

KAPITTEL 2

Stilla i musikk og litteratur¹

Lars Amund Vaage og Geir Hjorthol

The following text presents a dialogue between author Lars Amund Vaage and professor of Nordic literature Geir Hjorthol. Both are also musicians, and here they discuss the theme of silence in music and literature with particular focus on silence as a connecting link or junction between literature and music, as well as its role in expressing the non-verbal and un verbalized. The latter is a central theme in Vaage's novel *Syngja (Sing)* (2012), in which he portrays the relationship between a father and his severely autistic daughter and an absence of verbal language that they both, in strange ways, seem to have in common. Vaage has also reflected over relationships between language, music and muteness in the long essay *Sorg og song (Sorrow and Song)* (2016). The dialogue below draws on Rancière's proposal that 'the music of literature' is connected to an aesthetic regime in modern literature, in which there is focus on text and form in a different way than previously. Paradoxically, the music of literature springs from muteness at the intersection of textual speech and experience.*

GH:

Kanskje vi skal starte med å seie litt om oss sjølve, og om samarbeidet vi har hatt gjennom åra, for å gi litt bakgrunn for samtalen vår. I utgangspunktet er det jo ikkje den same bakgrunnen. Du er skjønnlitterær forfattar, med ein stor, særmerkt og prisløna forfatterskap bak deg sidan debuten i 1979. Eitt av kjenneteikna ved bøkene dine er den sentrale rolla som musikk har spelt både i innhald og form. Titlar som *Rubato* (1996), *Tangentane* (2005), *Syngja* (2012), *Sorg og song* (2016) og *Den vesle pianisten* (2017) er i seg sjølv klare indikasjonar på dette. Samtidig er du

Sitering av denne artikkelen: Vaage, L.A. og Hjorthol, G. (2022). Stilla i musikk og litteratur. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbo, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 43–58). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.158>
Lisens: CC BY-NC-ND.

* Denne teksten er ikkje fagfellevurdert.

¹ Første versjon av denne samtalen vart framført under nettverkseminar i forskargruppa for litteratur og musikk (HVO) på Solstrand Hotell & Bad i Os 14.–16. oktober 2020.

musikar, og spelar kvar dag, om ikkje så veldig ofte offentleg, men musikken er tydelegvis viktig for deg både direkte og indirekte.

Eg for min del underviser og forskar i nordisk litteratur ved Høgskulen i Volda. I begge funksjonane har eg arbeidd mykje med forfattarskapen din og publisert artiklar om *Den raude staden*, *Kunsten å gå*, om poetikken din, og no sist om rytmen i *Rubato*. Det er det eine møtepunktet mellom oss. Men som deg er eg også musikar, ikkje innanfor det klassiske, men med hang til det improvisatoriske, og vi har hatt fleire poesikonserter saman gjennom åra. I 2019 gav vi ut albumet *Den raude staden*, der du les tekstar frå diktboka di med same tittel, og med musikk av Andreas Barth og meg.²

I essayboka *Sorg og song* kjem du fleire gonger tilbake til *stilla* som ein viktig del, ikkje berre av musikken, men også den litterære teksten. Kva er det med denne *stilla*? På kva måte kan dette omgrepet vere ein inngang til å forstå sambandet mellom litteratur og musikk betre?

LAV:

Både du og eg har brukt orda *stille musikk* om den musikken som finst i litteraturen og spesielt romanen. Men finst denne *stille musikk*? Kan musikk vera *stille*? Boka er *stille*, der ho ligg på bordet, lukka. Musikken i henne må vera noko som oppstår under lesinga, som ei førestilling om musikk, eller noko som var der under skrivinga, som ei kjensle av eit slektskap med musikken.

Går me til den verkelege musikken, fyller han rommet med lyd, men det finst også *stille* der. Då tenkjer eg ikkje berre på John Cages 4.33, men på *stilla* som del av musikalsk komposisjon og musisering. Å telja pausane var eit råd eg stundom fekk av pianolæraren min, betre tykkjer eg no det er å kjenna på pausane, oppleva dei, så å seia spela seg fram til kor lange dei skal vera, slik at det som kling, får det rette rommet, den etterklangen og ettertanken det skal ha. Dei store og små pausane, dei ørsmå pusteromma mellom frasane, pausane mellom tonane når ein spelar stakkato, alt dette gjer at ei tolking lever og pustar. Eg har tidlegare argumentert for

² Lenke til *Den raude staden*: <https://promo.theorchard.com/uwp81osNR9Ey4Wf5TkHP?skin=light>

at det finst ein stille musikk inne i den musikken som kling. Opplevinga av musikk, førestillinga om musikken slik denne formar seg i tilhøyraren, er like stille som den stille musikken i romanen, men han er der vel, er han ikkje? Tilhøyraren overtek musikken frå komponisten og utøvareren og gjer han til sin, stille. Tilhøyraren er stille, og opplevinga, og livet etter opplevinga, er stille.

Ei større stille oppstod i meg då eg stod ved Bachs grav i Thomaskyrkja i Leipzig. Også Bach måtte tagna, slik me alle skal. Døden er den endelege stilla, men det finst eit anna tap, mindre endeleg, med musikaren som kan stilna, songaren som mistar stemma, pianisten som taper trua, og ikkje arbeider meir for å meistra instrumentet. Denne slags stille er omvendinga av trongen me har til musikk. Så sterk som trongen er, så tungt er tapet av musikken. Pianisten Paul Wittgenstein mista høgra armen i krigen. Stille låg armen hans att på slagmarka. Men Wittgenstein spela vidare med venstre, og han kroppsleggjer såleis ei von hos menneska: songen som ikkje skal døy.

Dette eksistensielle perspektivet, musikken som livsutfalding og feiring av dei spirande kreftene, gjeld i stor grad også for litteraturen. Ein forfattar sluttar ikkje å skriva midt i livet utan at det finst eit element av tragedie i at han legg pennen ned. I alle fall er det slik dei fleste av oss vil oppleve det. Me opnar munnen, som diktarar, me seier fram, skriv fram vår tekst, og idet me gjer det, er me på livets side, på utfaldingas side, me lagar eit byggverk, eit fundament som andre kan stå på, halda seg i, byggja vidare på. Å slutta med dette er å døy litt.

Det potente med stilla i musikken kjem til ein viss grad av denne potensielle tragedien, at songen kan tagna, musikken stilna, men nei, der går han vidare, me ser at det finst håp, ei framtid.

Dynamikken mellom lyd og stille finn me ikkje att i litteraturen. Litteraturen, som skrift, er berre stille. Ja, bestemor mi lea på leppene og kviskra når ho las, og høgtlesing har kanskje eit nærare slektskap med musikken enn den tagale teksten. Men er høgtlesing musikk? Teikna på papiret framkallar ordbilete i lesaren, ikkje eingong uttalte, og alt etter korleis desse ordbileta er organiserte, og kor sterkt dei minner lesaren om språklydane, slik dei kunne ha vore uttala, kan kanskje eit element av musikk oppstå, i alle fall strukturar som minner om musikk.

Men når det gjeld tekstens musikk, føregår alt, rytme, melodi, kontrastar, pausar, på det indre, tenkte, opplevde planet, og ikkje noko av denne eventuelle musikken er festa til lydbølgjer i luft.

I min kunstnariske praksis har eg likevel funne ut at litteratur og musikk er det same. I alle år har eg vore musikar, om enn amatør, på sida av skriveverksemda, eg har spela kvar dag, og no, etter alle desse åra, lyt eg sanna at slektskapet er nært mellom dei to verksemdene. Eg har ikkje tenkt meg fram til dette, eg veit ikkje eingong om eg kan skildra korleis dette heng saman, det er meir ei kjensle som har vakse fram. Eg skriv og spelar, og for meg er det eitt og det same. Eg spelar mine musikkstykke, og så skriv eg tekstane som om dei var framføringar, ikkje stykkevis og delt, ikkje langsamt og nølande, men eg hamrar dei fram som om det var ved pianoet, så fort som tanken kan bera meg, og når så dette er gjort, ofte til ein viss grad utan plan, er teksten ferdig.

GH:

Ja, når vi snakkar om litteratur og musikk som nærskyldde kunststartar, og endåtil om litteraturens musikk, så ligg det nok ei aldri så lita tilsniking i det. Musikk er lyd – tonar og rytmar som kling i rommet. Rett nok er musikken basert på ei form for skrift, og han utgjer eit språk i seg sjølv, men realisert blir han først gjennom ei framføring, der han kan klinge ut og takast inn av ein tilhøyrar. Musikk er lyd. Det er ikkje den litterære teksten. Han er, som du nettopp var inne på, stille – per definisjon – heilt til han eventuelt blir lesen høgt. Men dét er ingen føresetnad for at han skal bli realisert som kunstverk, slik musikken er det. Litteraturen blir tileigna stilt, sjølv om bestemor di kviskra orda medan ho las ...

Like fullt snakkar vi om «litteraturens musikk», og viser då gjerne til tekstens – særleg diktets – klangeffektar og rytme. Det er som regel dette ein tenkjer på når ein snakkar om «tekstens musikalitet». Då er vi på mikroplanet. Men ein kan også sjå likskapar mellom romanens struktur og musikkens former på makroplanet, i form av tempovariasjonar, repetisjonar, leiemotiv, pausar og meir til. Men også her brukar vi eit metaspråk med metaforar henta frå musikken.

Like fullt, og trass i desse meir og mindre opplagde analogiane: Teksten er ikkje musikk i seg sjølv – så lenge han manglar lyd. Men den klingande

musikken på si side kan også seiast å vere stum – nettopp ved at han manglar verbalspråkets ord og omgrep, og dermed direkte referansar til ein bestemt realitet. Uttrykksformene er slik sett ulike. Og her kunne vi avslutta og gått kvar til vårt, komponert og spela, eller skrive og lese, i kvar våre sfærar. Og det finst nok også dei som meiner at dét ville vere det beste, i staden for å rote saman det som ikkje høyrer i hop ...

Når ein ikkje kjenner seg heilt vel med ein slik estetisk puritanisme og segregasjon, og jamvel har funne grunn til å etablere ei forskingsgruppe for litteratur og musikk, er det sjølv sagt fordi vi har ei kjensle av at det *finst* ein slektskap mellom dei to kunstartane, eit slags fellesspråk som går på tvers av måtane litteraturen og musikken uttrykkjer seg på.

Dersom dette stemmer, må det vere noko anna enn litteraturens fråvær av lyd og musikkens fråvær av ord som ligg til grunn for slektskapen. Som eit første steg for å få eit grep på kva dette dreiar seg om, trur eg vi må fjerne oss frå absolluttane og innsjå at stilla ikkje berre er fråvær av lyd. Stilla står alltid i eit komplementært forhold til noko som ikkje er stille, til lyden, i det minste potensielt. Musikkens pausar gir inga meining om vi ser dei isolert, lausrivne frå tonane som omgir dei, like lite som *tekstlege* pausar (hola i forteljinga, dei ufortalde delane av historia) gir meining i seg sjølv. Er det ikkje nettopp *spenningsforholdet* mellom lyd/utseiing og stille som skaper meining? Ok, vi har John Cages 4.33, men også stilla i dét verket står i motsetning til noko. Stykket bryt forventningane om kva musikk er, gjennom eit demonstrativt fråvær, ei stille som potensielt set i gang noko hos lyttaren.

Men er det ikkje noko liknande som skjer også i tileigninga av den litterære teksten? Det er greitt at teksten i seg sjølv ikkje lagar lyd, men han er laga av språk, som i sitt grunnlag er knytt til menneskestemma, som i sitt grunnlag er lydleg og høyrbar. Det er ikkje utan grunn at vi snakkar om tekstens *stemme*, sjølv om det finst litteraturforskarar som meiner at dette er eit fantasifoster: Å snakke om «forteljar» i ein roman er ein konstruksjon som ein burde kvitte seg med, for teksten er skrift, og dermed stille. Javel, seier eg då; det *er* skilnad på skrift og tale, og i ein tekst er det nok skrifta som er primær, men skrifta er både prinsipielt og i sitt grunnlag forbunden med talespråket. Derfor kan vi førestille oss ei stemme som lyder. Og kva er gale med at lesaren tar i bruk fantasien

under lesinga? Korleis skulle elles teksten få liv? Og minner ikkje dette om det du seier om lyttarens forhold til musikk, at ein *stille musikk* kan klinge inne i lyttaren etter at framføringa eller avspelinga er slutt? Igjen ser vi korleis lyd og stille føreset kvarandre.

Kunst og fantasi er nær forbundne storleikar, og både skaparens og mottakarens fantasi spring ut av spenningsforholdet mellom uttrykk og stille, ikkje kvart element isolert. Dette inneber også at musikkens og tekstens pausar – kalkulererte mellomrom utan tonar eller ord – ikkje er den einaste sida ved stilla i desse kunststartane. Fenomenet stikk djupare.

Den franske filosofen Jacques Rancière, som har vore opptatt politikk og estetikk som to sider av same sak, skil mellom tre ulike estetiske regime: det *etiske*, det *representative* og det *estetiske*.³ Det sistnemnde er Rancières namn på kunsten i det moderne samfunnet. Her blir språket og forma sett som primær, ikkje innhaldet, og dermed får det ein heilt annan funksjon enn i det representative regimet, der historia og det referensielle er det sentrale.⁴

Ein av dei tidlege representantane for det estetiske regimet var Gustave Flaubert. Eit sentralt poeng for han var at den litterære kunstens sanning ligg i forma, nærmare bestemt i *stilen*, ikkje i innhaldet. For Flaubert er stilen «absolutt» og utgjer ein eigen måte å sjå og sanse på. Skrifta er stadig referensiell, ho fortel ei historie og viser til ei verd, men *måten* historia blir fortald på, er viktigare enn historia sjølv. Om historia er aldri så banal, kan stilen løfte teksten opp til eit anna nivå og gjere han til musikk. Det er ein musikk som ikkje primært ligg i den klangfulle, rytmisk velformulerte setninga, men i spenninga mellom den klassiske framgangsmåten med ei dramatisk handling, slik ein kjenner det frå det representative systemet, og det som løyser det opp.

Kjernen i det estetiske regimet ligg i idéen om ein «stum» musikk som oppstår i koplinga mellom den stilistisk medvitne tekstens antirepresentative einskilddelar og «talens ordinære plattheit», slik vi møter han i det

3 Jacques Rancière: *La parole muette. Les contradictions de la littérature* [Den stumme talen. Litteraturens motseiingar]. Paris: Hachette 1989.

4 For Rancière er ikkje dette først og fremst periodenemningar knytte til ei utviklingshistorie, der det eine regimet avløyer det neste, men namn på ulike måtar å forstå og snakke om kunsten på, men som framleis er til stades og inngår i eit motsetningsforhold til kvarandre.

referensielle språket, eller i dei oppstylta trivialitetane til Emma Bovary i *Fru Bovary*, Flauberts mest kjende roman. For Flaubert, slik Rancière les han, ligg altså den litterære musikken ikkje primært i det velklingande språket, men i *spenninga* mellom form og referensialitet. I den «absolutte stilen» forsvinn den representative logikken, men når «boka om ingenting» (som er Flauberts uttrykk) blir til musikk, blir denne «forsvinninga umerkeleg». *Når teksten blir til musikk, blir han stum*. Då talar teksten utan å tale. Men nettopp slik kan det verkelege vende tilbake, ikkje som klare budskapar om verda, men som litterær musikk. Tanken synest å vere at det nettopp er stumleiken og togna som gjer det mogleg å høyre noko anna i teksten enn referansane til ei konkret røynd. Er dette ein tenkjemåte som du kan kjenne deg att i?

LAV:

Ja, eg kjenner meg igjen i Flaubert på den måten at eg òg er opptatt av litterær form. Eg er opptatt av forma i ei tid som ikkje synest å bry seg om henne. Røyndomslitteraturen vil helst oppheva skiljet mellom litteratur og røyndom, noko som eg trudde me hadde avvist for fleire generasjonar sidan. Røyndomslitteraturen er litteratur- og kunstfiendtleg i og med at det heilage gysset ved denne litteraturen ligg i sjølve brutaliteten i utleveringa, det er dette som interesserer og ikkje estetikken. Estetikken har vorte, også i litteraturkritikken, eit skjellsord. Estetikken er tom, heiter det, uvesentleg, formeksperimentet er livsfjernt, sært. Å vera opptatt av forma høver elles dårleg saman med dei kommersielle omsyna, der alt skal vera gjenkjenneleg, alt skal vera som før. Ein skal få toggen mat, spytt ut på fatet.

Me kan godt seia at i ein roman har me innhaldet og forma, og så har me innhaldet i forma. Forma svarar då eit stykke på veg til dei musikalske elementa, musikken i teksten, og innhaldet er innhaldet i denne musikken. Me kan såleis godt snakka om det referensielle innhaldet og det musikalske innhaldet.

Det har vore snakka mykje om stilen og musikken i *Madame Bovary* gjennom åra. Det er sikkert at Flaubert sjølv var sær opptatt av dette og la mykje tid og arbeid ned i å forma setningane slik at språkestetikken kom dit han ville. Han var ingen hurtigskrivar, slik eg meir og meir har

blitt. Ein kan seia at medan Flauberts metode nærma seg den strevande og hardt arbeidande komponisten, bøygd over detaljane, er mitt skrivearbeid meir i slekt med utøvaren, der tolkinga, framføringa, skrivninga lyt gå sin gang, i tempo, og det får bera eller breista, og det som kjem, kjem i augneblinken, intuitivt, og er ikkje fila på i det endelausa som hos Flaubert.

Språket i *Madame Bovary* er ikkje berre oppstylta, det er også nedpå og detaljprega. Det ikkje-emosjonelle, presise, matter-of-fact-aktige språket synest å vera idealet. Så er Flaubert også rekna, saman med Balzac, som far til den realistiske romanen i Frankrike. Korleis skal me skjønna dette med å vera nedpå kvardagen i eit ikkje-emosjonelt språk og samstundes skriva musikalsk? Det er interessant at ein kan kjenna att musikken i *Madame Bovary* (sjølv om eg berre har lese boka på engelsk), men kva denne musikken er, korleis han verkar, kva han gjer med oss, er mykje vanskelegare å seia. Ja, kva er det, dette språkmusikalske som me kan oppleve, men ikkje heilt greier å definera?

Eg synest du er inne på noko viktig når du skildrar korleis den skriftlege litteraturen står i gjeld til talemålet. Me gjer nok rett i å rekna talespråket som det primære, særleg dersom me skal sjå temaet vårt i eit biologisk, evolusjonært lys. Korleis har språk utvikla seg, korleis har musikk utvikla seg, korleis har skrift utvikla seg?

Skriftspråk står i gjeld til talespråk, men det tyder ikkje at skriftspråk er mindre viktig eller verdfullt enn talespråk. Tekst har andre potensial enn tale, det at skrifta, det ein alt har skrive, støttar minnet, gjer at ein kan utvikla andre og meir djuptgåande tekstlege strategiar enn det som var tilfellet i den munnlege litteraturen.

Det har vorte hevda at menneska kunne syngja før dei kunne tala. Eg veit ikkje om dette stemmer, men eg har lang røymsle med å spela musikk for dotter mi som er psykisk utviklingshemma autist. Ho skjønner lite verbalt språk, men det musikalske språket forstår ho særst godt. Også (det har me sett i det siste, ho er vorte 42 år gammal) når ho lyttar til ganske avansert musikk, til dømes Radka Toneff. Ho lytta intenst på Toneff, her ein dag, og var gråten nær då det kom ein melankolsk låt. Er det slik, kanskje, at det musikalske språket er lettare å tyda enn det verbale? Det kan verka slik. Det er meir umiddelbart, treng ikkje omgrepa for å gjera

verknaden sin. Og det er nett omgrepa autisten ikkje kan handsama eller setja namn på.

Kva er musikk? Eg veit ikkje korleis musikk kan definerast, det finst sikkert mange freistnader på å sirkla fenomenet inn. Men det gåtefulle med musikken er der i alle fall. Kva som skjer ved lyttinga, er ikkje lett å skildra eller forklara. Musikken, omgrepslaus, er også innfløkt i sin verknad på oss.

Hjernen er stille, alt som skjer der, skjer utan lyd, lyden blir mottatt der og får sine tydingar etter mønster me ikkje greier å følgja. Flyttar me merksemda inn i hjernen, vert skiljet mellom lyd og stille oppheva. Teikna på boksida vert omdanna til lyd i hjernen og endar opp på same stad der talen får si tyding. Det kan godt henda.

I det siste har eg tenkt at musikk er noko vidare og meir allmennmenneskeleg enn det me til vanleg brukar ordet på, noko meir enn det som kling og kryp inn i øyra. Og at det språkmusikalske ikkje berre høyrer til i litteraturen og blant språkestetar som Gustave Flaubert, men at musikk i ei slik vid tyding er til stades i mange fenomen blant menneska, i arbeid, idrett, elskov, og altså ikkje minst i språk. Lydane, rytmen, klanggen, og evna vår til å tyda slike fenomen og setja dei inn i ein menneskeleg samanheng, er kanskje heilt naudsynlege delar av språk og språkforståing. Me skjønar språket på grunn av at musikken bur i språket, og musikk er kanskje det mest grunnleggjande med språk. Daglegtalen er kanskje meir musikalsk interessant enn me har tenkt på, samtalane våre står i større gjeld til det musikalske enn me trur.

Dersom det er slik, vert det endå tristare å tenkja på innsnevringa av språk som går føre seg på mange samfunnsområde. Språk vert sett på som nærast eit middel til å føra over eit meiningsinnhald frå den eine til den andre, og klanggen, stilen, rytmen tyder ingen ting, vert ikkje sett, vert ikkje dyrka, vert kanskje heller oppfatta som noko vondt og vanskeleg.

GH:

Eg trur vi er inne på noko heilt sentralt når det gjeld forholdet mellom verbalspråk og musikk. Musikken har i utgangspunktet ingen ord som peikar direkte mot ein konkret realitet. Dette trur eg heng saman med det paradokset du var inne på i starten, at også den klingande musikken

har ei stille i seg. Musikkens måte å referere på er meir indirekte, antydande, assosiasjonsskapande. Kanskje vi kan vri litt på Wittgenstein her: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man spielen*. Difor er musikken i stor grad overlata til den aktive mottakaren for å kunne bli assosiert med ein røyndom.

Det er ingen tvil om at musikkens språk og verbalspråket er ulike. Men kva slags verbalspråk snakkar vi om i samband med litteratur? Du nemnde den såkalla røyndoms litteraturen, som ynskjer å bryte ned skiljet mellom fiksjon og røyndom, som om det skulle vere mogleg. Eit fåfengt mål, spør du meg. Dette har litteraturkritikken vore lite opptatt av. Ligg det ikkje ein grunnleggande fiksjon i botnen av alt vi tenkjer og skriv? Vi kan ikkje gripe tinga, den objektive røyndomen, direkte med ord. På eitt eller anna punkt tagnar språket: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*. Dette såg Wittgenstein, og dette skjønar forfattaren, om han ikkje har kjøpt røyndoms litteratur-ideologien med hud og hår. Er det ikkje nettopp kampen med det uregjerlege og motsetningsfulle ved språket som er noko av drivkrafta i og vitsen med den litterære skrifa? Dessutan spelar mottakaren ei viktig rolle også her – både når det gjeld koplinga mellom tekst og røyndom og mellom tekst og musikk. Ikkje alle lesarar les, og høyrer, det same, heldigvis, sjølv om også mottakinga vår av kunst er forma av det vi har lært og røynt.

Språket gjer motstand, meininga glepp unna, men nettopp derfor må det skrivast, utan illusjon om at tinga lar seg gripe direkte med ord, men med eit håp om å nærme seg ei forståing. Slik kan ein sjå stilla som utgangspunktet for den skapande prosessen. Og er det eigentleg så stor skilnad på det litterære og det musikalske språket her? Er ikkje trongen etter å skape nokså lik for forfattaren og komponisten, eller musikaren, når det kjem til stykket? Kan vi seie at det er *stilla* det til sjuande og sist handlar om, også når teksten handlar om noko gjenkjenneleg i verda? Eller når musikken kling på sitt mest kraftfulle? Er det rett og slett *stilla* som er startpunktet både i den litterære og den musikalske skapinga?

No finst det ulike former for stille. Du nemnde dottera di, som manglar det vi vanlegvis forstår med språk. Like fullt er ho i stand til å glede seg over og bli berørt av musikk. Orda seier henne ikkje noko, men musikken forstår ho. Dette skildrar du også i *Syngja*, og i essayboka *Sorg og song*, der

du også skriv om det å skrive, og særleg prosessen fram mot det punktet i forfattarlivet ditt der du endeleg blei i stand til å skrive om autismen, bryte stilla så å seie. No handlar ikkje *Syngja* berre om autisme, eller om vilkåra for foreldre med eit sterkt funksjonshemma barn, sjølv om det var dette som fekk mest merksemd av litteraturkritikken. Det melderane *ikkje* såg, var at *Syngja* ikkje berre var eit stykke «engasjert litteratur», men ein kunstnarroman, der språkløysa ikkje berre handla om barnet, men om forfattar-farens eigen «autisme» – i møtet med hjelpeapparatet. Nettopp dette doble ved *Syngja*, forsøket på å skrive eit erfaringsbasert engasjement saman med ein kunsttematikk, begge basert på eigne røynsler, var for meg det originale og sterke med denne romanen. Og her kjem vi tilbake til spørsmålet om drivkrafta i kunsten: togna, fråværet av språk som føresetnad for eit anna språk.

Den litterære forma er viktig for deg, seier du, og musikken ligg i forma og uttrykksmåten, også i daglegspråket faktisk. Eg trur du har rett, men eg trur også at musikken ligg i «innhaldet», om enn på ein annan måte enn det som er røyndomslitteraturens premiss: at det verkelege kan gripast i språket direkte. Eg tenkjer meg at musikken, både som klingande musikk og litterær musikk, kan forståast som delar av eit fellespråk som begge har grunnlag i stilla: ei stille som handlar om *fråværet* av eit språk som kan gripe røynda direkte. Både i livet vårt og i kunsten sirklar vi rundt dette språklause tomrommet, som ifølgje psykoanalysen er det paradoksale grunnlaget for subjektiviteten vår. Men fråværet står også i eit komplementært forhold til håpet om nærvær. Vi held fram med å uttrykkje oss, i dagleglivet, i litteraturen og i musikken, i våre forsøk på å bryte stilla, finne eit slags svar. Kanskje det er her litteraturens musikk oppstår – i ei søking etter meining som tvingar fram eit *anna* språk enn det reint referensielle (som sjeldan er reint), eit motsetningsfullt språk som stadig har stilla i seg?

LAV:

Handlar trongen til å skapa først og fremst om stilla, spør du. Eg ser at du definerer stilla som fråværet av språk, og det å bryta stilla, det å fylla henne, forklara det me ikkje skjønar, er noko av det som driv oss. Eg synest dette er særst interessant. Og den stilla me talar om her, er noko

anna, kanskje, enn den stilla me har snakka om før, som er inst i musikk- eller litteraturopplevinga. Eller er det same stilla? Stilla er stilla, kan ein koma til å tenkja. Tomrommet er tomrommet. Korleis skal me skildra det? Er det her Wittgenstein teier?

Er det faglitteratur eller skjønnlitteratur det du og eg driv med i denne dialogen? Eg veit ikkje korleis du kjenner det, men for meg er det nok mest skjønnlitteratur. Eg må vedgå at det berre har blitt slik. Faglitteratur tenkte eg visst på då me tok til med skrivinga, men så sklei eg ut i det skjønne. Det er jo det eg kan og kanskje også helst vil. Eg har litt røynsle med fagskrift, og ikkje minst i essayet *Sorg og song*. For meg ser det ut som om ein må tenkja meir i faglitteraturen. Ein må vera meir stringent, byggja slutningsrekkjene logisk opp, fara tankebanane til endes. Dette er stort og viktig arbeid som det er trong for, men i skjønnlitteraturen får refleksjonen og den omgrepsmessige dynamikken ein annan plass. Ein treng tenkinga, ikkje minst i prosadikting, romanen krev refleksjon, skal det verta sving på sakene, men han treng òg innfallet og brotet. Mykje kan ein lata stå i ein roman, utan at ein skjønar det. Ser det rett og viktig ut, får det vera med til trykkeriet. Slik har eg kjent det med desse epistlane mine òg. Og samspelet mellom mine og dine innlegg. Eg merkar at eg slepper taket i dette med å forklara lenger inn, djupare ned, og går meir etter det eg synest svingar, det som av grunnar eg ofte ikkje veit, fascinerer meg. Eg anar vekselverknader mellom delar av min eigen tekst og også mellom min og din tekst, eg kan ikkje alltid forklara kva desse verknadene er, men eg likar at dei er der, og det er nok ei eiga kjensle for den slags som skal til for å lata stå det som ein ikkje heilt veit kva tyder. Det kjem, får me tru, frå djupare lag i oss, undermedvitet.

For alt eg veit er dette skiljet mellom fag- og skjønnlitterær lite relevant. Kanskje har ikkje tenkinga ein meir vaklevoren plass i skjønnlitteratur enn faglitteratur. Kanskje spelar intuisjon og det spontane ein større rolle i faglitterær skriving enn me til vanleg tenkjer på. Var det Wittgenstein som sa at fiksjon er betre enn faglitteratur for fiksjonen er klar over sin fiksjonelle karakter, men det er ikkje faglitteraturen?

Det som er utanfor planen, kontrollen, logikken, eller kva ein kan kalla det, det kan vera stilla. Spranget mellom skrift som er styrt av ein uttenkt disposisjon og den skrifta som oppstår spontant, det tomrommet ein

svevar over når ein slepper taket i det ein kan forklara, det er stilla. Alt tomt er stilt, er det ikkje? I denne overskridande delen av skjønnlitteraturen, i det som kjem frå djupet av forfattarens sjølv, frå det ukjende i han, der finst det kanskje, det som Wittgenstein ikkje kan tala om. Litteraturen kan tala om det som ikkje kan talast om. *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schreiben.*

Det er kanskje to nivå på fråværet du snakkar om. Det eine er fråværet av språk som kan dekkja dei menneskelege røynslene. Det andre er fråværet av kontakt med det inste i oss sjølve, det me anar, men ikkje kan utseia. Det å vera skjønnlitterær forfattar kan vera å prøva å nå dette, å strekkja seg, slik eg har skrive det i *Sorg og song*, inn i det språkause. Eg og autisten strekkjer oss då i kvar vår retning, eg strekkjer meg frå språket og inn i det språkause, ho vil ut av det språkause, inn i språket, den symbolske orden.

Autisme smittar, slik har eg sagt det i essayet mitt. Med det tenkjer eg på spørsmålet om korleis ein skal snakka og skriva om eit menneske med infantil autisme. Ei grov oppsummering av røynslene mine på feltet er slik: Om sine normale born snakkar ein vanleg kvardagsspråk, foreldrespråk, kanskje slik ein har blitt snakka til sjølv ein gong av foreldre, besteforeldre, ein omsorgsperson. Kjærleiken kan liggja i dette språket, ikkje i berre i orda, men empatien kan bu under og mellom orda. Ein pludrar, ein tøysar, ein godsnakkar, ein leikar, ein syng. Har ein eit barn med autisme, lyt ein gløyma dette språket og tileigna seg fagspråket. Det er fagfolka ein snakkar med om barnet, og dei veit best og har det rette språket, vitskapleg, klårt. Fagfolka har, etter mi røynsle, definert korleis ein snakkar om barnet, far og mor prøver stotrande å læra seg dette slik at dei kan vera med i den viktige og kloke samtalen. Til barnet skal ein då, særleg i den åtferdsanalytiske tradisjonen, snakka på heilt bestemte, på førehand uttenkte måtar. Borte er det kvardagslege, det spontane, det nære. Borte er det språket far og mor kan med sjel og hjarta. Borte er morsmålet, kan ein seia.

Foreldra prøver å tileigna seg eit nytt språk, det faglege, men det lukkast berre eit stykke på veg. Dei vil læra det psykologiske og pedagogiske korrekte språket, for deira eige språk har mista relevansen. I denne klemma vert ein stum. Det autistiske barnet hjelper ikkje til, svarar ikkje,

ein veit ikkje kva det skjønar. Det å snakka til det autistiske barnet, få til ein samtale, gir ein fort opp, det kjem ein statisk monolog i staden. Språket som no omgir barnet, det nyoppdaga liksom-fagspråket, det som skulle forklara situasjonen, opna opp stilla, fylla tomrommet, det språket er for fattig til å senda meldingar til stilla.

Det ser ut for meg som om dette er ein parallell til noko ein kan oppleva ved skrivearbeid. Det er rett at det dreier seg om stilla, men for å etablera henne, minna om henne, visa verda at ho finst, stilla rundt det autistiske barnet, for å fortelja slik at ein kan bli forstått om barnet, må ein få snakka på det språket ein meistrar, på det ein har internalisert, inderleggjort. Ein må fortelja på det språket ein kan handtera utan å nøla eller leita. Ein far som snakkar «gebrokkent» fagspråk, kan berre koma med halvsanningar og demonstrerer ikkje stort anna enn redsla si for ikkje å bli sett på som ein dårleg far. Det lette, naturlege språket med røter i eigen barndom kan koma til, slik i forbifarten, og ta ein liten tur ned på djupet.

GH:

I løpet av samtalen vår har vi nærma oss ei forståing av stille som fråvær av språk, ikkje berre i musikken, men også i litteraturen, og kanskje kan dette vere ein mogleg inngangsportal til å sjå ein grunnleggande slekt-skap mellom kunstartane. Men er det då stilla *i* teksten og *i* musikken vi snakkar om, eller er det fråværet av språk og forståing som *føresetnad* for at den skapande prosessen skal kome i gang? Her trur eg det mest fruktbare er å tenkje prosess og resultat i samanheng, ikkje som årsak og verknad. I så fall må ein kunne tenkje seg at stilla blir verande i teksten eller musikken etter at skapingsprosessen er over. For lesaren og lyttaren kan meiningssøkinga halde fram.

Kva slags kunst er det som har som mål å seie alt? Og kva slags forskning er det som gjer krav på å ha sagt siste ord om ei sak? Det *er* sjølv sagt skilnad på kunstprosa og fagprosa, men det fine med forskning på litteratur og musikk, og på relasjonen mellom dei, er at problemstillingane og forskingsspørsmåla spring ut av objekta vi legg under lupa. Eller: Dei *bør* gjere det. Det finst nokon viktige vitskaplege og metodiske krav, men det

er ei grense for kor stor distansen mellom teori og forskingsobjekt kan bli før forskaren mistar objektet av syne.

Du er forfattar, men også muskar, og du har denne spesielle erfaringa som far til eit barn med autisme. I tillegg kjem sjølvsgt alle dei andre erfaringane du har samla deg gjennom åra. Dette ligg til grunn for det du seier, det du skriv, og for måten du skriv på. Du har nokon innsikter på dette feltet som er svært relevante, og som har vore opnande for samtalen vår. Eg er litteraturforskar og underviser, men eg er også muskar, av det improviserande slaget. Lenge tenkte eg at forskning og speling kom litt i vegen for kvarandre, men dette har eg etter kvart endra syn på. Eg har innsett at det å vere litteraturforskar og det å lage musikk handlar om noko av det same. Kanskje vi kan seie at det handlar om ei form for forskning i begge tilfelle, men med ulike middel.

Leiken med tonane har lært meg at all skaping er knytt til noko intuitivt, og at den skapande prosessen både i tekst og musikk handlar om å gå inn i eit slags tomrom, eit fråvær, og prøve å fylle det. Men dette kan lett misforståast: Eg snakkar ikkje om å fylle tomrommet igjen, seie «alt» om den aktuelle teksten, eller erstatte stilla med lyd. Noko av det vanskelegaste i improvisasjonsmusikk er ikkje å finne på noko å spele, men å våge å la det vere stille og slik invitere lyttaren inn i musikken. Av og til kan ein kjenne seg tom for idéar, men eg har lært meg at nettopp då skal ein vere på vakt. Då kan det dukke opp noko ein ikkje visste låg der og venta. Eg trur at all skaping, både den kunstnarlege og den vitskaplege, når ho er på sitt beste, handlar om å våge å nærme seg dette språkause, utan håp om å seie det siste ord, men heller prøve å gjere stilla synleg og høyrleg. Det kan høyrast smålate ut, men er i røynda noko av det vanskelegaste som finst.

Litteratur

- Hjorthol, G. (2012). Å gjenta fortida baklengs. Om Lars Amund Vaages *Kunsten å gå*. I H. Bramness & J. H. Thon (Red.), *Vaage. Ti lesninger i Lars Amund Vaages forfatterskap* (s. 105–138). Oktober.
- Hjorthol, G. (2016). Den raude staden. Eit improvisert møte med Lars Amund Vaages dikt. I U. Langås & K. Sanders (Red.), *Litteratur inter artes. Nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter* (s. 224–245). Portal forlag.

KAPITTEL 2

- Hjorthol, G. (2020). Prosaens stille musikk. Om Lars Amund Vaages poetikk. I *Norsk litterær årbok 2020* (s. 167–197). Samlaget.
- Hjorthol, G. (2021). Romanens rytme. Lars Amund Vaages *Rubato*. I *Skriftkultur 4* (s. 147–169). Cappelen Damm Akademisk.
- Rancière, J. (1988). *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette Littératures.
- Vaage, L. A. (1996). *Rubato*. Oktober.
- Vaage, L. A. (2005). *Tangentane*. Oktober.
- Vaage, L. A. (2012). *Syngja*. Oktober.
- Vaage, L. A. (2016). *Sorg og song*. Oktober.
- Vaage, L. A. (2017). *Den vesle pianisten*. Oktober.
- Vaage, L. A., Barth, A., Hjorthol, G. (2019). *Den raude staden* [CD]. Farmorhuset FMH1101.