

KAPITTEL 1

Kontrapunkt: om litteraturens musikk i Jon Fosses *Septologien I*

Geir Hjorthol

Samandrag: At musikk står sentralt i romanane til Jon Fosse, er det liten grunn til å diskutere. Men kva slags musikalitet er det snakk om hos Fosse? I denne artikkelen hevdar eg at skrivemåten til Fosse slik vi møter han i *Septologien* (2019–2022), kan forståast som ei form for litterær kontrapunktikk. Eg viser først korleis forteljninga glir mellom ulike utseiingsposisjonar og stemmer, og korleis dette kjem til uttrykk i skildringa av hovudpersonen Asle og ein annan Asle, som både er lik og ikkje lik han sjølv. Det paradoksale forholdet mellom desse to ser eg som det sentrale leiemotivet i romanen, og som ulike sider ved det same splitta subjektet. Forteljeteknisk skjer dette gjennom ein kompleks narrativ diskurs, der notid og fortid flyt saman i forteljarens røyst. Slik oppstår det ein særeigen rytme i romanen som kan minne om den musikalske fugen, med fleire stemmer som flettar seg saman i ulike tempo. Men musikaliteten har også å gjere med romanens tematikk, der det «parallaktiske» forholdet mellom dei to Asle'ane skaper ein liknande fugisk effekt. Den repeterande og anakrone forteljninga forstår eg som ei tematisering av subjektets tid, og det er på dette grunnlaget eg hevdar at vi kan snakke om ein kontrapunktisk musikalitet i prosaen til Fosse. Ved sida av generell musikkteori og strukturell narratologi er dei viktigaste teoretiske impulsane henta frå Slavoj Žižeks forståing av lacansk subjektteori og Gilles Deleuze sitt syn på tida som 'aktuell' og 'virtuell'. Av praktiske grunnar legg eg hovudvekt på første del av *Septologien*.

Nøkkelord: Fosse, kontrapunkt, repetisjon, stemme, subjekt, tid

Keywords: Fosse, counterpoint, repetition, voice, subject, time

Innleiing

Jon Fosses *Septologien* kom ut i 2019–2021. Verket har, som hovudtittelen indikerer, sju delar, fordelte på tre band med egne titlar: *Det andre namnet* (I–II), *Eg er ein annan* (III–V), *Eit nytt namn* (VI–VII). Men trass

Sitering: Hjorthol, G. (2023). Kontrapunkt: Om litteraturens musikk i Jon Fosses *Septologien I*. I A. Neple, S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Nynorsk samtidslitteratur og skriftkultur. Festskrift til Geir Hjorthol* (Kap. 1, s. 11–34). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.204.ch1>
Lisens: CC-BY 4.0

i inndelinga er den indre samanhengen så sterk at ein kan snakke om éi samanhengande forteljing, eller éin stor roman. Når eg likevel har valt ut éin av delane som analyseobjekt, den første delromanen, har det to grunnar: For det første er dette eit meir enn stort nok analysemateriale (347 sider) for ein artikkel. For det andre har den første delen ei form og ein tematikk som går igjen i verket som heilskap. Slik sett er han representativ.

Hovudhandlinga i dei sju delane er avgrensa til siste veka før jul og dreier seg om kunstmålaren Asle, som bur åleine i huset sitt i den vesle bygda Dylgja (som vi kjenner att frå *Andvake*-trilogien), eit par timars køyretur nord for Bjørgvin. Kona hans, Ales, har vore død i fleire år. Asle har lite kontakt med andre. Dei få unntaka er grannen Åsleik og galleristen Beyer i Bjørgvin, som stiller ut bileta hans. Han møter også ved fleire høve ei kvinne som heiter Guro, og som påstår at ho kjenner han «betre enn [han] anar» (*Septologien I*, s. 293). Men den viktigaste personen i Asle sitt liv, utanom den døde Ales, er namnebroren Asle, som han ikkje berre deler namn med, men også yrke, utsjånad, bakgrunn og erfaringar. Dei er like, men også ulike, og store delar av *Septologien* dreier seg om denne tvitydige relasjonen. Den andre Asle er sterkt alkoholisert, som han sjølv ein gong var, og ber på sjølvordstankar. Asle kjenner sterk omsut for den forkomne namnebroren. I del I reiser han til byen for å sjå til han og finn han liggjande i snøen. Han får han med seg inn på skjenkestova «Siste båten», der han fell saman på nytt, og Asle får han innlagd på sjukehus.

Både i den første og dei følgjande delane av *Septologien* får vi ei rekke tilbakeblikk på livet til dei to Asle'ane. Verket inneheld også mange teologiske og estetiske refleksjonar lagde i munnen (eller tankane) til Asle. Asle har konvertert til katolisismen, og dei lange bønene, på latin og nynorsk, avsluttar ikkje berre del I, men alle delromanane i *Septologien*. På staffeliet heime i huset sitt har han ståande eit bilete som han har eit ambivalent forhold til, men som spelar ei viktig rolle som gjennomgangsmotiv. Han veit ikkje om biletet er ferdig, samtidig som han tenkjer at det ikkje er meir han kan gjere med det. Etter forslag frå Åsleik får det tittelen «Andreaskross». I siste del av *Septologien* høyrer vi at Asle endeleg gir etter for presset frå Åsleik om å bli med i sjarken hans for å feire jul

hos systema Guro i Instefjord. Om dette er den same Guro som han har møtt i byen, blir verande uklart. Slik den andre Asle døyr etter å ha vore på «Siste båten», er båtturen med Åsleik ei reise som Asle aldri vender tilbake frå. Samtidig ser vi her eit døme på det spelet med repetisjonar, likskapar og skilnader som kjenneteiknar heile verket.

Målet mitt med denne artikkelen er å seie noko om forholdet mellom tekst og musikk i den første delromanen. Meir presist ynskjer eg å vise korleis den motsetningsfulle forteljestrukturen, med stemmer og tider som kontrasterer og overlappar kvarandre på same tid, gir grunnlag for å snakke om ei form for litterær kontrapunktikk. Slik eg les Fosse, er dette ikkje berre eit spørsmål om narrativ form, men om ei undersøking av den utsette stillinga til (kunstnar)subjektet. Forteljinga, som musikken, er ei kunstform som utspelar seg i *tid*. Dei er begge temporale kunstartar. Men også menneskets eksistens er forankra i tida. I den tradisjonelle biografien og romanen kjem dette til uttrykk som kronologisk forteljing. Slik er det ikkje hos Fosse. Den narrative forma hans er gjennomført ikkje-kronologisk. Ulike tider (og stader) er heile tida til stades i medvitet til forteljarsubjektet, og det er denne samanhengen mellom narrativ form og tematikk, med *tida* som koplingspunkt, som etter mitt syn er kjernen i den musikaliteten som utspelar seg i teksten, og som eg forstår som ei form for litterær kontrapunktikk.

Det er ei kjend sak at musikk ikkje berre har vore ei inspirasjonskjelde, men eit viktig motiv i ei rekkje av Jon Fosses romanar. I det store intervjuet med han i Landros *Jon Fosse. Enkelt og djupt* (2022) seier han at «det musiske er viktig i alt eg skriv» (s. 262). Han synest å ta slektskapen mellom litteratur og musikk for gitt. Men kor meiningsfullt er det eigentleg å snakke om litteratur på denne måten? I motsetning til den klingande musikken er teksten stille. Vi høyrer ingenting før nokon eventuelt les teksten høgt. Like fullt opererer narratologien med omgrep som 'stemme', 'tempo', 'repetisjon', 'pause' og 'rytme', som vi kjenner frå musikkverda.¹ Men er det det same ein talar om når desse omgrepa blir nytta om begge kunstartane? Og når eg i denne artikkelen

1 Eg støttar meg her og seinare på Gérard Genette (1993) sin terminologi i *Narrative Discourse. An Essay in Method*.

taler om «kontrapunkt», er det kanskje endå meir diskutabelt?² Vi kjem ikkje vekk frå at det er ein viktig skilnad mellom tale og skrift. Like fullt vil eg hevde at det gir god meining å nytte musikalske termar om litterær skrift så lenge ein erkjenner at bruken ikkje er metaspråkleg, men metaforisk (noko som indikerer likskap og ulikskap på same tid). Men metaforar er ikkje berre bilete; dei er også knytte til og viser til ei røynd på ein måte som kan vere opnande, slik Roland Barthes har peika på: «Perhaps a thing is valid only by its metaphoric power; perhaps that is the value of music, then: to be a good metaphor» (Barthes, 1977, s. 284–285).

Det metaforiske forholdet mellom musikk og litteratur gjeld også koplinga mellom 'skrift' og 'stemme'. Fosse (1989) lanserte i si tid omgrepet 'skriftstemme' i håp om å erstatte «tale» med «skrift» som «roman-teoretisk metafor». Inspirasjonen kom frå Derrida sin kritikk av den «logosentrismen» og «nærværsmetafysikken» som stemme-omgrepet lett dreg med seg. 23 år seinare seier Fosse: «Skrivinga er [...] styrd av noko eg ikkje veit kva er, som eg ikkje kan gjera greie for. [...] Diktinga mi er langt klokare enn eg er» (Landro, 2022, s. 263). I dette ligg det at språket som dikting, tekst og «skriftstemme» er noko anna enn språket som kommunikasjonsmiddel. For Fosse handlar det om noko *bakom* orda: «det er som om det finst eit eige språk som talar taust bak det som faktisk står skrive», seier han (Landro, 2022, s. 259). Men gjeld ikkje dette prinsippet også for musikken? Kanskje har også den ei stille i seg, bortanfor dei klingande tonane, slik Fosse sin kollega Lars Amund Vaage (2010) har hevda? I så fall kan ein snakke om ei stille bakom både orda og tonane – som del av ein estetikk som er felles for dei to kunstartane.³ Når Fosse i det same intervjuet snakkar om at han prøver å *lytte* seg fram i skriveprosessen, synest det å vere dette tause språket, bak orda sitt pålydande, han ser som objekt for lyttinga.

2 Eg er på ingen måte den første som nyttar dette omgrepet i omtale av litteratur. I *Romankunsten* (1987) diskuterer Milan Kundera kontrapunktiske komposisjonsprinsipp i egne og andre sine romanar. Kontrapunkt som felles omgrep for romanprosa og musikk står også sentralt hos den amerikanske litteraturforskararen Eric Prieto (2002), som eg kjem attende til nedanfor.

3 Sjå Hjorthol, 2020.

Omgrepet 'lytting' står sentralt også i Eric Prieto si forskning på den moderne romanen (Prieto, 2002). Utgangspunktet hans er at ein i staden for å gå på jakt etter formale analogiar mellom musikk og litteratur, som etter hans syn aldri fører fram, bør undersøkje kva som ligg bakom og motiverer dei musikalske trekka i den modernistiske prosalitteraturen.⁴ Det han då finn, er at musikken for ei rekkje romanforfattarar fungerer som «modell» for den litterære skildringa av det moderne, fragmenterte subjektet: «Within this general trend away from the illusion of objectivity, the description of the mental life of the subject becomes a major preoccupation in its own right. [...] Essentially, then, music acts as a metaphor for mind» (Prieto, 2002, s. 61). Tittelen på boka hans, *Listening in* («Å lytte innover»), peikar mot den nære samanhengen han ser mellom musikaliseringa av moderne prosa og denne litteraturen si undersøking av subjektet. Slik eg ser det, er dette ein sentral del også av Fosse sitt prosjekt.

Eg ynskjer altså ikkje å avgrense det musikalske til det reint formelle (setningsrytmen, repetisjonane osv.). Dei formelle sidene ved teksten heng tett saman med tematiseringa av eit subjekt som kjenner seg utilpass i den verda det lever i. Ei gjennomgåande *uro* er det mest karakteristiske trekket ved Asle, som han deler med «namnen» sin, den andre Asle. Det er ei uro som kjem til uttrykk gjennom ei fleirstemt og motsetningsfull forteljing. Den polyfonien vi kan observere i *Septologien*, er for meg ein viktig premiss for å kunne snakke om kontrapunktikk i dette verket. Difor skal eg starte tekstanalysen med det forteljetekniske, med fokus på forteljarstemma. Så knyter eg dei narratologiske observasjonane til subjektframstillinga ved hjelp av psykoanalytisk teori, før eg ser nærmare på romanens rytme og tidstematikk. Avslutningsvis skal eg – i forlenging av dette – foreslå ei tolking av «Andreaskrossen», biletet Asle har ståande på staffeliet, og som han gong på gong kjem attende til.

4 Prieto stiller seg kritisk til Werner Wolfs formalistiske forskning. Wolf representerer ei retning der ein har vore oppteken av analogiar mellom musikalske og litterære *system*: korleis narrative strukturar synest å vere baserte på musikalske former. Sjå t.d. Wolf, 1999.

Tekstens røyster

Septologien I opnar slik:

Og eg ser meg stå og sjå mot biletet med dei to strekane, ein lilla og ein brun, som kryssar einannan på midten, eit avlangt bilete, og eg ser at eg har måla strekane langsamt og med tjukk oljemåling, og ho har runne, og der den brune og den lilla linja kryssar einannan blandar fargen seg vakkert og renn nedetter og eg tenkjer at dette ikkje er noko bilete, men samstundes er biletet slik det skal vera, det er ferdig, det er ikkje meir å gjera med, tenkjer eg og eg må få biletet bort [...] (s. 11).

Med små variasjonar er dette opninga også i dei andre delane av *Septologien*. Gjennom repetisjonane får biletet på staffeliet ein sentral plass som eitt av romanens leiomotiv. Allereie her ser vi ein slektskap mellom Fosse sin skrivemåte og musikk. Men det gjeld også tekstens *stemme* – eller snarare *stemmer*.

Første ord i romanen til Fosse er den sideordnande konjunksjonen «og», noko som indikerer ei handling som alt er i gang, og som held fram her i opninga. Vi kjem rett inn i ein straum av ord og setningar som aldri blir avbrotne av punktum, berre av komma, men bruken av dette svakare skiljeteiknet bryt med vanlege rettskrivingsreglar og skaper ein særmerkt, flytande rytme. Det kjem eg attende til. I opninga – og seinare – møter vi ei stemme, eit sansande subjekt, som er vendt mot eit objekt, biletet Asle har måla, og som han har eit tvitydig forhold til. Biletet er uferdig og ferdig på same tid, det har fargar som blandar seg vakkert, men som likevel må bort. Kva er det som plagar han med dette biletet, trass i det vakre ved det?

«Eg ser meg sjølv stå og sjå ...», skriv Fosse. Kven er det som talar her? Kven er subjekt, og kven er objekt? Det er slett ikkje innlysande. Frå første setning blir det etablert eit skilje mellom to eg: eit lett distansert eg som fører ordet, og eit sansande eg. Begge kan identifiserast som Asle, men i ulike posisjonar: Asle ser «[seg] sjølv». Han er subjekt og objekt på same tid. Distansen mellom dei to ega er minimal. Det er ikkje snakk om eit forteljar-eg som ser seg sjølv på kritisk avstand eller frå eit anna tidspunkt, men to utseiingsposisjonar som nesten ikkje lar seg skilje frå kvarandre. Det forteljande eget er «ekstradiegetisk» (Genette, 1992); det

er plassert på eit anna tekstnivå enn det handlande eget. Samtidig fordoblar og objektiverer det seg i eit «intradiegetisk» forteljar-eg som står og observerer seg sjølv og det biletet han har måla. Vi har å gjere med eit forteljar-eg som står utanfor og innanfor historia på same tid. Hos Fosse går dermed det tradisjonelle skiljet mellom aural og personal (ekstra- og intradiegetisk) forteljar i oppløysing. Stemmen blandar seg på ein måte som kan minne om den musikalske fugens kontrapunkt. Det kjem eg attende til.

Romanen byr på endå ei fordobling, gjennom forteljinga om ein person med same namn som eg-forteljaren Asle, og som er nokså lik han sjølv. Sjølv om Asle I får mest merksemd, er blikket hans stadig retta mot den andre Asle. Når namnebroren blir skildra, skifter forteljaren posisjon frå intra- til ekstradiegetisk og omtalar Asle II i tredjeperson, med intern fokalisering:

[...] og **eg** køyrer ut or Bjørgvin og fell inn i den gode døs som køyringa kan gje og eg ser at **eg** no straks køyrer forbi blokka der Asle bur, der i Skutevika, heilt i sjøkanten ligg ho og det er ei lita brygge framfor henne, tenkjer **eg** og **eg** ser Asle liggja der på sofaen og han skjelv og **Asle** tenkjer at kan ikkje denne skjelvinga gje seg? og **han** tenkjer at **han** i går kveld berre la seg til å sova der på sofaen [...] (s. 17, mine uthevingar).

Slik oppstår det ein ny, «ulogisk» kombinasjon og ei spenning mellom utseiingsposisjonar og medvit, utan skarpe skilje. Om det er den ekstradiegetiske eg-forteljaren eller Asle I (som intradiegetisk forteljar) som «ser» den andre Asle og formidlar tankane hans, blir ikkje markert. Utseiingsposisjonane flyt over i kvarandre, blandar seg og gjer teksten ytterlegare fleirstemt. Samtidig er alt dette del av den same medvitsstrømmen og den same tekstveven, utan klare skilje mellom narrative nivå. På same måte som forteljarposisjonen er fokaliseringa både ekstern og intern på same tid, representert ved Asle I og II. Det mest påfallande er at når Asle I omtalar Asle II frå ein ekstradiegetisk posisjon, gjer han det stadig som førstepersonsforteljar, eller som tredjepersonsforteljar i første person. Slik bryt romanen med den realistiske romanens forteljeteknikk. Sjølv om den ekstradiegetiske eg-forteljaren veit kva Asle II tenkjer, grip han aldri inn og kommenterer historia som «allvitande» forteljar.

Distansen er minimal også her, og aldri ironisk. Ein slik forteljemåte fungerer litterariserande. Han rettar merksemda vår mot språket og forma, men han er også nært forbunden med tematiseringa av *subjektet*, eit subjekt i stadig rørsle mellom tider og stader og som heile tida er vendt mot den andre.

Romanens «mysterium» er om den andre Asle er ein heilt annan person, eller om han er ein variant av Asle sjølv. Dei har ikkje berre same *namn*, men også same yrke og utsjånad, noko Asle er medviten om:

[...] han er kledd nett slik eg er kledd, svart bukse og genser, og over ryggen på stolen som står attmed sofabordet heng ei svart fløyelsjakke nett slik den eg no har på meg og som plar henga over stolen ved det runde bordet, og håret hans er grått, og det er som mitt hår samla med ein svart strikk i nakken, og så dei gråe skjeggstubbane hans, og også eg har gråe skjeggstubbar som eg stussar om lag ein gong i veka, tenkjer eg og eg ser Asle sitja der i sofaen [...] (s. 26).

Som Asle II blir Asle I meir og meir sliten. For begge har målinga teke slutt. Kort tid etter at Asle II døyr, ser det ut for at også Asle I døyr (i siste del av *Septologien*). Samtidig er dei ulike, i alle fall på notidsplanet, ikkje minst ved at Asle II er sterkt alkoholisert. Det har også Asle I vore, men han greidde å slutte med drikkinga med kona Ales si hjelp. Dei har begge vore gifte, men ikkje med dei same kvinnene. Asle II har born med ulike kvinner, det har ikkje Asle I. Ved eitt høve i *Septologien I* møtest dei. Det skjer når Asle I finn namnebroren sterkt forkomen i Bjørgvin og får han innlagd på sjukehus. Her framstår dei som to ulike personar. Med andre ord er dei like og ulike på same tid. Fordoblinga av det talande og sansande eget i romanens utseiingsstruktur får dermed si eiga fordobling i romanens tvitydige dobbeltgjengarmotiv på handlingsplanet.

Korleis skal vi forstå det gåtefulle forholdet mellom dei to Asle'ane? Her bør ein etter mitt syn legge til grunn at *Septologien* først og fremst er ein litterær fiksjon, ein roman som i høg grad framstår som eit språkleg kunstverk, og med ein estetikk som skil seg klart frå den realistiske romanens etterlikning av ein gjenkjenneleg røyndom. Men dette bør ikkje mistyldast. Romanen til Fosse *har* ei historie som eit stykke på veg

er kvardagsleg og truverdig nok, med ei rekkje referansar til ei verd vi kan kjenne att. Til dømes har Bjørgvin, byen Asle reiser inn til, mange fellestrekk med det moderne Bergen. Men kvifor då nytte det arkaiske namnet Bjørgvin på denne byen? Alle ytre rekvisittar i historia tydar på at ho går føre seg i moderne tid. Men på den andre sida spelar ytre forhold svært lita rolle hos Fosse. Det er den særeigne *stemma*, med sansingane, tankane og refleksjonane til Asle, som får størst vekt. Det gamle namnet på byen fungerer dermed ikkje historiserande og realismeskapande, men litterariserande. På denne måten kjem språket sjølv i fokus. I denne samanhengen er det verdt å merke seg at foreldre og sysken ikkje blir omtalte med personnamn, men som «Faren», «Mora» og «Systera», med allegoriserande stor førebokstav. Dei representerer noko meir enn seg sjølve som realistisk framstilte personar. Men dette gjeld også dei to Asle-figurane som vi møter i *Septologien*. Når Fosse nyttar same namn på den mannlege hovudpersonen i *Andvake* (2007), er det ikkje fordi det er «same person» som her dukkar opp på nytt. Derimot signaliserer det at namna er allegoriske teikn.

Kva er eit subjekt? I psykoanalytisk teori er ikkje 'subjekt' det same som 'person'. Omgrepa ligg på ulike nivå. Enkelt sagt er subjektet ein «måte å vere person på». I Lacans psykoanalyse er subjektet den begjærande instansen, med ein konstituerande Mangel. Subjektet ber i seg eit essensielt tomrom, eit fråvær, ei splitting som det prøver å heile. Med Slavoj Žižek: «'person' stands for the substancial wealth of a Self, while the subject is this substance contracted to the singular point of negative self-relating» (Žižek, 2012, s. 383). Poenget hans er at omgrepspara subjekt-objekt og person-ting ligg på ulike nivå, samtidig som dei er forbundne (som i Greimas' semiotiske firkant). Dei står i eit «parallaktisk» (av gr. *parallaxis*: «skifte») forhold til kvarandre (Žižek, 2006). I dette ligg det at objektet blir tvitydig og endrar karakter med det skiftande perspektivet hos subjektet. Det kan høyrast tilforlateleg ut, men inneber noko meir enn dette at vi «ser med eit anna blikk» dersom vi skifter perspektiv. Dobbeltperspektivet er ikkje noko som berre dukkar opp frå tid til anna: *Det er ikkje til å unngå*. Ein kan ikkje sjå alle sider ved objektet frå eitt og same perspektiv. Difor er det at objektet har noko ved seg som vi (som subjekt) aldri får tak på, men som dreg oss til seg. Objektet er plassert

på begge sider av eit møbiusband, seier Žižek (2012).⁵ I skiftet/vridninga mellom det eine og det andre perspektivet (dei to sidene av møbiusbandet) oppstår det ei sprekke som vi ikkje greier å fylle med innhald. Det er nettopp dette stumme og språkause mellomrommet som kjenne-teiknar det lacanske subjektet. Subjektet kan aldri bli eitt med seg sjølv eller med objektet, på same måte som språkteiknet aldri kan bli identisk med tingen sjølv. Skilnaden mellom subjekt og objekt, seier Žižek (2006), kan uttrykkjast som skilnaden mellom dei to engelske verba *to subject* (underkaste) og *to object* (protestere, hindre). I relasjonen mellom dei oppstår det eit paradoks: «the fundamental mode of the object's passivity, of its passive presence, is that which moves, annoys, disturbs, traumatizes us (subjects): at its most radical, the object is *that which objects*, that which disturbs the smooth running of things.» Paradokset ligg i at rollene til subjektet og objektet, slik vi til vanleg oppfattar dei, blir vende om: Subjektet blir den passive parten, og det er frå (det parallaktiske) objektet at rørsla blir sett i gang.

Hos Fosse har vi sett korleis subjekt–objekt-paradokset utspelar seg i forholdet mellom Asle som forteljar-eg og handlande/betraktande eg frå første setning i romanen: «Og eg ser meg stå og sjå mot biletet med dei to strekane ...» (s. 11). Subjektet fordoblar seg ved at det blir objekt for sine eigne observasjonar. Slik skaper teksten ei parallaktisk sprekke som ikkje lar seg tette. Med ein musikalsk term kan vi snakke om dissonans. Men dette er ikkje den einaste fordoblinga (eller dissonansen) i romanen. Kan den lacanske teorien hjelpe oss med å forstå også det merkelege forholdet mellom dei to Asle'ane? La meg presisere at eg ikkje har som mål å «psykoanalysere» nokon av dei. Asle I og Asle II har fleire funksjonar i teksten: Dei er, som eg har vore inne på, aktørar i eit fiksjonsunivers. Dei er allegoriske figurasjonar, men også språkførande og sansande instansar i tekstens komplekse utseiingsstruktur. Gjennom den litterære fiksjonens grep blir det danna eit bilete av subjektet som splitta. Det skjer, som vi

5 Møbiusbandet er ein av dei topologiske figurane Lacan nyttar for å illustrere «tilbakevendinga av det fortregende» (jf. Freuds 'repetisjonstvang'), men også for å problematisere/undergrave visse binære motsetningar. Møbiusbandet som tankemodell lét oss sjå slike termar *ikkje* som fullstendig skilde, men som forbundne med kvarandre – ved at den eine termen framstår som «sanninga» om den andre.

har sett, gjennom ei fordobling av forteljarstemma, men også som ei fordobling på personplanet. På begge nivåa verkar det som om subjekt og objekt tenderer mot å falle saman, men like fullt med ein minimal *skilnad* mellom seg. Med Žižeks terminologi kan vi seie at Asle I og Asle II står i eit parallaktisk forhold til kvarandre, som subjekt og objekt på kvar si side av møbiusbandet.

Om ein ser det slik, er ikkje spørsmålet lenger om dei to Asle'ane er ein og same eller to ulike personar. Dei er både-og. Det objektet som stadig heimsøkkjer Asle, er ikkje ein heilt annan person, men ei fortrengd side av hans eigen splitta subjektivitet. Sansingane til dei to Asle'ane peikar mot ei kløft i tid og rom hos subjektet sjølv, tekstleg formidla gjennom forteljarens skiftande posisjonar og (tids)perspektiv. Vi får aldri noka «forklaring» i romanen på likskapen eller skilnaden mellom dei to, men det er nettopp det gåtefulle ved dette som er drivkrafta i forteljinga. Samtidig har det ein viktig tematisk funksjon ved at «problemet» (den uløyste gåta) er sitt eige svar. Romanen formidlar ei sanning, men det er ei sanning som er litterær, ikkje referensiell. Sanninga om dei to Asle'ane ligg ikkje gøymd i ei traumatisk fortid, sjølv om tapserfaringane deira er viktige nok, men i romanens dialektiske forhold mellom form og innhald. Denne *litterære* sanninga er uttalt, ho ligg i den delen av innhaldet som er utelate, «stumt», ikkje fordi romanen leikar med lesaren for å skape spenning, men *fordi det endelege svaret på gåta ikkje finst*. Žižek (2012) hevdar at dersom vi ynskjer å «rekonstruere» det narrative innhaldet i ein roman, må vi ta eit steg bort frå det eksplisitte innhaldet og inkludere dei formelle trekka som fungerer som «erstatning» for eller som «tilbakevending» av det «fortrengde» innhaldet.⁶ Men dette kan ein også snu den andre vegen: «content is ultimately also nothing but an effect and indication of the incompleteness of the form, of its 'abstract' character» (Žižek, 2012, fotnote s. 306). I dette ligg det at form og innhald aldri kan gå opp i ein harmonisk einskap, rett og slett fordi språk og røyndom (teikn og referent) aldri kan bli eitt. Hos Fosse kjem denne dialektikken til uttrykk ved at tekstnivåa flyt saman. Forteljarsubjektet (på narrasjonsplanet) ser

6 Žižek hintar her til forholdet mellom draumeinnhald og draumearbeid hos Freud (Freud, 1992 [1899]).

seg sjølv som objekt (på historieplanet), samtidig som Asle II i forteljinga fungerer som avspalting av han sjølv som subjekt.

Repetisjon og rytme

Som i musikk har forteljing med *tid* å gjere. Den doble sansinga i *Septologien*, der subjekt og objekt glir over i kvarandre, blir ytterlegare komplisert ved at eget ikkje berre observerer tinga og det som skjer *no*, i huset heime i Dylgja, men det som har skjedd *før*:

[...] eg ser meg sitja der i stolen min og sjå mot den faste staden eg plar sjå mot der ute på Sygnesjøen, på peilinga mi [...] og på médet mitt kan eg sjå bølgiene der i mørkret og eg ser meg sitja der og sjå mot bølgiene og eg ser meg gå mot bilen min der han står parkert framfor Galleri Beyer, eg går i den lange svarte frakken min, og over skuldra heng den brune skulderveska i lér [...] (s. 16).

Slike anakroniar, der tider og stader blandar seg, skjer i form av nesten umerkelege overgangar i teksten. Fortid og notid smeltar saman i ei usamtidig samtid. Desse brota på temporal og romleg logikk er ein sentral del av forteljeteknikken i romanen, men dei er også nært knytte til romanens tematikk. Ved å plassere eget/Asle i fleire tider samtidig skaper romanen eit fleirtydig bilete av subjektet. Som musikk og litteratur er menneskelivet utstrekt i tid, ikkje berre som kronologisk forløp frå fødsel til død, men som ein eksistens der ulike tider er til stades samtidig. I forteljinga – som i livet – kjem dei stadige tilbakeblikka på noko som har skjedd før som assosiative overgangar og synest å springe ut av det som skjer her og no. Det er nettopp denne samanvevinga av stemmer, tider, stader og tekstnivå – saman med romanens mange repetisjonar – som gjer det mogleg å snakke om kontrapunktikk i *Septologien*.

Dei lange bønene – på latin og nynorsk – som avsluttar kvar delroman, er ikkje berre ei markering av Asle som religiøst menneske, men inngår i verkets mønster av repetisjonar. Men kva er ‘repetisjon’ – om vi ikkje slår oss til ro med kvardagstydinga ‘gjentaking av det same’? Spørsmålet om repetisjonens mening og funksjon har stått sentralt både i filosofi og psykoanalytisk teori. Går vi til Søren Kierkegaard, skil han i *Gjentagelsen* (1994 [1843]) mellom «Erindringen» og «den egentlige Gjentagelsen».

Den første kategorien ser han som tilbakeskodande og i ein viss forstand fåfengd, for det som skjedde i fortida, høyrer fortida til og kan ikkje gjentakast i notida. I den eigentlege gjentakinga blir derimot notid, fortid og framtid kopla saman ved at gjentakinga (i notida) «tek igjen» kjernen i det som var, fornyar han og lar dette bli grunnlag for ei framtidretta handling. Gjentakinga «erindrer forlends», seier Kierkegaard (s. 115). I dette ligg det ei dialektisk tenking som har inspirert seinare filosofar. Slavoj Žižek (2012) knyter den kierkegaardske repetisjonen til det hegelske omgrepet 'retroaktivitet' og Walter Benjamins historiefilosofi, men han viser også til Gilles Deleuze (2013) sitt skilje mellom det 'virtuelle' og det 'aktuelle' og tanken om ei *rein fortid*: «not the past into which things present pass, but an absolute past 'where all events, including those who have sunk without a trace, are stored and remembered as their passing away', a virtual past which already contains things which are still present [...]» (Žižek, 2012, s. 207–208).⁷ Den reine/virtuelle fortida er med andre ord ikkje ein tilstand fullstendig «utanfor tida», ei «ikkje-tid» i dualistisk opposisjon til den aktuelle tida, men ei fortid som stadig er til stades i notida.

Vi har sett korleis *Septologien* opnar midt i subjektets tid, språkleg markert med ein sideordnande konjunksjon: «Og eg ser meg stå og sjå ...». Slik glir det som skjedde *før*, saman med det som skjer *no*, og dette gjentek seg i kvar delroman. Denne usamtidige samtida ser vi også andre stader i verket. Eit sentralt døme i første delroman er skildringa av Asle når han, på veg til Bjørgvin, stoppar på ei utkøyrsløp og får auge på eit ungt par på ein leikeplass nedanfor vegen. Synet av dei to ungdommane på leikeplassen glir saman med ein refleksjon over kunsten han utøver. Asle tenkjer at synet av dei to er eitt av desse bileta han har inne i seg «som aldri kjem til å verta borte» (s. 38):

[...] og eg ser meg sitja der i bilen og eg ser ut mot leikeplassen der nedanfor utkøyrsløpa, og det er ingen born der, men der, ja der på dissa sit ei ung kvinne med langt mørkt hår, og på ein benk attmed dissa sit ein ung mann, han har brunt halvlangt hår, han sit i ein svart frakk, og han har på seg eit skjerf, og det er sein ettermiddag eller tidleg kveld og han sit der og ser mot henne som sit der på dissa, og over skuldra har han ei brun skulderveske i lår, og ho ser rett framfor seg [...] (s. 37).

7 Žižek siterer James Williams, 2003, s. 94.

Her, som elles i romanen, er utseiingsposisjonen fordobla ved at Asle både er ekstradiegetisk eg-forteljar og handlande person. I tillegg blir dette ytterlegare komplisert ved at den unge mannen han skildrar, etter alt å dømme er han sjølv i ungdommen, saman med Ales. Opplevinga gjentek seg seinare i romanen (s. 181–190). I begge desse tekstsekvensane blir den fortidige Asle og Ales gjort nærverande ved at den notidige Asle ikkje berre *ser* det unge paret, men *høyrer* samtalen mellom dei, som om han skjedde i notida. Fortida er stadig nærverande i Asle sitt notidige medvit, eller meir presist: Ho er nærverande og fråverande på same tid.

Repetisjonane i *Septologien* er ikkje gjentakingar av noko som har skjedd akkurat slik eller slik, men kan tolkast som eit forsøk på å gjenta – ta igjen – noko som var, med utgangspunkt i den problematiske situasjonen han lever i i notida, med si karakteristiske uro.⁸ Med terminologien til Deleuze kan vi seie at romanen koplar mellom det *aktuelle* (Asle i notida, i bilen, men også i fortida, saman med Ales) og det *virtuelle*, ei fortid som stadig er notidig. Slik smeltar notid og fortid saman. Når Asle ser dei to på leikeplassen, tenkjer han: «det er som om det ikkje heilt er av denne verd, dei seier [...] endå eg no ser det røyngleg, [...] dei sit som om dei alltid har sete slik, ja *all tid, alltid*» (s. 38–39, mi utheving). På denne måten får dei to personane på leikeplassen allegorisk funksjon; dei representerer noko meir enn seg sjølve. Det som blir kopla saman her, er hendingar i ulike tider, men repetisjonen av det fortidige skjer i den notidige forteljehandlinga, og det er på dette nivået gjentakinga også peikar framover. Biletet av Asle og Ales i ungdommen, som Asle innser vil vere fåfengt å «måle bort», kan «takast igjen», ikkje berre på handlingsnivået, i det draumeaktige medvitet til Asle, men på tekstnivået, der Fosse si forteljing blir til diktekunst.

Repetisjonane i romanen handlar om *tid*, men også om *rom*, med Asle i Dylgja, Asle ved leikeplassen og Asle i Bjørgvin som dei tre viktigaste stadene i historia, kvar av dei med allegorisk funksjon. Samtidig handlar også dette om tekstens musikalitet, nærmare bestemt *rytme*. Ordet «rytme» kjem frå gresk *rhuthmós*, truleg avleidd av verbet *rhéein*, som

8 Det minner om ei av dei historiefilosofiske tesane til Walter Benjamin: «Å artikulere det forgangne historisk vil ikke si å erkjenne 'hvordan det egentlig var'. Det vil si å bemektige seg en erindring slik den glimter til i et øyeblikks fare» (Benjamin, 2014, s. 181).

tyder ‘renne’, ‘flyte’.⁹ Det kan vere freistande å knyte denne etymologien (som rett nok er uklar) til den rolla *bølgjene* spelar i *Septologien* – som eitt av romanens leiemotiv. Samtidig er dette eit motiv som knyter saman dei to Asle’ane ved at begge er opptekne av bølgjene på sjøen, om enn med motsett forteikn – ved at Asle II lengtar etter å «forsvinna i sjøen, i bølgjenes ingenting» (s. 19), medan bølgjene for Asle I har ein roande verknad, som når han frå vindauget i huset sitt ser ut på bølgjene og médet sitt der ute på sjøen. Men bølgjene symboliserer også ungdom og livsdrift. I skildringa av dei to ungdommane på leikeklassen kan vi lese dette:

[...] i mørkret ser eg dei to liggja der i sandkassen og det lydest tydeleg anding frå sandkassen og eg høyrer dei same jamne rørsler som bølgjer slå i jamn rørsle, att og fram, igjen og igjen, og alt er ei rørsle, ei anding, ut og inn, og hjarto som slår, to hjarto som slår imot einannan der i sandkassen, og mitt eige hjarta som slår og slår, i jamn rørsle, som i bølgjerørsle, går eg oppover mot landevegen og mot bilen min, og frå leikeklassen høyrer eg rørsla, bølgjerørsla, att og fram, og eg går i den same rørsla, steg for steg [...] (s. 71–72).

I sitatet ser vi samanhengen mellom repetisjon og rytme på mikroplanet i teksten, men også koplinga mellom fortid og notid i repetisjonen: Asle som ungdom og som aldrande – på same tid. Som sagt har *Septologien* ingen punktum, ingen fulle stopp, men komma, sjølv om Fosse bryt med etablerte rettskrivingsreglar. Dette skaper ein flytande, men også vekslende rytme i forteljinga. I sitatet ser vi korleis den eine heilsetninga fleire stader, men ikkje alltid, flyt over i den andre, utan komma, med ei semantisk gliding mellom seksualakta i sandkassen og hans eigen hjarte- og gangrytme.

Denne vekslinga mellom kortare og lengre tekstsekvensar gjer at også teksten byrjar å «bølgje» på ein måte som kan minne om sjøens bølgjer, med lange dønningar og krappare bølgjer på toppen. Den kanadiske litteraturforskar Lucie Bourassa (2011) viser til den franske lingvisten Émile Benveniste (1966), ein av strukturalismens pionerar, som har prøvd å korrigere den etymologiske koplinga mellom rytme og vatn (natur). Benveniste ser rytmen som ein «særskild måte å flyte på», eit «mønster»

9 Caprona, 2013, s. 676.

i det som flyt, noko som gjer det lettare å sjå rytmen som antropologisk fenomen, som ei side ved menneskeleg åtferd. Bourassa knyter dette til den franske poeten Michel Deguy, som forstår rytmen som «relasjonell dynamikk», der kvart element får sin funksjon gjennom tilhøvet til andre element i teksten. Er det ikkje noko liknande vi ser hos Fosse? Det er ikkje slik at korte sekvensar står i motsetning til lange i ein dualistisk opposisjon. Begge er delar av den same komplekse rytmen. Forteljinga bølglar fram og attende mellom fortid og notid, i ein rytme som ikkje er metrisk (målbar). Den høgfrekvente bruken av den sideordnande konjunksjonen «og» gjer at hendingane flyt saman i ein og same langsame, bølgljande, ikkje-metriske rytme, på tvers av tider og stader, og det er i *relasjonen* mellom desse at rytmen oppstår. Med Deleuze & Guattari (2019) kan vi seie at rytmen blir til i *overgangen* mellom miljø og tid-rom, og i *skilnaden* som repetisjonen skaper. I *Septologien* blir rytmen biletleggjort i skildringa av Asle heime i Dylgja (der kunsten blir til) i kontrast mot det kaoset han opplever i byen, der han er utanfor sitt eige, trygge territorium. Dei repeterte reisene representerer overgangen mellom miljø, mellom huset i Dylgja¹⁰ og Bjørgvin. Men den viktigaste av dei allegoriske stadene er Utkøyvinga, som representerer mellomrommet mellom tryggleik og kaos, men også koplinga mellom notid og fortid. Samtidig ser vi korleis rytmen oppstår som (av)brot i overgangen mellom tider og stader.

Kontrapunkt

I *Septologien* finst det nokre motiv som dukkar opp gong på gong: «Andreaskrossen» – biletet med dei to strekane som kryssar kvarandre, reisene fram og attende til Bjørgvin, bønene til Asle, minna hans om Ales, refleksjonane om teologi og kunst, og – ikkje minst – tankane på og omsuta for den andre Asle. Repetisjonane inngår i romanens rytme og tidsstruktur. Vi har sett korleis notid og fortid glir over i kvarandre og

10 Namnet «Dylgja» (som Fosse også nyttar i *Andvake*) liknar på «dylja» (utan g), som Ivar Aasen i *Norsk Ordbog* (1983 [1873]) forklarar med 'dølge', 'skjule', 'fortie'. Det passar godt med det tilbake trekte livet Asle lever. Som subjekt er han delvis utanfor «normaliteten» (Lacans 'symbolske orden').

dannar eit flytande tid-rom i forteljinga, men vi har også sett korleis forteljarstemma til Asle blandar seg med stemma til dobbeltgjengaren hans. Når fleire stemmer glir saman på denne måten, opnar det for å snakke om litterær *kontrapunktikk* i analogi med musikk.¹¹

Kontrapunktikk er ei komposisjonsform som i vestleg musikk går attende til renessansen (Palestrina) og barokken (Bach). Enkelt sagt handlar det om sjølvstendige melodistemmer som spelar med og mot kvarandre samtidig, som i fugen, som Bach utvikla til eit avansert nivå. Ordet «fuge» tyder ‘flukt’ (avleidd av latin *fugere*, ‘flykte’),¹² som kan tolkast som «en musikalsk flukt der man prøver å bevege seg bort fra temaet, men stadig innhentes av det, i skiftende miljøer» (Ringås, 2022). Kontrapunkt har vi når ei ny stemme overtek temaet i fugen med ei «motstemme». Kanskje er det ikkje tilfeldig at Fosse nemner nettopp Bach som ei av sine seinare musikalske inspirasjonskjelder?¹³

Dersom dei nærskyldte omgrepa ‘fuge’, ‘polyfoni’ og ‘kontrapunkt’ skal gjerast gjeldande for litterær forteljing, kan vi ta utgangspunkt i eit felles trekk ved tidsstrukturen i dei to kunstartane. Både i forteljing og musikk kan vi snakke om samverknaden av eit vertikalt og eit horisontalt nivå: på den eine sida ein forløpsstruktur, som i *Septologien* er prega av anakroniar og repetisjonar, på den andre sida ein serie med repeterte *leiemotiv*, som fungerer som byggesteinar i romanens tematikk.¹⁴ Det som sameinar desse nivåa, er nettopp repetisjonane, ved at same motiv dukkar opp fleire gonger gjennom forteljinga, ikkje som identisk gjentakning, men ved at repetisjonen i seg sjølv inneber endring gjennom akkumulering av mening, og ved at gjentakinga er plassert i ein annan kontekst.

11 Samtidig minner eg om at musikalske termar i litterær samanheng bør nyttast som metaforar, ikkje som metaspråk.

12 Caprona, 2013.

13 Sjå intervju i Landro, 2022, s. 262.

14 I ein kanonisk artikkel innanfor 1960- og 70-talets strukturalisme/formalisme definerer Roman Jakobson den ‘poetiske funksjonen’ ut frå ein liknande tenkjemåte: «Den poetiske funksjonen projiserer ekvivalenssprinsippet fra seleksjonsaksen [den paradigmatiske aksen] ned i kombinasjonsaksen» [den syntagmatiske aksen]» (Jakobson, 1977, s. 128). Den poetiske funksjonen er den dominerande i lyrikk, men finst også i andre litterære sjangrar, som romanen, jf. Fosse sin kommentar om at jamvel *Septologien* (på 1270 sider) kan lesast som eit «utdrege dikt» (Landro, 2012, s. 267).

Dersom ein skal kunne snakke om kontrapunkt i ein roman, seier Eric Prieto (2002), vil det alltid kvile på *repetisjon*, det vil seie eit prinsipp om likskap og ulikskap på same tid. Han viser dette ved hjelp av ein enkel figur:



Figur. Kontrapunkt  repetisjon

Han forklarar dette prinsippet slik: «In order to understand the contrapuntal relationship, readers must be able to discern the common element that links such successive development to either theme 1 or theme 2, that is, the common factor that allows readers to sort each element and place it on either the upper or lower level in the above diagram» (Prieto, 2002, s. 67). Om vi legg dette til grunn for lesinga av *Septologien*, er det liten tvil om at dei mest opplagde «felles elementa» nettopp er dei nemnde leiemotiva, som blir repeterte og varierte gjennom heile romanen.

Kontrapunktisk musikk er per definisjon fleirstemt, polyfon. Ei innvending mot å snakke om kontrapunkt i litteratur, der setning følgjer på setning, er at den litterære teksten ikkje kan ha fleire stemmer som kling samtidig, i motsetning til den musikalske polyfonien/fugen, som kviler på simultane melodistemmer som dannar akkordar. Men denne «mangelen» seier ikkje alt om forholdet mellom stemmer og tid i den litterære teksten. I den innleiande analysen av forteljeteknikken i *Septologien* la eg vekt på fordoblinga av det forteljande eget. Vi kan snakke om ei form for indre monolog der forteljarblikket deler seg i to utseiingsposisjonar. Distansen mellom desse stemmene/blikka er minimal både i haldning og tid. Skiljet ligg ikkje i utsegna, men i den doble utseiingsposisjonen, som blir ein del av polyfonien i romanen. Men like viktig er det som skjer når Asle går inn i medvitte til den andre Asle, som del av sin eigen tankestrøm. Når det gjeld romanens historienivå, knytte eg dobbeltgjengarmotivet til ein subjekt-tematikk som kjem til uttrykk i forholdet mellom dei to Asle'ane. Mellom desse to instansane er det ei sprekke som ikkje kan uttrykkjast direkte i språket. Som eit objekt som heimsøker han, er den andre Asle ei side ved Asle sjølv. Forholdet hans til den andre Asle er ambivalent. På den eine sida kjenner han sterk omsut for han, på den

andre sida vegrar han seg mot å oppsøkje han, ta innover seg det han representerer for han. Slik blir både utseiingsstrukturen og subjekttematikken – som to sider av same sak – ein sentral del av romanens motsetningsfulle kontrapunktikk. Stemmene til dei to Asle'ane er like, men også dissonerande.

Når Asle ser føre seg namnebroren, får ikkje lesaren inntrykk av nokon distanse i tid eller rom: «og eg ser Asle liggja der på sofaen og han skjelv, heile kroppen hans skjelv og Asle tenkjer at kan ikkje denne skjelvinga gje seg?» (*Septologien I*, s. 17). I medvitet til Asle skjer dette her og no. Slik skaper teksten sam-tidigheit, men forteljinga er også fleir-tidig, ved at ho – i kraft av den doble utseiingsposisjonen – flyttar blikket til eit anna tidspunkt:

[...] han spyttar sigaretten ned i oskebeget og eg køyrer nordover og eg tenkjer at eg skulle ha stansa og sett oppom til Asle, eg skulle ikkje berre ha køyrt forbi husværet hans, der i Skutevika, men om han verkeleg vil det kan eg ikkje hindra han frå å gå til, og frå å gå ut i sjøen, om han det vil så kan han gjera det, tenkjer eg og eg køyrer nordover og eg ser meg stå og sjå på biletet med dei to strekane som kryssar einannan, og eg ser meg gå ut på kjøkkenet i det gamle huset mitt [...] (s. 23–24).

I første del av sitatet ser Asle, som ekstradiegetisk eg-forteljar, den andre Asle utanfrå, men like etter er det som intradiegtisk forteljar han tenkjer at han skulle ha sett oppom Asle. I siste del skifter forteljaren igjen posisjon i tid og stad og ser *seg sjølv* utanfrå, som handlande person.

På veg heim frå Bjørgvin (i notida) ser Asle attende på fortida si med Ales, på skjerfa han fekk i julegåve av henne, og på stolen der ho pla sitje, slik han stadig ser henne føre seg, før forteljinga igjen er attende i notida:

[...] og eg ser meg atter stå og sjå mot biletet med dei to strekane som kryssar einannan, eg likar ikkje å sjå på biletet, men eg må liksom gjera det, tenkjer eg, og eg køyrer vidare nordover i mørkret og eg ser Asle sitja der på sofaen og han ser mot noko og han ser ikkje mot noko, og han skjelv, dirrar, heile tida skjelv han, dirrar han, og han er kledd nett slik eg er kledd, svart bukse og genser, og over ryggen på stolen som står ved sofabordet heng ei svart fløyelsjakke nett lik den eg no har på meg [...] (s. 25–26).

Stemmer, tider, stader, personar og hendingar inngår i den same notidige tankestraumen, formidla av den ekstradiegetiske eg-forteljaren i samsong med seg sjølv og den andre Asle: Asle I i bilen på veg nordover, Asle II i stova si, så Asle I igjen, men no i si eiga stove framfor biletet han har måla. Alt dette vev seg saman til ei usamtidig samtid i forteljinga. Diskursens tid blir splitta opp, fragmentert, men også synkronisert i ein narrativ heilskap som kan minne om den musikalske fugens forkortingar og utvidingar: *diminujon* (kortare tid), *augmentasjon* (lengre tid) og *orgelpunkt* (lang basstone). I ein narrativ tekst som *Septologien* handlar dette om forholdet mellom diskurstid og historietid. Det karakteristiske ved Fosse sin forteljemåte er at han skriv «lenge og vel om det som i det røynelege livet tek stutt tid» (Landro, 2022, s. 305). Slik blir tempoet forseinka («utvida»), som når Asle, på veg til Bjørgvin, stoggar på utkøyrsla og ser to ungdommar som liknar på han sjølv og Ales i ei anna tid. Tempoet i forteljinga blir kraftig redusert ved at hendinga, som i seg sjølv er kortvarig, fyller 40 sider i teksten (*Septologien I*, s. 37–76). Romanens varierende forhold mellom historie- og diskurstid er ein del av tekstens rytme. Kort oppsummert kan vi seie at kontrapunktikken i *Septologien I* ligg i spenninga mellom røystene og tidene i romanen, samtidig som dei blir haldne saman i eit vedvarande no, med den fordobla forteljarstemma som dissonerande basstone.

Andreaskrossen

Septologien kan lesast som ein kunstnarroman. Tematisk sett dreier det seg om at kunst og eksistens framstår som to sider av same sak. I ein av dei mange estetiske refleksjonane sine tenkjer Asle:

[...] etter kvart så stod det tydelegare og tydelegare føre meg at dei bileta eg tykte mest om, og dei kunstnarane eg kjende meg nærast, var dei som klårast hadde sitt eige bilete, eller korleis det no skal seiast, som dei måla om att og om att, men bileta vart aldri like, dei vart alltid ulike, men alle bileta likna på einannan, og likna på eit bilete som aldri vart måla, aldri kunne målast, men som alltid var usynleg bak eller i biletet som vart måla [...] (*Septologien I*, s. 279–280).

Her ser vi igjen korleis repetisjon og skilnad blir kopla saman, og denne gongen eksplisitt i eit syn på kunsten som for Asle sin del handlar om livet sjølv. Som subjektet spring kunsten ut av eit fråvær, noko som ikkje kan uttrykkjast direkte korkje i språket eller kunsten: «det eine og inste biletet kan ikkje målast, det kan ikkje seiast», tenkjer han (s. 318). I Lacans triade – det *imaginære*, det *symbolske* og det *reelle* – er sistnemnde den usymboliserbare (språkause) resten, eit konstituerande tomrom i subjektet. I *Septologien* ser vi dette på fleire nivå, men særleg i forholdet mellom Asle og den andre Asle, som eg har tolka som eit parallaktisk forhold mellom subjektet og eit objekt som er innebygd i han sjølv. I romanens utseiingsstruktur kjem dette til uttrykk som eit kontrapunktisk forhold mellom stemmer. I sitatet ovanfor ser vi at ei liknande spenning også finst i Asle sitt kunstsyn.

Det konkrete biletet som Asle har ståande på staffeliet, har etter forslag frå grannen Åsleik fått tittelen «Andreaskross»,¹⁵ ikkje utan ein viss motvilje frå Asle. I det heile har han eit ambivalent forhold til

[...] biletet med dei to strekane, ein lilla og ein brun, som kryssar einannan på midten [...] og der den brune og den lilla linja kryssar einannan blandar fargen seg vakkert og renn nedetter og eg tenkjer at dette ikkje er noko bilete, men samstundes er biletet slik det skal vera, det er ferdig, det er ikkje meir å gjera med, tenkjer eg og eg må få biletet bort [...] (*Septologien I*, s. 11).

Romanens «Andreaskross» er eit fleirtydig og motsetningsfullt bilete i dobbel forstand, både som tekstleg ekfrase og som det konkrete måleriet det blir referert til. Når Asle gong på gong kjem attende til det, er *det* i seg sjølv eit døme på romanens repetisjonar og variasjonar av leiemotiv.

Når han seinare kommenterer biletet, slår han fast at det er «ferdig, endå så uferdig det er» (s. 303), men også – interessant nok – at «det er han, sjølvsagt er det Asle eg har måla». Det likar han ikkje å tenkje på, og kvifor ikkje? Er det fordi biletet like mykje er eit sjølvportrett? I så fall inneber det ei erkjenning av at han og den andre Asle er uløyseleg

15 Ein andreaskross er ein kross forma som ein X, i motsetning til Kristi kross, med si vertikale og horisontale linje. Det finst ein myte om at apostelen Andreas skal ha blitt avretta på ein slik kross.

knytte til kvarandre, som strekane og fargane i biletet som både kryssar kvarandre og blandar seg vakkert. Samtidig er krossen i biletet også ein X, som kan symbolisere den ukjende faktoren som er subjektets tomme/reelle kjerne. Asle innser at biletet aldri vil kunne ferdigstillast, men det kan heller ikkje subjektet sjølv. Det er eit «uferdig verk» frå byrjing til slutt, der det blir «måla bort» for godt. Slik peikar det mot menneskelivet i mellomrommet mellom fødsel og død, men også sjølvreferensielt mot *Septologien* som kontrapunktisk forteljing med si opne byrjing og sin opne slutt. I siste band blir historia avbroten ved at Asle andar ut midt i ei bøn, som ei spegling av opninga, der romanen byrjar midt i livsstraumen med eit «og».

Abstract

Music is indisputably central to Jon Fosse's novels. But what kind of 'musicality' can we talk about in his case? In this article, I argue that Fosse's writing, as we encounter it in *Septologien* [The Septology] (2019–2022), can be understood as a form of literary counterpoint. I first try to demonstrate how narrative shifts between different speaking positions and voices and how these are expressed in the portrayal of the main character Asle and another Asle, who is both like and not like the first one. I see the paradoxical relationship between these two as the novel's central motif, and them as different sides of the same split subject. Technically, this is achieved through a complex narrative discourse, where present and past flow together in the narrator's voice. In this way, a peculiar rhythm arises in the novel that can be reminiscent of the fugue in music, with several voices intertwining at different tempi. However, musicality also emerges from the novel's theme, where the «parallax» relationship between the two Asles creates a similar fugal effect. I understand the repetitive and non-chronological narration as a thematisation of the subject's time, and it is on this basis that I claim that we can talk about a contrapuntal musicality in Fosse's prose. Alongside general music theory and structural narratology, the most important theoretical impulses are taken from Slavoj Žižek's understanding of Lacanian subject theory and

Gilles Deleuze's view of time as 'actual' and 'virtual'. For practical reasons, I focus primarily on the first part of *Septologien*.

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

Litteraturliste

- Barthes, R. (1991). Tekstteori. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 70–85). Universitetsforlaget. (Opphavleg utgitt 1970.)
- Barthes, R. (1985). Music, Voice, Language. I Roland Barthes, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. University of California Press. (Opphavleg utgitt 1977.)
- Benjamin, W. (2014). Om historiebegrepet. I Arild Linneberg (Red.), *Walter Benjamin: Skrifter i utvalg I* (s. 179–194) Vidarforlaget. (Opphavleg frå 1940. Utgitt posthumt 1974–1991.)
- Benveniste, É. (1966). La notion de 'rythme' dans son expression linguistique. I *Problèmes de linguistique générale*, tôme 1 (s. 327–335). Gallimard.
- Caprona, J. de (2013). *Norsk etymologisk ordbok*. Kagge Forlag.
- Deleuze, G. (2013). *Différence et répétition*. Presses universitaires de France. Continuum. (Opphavleg utgitt 1968.)
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2019). Of the Refrain. I *A thousand plateaus* (s. 361–408). Bloomsbury Academic. (Opphavleg utgitt 1980.)
- Derrida, J. (1965–1966). *De la grammatologie I–II*. Éditions de Minuit.
- Fosse, J. (1989). *Frå telling via showing til writing*. Samlaget.
- Fosse, J. (2000). *Morgon og kveld*. Samlaget.
- Fosse, J. (2007). *Andvake*. Samlaget
- Fosse, J. (2019). *Det andre namnet. Septologien I–II*. Samlaget.
- Fosse, J. (2021). *Eg er ein annan. Septologien III–IV*. Samlaget.
- Fosse, J. (2022). *Eit nytt namn. Septologien VI–VII*. Samlaget.
- Freud, S. (1992). *Drømmetydning I–II*. Cappelen. (Opphavleg utgitt 1899.)
- Genette, G. (1993). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. (Jane E. Lewin, Oms.). Cornell University Press. (Opphavleg utgitt 1972.)

- Hjorthol, G. (2020). Prosaens stille musikk. Om Lars Amund Vaages poetikk. *Norsk litterær årbok 2020*. Samlaget.
- Jakobson, R. (1978). Lingvistikk og poetikk. I A. Heldal, & A. Linneberg (Red.), *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Gyldendal. (Art. av Jakobson opphavleg utgitt 1960.)
- Kierkegaard, S. (1994). *Gjentagelsen*. I *Samlede Værker* (Bd. 5 & 6). Gyldendal. (Opphavleg utgitt 1843.)
- Kundera, M. (1987). *Romankunsten*. Aventura forlag.
- Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. I J.-A. Miller (Red.), *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*. (A. Sheridan, Oms.). Norton. (Opphavleg utgitt 1981.)
- Landro, J. H. (2022). *Jon Fosse. Enkelt og djupt*. Selja Forlag.
- Prieto, E. (2002). *Listening in: Music, mind, and the modernist narrative*. University of Nebraska Press.
- Ringås, J. (2022). Barokkens fuge. NRK Skole – Musikkparken. Lasta ned 16.02.2023 fra <https://www.nrk.no/skole/musikkparken/barokkens-fuge-1.13156522>
- Williams, J. (2003). *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh University Press.
- Wolf, W. (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- Žižek, S. (2006). *The parallax view*. The MIT Press.
- Žižek, S. (2012). *Less than nothing. Hegel and the shadow of dialectical materialism*. Verso.