

# Romanens rytme: Lars Amund Vaages *Rubato*

Geir Hjorthol

**Samandrag:** Rytme er eitt av desse omgrepa som det er vanskeleg å definere. At eit dikt har rytme, er det lett å sjå, men kva med romanen? Kva er rytmen i ei fiksjonsforteljing, og korleis er den knytt til tekstleg medvit? For å nærme meg eit svar på desse spørsmåla har eg valt eit konkret døme: Lars Amund Vaages roman *Rubato* (1995). Kva slags rytme snakkar vi om her, og kven sitt medvit er det som kjem til uttrykk i ei forteljing som dette? Eg legg særleg vekt på romanens makronivå, dei lange linjene i forteljinga. Eit sentralt synspunkt er at rytmen ikkje er metrisk (målbar), men flytande og fast på same tid. Rytmen er grunnleggande knytt til repetisjon, forstått som retroaktiv og fornyande handling. Slik er den knytt både til tekstens narrative og tematiske strukturar, og den opererer på fleire nivå samstundes, som relasjonell, kontrapunktisk dynamikk. I drøftinga hentar eg teoretiske impulsar særleg frå Søren Kierkegaard, Slavoj Žižek, Lucie Bourassa, Gilles Deleuze og Félix Guattari.

**Nøkkelord:** kontrapunkt, medvit, repetisjon, roman, rytme, Vaage

**Keywords:** conscience, counterpoint, novel, repetition, rhythm, Vaage

## Innleiing

Rytme finst overalt, frå pulsen som strøymer gjennom blodårane våre til fordelinga av trykk i orda og setningane vi tenkjer og talar med. Rytme er også eit velkjent kjenneteikn ved naturens syklusar og i dyra sine drifter og rørsler. Tenk på fuglesongen! Ja, vi omtalar fuglelydar nettopp som «song», og kryssar dermed, kanskje utan å tenkje over det, grensa mellom

Sitering av denne artikkelen: Hjorthol, G. (2021). Romanens rytme: Lars Amund Vaages *Rubato*. I T. A. Haugen, S.-A. Myklebost, S. J. Helset, & E. Brunstad (Red.), *Språk, tekst og medvit* (s. 147–169). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.146>  
License: CC-BY 4.0

natur og kultur. Rytmen bryr seg ikkje om grensa mellom det naturgitte og det menneskeskapte. Rytmen finst på fleire nivå. Det finst rytme i kroppens impulsar, men også i kvardagslivets meir og mindre rituelle handlingar. Slik er rytmen knytt til menneska sin mangfaldige sosiale praksis, i spenningsfeltet mellom det medvitne og det umedvitne. I det spennet finn vi også kunsten.

Musikken er den kunstarten der rytmen – saman med tonane – spelar den mest grunnleggande rolla. Men rytme har vi også i andre estetiske uttrykksformer: i litteratur, biletkunst, film og dans. Tonar, ord, fargar, former, bilete og rørsler inngår i rytmiske kombinasjonar med kvarandre, og ofte på tvers av kunstartane. Somme forfattarar talar om kjensla av ein rytme som igangsetjande for skrifta, meir enn ein klar idé, men også lesaren kan kjenne på noko som ligg bortanfor orda, setningane og tydingane, ei repetitiv veksling mellom lyd og stille, rørsle og ro, spenning og avspenning, som gir teksten rytme.

Rytmen kan altså ha mange former og arte seg på ulikt vis. I denne artikkelen skal det handle om rytmen i litterær fiksjonsprosa, nærare bestemt i romanen. I dette ligg det ei avgrensing, men kanskje i mindre grad enn ein skulle tru, for både rytme og narrativitet peikar ut over det litterære domenet, mot den identitetsdanninga som skjer i subjektets samhandling med det sosiale miljøet det er ein del av – men som det også kan trekkje seg tilbake frå og bryte med. Som subjekt er vi forma av kulturens språk og medvit, som vi repeterer, men som vi også kan overskride. Det kan også kunsten.

Rytme er eit samansett og vanskeleg definerbart omgrep, sjølv når ein spissar det inn mot romanens rytme. For å kome litt nærare ei forståing av det har eg valt meg eit døme: Lars Amund Vaages roman *Rubato*, som kom ut i 1995.<sup>1</sup> Valet er ikkje tilfeldig. Vaage blir ofte omtalt som ein musikalsk forfattar, og med god grunn, ikkje fordi han også er musikar, eller fordi tekstane hans ofte handlar om musikk, men på grunn av forma, der det rytmiske ved språket hans er eit sentralt trekk. Prosaen hans har ofte ei stemmeføring og ein prosodi som nærmar seg lyrikken. Men i ein slik karakteristikk kan det også ligge ein fare for at ein avgrensar det

---

1 Eg viser til førsteutgåva frå 1995.

rytmiske til reint stilistiske trekk ved språket. At stilen – og blandinga av stilnivå – spelar ei viktig rolle hos Vaage, er det ingen tvil om,<sup>2</sup> men rytme kan omfatte meir enn dette. Kva slags rytme er det eigentleg snakk om i ein roman som *Rubato*?

Tittelen kan fungere som ein inngang. *Tempo rubato* er eit italiensk musikkuttrykk. *Tempo* tyder «tid», og *rubato* tyder «røva», «stolen». *Tempo rubato* er altså «stolen tid», som i musikalsk samanheng vil seie fri handsaming av tempo, og dermed også av rytmen, før stykket vender attende til grunntempo, *a tempo*. Slik peikar romantittelen ikkje berre mot musikk (sjølv om også denne romanen handlar om musikk), men, metaforisk, mot ein eksistensiell tematikk: spenninga mellom fridom og tvang, mellom eit fastlagt mønster og subjektets frie utfolding – i livet og kunsten. Og dette handlar i høg grad også om *tid*, om forholdet mellom notid og fortid – og om det som kanskje kan bli. Kan ein snakke om rytme også på dette nivået? Med bakgrunn i romantittelen: Er det i *brotet* med dei fastlagde rammene for subjektets handling – i tid og rom – at også *romanens* rytme oppstår? I så fall blir den narrative strukturen, med dei mange kronologibrota, ein viktig del av saka.

Forteljinga byrjar *in medias res*: «Eg forsona meg aldri med bestefar min. Han blei borte før eg kom så langt. Eg brukar uttrykket 'bli borte', for slik verka det. Det kom så brått på» (s. 5). Slik opnar *Rubato*. Når hovudpersonen Stein får melding om bestefarens død, er det mora som formidlar dødsbodskapen. Når dette skjer, arbeider han som lastebilsjåfør på eit veganlegg i fjellet. Han har nettopp køyrt utfor vegen, kollidert med naturen og er framleis i ørska etter å ha slege hovudet mot frontruta. Den materielle skaden er ein knust kardang. Mora vil at Stein skal spele i gravferda, det hadde vore bestefarens ynske, men han nektar. I staden reiser han til Bergen for å skaffe ny kardang til lastebilen. Bergen er den same byen han forlét for nokre år sidan etter å ha avbrote pianistutdanninga han nesten var ferdig med. No reiser han i eit heilt anna ærend. Samtidig er dette ei reise både framover og tilbake i tid, der fortida stadig er til stades i medvitnet hans. I sentrum for forteljehandlinga står det ambivalente forholdet mellom Stein og bestefaren.

---

2 Sjø Hjorthol, 2020.

Då Stein avslutta pianistutdanninga og reiste attende til heimbygda, var det ikkje med slekta si velsigning. Han braut vonene dei hadde sett til han, og særleg bestefaren sine. Når han no reiser til Bergen på nytt, er det ein slags repetisjon av den tidlegare reisa, ikkje fordi han reiser til den same byen og med det same formålet, men ved at han endå ein gong bryt med det slekta ventar av han. Kvifor reiser han? Etter kvart skjønar vi at det ikkje berre handlar om å få tak i ein bildel, men eit ynske om finne ut av noko som plagar han, noko uavklara. Difor treng han å vitje gamle tomter – det vil seie det musikkmiljøet han forlét, men også å møte att ekskjærasten og medstudenten Astrid, som i motsetning til han sjølv har blitt profesjonell musikal. I Bergen snik han seg inn i Grieghallen, konserthuset, og spelar piano uløyves, til han blir kasta ut. Deretter leitar han seg fram til Astrid. Etter ei natt i senga hennar reiser han heimover, med Astrid i bilen. På vegen finn han ein brukt kardang, som han stel. Astrid forlét han, og han rekk så vidt attende til bestefarens gravferd, der han spelar.

I grove trekk er det dette som skjer i løpet av bergensturen, som utgjer hovudhandlinga i romanen. Men i ei rekkje innskotne tilbakeblikk får vi høyre om Stein sin oppvekst, med mora og bestefaren som dei næraste familiemedlemmene. Den biologiske faren blir aldri nemnd, men vi forstår at Stein er fødd utanfor ekteskap. Den sentrale linja i romanen handlar om Stein sitt forhold til musikk, men den blir fletta saman med historia om bestefaren. Dette doble motivet blir etablert gjennom ei rad repetisjonar. Men kva vil det seie å repetere, og korleis er repetisjon kopla til rytme?

## Ein retroaktiv repetisjon

Som subjekt er vi repeterande vesen, i langt større grad enn vi tenkjer over til vanleg, i form av automatiserte tankar og handlingar. Men så kan det brått skje noko som rykkjer oss ut av automatikken og tvingar oss over i eit landskap der dei gamle mønstera ikkje fungerer lenger. Då kan ei anna form for repetisjon gjere seg gjeldande.

I *Gjentagelsen* (1883/1994) skriv Søren Kierkegaard: «Gjentagelse og Erindring er den samme Bevægelse, kun i modsat Retning; thi hvad der

erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds» (s. 115). Ein kan minnast hendingar i fortida, men ikkje gjenta dei på identisk vis. Det ein derimot *kan* gjere, er å «ta dei igjen», ta vare på den universelle kjernen i det som var, gjennom ei handling i notida, ei handling som er fornyande. Det er på dette grunnlaget Kierkegaard kan seie at den eigentlege gjentakinga er framtidsretta, i motsetnad til erindringa, som er tilbakeskodande.

Også den franske psykoanalytikaren Jacques Lacan (1973/1998) peikar på at minne og repetisjon ikkje er det same. Repetisjon er tilbakevendinga i det umedvitne av noko traumatisk, noko som er for smertefullt til at vi greier å setje ord på det. I minnet møter vi ei grense mot det *reelle*, eit språklaus tærker som vi ikkje kan gripe direkte, vi kan berre repetere det i det umedvitne. Samtidig skil Lacan, på same måte som Kierkegaard, mellom to former for repetisjon, som han med greske termar omtalar som *automaton* og *Tuché*. Den første viser til den nemnde tilbakevendinga i det umedvitne av noko traumatisk. Den andre forma er sjeldnare og handlar om konfrontasjonen med det reelle, ein repetisjon bortanfor *automaton*. I slike tilfelle bryt det reelle inn og forstyrar dei automatiserte repetisjonane og trugar dermed subjektet i sitt grunnlag. Men trugsmålet kan også bli til eit lykketreff, ei omkalfatrande hending som tvingar subjektet ut av automatikken og opnar for ei reorientering i tilværet, med nye koordinatar. Det er dette Lacan forstår som ei autentisk handling (*acte*), der den store Andre – den symbolske autoriteten – blir suspendert.

All repetisjon handlar om forholdet mellom notid og fortid. Den slovenske filosofen Slavoj Žižek (2012) ser den kierkegaardske gjentakinga i lys av Lacan, men også Hegel, og hevdar at den overskridande repetisjonen kan forståast som ei *retroaktiv* hending/handling. Det vil seie at det er først i ettertid at vi er i stand til å sjå meininga i det første, mislykka forsøket og gjenta det, ta det igjen, på ein fornyande måte. Žižek knyter denne forståinga av retroaktivitet til Gilles Deleuzes omgrep «rein fortid» (Deleuze, 1968), som ikkje er den fortida som notida ein gong blir til, men ei *virtuell* fortid, ei fortid som allereie er til stades i notida. Kva er årsaka til ein historisk situasjon og kva er verknad? Ligg verknaden allereie gøymt i kjelda, eller er den noko vi les inn i henne? Žižeks dialektiske

løysing på dilemmaet lyder slik: «it is there, but we can only perceive and state this retroactively, from the perspective of the present» (Žižek, 2012, s. 210). Den virtuelle fortida er med andre ord ikkje berre noko som styrer oss, men som kan bli gjenstand for endring: «We are thus simultaneously less free and more free than we think: we are thoroughly passive, determined by and dependent on the past, but we have the freedom to define the scope of this determination, to (over)determine the past which will determine us» (Žižek, 2012, s. 212). Vi er ikkje berre passive produkt av våre føresetnader, vi er også med og skaper dei, gjennom våre retroaktive konstruksjonar. Som subjekt i historia er vi dermed både mindre frie og meir frie enn vi trur. I dette ligg det eit anna syn på kausalitet enn det velkjende, at hendingar i fortida gir den fulle forklaringa på det som skjer i ettertid. Retroaktivitet vil seie at fortidige årsaker blir aktiverte av det som i notida framstår som verknader.

I litteraturen finst det ei endelaus rekkje av fortidskonstruksjonar, ikkje berre i klassiske historiske romanar, men også i livshistoriske første-personsforteljingar med meir eller mindre tydeleg grunnlag i forfattarens liv. Uansett kviler den narrative konstruksjonen – forsøket på å gjenta fortida – på eit medvit om forholdet mellom eg-forteljarens *no* og den handlande personens *då*. Korleis denne samanhengen mellom subjektets språkhandling og handling i tida kjem til uttrykk som forteljing, formelt og tematisk, er også eit spørsmål om rytme, men i kva tyding?

## Ein relasjonell dynamikk

I litterær samanheng er «rytme» noko som oftast dukkar opp i omtalar av lyrikk i bunden form, der metrisk rytme er eit definerande kjenneteikn. I *Critique du rythme* (1982) prøver den franske litteraturteoretikaren Henri Meschonnic å utvikle ein rytmeteori som vender seg bort frå den tradisjonelle oppfatninga av rytmen som målbar, metrisk. For han overskrid rytmen det regulære. Rytmen er *sans mesure*,<sup>3</sup> ikkje fordi den står i motsetning til det målbare, men fordi den alltid dreier seg om noko *meir* enn det ein trur ein har målt. Slik ynskjer han å bryte ned myten om einskap i

---

3 Det franske uttrykket *sans mesure* kan tyde både «umåleleg» og «umåteleg».

rytmeomgrepet. Han vil feire rytmen med alle sine distinksjonar og brot og sjå han som prinsipielt ustabil. Rytmen er både regulær og irregulær, flytande og spreidd, men kan også vere ein modus for tilbakevending, organisering og struktur. Difor er det problematisk å låse rytmen fast i éin definisjon.

Den franske lingvisten Émile Benveniste, ein av strukturalismens pionerar, har tatt for seg etymologien og tydingsendringane til ordet «rytme», som kjem frå gresk *rhutmos*. Benveniste (1966) prøver å korrigere den tradisjonelle etymologien, der ein har avleidd det greske substantivet *rhutmos* frå verbet *rhéein* («renne», «flyte»). I sitt før-sokratiske opphav er rytme forstått som den spontane, foranderlege materialiseringa av ei form som oppstår av noko som flyt, eit rørslemønster som finst hos alle levande organismar: «an organic, unbridled and continuously flowing manifestation of the natural world» (Benveniste, 1966, s. 59). Denne koplinga til naturen avviser Benveniste og vil heller sjå rytme som ein måte å karakterisere menneskeleg åtferd på, rytmen som antropologisk fenomen, som vi også ser hos Meschonnic.

Den kanadiske litteraturforskarer Lucie Bourassa (2011) seier seg samd i at det kan vere tvilsamt å sjå rytmefenomen som reproduksjon av naturens rytmar, men stiller også spørsmålet om kvifor denne oppfatninga har vore så seigliva. For Meschonnic er det eit teikn på kor forankra tradisjonell teori har vore i forestillinga om «opphav» framfor funksjon, i natur framfor historie. Heller ikkje Bourassa ynskjer å sjå naturens bølgerørsler og kroppens hjarteslag som opphav til eller vilkår for kunstens rytmar, men ho hevdar at naturens rytmar likevel kan vere opplysende. Ho viser til filosofen og poeten Michel Deguy (1986), som ser naturfenomena som «komparentar», biletleggjingar av rytmen. Å forstå naturfenomen som bilete er noko anna enn å sjå dei som opphav til kulturelle uttrykk. For Deguy fungerer denne modellen som illustrasjon av noko fundamentalt ved rytmen, nemleg dei repeterbare *skilnadene* som gjer persepsjonen av rytmen mogleg. Den meir eller mindre jamne takta i pulsen, i andedraga, i gangen eller i bølgeslaga gir oss ein primitiv, empirisk modell av rytmen. Han peikar mot *vekslinga* mellom lyd og stille, stigning og fall, framrykking og tilbaketrekking, artikulert gjennom grader av intensitet, styrke, varigheit, fart, distanse osv. Dette reduserer han

til eit enkelt skjema med to markørar: *aksent* (sterk/svak), og *stille* (lang-/kortvarig). Men desse enkle eigenskapane ved rytmen blir komplekse gjennom dei store skilnadene som oppstår med omsyn til den posisjonen og funksjonen dei får i ulike tilfelle.

Tekstleg rytme er ikkje det same som rytme i eit musikkstykk, men synet på rytmen som *relasjonell dynamikk* kan vere opnande. Til grunn for ein slik modell ligg premissen om eit samband mellom rytme og temporalitet. Benveniste hevdar at rytmen, sjølv om den ikkje bør avgrensast til det metriske, likevel har eit mønster, ein *særegen måte å flyte på*. At rytmen er flytande vil altså ikkje seie at han er fullstendig vilkårlig. Også slik kan ein snakke om ein «relasjonell dynamikk», der kvart element får sin rytmiske funksjon gjennom tilhøvet til andre element. Her er det ingen prinsipiell skilnad mellom musikk og litteratur.

Rytmens relasjonelle dynamikk utspelar seg både i tid og rom. Kva slags temporalitet og romlegheit er det snakk om i ei forteljing, og korleis skaper denne relasjonen rytme? Rytmens temporalitet kviler på ein relasjonsdynamikk, men korleis skal ein gjere greie for den skiftande rørsla i ei forteljing? Er det berre snakk om organiseringa av ein heilskap som endrar seg undervegs, medan det underliggende skjemaet blir verande uendra? Benveniste talar om eit *mønster* i noko som flyt, eit mønster som kan oppfattast som romleg, men som også utviklar seg over tid. Men korleis kjenner vi dette att? Det har noko med forholdet mellom rytme og tempo å gjere, og det passar godt for ei musikalsk, koreografisk eller dramatisk framføring, men kanskje ikkje så godt for ein skriven tekst?

At det er store skilnader mellom kunstartane i måten rytmen blir skapt og fungerer på, er det liten grunn til å diskutere, men også prosaforteljingar kan gi lesaren ei kjensle av ein rytme som ikkje har noko metrisk ved seg, ein rytme som er ubestemmeleg og skiftande på same tid. Med Bourassa (2011): «Kven har ikkje kjent på, intuitivt, skilnader i måten å flyte på i prosaen til Proust og Céline, eller jamvel hos Marguerite Duras?» (s. 6, eiga omsetting). Rytmen kjem til uttrykk som eit spel mellom likskap og motsetning, alternering og samtidighet. Ho stiller spørsmålet om ikkje nøkkelen til å forstå Benvenistes «særskild måte å flyte på» ligg i skapinga av ein relasjon mellom det suksessive og det samtidige. Poenget hennar er at dynamikken i rytmen kviler på forholdet mellom element



som følgjer etter kvarandre og det som skjer her og no. Det samtidige smittar over på opplevinga av det føregåande, det som har skjedd, men også omvendt: det som har skjedd (er fortalt) verkar inn på det som skjer i tekstens no. Det er skrifta, tekstens nærvær, som får forfattaren til å bli medviten om tida som noko meir enn avslutta fortid. Det som skjedde den gongen, i fortida, er stadig med i det som skjer no, i teksten og i minnet, i subjektets tekstleggjorde medvit.

Eg vil hevde at det er mogleg å sjå ein samanheng mellom denne måten å tenkje rytme på – rytmen som dynamisk relasjon mellom det suksessive og det samtidige – og repetisjonen som *retroaktiv*, slik Žižek forstår denne. Også her er det snakk om ein dialektisk relasjon mellom no og då. Som vi såg bygger Žižek på Kierkegaard og Hegel, men også på Deleuze (1968) sin teori om ei 'rein fortid' som er *virtuelt* til stades i notida (det aktuelle). Om vi nyttar dette som grunnlag for å forstå forteljinga som eit forhold mellom tekstens no og då, kan vi seie at det retroaktive ved forteljinga ligg i den doble utvekslinga mellom tidsnivå. Det fortalde spring ut av minne om det som var, men ikkje berre som avslutta hendingar. Det som skjer her og no i den narrative prosessen, er også med og formar den versjonen av fortidas hendingar som blir til forteljing.

For Deleuze og Guattari (1980/2019) er rytmen ikkje einsarta, og det er heller ikkje *miljøet* rytmen står i forhold til:

The notion of the milieu is not unitary: not only does the living thing continually pass from one milieu to another, but the milieus pass into one another; they are essentially communicating. The milieus are open to chaos, which threatens them with exhaustion or intrusion. Rhythm is the milieus' answer to chaos. What chaos and rhythm have in common is the in-between – between two milieus, rhythm-chaos or the chaosmos [...]. (s. 364)

Mennesket (og andre levande vesen) rører seg mellom fleire miljø. Miljøa er ikkje avgrensa, men er opne mot andre miljø og mot kaos.<sup>4</sup> Det er her

4 For Deleuze og Guattari er det definerande trekket ved *kaos* ikkje fråvær av orden, men kompleksitet. Kaos er heller ikkje det motsette av *miljø*, som er definert ved stabiliteten i periodiske repetisjonar, men totaliteten av miljø. Kaos skal heller ikkje forståast berre negativt, som ein uorden i sansingane våre, men, som hos Nietzsche, som ei kreativ kraft, ei kjelde til kunstnarisk skaping. Det urepresenterbare ved kaos, og koplinga til ei grense mot noko bortanfor språket, kan også minne om *det reelle* hos Lacan.

rytmen kjem inn, som eit forsøk på å handtere kaoset. Fellestrekket mellom rytme og kaos er plasseringa i mellomrommet mellom miljø, eller i spenninga mellom kaos og miljøets relative stabilitet. Samtidig er rytmen knytt til repetisjon:

A milieu does in fact exist by virtue of a periodic repetition but one whose only effect is to produce a difference by which the milieu passes into another milieu. It is the difference that is rhythmic, not the repetition, which nevertheless produces it: productive repetition has nothing to do with reproductive meter. (s. 365)

Som Benveniste, Meschonnic og Bourassa ser Deleuze og Guattari rytmen som grunnleggande ikkje-metrisk. Dette heng saman med at sjølv om rytmen er knytt til repetisjon, er det ikkje repetisjonen i seg sjølv som er rytmisk. Rytmen blir til gjennom *skilnaden* som den produktive repetisjonen skaper, ikkje det reproduktive metrumet. Rytmen er relasjonell og differensiell på same tid. Rytmen er såleis også knytt til *brotet* mellom miljø, mellom ein tilstand og ein annan. Vi ser med andre ord noko av den same dialektikken her som i Žižeks kopling mellom den kierkegaardske repetisjonen, den hegelske retroaktiviteten og Lacans *acte*. Eg vil hevde at ein slik spenningsfylt rytme også er til stades i Vaages *Rubato*.

## Tida som strukturell og eksistensiell

I opninga av kapittel 2 i *Rubato* ser eg-forteljaren Stein tilbake på livet sitt:

Det byrja ein vårdag, vedunderleg vakker, for lenge sidan, på ein hybel i Bergen, i ungdommens dagar, i opninga, eller var det slutten? Kven kan vita det? Kven kan fortelja? Kven kan spenna ut eit svar mellom ytterpunkta, slutten av noko og byrjinga på noko anna? (s. 17)

Første setning spelar opp til ei klassisk sjølvbiografisk forteljing, historia om hovudpersonens liv frå barndom til vaksenliv, men vi kjem ikkje fram til første punktum før forteljaren kjem i tvil: Kva er byrjinga, og kva er slutten på livshistoria? Kan byrjinga og slutten skiljast? Kan noko

---

5 Romanen peikar her tematisk tilbake til Vaages tidlegare romanar, særleg *Begynnelsen* (1989).

så samansett og motsetningsfullt som eit menneskeliv *forteljast*? Spørsmåla er prinsipielle og metatekstuelle på same tid og peikar rett inn mot romanens sentrale tematikk: forholdet mellom språk, kunst (både som forteljing og musikk) og subjektets forhold til dei andre. Har dette også noko med rytme å gjere?

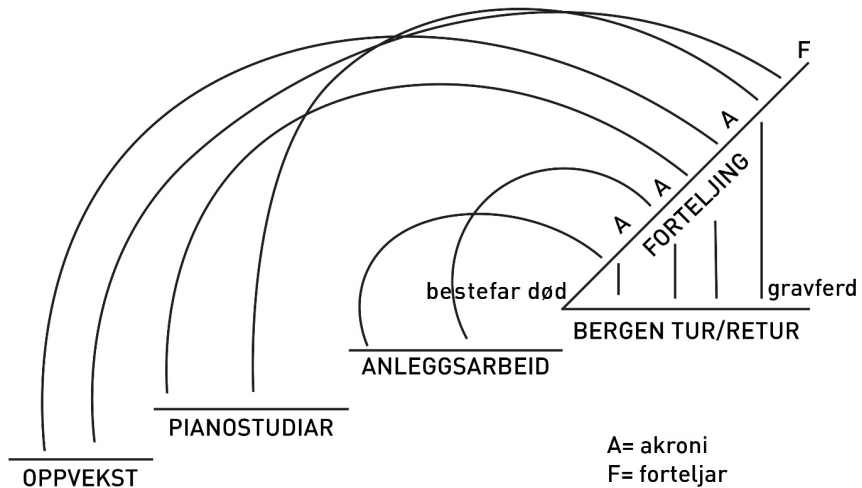
For å svare på det, må vi først stille eit anna spørsmål: Kva slags roman er *Rubato*? Det *finst* sjølvbiografiske element i denne romanen (forfattaren har faktisk ei avbroten musikkutdanning bak seg), men romanen er i høg grad fiksjon. Først og fremst har vi å gjere med ein kunstnarroman, ikkje ved at han formidlar ein heroiserande kunstnarmytologi (kunstnarheltens kamp fram mot sjølvverkjenning, godkjenning og endeleg siger), men ved at forteljarens refleksjonar i så høg grad dreier seg om forholdet mellom forteljing, musikk og identitet. Denne eksistensielle tematikken kjem dels til uttrykk gjennom historia om livet til hovudpersonen, dels gjennom forteljarkommentarar av den typen vi nettopp såg eit døme på. I forteljinga vev desse tekstnivåa seg saman til ein kompleks formell og tematisk heilskap som skaper grunnlag for romanens rytme.

At dei endelege og eintydige svara på forteljarens spørsmål uteblir, vil ikkje seie at Stein – og dermed lesaren – er like (lite) klok på slutten av romanen som i byrjinga. Målet med refleksjonane hans er kanskje heller ikkje å kome fram til sikre svar, men å stille dei vesentlege spørsmåla. Ein ting er at dei i seg sjølve inviterer lesaren til å reflektere over grunnlaget for sin eigen eksistens, men når spørsmåla blir ståande opne, kan det også vere fordi dei ikkje utan vidare *kan* svarast på. Språket strekk ikkje til, men spørsmåla blir ikkje borte for det; dei blir verande i Stein sitt urolege medvit som ei murring som ikkje slepper taket, og som nettopp derfor held erkjenningssprosessen i gang.

Som vi har sett, byrjar ikkje historia med byrjinga, men med Stein som anleggsarbeidar, bokstaveleg tala *in medias res*, i førarhuset på lastebilen, i fjellet, med «rattet inn mot mellomgolvet, panna hardt mot frontruta» (s. 8). Det er i denne situasjonen han får vite at bestefaren er død. I dette ligg det eit dobbelt (av)brot: Uhellet med lastebilen, der han knuser kardangen, set ein brå stoppar for arbeidets faste rutinar. Samtidig opnar det for ei endring i livet hans. Dødsbodskapen er ei påminning om oppveksten, eit anna og tidlegare miljø enn han har vore i som anleggsarbeidar

dei siste åra: tida som student ved musikkonservatoriet i Bergen, men også barndommen og oppveksten i heimbygda, med bestefaren som den sentrale personen i livet hans. Vi skjønner at eit eller anna har skjedd mellom dei. No er bestefaren død, og det er for seint med forsoning. Her byrjar romanens *forteljning*, men ikkje *historia* om Svein.<sup>6</sup>

Forteljehandlinga i *Rubato* er etterstilt. Samtidig har romanens historie ulike tidsnivå. Hovuddelen handlar om reisa til Bergen og attende, som ligg nærast forteljarens notid. Men forteljaren går også lenger tilbake i tid, til oppveksten i heimbygda, tida ved musikkonservatoriet, og perioden som lastebilsjåfør. Desse periodane og stadene utgjer det ein med Deleuze og Guattari (1980/2019) kan kalle romanens miljø og rom-tider. Men for å forstå romanens rytme er det avgjerande å sjå den i lys av samspelet (den relasjonelle dynamikken) mellom ulike tekstnivå: historie, diskurs og narrasjon. Eit sentralt poeng her er at dei nemnde miljøa og tidene ikkje følgjer kronologisk etter kvarandre, men blir skildra og sette i spel av ei forteljehandling som er gjennomført *anakron*. Dette får avgjerande innverknad på rytmen i romanen. Den narrative strukturen i *Rubato* kan illustrerast slik:



<sup>6</sup> Den narratologiske terminologien er henta frå Genette, 1980.

Sjølv om romanen er fortald i førsteperson, og eg-personen har same namn som forteljaren (utan at det blir sagt eksplisitt), høyrer dei heime på ulike tekstnivå. Forteljaren er plassert på romanens narrasjonsnivå, den handlande personen på historienivået. Dette kan kanskje verke spissfindig, men er ein naudsynt distinksjon, også med tanke på romanens tid og rytme.

Kva nivå ligg rytmen på? Som vi såg plasserer Deleuze og Guattari rytmen i overgangen og mellomrommet mellom miljø. Men skal vi sjå rytmen som relatert til Stein sine miljø, på ulike tidspunkt i livet hans, eller er det heller eg-forteljarens rytme det er tale om? Svaret er ikkje anten eller, men både-og. Ikkje fordi person og forteljar er identiske, men fordi rytmen, som del av tekstens meiningsskaping, ligg i *relasjonen* mellom diskurs (narrasjon) og historie. Dette er eit grunnleggande prinsipp i den strukturelle narratologien. Forholdet mellom desse nivåa er komplementært (på same måte som teiknets uttrykks- og innhaldsside hos Saussure). Ser ein det slik, er det ikkje Stein *eller* forteljarens rytme det handlar om, men *romanens*, på det overordna tekstnivået. Det hindrar ikkje at ein kan snakke om personens forankring i ulike miljø, og om overskriding av grensene mellom miljøa. Men skildringa av dei, og den narrative koplinga mellom dei, er teknisk sett forteljarens. At han ber same namn som hovudpersonen, står ikkje i motsetning til dette. Rytmen i Stein sitt liv er såleis eit resultat av *romantekstens* rytme, måten historia er fortald på, og det er også tekstens medvit.

Vi såg at romanen byrjar med å fortelje om den perioden Stein arbeider som lastebilsjåfør i Kosmos Maskin, som endar med at han havarerer med lastebilen og får meldinga om bestefarens død. Deretter følgjer historia om turen hans til Bergen og tilbake. Forteljinga («F» i figuren), er etterstilt. Dei ulike fasane i livet hans, dei ulike miljøa hans, er illustrerte med brotne horisontale linjer som har fått nemningane «oppvekst», «pianostudiar», «anleggsarbeid» og «Bergen tur/retur». Desse blir formidla gjennom analepsar, assosiative tilbakeblikk som avbryt skildringa av bergesturen. Den anakrone forteljemåten er markert i figuren med boga linjer som kryssar kvarandre. At forteljehandlinga er teikna som ei stigande linje, indikerer at ho er knytt til ein refleksjons- og erkjenningssprosess som startar med romanens første setning: «Eg forsona meg aldri

med bestefar min» (s. 5). Resten av forteljehandlinga kan ein sjå som eit forsøk på å finne ut kvifor.

Ovanfor såg vi eit døme på eit anna fenomen som stadig bryt opp det narrative forløpet: refleksjonar om musikk og forteljing. Genettes term for slike innskot/avrot er *akroni* (Genette, 1980, s. 79 ff.), som viser til parti i teksten som løftar seg ut av handlinga som temporal sekvens. Akroniane i *Rubato* er prinsipielle i sin karakter, men det «tidlause» ved dei er ikkje absolutt, for også desse er knytte handlinga i notid og fortid. Noko av det mest særmerkte ved utseiingsstrukturen i denne romanen er at handlinga i den delen av fortida som ligg nærast narrasjonens tid, også fungerer som forteljarens utsiktspunkt og katalysator når han formidlar tidlegare hendingar. Slik blir grensa mellom no og då flytande. Dei vertikale linjene i figuren, mellom bergenturen og forteljehandlinga, indikerer nettopp denne samanhengen mellom Stein sine sansingar under reisa og minna om fortida.

På denne måten blir det skapt ei kjensle av språkleg og subjektivt nærvær i teksten, knytt til ei forteljarstemme som vekslar mellom lyrisk høgstil og prosaisk lågstil, melankoli og komikk, deskripsjon og refleksjon, men som også kombinerer desse.<sup>7</sup> Den kjensla av notid som dette skaper, blir forsterka av romanens akroniar, sekvensar som er «utanfor tida», men samtidig knytte til forteljarens notid. Her er Stein på veg til Bergen, i ein gammal Opel Caravan:

Eg følgde ei smal stripe, ein skarp egg, under ein himmel. Eg ville til Bergen, no i natt, med den siste ferja som snart skulle gå. [...] Eg såg på klokka. Eg fordelte minuttar og kilometer [...] Eg trødde pedalen i botnen, ut på ei ny bein strekning, og bilen skalv, som eit skadd dyr.

Drøym ikkje om det farne! Kva er det farne om ikkje håp? Skriv ikkje! Ta ingen notatar! Lat heller pennen få kvila. Du vil kanskje trassa tida. Du pressar sola eitt sekund tilbake, det blir mørkt. Ungdom er ditt evangelium. Til og med sorga vil du vinna tilbake, men ho døyr. Du famlar etter setningar, menneske, ord, men du ser ingen. Alt du møter er tome skal, restar av minne, kroppsdelar, huder, nakne, kalde [...] Sjå deg ikkje rundt! Ta det ikkje så nøye! Grip det, det

---

7 Sjå Hjorthol, 2020.

farne, med augo att! Ta det med hendene, ut av rommet. Musikken knip det av. Musikken jagar minnet bort i den augneblinken han grip inn i deg. Musikken lever i deg og ved sida av deg. Musikken gjer deg til ein annan. Det er det einaste. Det er musikken. (s. 58–59)

Overgangen mellom bilkøyninga (på historieplanet) og den poetologisk-musikalske metarefleksjonen (på narrasjonsplanet) kan verke brå, men begge har med tid og rytme å gjere. Forteljarkommentaren ovanfor er endå eit døme på romanens mange akroniar, som skaper ein pause og dermed eit rytmisk brot i forteljinga. Det kvardagslege (å nå ferja) blir løfta opp til eit anna stilnivå gjennom poetiske bilete («ein skarp egg», «som eit skadd dyr»), allitterasjonar («skarp» – «skalv» – «skadd») og repetisjonar («musikken» – 5 gonger). Slike brot finst det mange av i romanen. Dei koplar ikkje berre mellom ulike tekstnivå, men mellom hendingar og tankar, og lar dei møtast i ein tematisk slektskap på tvers av tid og rom. På historienivå er brota mellom «miljøa» i livet til Stein tydeleg markerte som ulike fasar i livet hans. For lesaren fungerer dei som byggesteinar i konstruksjonen av ei kronologisk ordna livshistorie. I forløpsstrukturen, på romanens diskursnivå, er det annleis. Her er forteljinga anakron. Slik, i forteljarens formidling, blir fortida ein del av den narrative notida.

Rytme har med repetisjon å gjere, og den tekstinstansen som repeterer, er formelt sett forteljaren. Men kva er det som blir repetert? Det er ikkje konkrete hendingar i fiksjonens røyndom. Like fullt kan romanen skape levande bilete av fortida, slik at dei i *teksten* står fram som notidige, eller som fortidige og notidige på same tid. Det er altså i forteljarens språkhandling at fortida blir tatt igjen.

For Deleuze og Guattari (1980/2019) er repetisjonens viktigaste funksjon at den skaper *skilnad*. Det er også slik den skaper rytme: «It is the difference that is rhythmic, not the repetition, which nevertheless produces it» (s. 365). Rytmen blir etablert gjennom brot, i form av overskridingar av grensene mellom ulike miljø. Med Žižek (2012) kan vi også sjå repetisjonen som ei overskridande, retroaktiv *hending*. Den konstituerande hendinga i *Rubato* kjem i byrjinga av romanen, der Stein får melding om bestefarens død. Dette markerer skiljet mellom tida som anleggsarbeidar og reisa til Bergen. Samtidig er det denne hendinga som set i gang

den narrative (erkjennings)prosessen, og dermed også romanens rytme. Det er med andre ord ikkje brota mellom livsfasane til Stein som skaper rytmen, men måten dei kjem til uttrykk på i *forteljinga*, i forteljarens anakrone repetisjonar. Tilbakeblikka er forsøk på å gjenta fortida ved å kople dei til notida.

Turen til Bergen er ein slags repetisjon i seg sjølv, ved at Stein har gjort den same reisa tidlegare, men det er berre på overflata. Tida har gått, Stein er no ein annan enn den han var den gongen, og sjølv om byen er den same, er det mykje som har endra seg. Det får vi fleire forvitnelege skildringar av i romanen. Men det som først og fremst er annleis, er at han denne gongen reiser av eigen fri vilje, i konflikt med ynsket til mora/slekta (ho vil at han skal kome heim og spele i gravferda). Som ung musikkstudent kjende han på eit press, og heimkoma etter det avbrotne musikkstudiet var på ingen måte det dei hadde sett føre seg. Når han no kjem attende til gravferda og likevel spelar, er han velkomen, til skilnad frå sist.

Vi ser også døme på doble analepsar, tilbakeblikk frå eit tilbakeblikk, som i kapittel 2, som byrjar med metarefleksjonen som er sitert ovanfor («Det byrja ein vårdag ...») og held fram slik: «Gi meg håp! Gi meg ord! No må *dei* vera musikken. Orda må greia alt. Dei må byggja opp, det luftige, det stolte, det som orda ikkje kan. Å, gi meg romma mellom ord» (s. 17). På denne måten blir notid og fortid vovne saman og inngår i romanens overordna tematikk. Forteljinga handlar ikkje berre om det som skjedde den gongen, denne dagen. Allereie dei første linjene i dette kapitlet løftar historia ut av den aktuelle tida, mot noko allment og «tidlaust». I sitatet blir det vist til noko som skjedde den gongen Stein skulle prøvespele, men denne vårdagen liknar på alle andre vårdagar i Bergen, der våren kjem «med ein smell, med eit blaff. [...] våren kjem i høgt tempo, herjar i oss, rasar ikring oss, for straks å gå over til sommar. Subito. Dempa. Ferdig» (s. 17). Våren kjem brått, som eit brot med vinteren som var, men dette er samtidig noko som gjentar seg kvart år, og den som gjer merksam på dette, er forteljaren, frå sitt utsiktspunkt i den narrative notida.

På veg til opptaksprøva set Stein seg på kanten av ein kai og lar notane falle i sjøen, ein etter ein. Så skyt forteljaren inn ein ny kommentar:



Det er stilla det dreier seg om. Det er stilla som er musikken. Stilla var her først, før oss, og ho følgjer etter. [...] Stilla blir borte ein augneblink, trekkjer seg unna og blir til rop, men ho held fram. Ho løyser seg opp og kjem tilbake. Stilla treng ingen fingerøvelsar og inga harmonilære. Stilla er fridom. Stilla drøymmer om lyd så ho kan leva. (s. 23)

Forteljarkommentaren er ein refleksjon i dobbel tyding. Den kjem i direkte forlenging av den drastiske handlinga like før (kastinga av notane), som ettertanke, og er slik sett direkte knytt til handlinga den refererer til og spring ut av. Samtidig har vi å gjere med ein musikologisk-eksistensiell kommentar som står på egne bein, utanfor historia si tid, som ei språkhandling i den narrative notida.

Når historie (fortid) og narrasjon (notid) glir saman på denne måten, blir også rytmen fleirtydig: «Rhythm is never on the same plane as that which has rhythm» (Deleuze & Guattari, 1980/2019, s. 365). På det tekstlege mikroplanet ligg rytmikken i det siterte utdraget i dei anaforiske repetisjonane: «Det er stilla ...» og «Stilla ...». På romanens makroplan ligg rytmen i den dynamiske relasjonen mellom romanens forteljehandling og ulike periodar av livet til hovudpersonen, med bergenturen i ei særstilling, som repetisjon på handlingsplanet, men først og fremst som katalysator for minna om fortida.

## Leiemotiv og kontrapunkt

Ovanfor viste eg til Bourassa (2011) sitt syn på rytmen som relasjonell dynamikk. Men ho hevdar også, med støtte hos Benveniste, at rytmen er flytande og fast på same tid, at det finst eit mønster i det flytande. På det strukturelle planet i *Rubato* har vi sett at forteljinga vev saman ulike delar av hovudpersonens fortid med forteljarens notid. Slik blir det skapt ei kjensle hos lesaren av at Stein som subjekt lever i fleire tider på same tid. Fortida kjem til uttrykk både som tilbakelagde livsfasar og som «rein fortid» (Deleuze), stadig nærverande i notida. Slik, gjennom dei anakrone repetisjonane, blir tida og rytmen ustabil og flytande. Men det er også noko som ligg fast, og for å sjå det må vi gå tettare inn på romanens tematikk. Her vil eg særleg rette merksemda mot den rolla bestefaren spelar i livet til Stein.

I *A Thousand Plateaus* (1980/2019) talar Deleuze og medforfattaren Félix Guattari om rytme (og melodi) som resultatet av eit *kontrapunktisk* forhold mellom motiv på ulike nivå. Det svarar til synet på litterær rytme som ein dynamisk relasjon mellom noko som flyt og noko som ligg fast. Den reine/virtuelle fortida er til stades i notida, og det er måten den kjem til uttrykk på, som dannar mønsteret i det som flyt. Den fortida det er snakk om her, er ikkje den fortida som teksten refererer til i form av ei førestilling om at «det var slik det var», men ei fortid som varer ved i form av repeterte, kontrapunktiske motiv.

Kontrapunkt (frå latin *punctus contra punctum*, «note mot note») er ein teknikk innanfor musikalsk komposisjon, der musikken er sett saman av sjølvstendige stemmer som samspelar mot kvarandre. Omgrepet er såleis i slekt med *polyfoni*, «fleirstemtheit», som den russiske litteraturforskarer Mikhail Bakhtin tok i bruk som litteraturteoretisk omgrep i ein studie av Dostojevskijs poetikk (1963/1991). Når eg nyttar kontrapunkt-omgrepet her, er det ikkje avgrensa til forteljarens stemme (stil), i laus analogi med musikkens stemmer, men viser til den anakrone og repeterte samankoplinga av bestemte motiv (leiemotiv). Ein slik bruk av omgrepet viser også kor naudsynt det er å sjå form og innhald som to sider av same sak: tekstens samla meiningsskaping.

La oss gå tilbake til sekvensen som handlar om opptaksprøva på musikkonservatoriet i Bergen. Stein har kasta notane på sjøen, men går til opptaksprøva likevel, stadig med ein motstand inne i seg; «Kva skulle eg der å gjera? Eg skulle ikkje spela» (s. 26). Den indre konflikten i han har ikkje berre å gjere med at han kjenner seg utanfor blant dei andre studentane, men noko som går lenger attende, til barndommen: «Eg var fødd langt borte. Eg budde utanfor. Eg budde ikkje i tettstaden. [...] Eg var ikkje noko moderne barn. Eg voks ikkje opp til danning. Eg inntok ikkje kulturhuset» (s. 26). Denne refleksjonen utløyser eit minne om ei bestemt hending, der han reiser på besøk til to jenter som bur på den andre sida av eit sund. På veg heim frå besøket fylgjer han arbeidsbilen frå skipsbyggeriet, men sjåføren gløymer å setje han av ved krysset der han bur. Han kjem seg omsider av og må gå attende gjennom skogen, åleine i mørkret. Når han kjem fram til vegkrysset der han skulle ha gått av, står bestefaren og ventar på han: «'Er det du som kjem?' spurde han»

(s. 30). Her bryt eg-forteljaren av, utan overgang, og vender attende til notida og flokken som ventar nervøst på opptaksprøva, før han på nytt er tilbake i minnet om bestefaren den gongen:

Då følgde eg bestefar min, inn i det vakre, inn i mørkret, ut av skogen, ut på slettelandet, der det rett nok var lysare, bort langs vegen, inn i dis og søvn og kveld, der alt var annleis, pakka inn og gøymt, løfta bort i grunnen, inn i gløymsla. Han sa ikkje noko, anna enn namnet mitt, som han mumla framfor seg, med ujamne mellomrom. (s. 31)

Dette gåtefulle avsnittet har ingen ting direkte med opptaksprøva å gjere, men kanskje er det likevel mogleg å sjå ei kopling mellom musikken (no) og minnet om bestefaren som fører Stein inn i «det vakre», det som er «annleis». Forteljeteknisk er dette ein av romanens mange analepsar, men det er også eit tilbakeblikk i tilbakeblikket, frå eitt fortidsplan til eit tidlegare. Den doble interne analepsen er monterert inn i forteljinga om bergengsturen. Igjen ser vi korleis grensa mellom ulike tider blir viska ut og skaper ei kjensle hos lesaren av at *alt* skjer her og no, i romanens fiksjonelle notid. Dette er eit resultat av den narrative *forma*, men også dei *tematiske* koplingane mellom motiv som går på tvers av historie-forløpet. I sentrum står musikken, kunsten, det vakre, men også ein kulturell og sosial utanforskap som Stein kjenner på både som barn og vaksen. Samtidig ser vi korleis desse motiva blir knytte til dei mange minna om bestefaren, som saman med musikken er romanens sentrale leiemotiv.

Biletet som blir teikna av bestefaren er tvitydig, knytt både til lys og mørker, det vakre og det vonde. I eit anna barndomsminne får vi motbiletet til det førre. Stein har på oppdrag frå bestefaren måla båten, ein gammal færing, og tar fatt med stor iver. Men når den gamle kjem på inspeksjon, går det ikkje som guten har håpa på. Alt er feil, i bestefarens auge:

Han sa at eg var ein forbanna djevel, at ingenting nytta med meg, min helvetes lausunge [...] Han snudde seg og gjekk. Då såg eg døden gå, i han, ved han, med lange steg, i den bratte kleiva. Då såg eg døden, slutten, alt han var, forlata meg, han skulle dø, han visste det, eg såg det fata og brann, den raude nakken hans, det lyse håret. Elden brann og nådde meg som svie. (s. 87)

Stein sitt forhold til bestefaren er grunnleggande dobbelt. Bestefaren er den som skjeller han ut på grovaste vis når sonesonen ikkje lever opp til patriarkens forventningar, men han er også den som gir han eit piano, og dermed slepper musikken inn i livet hans, rett nok utan at han har bedd om det. Han byrjar å øve, oppdagar at han har talent for dette, og blir etter kvart teken opp som student ved musikkonservatoriet. Det høyrest fint ut, men det er noko som skurrar. Ein stad samanliknar han musikken med ein «pace-maker» som er blitt operert inn i han i narkose – medan han var medvitslaus. Men ein slik musikk, og ein slik rytme, er død. Han manglar grunnlag i subjektets eigen kropp og medvitne val. Det synest såleis å vere ei motsetning i Stein mellom fri vilje og tvang i forholdet hans til kunsten. Han elsker musikk, men tradisjonen og forventningane frå slekta, representert ved bestefaren, ligg som ei klam hand over pianostudiane hans. Men så bryt han altså av, på eige initiativ, og reiser heim, mot slekta sin vilje.

Når Stein spelar i gravferda til bestefaren, fleire år seinare, er det ei handling som kjem i eit kontrapunktisk forhold til det motsetningsfulle bestefarsmotivet. Kanskje ligg det ei forsoning i det, men i så fall er det ei forsoning med noko i han sjølv, hans eigen vilje til musikk, som ikkje er død, og som først no kan sleppe fram. Noko må døy for at noko nytt skal oppstå. Til postludium spelar han Händels «Largo», ikkje fordi han har valt det, men fordi «det var blitt bestemt for [han]» (s. 206). I byrjinga følgjer han dei kyrkjelege konvensjonane i spelet sitt, men så bryt han dei. Når gravferdsfølgjet går ut av kyrkja, følgjer han ikkje takta deira:

Eg spela ikkje etter deira steg, det ville ikkje vera rett. Eg spela mykje seinare. [...] Eg sparka crescendo-valsens rundt og rundt, så langt han kom, til full styrke [...] Eg ville gøyma meg i musikken. Eg greidde det til sist. Eg forsvann inn i dei siste taktene, slutten. I same augneblinken sette eg han fri. Eg gløymde han. Musikken tok over for meg. Eg bles kyrkja tom og spela han ut i dagen. (s. 208)

På denne måten viser slutten av romanen tilbake til tittelens *rubato* både i musikalsk og overført tyding. Den autoriteten som bestefaren representerer, heng ved sjølv etter at han er død, men musikken kjem Stein til hjelp. Gjennom musikken kan han trekkje seg unna krava og forventningane,

gøyme seg og forsvinne. Slik kan han «gløyme» bestefaren og – kanskje – velje sin eigen veg vidare, der musikken på nytt får plass.

*Rubato* byrjar og sluttar med bestefarens død, noko som i seg i seg sjølv understrekar denne personens sentrale funksjon som romanens berande leiemotiv, saman med musikken. At strukturen bryt med livshistoria til Svein, seier noko om kor viktig *forteljinga* er for oppbygginga av subjektets identitet. Det fragmenterte og anakrone ved forteljestrukturen er i seg sjølv ein indikasjon på at heller ikkje det levande livet, med sitt mylder av erfaringar og sansingar, er ei bein, kronologisk linje. Her kjem vi tilbake til spørsmålet om medvit. *Rubato* formidlar tankane og kjenslene til eg-forteljaren Stein, men dette skjer gjennom ein særeigen narrativ fiksjon, der forteljinga artar seg som ein subjektiv erkjenningssprosess. Det er på dette overordna nivået vi kan snakke om tekstleg medvit og rytme som to sider av same sak.

Rytmen blir skapt i mellomrommet mellom miljø, og blir etablert gjennom brotet mellom miljø og kaos, seier Deleuze og Guattari (1980/2019). I analysen av *Rubato* har eg koplå *brotet* som konstituerande for rytmen til Žižeks forståing av repetisjonen som retroaktiv *hending*, eit forsøk i notida på ta igjen noko som gjekk tapt i fortida, eit tidlegare, mislykka forsøk. For Stein sin del handlar det om tapet av musikken, ikkje berre som kunstform, men som nært forbunden med hans eigen eksistens. I dette lyset kan forteljinga lesast som fornyande repetisjon, med utspring i bestefarens død, og knytt til håpet om å skape seg sjølv på nytt, som eit heilare menneske, og på grunnlag av det som var. Korleis det går med det, får vi ikkje vite. Det vi *får* vite, gjennom den erkjenningssprosessen som forteljinga utgjer, er korleis bestefaren og det han står for blir knytt til andre sider ved livet til Stein: musikken, kroppsarbeidet, kjærleiken, byen, heimbygda.

I eit musikalsk forløp er rytmen ikkje berre noko som skjer her og no, i den einskilde frasen eller takta, men noko som strekkjer seg ut og er med i minnet både til utøveren i og lyttaren. På denne måten omfattar rytmen fleire tider. I analysen av *Rubato* har vi sett korleis tekstens rytme framstår som flytande og fast på same tid, og at dette har både med narrativ form og tematikk å gjere. På det formelle nivået handlar det om repeterte, anakrone tilbakeblikk. Tematisk dreier det seg om samanfuging

av leiemotiv til ein motsetningsfull tekstleg heilskap. Det er her vi finn det faste i det flytande, og det er i denne relasjonelle, kontrapunktiske dynamikken at romanens rytme blir etablert. Slik spelar rytmen seg ut i mellomrommet mellom tider og rom. «Kven kan spennar ut eit svar mellom ytterpunkta, slutten på noko og byrjinga på noko anna?» (s. 17) spør forteljaren Stein. «The fact is that the beginning always begins in-between, intermezzo», seier Deleuze og Guattari (1980/2019, s. 382). *Rubato* byrjar midt i tinga, med eit bilkræsje og eit dødsfall, og sluttar med Stein på orgelkrakken, stadig iført skitne arbeidsklede, som ei markering av den grensetilstanden han er i. I mellomtida har han stole seg tid til å reise til Bergen og tilbake, som eit rubato-parti i romanen. I dette intervallet har han også vendt tilbake til fortida, i eit forsøk på å forstå korleis livet hans har snudd seg, som ei vandring mellom ulike miljø. Romanen endar med at Stein spelar den døde bestefaren ut i dagen. Her forlèt vi han, med spørsmålet om ei ny byrjing, ein annan og fornya livsrytme, hengande i lufta.

## Abstract

Rhythm is a concept that is difficult to define. It is easy to agree that a poem has rhythm, but what about a novel? What is the rhythm of a work of narrative fiction, and how is it related to textual consciousness? I approach these questions through the reading of one example: the novel *Rubato* (1995) by Lars Amund Vaage. What kind of rhythm does it have and whose consciousness is expressed in this type of first-person narrative? I address, chiefly, the novel's macro-level, the long lines of the narrative, and I attempt to show how the rhythm of the novel is related to both the narrative and thematic structures. A central tenet is that rhythm is not primarily metrical, but in flux and stable at the same time, in a relational contrapuntal dynamic; rhythm is basically related to repetition, understood as retroactive and renewing events. My discussion receives theoretical impulses mainly from Søren Kierkegaard, Slavoj Žižek, Lucie Bourassa, Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Geir Hjorthol  
 Høgskulen i Volda  
 Postboks 500  
 NO-6101 Volda  
 geir.petter.hjorthol@hivolda.no

## Litteratur

- Bakhtin, M. (1991). *Dostojevskijs poetik* (L. Fyhr & J. Öberg (Oms.). Anthropos. (Opphavleg utgitt 1963)
- Benveniste, É. (1966). La notion de «rythme» dans son expression linguistique (s. 327–335). I *Problèmes de linguistique générale*, tôme 1. Gallimard.
- Bourassa, L. (2011). La forme du mouvement (sur la notion de rythme). *Rhuthmos*. Henta 19.01.2020 frå <http://rhuthmos.eu/spip.php?article234> (Opphavleg utgitt 1992)
- Deguy, M. (1986). *Choses de la poésie et affaire culturelle*. Hachette.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Presses universitaires de France.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2019). 1837: Of the refrain. I *A thousand plateaus* (s. 361–408). Bloomsbury Academic. (Opphavleg utgitt 1980)
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, Oms.). Cornell University Press.
- Hjorthol, G. (2020). Prosaens stille musikk. Om Lars Amund Vaages poetikk (s. 167–197). I *Norsk Litterær Årbok 2020*. Samlaget.
- Kierkegaard, S. (1994). Gjentagelsen. I *Samlede værker* (Bd. 5 & 6). Gyldendal. (Opphavleg utgitt 1883)
- Lacan, J. (1998). *The seminar of Jacques Lacan. Book XI: The four fundamental concepts of psychoanalysis*. (J.-A. Miller, Red. & A. Sheridan, Oms.). W. W. Norton & Company. (Opphavleg utgitt 1973)
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Antropologie historique du langage*. Verdier.
- Vaage, L. A. (1995). *Rubato*. Oktober.
- Žižek, S. (2012). *Less than nothing. Hegel and the shadow of dialectical materialism*. Verso Books.