Wergelands liv i *Oppdageren*. I *Oppdageren* ser Jonas tilbage på sit livs seire og nederlag. *Oppdageren* er fortællingen om den angrende Jonas, der påtager sig skylden for Margretes død pga. sin manglende opmærksomhed, kærlighed og nys-

gerrighed. Først da Jonas møder kvinden Kamala Varna lærer han at elske:

Han sitter rett og slett og tar imot kjærlighet. Så han kan lære seg å elske. Bli en som elsker. Det høres lett ut, men for Jonas Wergeland var det ikke lett. Han hadde brukt et liv på å komme så langt (O. s. 459).

Det helt unikke ved Wergelandbøgerne er dog, at *Oppdagerens* version af Jonas' liv ikke står alene, men skal sammenholdes med de to andre versioner af begivenhederne. Forskellen mellem de tre portrætter i Wergelandbøgerne kan ikke bare forklares som en vekslende vinkling af det samme liv. Samlet set er der flere kronologiske sammenfald i bøgerne, der giver indtryk af, at Jonas Wergeland ikke kun har levet ét, men flere parallelle liv (f.eks. er Jonas Wergeland flere forskellige steder samtidig Sankt Hans aften 1963 og persongalleriet er også dubleret i bøgerne, så Jonas' barndomsven i *Forførelsen* er Nefertiti, i *Erobreren* Lille Ørn og i *Oppdageren* Bo Wang Lee).

Heterogeniteten i de tre Wergelandbøger er ikke alene et udtryk for forskellige fortællerinstanser, men for forskellige historier. De parallelle versioner peger på fiktionens forunderlige frihed til at danne sine egne rammer. I fiktionen kan forklaringer, der gensidigt udelukker hinanden, være lige sande og nødvendige for fortællingen. Denne måde at pege på flere forskellige muligheder for det samme tidsrum er et centralt formmotiv ved Wergelandbøgerne – som beskrivelsen af Messiaens musik også henviste til jævn før scenen i Grorud kirke. Wergelandbøgerne giver f.eks. aldrig en entydig forklaring på Margretes død. Den enkle sandhed er suspenderet til fordel for et åbent netværk af muligheder. Bøgerne er fulde af åbne symboler og links, der kan tolkes forskelligt, alt efter hvilken sammenhæng, de placeres i. Et eksempel på disse åbne muligheder er scenen, hvor Jonas står ved den døde Margrete og søger en forklaring på hendes død:

[...] du åbner et av øyelokkene hennes, som for å se om bildet av morderen kan ha festet seg på pupillen, [...], men du finner ingen bilder i Margretes pupiller, bare det svarte speilbildet av ditt eget ansikt, som i et camera obscura [...] (F. s. 471–472).

Denne scene kan pege på alle tre forklaringer på Margretes død. Jonas søger i *Forførelsen* efter billedet af en morder i Margretes pupiller. Det eneste han ser, er spejlbilledet af sit eget ansigt. Denne oplysning kan henvise til *Erobreren*s forklaring på mordgæden, hvor Jonas er morderen. Men motivet kan også ses som en fremadrettet kommentar til *Oppdagerens* bud på en tragedie. Margretes død skyldes Jonas' manglende evne til at forstå og se hende. I Margretes pupiller har Jonas kun øje for sig selv.

På samme måde er henvisningen til albummet *Rubber Soul* et åbent link. I *Oppdageren* bruges henvisningen til at styrke fortællingen om den omvendte Jonas, der fortryder sin manglende forståelse for Margrete, hvilket henvisningen til nummeret »In my life« lægger op til. Men albummet *Rubber Soul* slutter ikke med sangen »In my life«, men derimod med nummeret »Run for your life« med det diaboliske omkvæd: »You better run for your life if you can, little girl / Hide your head in the sand little girl / Catch you with another man / That's the end a little girl ...«. Særligt linjen: »I'd rather see you dead, little girl, than to be with another man« kan linkes til *Erobreren*s fortælling om Jonas som den jaloux gerningsmand.

4'33

De musikalske henvisninger tilbyder en række interessante sidespor, der giver fornyet indsigt i hovedfortællingen. I *Erobreren* refererer kapiteloverskriften »4'33« (E. s. 290) til komponisten John Cages berømte komposition fra 1952. Kompositionen består af fire minutter og treog-tredive sekunders stilhed, der dog er inddelt i tre satser. Med denne komposition ville John

Cage (1912–1992) skærpe folks opmærksomhed og sanser og få dem til at lytte indad. Folk skulle opdage den ellers oversete musik, som hjertets slag og omgivelsernes lyde. Karl Aage Rasmussen beskriver i *Kan man høre tiden?* (1998) Cages musik således:

Hvad Cage kalder kunst, er et redskab til »at vågne op til selve livet nu og hér.« [...] Hvad Cage kalder »musik« er så blot dét vi foretager os når vi retter vores opmærksomhed imod hvad vi *hører*, når vi oplever verden omkring os lysvågne, nu og her, gennem ørerne. For at opleve lyd behøver vi hverken fortid eller fremtid i urets forstand, bare nysgerrighed, vågenhed og et vist mål af selvforømmelse (Rasmussen 1998: 178–179).

Spørgsmålet om hvad vi hører er for Cage langt mindre påtrængende end spørgsmålet om hvad vi *ikke* hører, hvad vi lukker ørerne for (Rasmussen 1998: 182).

Den lille henvisning til Cages musikstykke kan Kjerstad for det første bruge til at understøtte den grundlæggende tematik og tragedie i Wergelandbøgerne. Jonas Wergelands manglende lydhørhed og nysgerrighed i forhold til Margrete. Men han bruger også kapitlet som et lille intermezzo i fortællingen. Indledningen af kapitlet »4'33« skiller sig ud fra den øvrige tekst ved at have værkets eneste parentes:

(Hun sidder plutselig taus. Det har ikke skjedd før. At hun tier så længe. Jeg tror hun gråter. Nei, hun gråter ikke. Bare ser ut i mørket, stirrer. Som mot et fly, en farkost, uten lys, uten lyd. Engler. Alle historier handler om det som ikke sies, ikke skrives. Tid for stillhet. Tid for å føle vekten av sin egen kropp. Tid for å lytte til hjertets slag. Dette mirakel. Å leve. Å få et nytt sekund. Og enda et. Enda et. Enda et) (E. s. 290).

Parentesen står som et lille mellemrum i fortællingen. Et kort øjeblik, hvor fortælleren »stopper op« og zoomer ind til hjertets slag. Kapitlet peger på fortællingens grænse ved brugen af det parentetiske og det lyriske udtryk, peger mod det udsigelige. Litteraturen kan antyde dette felt ved at tale *uden om*, hvilket

følgende uddrag fra parentesen viser: »Jeg tror hun gråter. Nei, hun gråter ikke« (E. s. 290). I mellemrummet mellem disse to sætninger, der umiddelbart ophæver hinanden, ligger en sprogløs fortælling. Denne lille parentes peger mod en fordybelse og sætter fokus på det, der står mellem linjerne. Samme fokusering viser følgende citat fra *Erobreren*:

Det er i mellomrommene det skjer. Noen ganger får jeg lyst til å stoppe opp, dvele, ved disse svarte hullene som skapes i skjæringspunktet mellom to historier. Tross ambisjonen om å fortelle alt vesentlig i Jonas Wergelands liv, kan jeg ikke fri meg fra mistanken om at de største historiene, eller nøklene, ligger skjult her (E. s. 320).

Henvisningen til Cages »4'33« skal fremhæve Kjerstads eget fortælleprojekt og rette læsernes opmærksomhed mod bøgernes komplekse netværk, hvor de tidligere fortællinger »summer« med som fortolkningsmæssig resonansbund, når nye historier læses frem. Mellemrummene i Kjerstads fortællinger er fulde af »lyde«, ord og tanker, der i læserens hukommelse flettes til kraftfelter. Det er i de små detaljer, nøglerne til de største fortællinger ligger og hvor »[...] en liten del kan inneholde det hele« (F. s. 18).

Stykket »4'33« er altid forskelligt, alt efter hvem, hvor og hvornår, der lyttes til det. Stykket sætter i udpræget grad lytteren fri til at gå på opdagelse i de lyde, man traditionelt overser. Samme frihed får man i Wergelandbøgerne, hvor læseren tilbydes mange forskellige veje at gå. Hvilken tangent man vælger at hoppe ud af, fortæller noget om læseren selv.

Afrunding

Kjerstads Wergelandbøger rummer tusindvis af links, der peger ud mod vores fælles myter, historier og referencer. Det eneste, der forventes af læseren er en nysgerrighed til at fordybe sig og lade sig lokke på afveje. Berigende digressio-

ner er musikken. Stravinskys, Beatles' og Messiaens musik ligger som et fantastisk lydspor til fortællingerne, der gør oplevelsen af bøgerne mere intens. Tanken bag sådanne referencer har Kjærstad selv berørt i sin essaysamling *Menneskets felt* (1997):

Du skriver, f.eks i en dialog, navnet på en komponist, et verk – og vips: navnet, musikkstykket skaper assosiasjoner i leseren som ikke sjelden blir til et stort rom, en hel historie, konkret eller abstrakt (Kjærstad 1997: 56).

I citatet fremhæver Kjærstad musikkens evne til at skabe stemninger og vække læsernes erindringer og associationer. Kjærstad bruger de mange fortællinger, der ligger i musikhistorien til at få flere vinkler på sine historier. Men Kjærstad henter også inspiration fra musikhistorien til at udvikle bøgernes kompositionsformer. I musikhistorien kan Kjærstad studere kompositioner, der ikke er bundet af plotstrukturer og krav om sandsynlighed og realisme. Den moderne musik har en frihed som Kjærstad stræber efter i Wergelandbøgerne. Wergelandbøgerne er ikke organiseret og struktureret af kronologi og kausalitet, men peger mod mere komplekse mønstre og relationer mellem teksterne.

I *Menneskets felt* berører Kjærstad forholdet mellem en forfatter og komponist:

En forfatter står overfor samme problem som en komponist: Formen, selve det redskapet man bruker for å holde enkeltelementene på plass, oppleves plutselig som konvensjonell og forutsigelig, som et forhånds-etablert skjema fullt av krav – krav som ikke bare er

mekaniske, men også ubrukelige. Man ønsker å bryte med dette, skape noe nytt, annerledes. [...] Det betyr at komposisjonen selv må være en oppfinnelse, en oppfinnelse som engasjerer hele opphavsmannens originalitet. Samtidig kreves en solid porsjon mot. En forfatter som lytter til musikk av komponister som Schönberg og Stockhausen, blir ikke minst inspirert til å vise mot (Kjærstad 1997: 60).

Det er de store klassiske modernister som Stravinsky, Messiaen, Schönberg og Stockhausen som Kjærstad henviser til som inspirationskilder. Det er komponister, hvis eksperimenter og nybrud ligger næsten 100 år tilbage, men deres musik formår stadig at stille centrale spørgsmål til kunsten. Samtidig står disse komponister som repræsentanter for den moderne kulturs historie, som Kjærstad søger at kortlægge i Wergelandtrilogien.

Henvisningerne til musik i Wergelandbøgerne har umiddelbart en marginaliseret effekt som sidespor og digressioner til hovedfortællingerne. Men henvisningerne til musik viser sig også at bære betydningsfulde spor til forståelsen af forholdet mellem Jonas og Margrete. Brugen af musikkens temaer giver fornyet indsigt i den store kærlighedshistorie og Margretes død, der så vanskeligt lader sig beskrive uden brug af de store klicheer, men bedst lader sig forstå ved en talen uden om.

Vedlegg

Sammenhængen mellem Jonas' *Å tænke stort*-serie, Jonas' elskerinder og Jonas' rejser.

<i>Å tænke stort-serien</i>	Elskerinderne	Jonas' rejser
Ole Bull (Pyramidespill, F. s. 55)	Sarah B. (Uranus, O. s. 256)	(Carl den store, E. s. 17)
Fridtjof Nansen (Nervenes motpol, F. s. 92)	Eva N. (Titan, O. s. 196)	(Fra Kaukasus? (...), E. s. 148)
Gustav Vigeland (Domkirkebyggeren, F. s. 140)	Inga V. (Løkken, E. s. 354)	(Jupiter, O. s. 7)
Dr. Armauer Hansen (Knuten, F. s. 311)	Johanne A. (Virvelen, E. s. 33)	(Miranda, O. s. 325)
Trygve Lie (Sekretæren, F. s. 347)	Hjordis L. (Io, O. s. 62)	(Løkken, E. s. 354)
Per Spook (Klodenes kode, F. s. 364)	Pernille S. (Neptun, O. s. 420)	(Verdens midtpunkt, E. s. 434)
Knut Hamsun (Den tredje mulighed, F. s. 493)	Marie H. (Triton, O. s. 483)	(Kriminell fortid, E. s. 82)
Sonja Henie (Sonja og stjernerne, E. s. 46)	Nina H. (Kvantespranget, F. s. 115)	(Saturn, O. s. 126)
Niels Henrik Abel (Kain og Abel, E. s. 99)	Christine A. (Den magiske penis, F. s. 166)	(Titan, O. s. 196)
Sigrid Undset (Venus og Mars, E. s. 158)	Arnhold U. (Livets stav, F. s. 425)	(Neptun, O. s. 420)
Gro H. Brundtland (Keiserinnen, E. s. 224)	Anne B. (Rhetorica norvegica, F. s. 228)	(Triton, O. s. 483)
Edvard Grieg (Norges gullbeholdning, E. s. 344)	Nina G. (Det harmoniske liv, F. s. 296)	(Io, O. s. 62)
Wilhelm Wilhelmsen (Slaget ved Thermopylene, E. s. 378)	Julie W. (Jupiter, O. s. 7)	(Aqua vitae, F. s. 103)
Sam Eyde (Professorkap. 6, E. s. 394)	Anna U. Eyde (Saturn, O. s. 126)	(Vannets opera, F. s. 24)
Roald Amundsen (Overlevelseskunstneren, E. s. 428)	Sigrid A. (Mysteriet, F. s. 488)	(Uranus, O. s. 256)
Henrik Ibsen (Jupiter, O. s. 7)	Susanne I. (I den sjuende himmel, E. s. 401)	(Når vi døde våkner, F. s. 303)
Svend Foyn (Io, O. s. 62)	Marie F. (Den hvide hvalen, F. s. 371)	(Kapp, E. s. 196)
Lars Skrefsrud (Saturn, O. s. 126)	Anne S. („4'33", E. s. 290)	(Mammutsalg, F. s. 456)
Thor Heyerdahl (Titan, O. s. 196)	Liv H. (Bronsealder, E. s. 210)	(Hinsides EF, F. s. 152)
Edvard Munch (Uranus, O. s. 256)	Dagny M. (Reisen til nattens ende, F. s. 38)	(Hjernekraften, E. s. 305)
Kirsten Flagstad (Miranda, O. s. 325)	Henny F. (Desorientert, E. s. 105)	(Ultima Thule, F. s. 215)
Liv Ullmann (Neptun, O. s. 420)	Ingunn U. (Professorkap. 3, E. s. 182)	(Gjennom lysmuren, F. s. 402)
Harald Hardråde (Triton, O. s. 483)	Ellisiv H. (Den erogene..., E. s. 136)	(Fortelleren, F. s. 507)

Referencer

- Barricelli, Jean Pierre og Joseph Gibaldi 1982. *Interrelations of Literature*. New York.
- Barthes, Roland (1968) 1994. Forfatterens død (oversat fra fransk: La mort de l'auteur). I *Roland Barthes – I tegnets tid. Udvalgte artikler og essays*. Oslo.
- Borum, Poul og Erik Christensen 1977. *Messiaen en håndbog*. København.
- Brown, Calvin S. 1948. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Georgia.
- Brown, Calvin S. 1970. Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1950–1970). *YCLG* 19. Bloomington.
- Cone, Edward T. 1972. Stravinsky: The Progress of a Method. I *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Red. Benjamin Boretz & Edward T. Cone. Norton.
- Engel Mogensen, Tine 2002. *Den gode historie opslag i Jan Kjærstads Forførelsen, Erobreren og Opdageren*. Odense.
- Gier, Albert og Gerold W. Gruber (red.) 1995. *Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt am Main.
- Kjærstad, Jan (1984) 2005. *Homo Falsus eller Det perfekte mord*. Oslo.
- Kjærstad, Jan (1993) 2000. *Forførelsen*. 5. oplag. Oslo.
- Kjærstad, Jan (1996) 2001. *Erobreren*. 3. oplag. Oslo.
- Kjærstad, Jan 1997. *Menneskets felt*. Oslo.
- Kjærstad, Jan (1999) 2001. *Opdageren*. 2. oplag. Oslo.
- Lund, Hans (red.) 2002. *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel*. Lund.
- Rask Pedersen, Gudmund 2002. *At tænke stort*. Valby.
- Rasmussen, Karl Aage 1998. *Kan man høre tiden?*. København.
- Scher, Steven Paul 1992. *Music and Text. Critical Inquiries*. Cambridge.
- Scher, Steven Paul (1982) 2004. Literature and Music. I *Interrelations of Literature*. Red. Jean Pierre Barricelli og Joseph Gibaldi. New York.
- Scher, Steven Paul (red.) 1984. *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin.
- Sørensen, Søren og Bo Marscher (red.) 1990. *Gads Musikhistorie*. København.
- Thurah, Thomas 2002. *Så hvad er et menneske?*. København.
- Wolf, Werner 1999. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam.
- Wolf, Werner 2001. Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction. I *Cultural Functions of Intermedial Explorations*. Red. Hedling og Lagerroth. Amsterdam.

Noter

- 1 I Jan Kjærstads essaysamling *Menneskets felt* fra 1997 har Kjærstad selv beskrevet sin inspiration fra musik. Kjærstad peger her på fire forskellige måder musik kan inspirere litteratur på: musik som indhold, ekko, osmose og form. I denne artikel har jeg valgt at holde mig til den klassiske distinktion mellem musik som tematisering og imitation, men vil siden hen vise til nogle af Kjærstads egne betragtninger.
- 2 Man kan med fordel læse Werner Wolfs *The Musicalization of Fiction* for en nærmere udredning af den teoretiske og historiske baggrund for denne typologi.
- 3 Scenen foregår selvfølgelig i 1968, hvorved Kjærstad sætter Jonas' opgor sammen med ungdomsoprøret i Paris. Men med Kjærstads vanlige sans for intertekstuelle referencer henvises der i scenen også implicit til en vigtig begivenhed i litteraturteoriens verden i dette år. Samme år som farfaren dør og fortællingen om Jonas stopper, lader Roland Barthes forfatteren dø i essayet »La mort de l'auteur«, hvilket skaber en anden fødsel – nemlig læserens.
- 4 I Wergelandtrilogien er fortællingerne om Jonas som omtalt også et udtryk for Norges og hele den moderne kulturs historie. Scenen bliver et billede på det moderne gennembrud (hvilket der metaforisk leges med i denne scene, hvor Jonas bryder gennem kirkevinduet). Her vågner kravet om originalitet og ønsket om at skabe sin egen historie – et valg til fordel for det uforudsigelige og usannsynlige.
- 5 Ved at der netop står *som om flere muligheder eksisterede samtidig* – åbnes der med dette *som om* for, at egenskaberne også skal kendetegne Wergelandtrilogien. Musik kan i modsætning til litteratur rent faktisk få flere forløb til at klinge samtidig – en egenskab litteraturen ikke har, men kun kan tilnærme sig ved forskellige teknikker, der skaber et *som om*.
- 6 Denne henvisningstype kaldes *evocation of vocal music through associative quotation* i Werner Wolfs *The Musicalization of Fiction*, s. 67.
- 7 Steven Paul Scher definerer i *Literature and Music* »word music« som »[...] imitations in words of acoustic quality of music [...]« (Scher (1982) 2004: 180).
- 8 Komponisten Alban Berg (1885–1935) er blandt de komponister, der brugte tallet 23 som en grundlæggende formel for sin musik. Dette ses eksempelvis i værket *Lyrisk Suite* fra 1926 og derudover udgav han et musiktidsskrift, der hed »23.« Tallet 23 fik blandt andet pga. Berg en særegen status i den serielle musik.
- 9 X er endvidere den kvindelige markør i et kromosompar.