

KAPITTEL 6

Stilla, torevêret og rugda sitt språk: Musikken i Vesaas' *Fuglane*

Jan Inge Sørbø

Summary: This article is a reflection over the process of making an opera-libretto on the basis of a novel (Tarjei Vesaas: *The Birds*). The most straightforward method would be to concentrate on the plot, which can be transferred quite easily from novel to opera. But for the music to be more than an underlining and enforcement of events in the plot, the librettist must read the novel in a more advanced way to grip the dimensions of the text. What kind of rooms are opened in the text, what is accentuated or, conversely, played down in the text, and what is connected to fear, hope, fellowship or isolation? And above all: Where does the text open up for phenomena that lie at the borders of what everyday language can say? In the Vesaas novel, the Bird motif, the secret language of the woodcock, plays a major part. It is precisely in the secret, almost unutterable language of the bird that we can find the bridge over to the music. This insight leads into a reflection upon the nature of language in a broader perspective. Language is far more than empirical claims about the world; speech consists of acts and signs that go beyond only pointing to facts in the world. Literary language can be as objectless as music, pointing to itself, and it can at this point have the strongest force.

Keywords: Vesaas: *The Birds*, literature vs music, autonomous aesthetics, speech acts

Ei rekkje musikkdramatiske verk byggjer på kjende litterære tekstar. Overføringa frå tekst til scene og frå lesing til musikalsk framføring reiser mange spørsmål. Ikkje minst gjeld dette når tekstgrunnlaget er ein roman, som rommar langt meir tekst enn det ein opera har plass til. I prosessen med å skriva ein libretto, altså velja ut dei tekstane som skal

Sitering av denne artikkelen: Sørbø, J.I. (2022). Stilla, torevêret og rugda sitt språk. Musikken i Vesaas: *Fuglane*. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbø, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 108–120). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.158>
Lisens: CC BY-NC-ND.

framførast musikalsk, må ein gjera eit utval, bygd på ei tolking av teksten. Er handlinga det viktigaste, eller er det dei symbolske romma som oppstår i bilete og hendingar i teksten? I det fylgjande skal eg presentera nokre sider ved ein slik prosess, både ved å gjera greie for ei tolking av romanteksten, og ved å reflektera meir prinsipielt over forholdet mellom handling og symbolunivers, mellom tekst og musikk og grensene for kva som kan uttrykkjast. Finst det kanskje eit slags ordlaust punkt i verbale kunstverk, som peikar mot musikken?

Vesaas og Åm

Våren 2018 fekk eg vera med i koret i Magnar Åms opera *Kimen*, som vart uroppført i Volda under Dei nynorske festspela.¹ Det var ei stor oppleving på mange vis; både ved at stoffet var så krevjande at det var heilt på grensa av det eit amatørkor kunne få til, men ikkje mindre ved at responsen var så eineståande. Etter å ha dukka ned i lynsje-stemminga, drapet og angeren, slutta operaen med ei enkel setning frå romanen: «Det er morgon no». Då barnekoret song denne enkle linja, rann tårene hos meir enn ein publikummar i den store industrihallen der verket vart framført.

Dette var den andre Åm-operaen med Vesaas-tekst. Den første var *Is-slottet*, som vart uroppført i 2014 i Esbjerg. Etter *Kimen* spurde Magnar om eg kunne laga ein libretto til *Fuglane*. Her vil eg reflektera litt over mi tilnærming til *Fuglane*, og korleis denne poetiske romanteksten kan setjast i forhold til musikk.²

1 *Kimen* vart uroppført i Propellhallen, Volda 7. juni 2018. Regissør var Jiri Nagy. Musikanane kom frå Telemark Kammerorkester, Ålesund strykekvartett, Indre strøk ungdomsstrykeorkester og songarane frå Volda Vokal, Ørstakoret, Volda og Ørsta korskule og ei lokal ungdomsdansgruppe. Solistar var Karen Rosenberg Olsen, Magne Fremmerlid, Eivind Kandal, Thomas Røshol, Ingeborg Fangel Mo, Ragnhild Engeset, Louise Engeseth og Karina Holkestad. Dirigent var Lars-Erik ter Jung.

2 *Fuglane* blir omtala som «meisterverket til Vesaas» i omslagsteksten i *Skrifter i samling*. Det er semje mellom kritikarar og litteraturhistorikarar om at denne romanen er svært vellukka. Mange har skrive noko om den, sjølv om ikkje mange har skrive inngåande studiar over berre dette verket. Sverre Wilands bind om *Fuglane* i serien *Veier til verket* er ei fin innføringsbok. Den inneheld også ein bibliografi om forskinga (Wiland, 1997). Etter den tid er det laga fleire hovudoppgåver, m.a. Henriette Lofthaug om religiøse trekk i romanen, og Per Christian Gundersen om humoren. Fleire har også interessert seg for den polske filmatiseringa av romanen.

Handlinga og elementa

Og la meg starta på eit enkelt nivå, før eg nærmar meg nokre meir språk-filosofiske spørsmål, knytt til forholdet mellom språk, musikk og omverd.

Ein opera inneheld som oftast ei forteljing, eit handlingsforløp, det Aristoteles omtalar som ein fabel eller *mythos*. Vi startar i ein tilstand, så skjer det noko som gjer at vi – eller helten – kjem over i ein annan tilstand. Dette forløpet kan vera komisk eller tragisk; i forteljemessig forstand tyder det at det kan gå frå ein tilstand av harmoni til disharmoni, som i tragedien, eller frå disharmoni til harmoni som i komedien. Men gjennom denne handlinga går helten gjennom eit verdiladd landskap; og med Northrop Frye³, og seinare strukturalistisk teori, kan vi skilja mellom den horisontale dimensjonen, der helten bevegar seg mot eit mål, og den vertikale dimensjonen, der rørsla fører han «opp» i livsutfalding og harmoni eller «ned» i disharmoni og trugande død. Med ein musikalsk metafor kan ein seia at handlinga er melodien, som rører seg framover, medan den verdimesseige, vertikale dimensjonen, er (dis)harmoniane som melodien rører seg gjennom på sin veg mot slutten eller sluttakkorden.

*Fuglane*⁴ fortel ei slik historie. Tidleg i romanen gir Mattis uttrykk for at han er redd for at systera Hege skal forlata han. Og det skjer, slik Mattis opplever det, fordi Hege blir kjærast med Jørgen, og då er det i grunnen ikkje plass til Mattis lenger. I den forstand har vi ein variant av ei trekant-historie her, med den hjelpelause Mattis som klamrar seg til systera, og Hege som på si side lengtar etter å realisera sitt eige liv og sine eigne kjensler. Mattis har ei intuitiv forståing av dette, som vekslar mellom precise aningar og rein angst.

Denne historia har eg lagt vekt på i librettoen, ved å flytta Mattis sitt utrop: «Hege – du må ikkje gå frå meg!» heilt fremst i operaen.

3 Northrop Frye brukar dei aristoteliske omgrepa *mythos*, *ethos* og *dianoia*, som tyder handling (fabel), karakterar og meining eller tema. *Mythos* er noko som skjer i tid, eit forløp eller ein sekvens, medan *dianoia* er dei (vertikale) meningsdimensjonane som handlinga bevegar seg gjennom. Sjå Frye, N.: *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, s. 52.

4 Vesaas gav ut *Fuglane* i 1957. Eg viser til den utgåva som står i *Skrifter i samling*, bd. 12, Oslo, 1988.

Men teksten i *Fuglane* rommar så mykje meir enn dette, og mange av episodane har berre ei perifer tilknytning til dette dramaet. Vi blir kjende med Mattis si verd: Hans problematiske forhold til arbeid på jorda, hans overdimensjonerte otte for torevêr, hans fryktblanda fascinasjon for jenter (med hans geniale spørsmål til Jørgen: «Tenker du på jenter midt i veka?» (s. 162). Men framfor alt hans enorme fascinasjon for fuglar – rugda som flyg over huset, som han fører samtalar med, og den store skinande fuglen på stien. For Mattis er dette store livshendingar. Og her er vi i den vertikale dimensjonen; vi får innsikt i Mattis sitt univers. Vi kan bruka den gamle elementlæra: Øvst er lufta, fuglane sitt element, med si merkelege dragning på Mattis. Men det farlege i tilværet kan erobra lufta; det skjer når elden tek over, gjennom lyn og tore. Vesaas sin uforliknelege humor melder seg her; Mattis har nemleg lese alt han har kome over om lynnedslag, men aldri nokon gong høyrte at lynet slår ned på do. Difor stengjer han seg inne på do så lenge tora rullar.

Jord-elementet handlar om arbeidsliv og kvardag, og her er Mattis utilpass. Han har tallause røymsler av å mislykkast som jordarbeidar, men melder seg likevel som leige-arbeidar på ein av nabogardane. Det har aldri gått bra før, og vi får demonstrert at det ikkje går bra no heller. Tankane går i kryss for han, og arbeidet mislykkast (kap. 10 og 11). Likevel er det nettopp på jorda han har sine største opplevingar; det er når han samtalar med rugda. Han ser rugdespor i jorda, og les det som hemmelege teikn. Dette skjer når luft-elementet møter jorda, og då er Mattis på rett plass. Han forstår og les det jordtrælane ikkje forstår (kap. 14–15).

Vatnet er eit tvitydig element – i elementlæra og i romanen. Det rommar både død og gjenfødning, det er dåpen sitt element. Mattis opplever sin største triumf på vatnet, når han havarerer med den gamle båten sin, og blir berga av to glade jenter som er ute for å ro og bada. Men i denne episoden ligg det også varsel om det farlege ved vatnet, som viser seg i slutten av romanen, der Mattis ror ut på vatnet, slår hol i den rotne båten, og overlet til lagnaden om han skal leva eller døy. Mellom dei to episodane er karrieren hans som ferjekar; han patruljerer på vatnet, om nokon skulle ha bruk for skyss. Ironisk nok kjem Mattis på den måten til å frakta Jørgen til huset, og dermed er trekant-historia i gang (kap. 21–22).

Musikk til eller i romanen

Om ein tenkjer på musikken *til* Vesaas sin tekst, kunne ein konsentrera seg om handlinga og forløpet, og laga glad, dramatisk, trugande eller trøystande musikk etter kvar ein er i handlinga. Men meir spennande er det kanskje å spørja etter kva musikken er *i* romanen. Og då er ein straks over i det vertikale nivået; dei ulike laga i Mattis si verd, som har ulik ladning og dermed ulik musikk i seg. Som librettist blandar eg meg ikkje inn i korleis denne musikken skal formast ut av komponisten, men freistar å setja saman tekstelement som eg som tekstlesar opplever formidlar ulike stemningar, modi, ulike blandingar av angst, håp og tru. Og *Fuglane* har mykje å by på: den skarpe angsten for torevêret, den spontane gleda ved fugletrekking, det lokkande og farefulle i vatnet, det blinde slitet på jordet, den vonde kjensla av å stå utanfor det andre kan. Men kanskje det mest spennande: det hemmelege språket til rugda.

Og det fører meg over til dei meir filosofiske sidene ved det å føra saman litteratur og musikk. Litt flåsete kan ein seia at dei to har levd som eit slags *love-and-hate couple* gjennom historia. Frå tidlege tider har dei levd i lag, gjennom lyrikkens samliv med lyra, i song og ritual. Gode melodiar har søkt tekstar, og tekstar har leita etter gode melodiar. Frå dette tette samhaldet har termane for det eine slått inn i det andre, slik at vi nesten automatisk brukar ord som musikk og klang om lyriske tekstar (eller lyrisk prosa). Nokre termar blir brukt om kvarandre i dei to kunstartene; rytme, klang og komposisjon er disiplinær i begge, medan element frå analysane av forteljinga kan slå inn i musikkfaget.

Som i andre relasjonar, kan det oppstå maktkampar mellom dei to. Kven har rett til å definera termane, og kven brukte dei først? Er rytme lånt ut frå musikken, eller var den til stades i setninga før det? Er komposisjon primært brukt om musikk, og lånt av litteraturen? Men i tillegg til denne potensielle konflikten omkring kven som eig termane, er det også ein gjensidig lengt etter den andre sida. Musikken kan bli programmatisk og ta på seg å fortelja ei historie, som i *Finlandia* eller *Die Moldau*. Og litteraturen kan bli så orientert mot den ordause musikken at den helst vil bli rein lyd. Stundom kan det oppstå merkelege kombinasjonar, som når Olav Aukrust vil forkynna eit nasjonalt evangelium, men driv

tekstane sine så langt inn i musikken at dei liknar på «poésie pure». Som Geir Hjorthol har synt i ein artikkel om Lars Amund Vaages forfattarskap, finst det ei dragning mot det ordlause også i ordkunsten.⁵ Og då tyr ein lett til musikken som namn på det ordlause. Dette handlar om ulike måtar å representere det verkelege på. Ein heilt avgjerande skilnad på ordkunst og (ordlaus) musikk ligg jo i måten dei viser til det verkelege på. I utgangspunktet verkar det som litteratur og musikk her står kvast mot kvarandre. Eit av språket sine elementære funksjonar er å visa til omverda, det ein kallar den referensielle funksjonen. Substantiv er namn på fenomen i verda, verb gir namn til handlingar, adjektiva deler ut eigenskapar. Denne språkfunksjonen har blitt vurdert ulikt i ulike tider. Den logiske positivismen definerte dette som den grunnleggjande funksjonen ved språket, og prøvde å føra alt tilbake til den. Men alt i antikken fanst det andre syn. I platonsk idealisme peika språket primært mot den *Logos* som fanst i tanken og ideen, og som fenomena var ufullstendige representasjonar av. Og hos den meir verdsvende Aristoteles finn vi eit skilje mellom *det som skjer* og *det som alltid skjer i det som skjer*⁶ (Aristoteles, 1997, kap. IX). Det første høyrer til historievitskapen, som berre fortel om det eingongsmessige, det andre handlar om tragedien og andre fiksjonsformer, som ser etter tidlause mønster bak dei einskilde hendigane. Alt her finst det ei vending bort frå det reint referensielle. Talehandlingsfilosofane og den seine Wittgenstein skilde mellom tale som påstandar og tale som handlingar. Det siste går utover det reint påpeikande og påstandsmessige (Wittgenstein, 1967; Austin, 1955). Det inneheld også det performative, det som blir til fordi det blir sagt. *Det* er ein interessant kategori for kunst og skapande arbeid. Det finst altså eit heilt repertoar av aspekt ved språket som går utover det referensielle; språket er meir enn namn på ting.

5 Hjorthol (2020) tek opp dette i ein artikkel med særleg vekt på romanen *Syngja* (2012). Sjå også samtalen mellom Hjorthol og Vaage i eit anna kapittel av denne boka.

6 Aristoteles: *Om diktekunsten*. Oversatt fra gresk og med innledning av Sam. Ledsaak. Oslo, 1997. Sjå kap. IX.

Det doble i språket

Men som Northrop Frye peikar på (Frye, 1957, s. 73), ligg det også noko tvitydig i det påpeikande i språket. Kvart språkteikn viser både til noko i verda, og til andre språkteikn. Og denne tilvisinga til andre teikn syner seg frå det reint lydlege, via skrifteikna til arketypar og større språklege eller sjangermessige mønster. Språket viser både innover og utover. Og denne måten å visa til seg sjølv på, i repetisjon og variasjon, har språket felles med musikken. Den enklaste forma dette har, er i rim og rytme, som heile tida repeterer og varierer dei same lydlege og rytmiske figurane. Men det viser også i større språklege einingar. Også musikalske former tek opp att og varierer mindre einingar, og vev det einskilde motivet saman med større einingar.

Då eg for nokre år sidan arbeidde med livshistoria til Fartein Valen, oppdaga eg eit interessant fenomen (Sørbø, 2006). Dersom ein overfører det «påstandsmessige» eller påpeikande, som Frye skriv om, til musikken, kan ein også der sjå at musikken kan peika både utover mot verda og innover mot seg sjølv, mot sine eigne former. På 1800-talet vart dette flittig diskutert, med Johannes Brahms som ein talsmann for den absolutte musikken, og Wagner og andre som tilhengarar av programmusikk, altså musikk med klare tilvisingar til forhold i verda. Valen og hans musikalske slektningar i den andre wienerskulen orienterte seg i hovudsak mot den absolutte musikken. Det var ei retning som også heldt klar distanse til folkeleg musikk, ofte med eit innslag av forakt for massane sin smak. Dette hindra dei ikkje i å setja musikk til tekstar, men også i slike verk peikar musikken ofte mot seg sjølv, mot brotet med tradisjonen og orienteringa mot nye former for rytme eller tonalitet. Valen kan seiast å stå for eit ytterpunkt i denne typen musikk.

Men då eg las om Valen, oppdaga eg at dei krevjande komposisjonane hans, der folk verken greidde å oppdaga ein bodskap eller ei tilvising til «verda», eller eit mønster dei kjende att frå tidlegare musikk, skapte eit sterkt behov for historier. I omtalen av Valens verk vrimlar det av anekdotar om korleis han fekk ideane til musikken sin (Gurvin, 1962). Han såg ein heilt kvit fugl, han vart vitne til eit bombeåtak på ein båt, som gjekk ned og etterlet seg ei stille, han gjekk (i alle fall i tankane) til den

gamle kolerakyrkjegarden i Valevåg. Der musikken motsette seg å bli identifisert med kjende fenomen, det vere seg i musikkhistoria eller i fenomen-verda, kravde formidlinga og kanskje også tolkinga av musikken at det tilsynelatande brotne sambandet med verda vart retta opp. Det handla om ein kvit fugl. Eller om ein båt som gjekk ned på Sletto, like utanfor heimen til Valen.

Ord, musikk og stille

Ein kan forenkla, og seia at språklege verk handlar om verda, og er styrt av det referensielle, medan musikalske verk vender seg bort frå denne ytre tilvisinga, og handlar om seg sjølv, eller om det vakre. Som eg har prøvd å visa ovanfor, stemmer dette dårleg. Snarare er det slik at den doble retninga i språkteiknet, mot språket sjølv og mot verda, har ein parallell i det musikalske språket. Rett nok er musikken i seg sjølv ordlaus, men den kan likevel peika mot verda gjennom lydimitasjon, bruk av kjende melodiar med eit (ideologisk) innhald, som nasjonalsongar eller arbeidarsongar. Og ordkunsten skifter i si orientering: Nokre periodar og teoriar poengterer sterkt litteraturens feste i det sosiale og historiske (realisme, naturalisme), andre periodar poengterer at språkkunsten nettopp frigjer seg frå desse banda (symbolisme, postmodernisme). Stundom er det vel også slik at forfattaren freistar å nærma seg det ordet ikkje kan uttrykkja, medan lesarane plasserer han inn i kjende mønster. Som gymnasiast intervjuja eg forfattaren Alfred Hauge, som eg beundra sterkt. Eg spurte kva han ville seia med romanen *Perlemorstrand*, og venta meg ei formulering av budskapet i kortform. Difor vart eg ørlite motfallen då Hauge svara: Først og fremst vil eg skriva ein god roman. Eg var meir innhaldsorientert; han var orientert mot å nærma seg noko det var vanskeleg å uttrykkja, noko ved språkets grense.

Den enkle versjonen er altså at språket viser til verda, musikken til seg sjølv eller det estetiske. Men den meir kompliserte, og difor betre versjonen, er at verbal kunst oppstår når ein ikkje viser direkte til omverda, men søker det som (nesten) ikkje kan seiast, det som er ved grensa for språket. Musikken har også ei drift mot ei slik grense, nemleg stilla. Musikken spring ut av stilla, og vender tilbake dit. Dette elementet har i skiftande

grad vore synleg i musikkhistoria. Det er lett å sjå det i gregoriansk song, der ein må la songen klinga ut, ofte i store rom, før ein byrjar på neste frase. Eit moderne døme kan ein sjå hos Arvo Pärt, som byrja i ein krass etterkrigsmodernisme, som ofte brukte store format, krasse disharmoniar og hektiske forløp. Pärts nyorientering mot minimalismen kan omtalast som ei gjenoppdaging av stilla – kvar frase skulle tona heilt ut, som i klokkeklang. Slik rettar han opp att balansen mellom musikk og stille.

På ein merkeleg måte svarer dette til Mattis si oppleving av natur og omverd: Han har øyra for stilla og det som spring ut av stilla, dei små teikna andre ikkje ser eller høyrer. Men for mykje lyd skremmer han; tora lammar kommunikasjonen med desse dimensjonane i tilværet, og lukkar dei for han.

Når ein går til ein roman for å finna materiale til ein libretto, kan ein tenkja i den same spenninga mellom «program» eller «absolutt musikk», det påstandsmessige eller det som unndreg seg kjende nemningar. Ein kan leggja vekt på element som det er lett for lesaren/tilhøyraren å kjenne att, og leggje opp til ein musikk som understrekar denne gjenkjenninga. Eller ein kan leita etter noko som opnar seg meir mot det ukjende.

I Vesaas sin tekst finst begge delar: Det er mange gjenkjennelege trekk i Vesaas sitt bilete av norsk landsbygd på 1950-talet. Ein kan også lesa ut ei realistisk skildring av ein «tust», altså ein person som fell utanfor norma om arbeidspått og arbeidsevne, der Vesaas sin sympati opplagt er på Tusten si side. Vesaas kan saktens ha noko å seia om kva som er god sosialpolitikk. Men det blir aldri hovudsaka i *Fuglane*.

Det som gjer romanen så spennande for eit musikkdramatisk arbeid, er dei stadene der teksten går utover kvardagsmeininga og opnar opp for noko som enten ikkje har vore sagt før, eller som er på grensa av kva som kan seiast.

Eit enkelt døme på dette er draumen til Mattis, som han opplever like etter at rugdetrekket har kome over huset hans (kap. 7). Mattis drøymmer at nokon ropar på han frå lunden. Han speglar seg i rutene, og ser at han er blitt ein «mannsleg kar», og når han strammar musklane i armen, rivnar skjorta. Det er mange jenter i lunden, og ei av dei kjem fram til han, og når ho lear på armen, høyrer det fuglesong. Det er ein ynskjedraum.

«Ho kom rett bort til han og var angande» (s. 29). Mattis knyter dette direkte til rugdetrekket, og overtydinga om at det skal gjera alle ting annleis og nye.

Mattis og rugda sitt språk

Vi ser korleis poeten og kunstnaren Mattis byggjer opp ei anna og alternativ røynd, som blir viktigare enn den kvardagslege verda. Det er dette konstruktive, performative ved språket romanen viser fram. I dette språket er det ei rar og svært sjarmerande blanding av naivitet, tillit og komikk. Draumen av angande kvinner og idealbiletet av seg sjølv som veltalende og muskuløs er både primitiv og på eit vis vakker; det er barnleg uskuld og pubertal drift i eitt. Denne evna til å visa fram Mattis som både komisk og likevel inntakande gjennomsyrrer romanen.

Draumen kjem i forlenginga av rugdetrekket, som blir fortalt om i kapittel 5. Når rugda byrjar å trekke rett over huset til Mattis og Hege, forstår han det som ei stor hending, eit varsel om at alt skal bli nytt. Men på same tid viser det fram avstanden mellom Hege og Mattis, for Hege blir berre irritert når han styrtar inn på soverommet hennar for å fortelja om dette. Her skil to språk lag; for Mattis opnar dette den poetiske verda, der alt kan skje, og alt endrast. For Hege er dette berre eit innfall frå ein bror som ikkje er til hjelp i kampen for det daglege brødet. Rugda får ein dobbelfunksjon; ved å opne det poetiske språket (for å velja eit uttrykk) for Mattis, og utdjupe skiljet mellom søskena. Forholdet til rugda kulminerer når Mattis les og tolkar rugdespora i myrjorda (kap. 14). Han skaper det om til sitt eige språk. Rugda har skrive: «Du er du» (s. 67). Og Mattis skriv inn eit svar med ein pinne. Neste dag kjem han att, og finn meir språk frå rugda. Det handlar om stor vennskap, slår han fast (kap. 15).

Denne hemmelege kommunikasjonen med rugda svarer til dei setningane som brått lagar seg i hovudet til Mattis, og som ofte har i seg eit brot med kvardagsspråket: «Tvers gjennom tvers», (kap. 3) tenkjer han, den som kunne greia det! Eller det opne brotet med kvardagsspråket: «Flate steinar er til å sitja på!» (kap. 39), eller det gode spørsmålet til turnipsbonden: «Kva skal du med så mykje turnips?» (kap. 10). Her finst det ein konfrontasjon mellom jord- og nyttespråket og Mattis sitt alternative,

performative språk, som skaper ei anna verd. Det er ofte ein tautologisk struktur i Mattis sine utsegner, dei er sirkulære og peikar tilbake på språket. Det farlege «tvers gjennom lyn» blir omforma til det trygge «tvers gjennom tvers».

Samtalen med rugda er eit høgdepunkt i utviklinga av dette språket, og eit høgdepunkt i lykke for Mattis. Men det er farleg å stiga for høgt; i alle fall får Mattis ein sterk angst dei neste dagane. Med god grunn, syner det seg, for ein ungdom som han fortalde om rugda, har skote den, og ser det som ein stor siger. Og no slår det poetiske språket, Mattis si imaginære verd, tilbake i kvardagsverda. Når romanen er lesen til endes, ser vi at det er ein parallell mellom rugda og Mattis.

Elementa møtest

Når Mattis til sist legg ut på den farlege båtferda si, slår hol i båten og legg seg til å flyta på årane, er det poetiske språket heilt vove saman med det kvardagslege. Han handlar som best han kan i forhold til konflikten kring Hege. No skal det avgjerast! Dimensjonane i elementa møtest; han omtalar planen sin som ein lyn-plan – altså noko farleg, men også skarpt (som er eit uttrykk han brukar om dei flinke – dei lynskarpe). Og like før han legg ut på båtturen sin, tenkjer han på kva som er under vatnet:

Botn, tenkte han. Var komen dit etter kvart, i alt han tumla med. Men her var så mange: Grasbotn, tenkte han. Sandbotn. Gjørme. Steinbotn. Urer. Botnar ingen har drøymt om.

Men så er det detta *andre* òg, tenkte han forvillande, så vidt han torde. Og då berst det nok oppatt igjennom alle botnar.

Det er då dit eg skal? sa han og klengde seg til det.

Ja, det er det, sa han att. (kap. 45)

Her ser vi korleis det eg kallar det poetiske språket, blandar seg med det realistiske. Det gjer det også i sluttscena, når Mattis ropar namnet sitt, og det høyrer ut som eit fugleskrik på det aude vatnet, frå ein framand fugl. I sitatet ovanfor er det ei rørsle nedover, mot botnen, mot alle botnane.

Men så snur rørsla, og det «berst oppatt igjennom alle botnar». Det gjen-tek seg i scena på vatnet, der han først søkk ned i vatnet, men så lagar ein lyd som av ein fugl. Rørsla snur, og gjennom skriket vender han seg oppover. Poengteringa av det framande er både ein kulminasjon av distansen mellom Mattis og kvardagsspråket i bygda, og eit signal om at han no forlet alle kjende dimensjonar, og går inn i det framande – der det kanskje «berst oppatt». Denne avslutninga føyer saman dei ulike nivåa i forteljinga om Mattis, både kvardagsspråket og hans eige poetiske språk. Og samtidig fører dei lesaren til det som både er utgangspunktet og målet for (dikte)kunsten: den staden der kunstspråket bryt ut av den påstandsmessige koden, og det imaginære tek over. Det er, sagt med andre ord, den staden der litteraturen kan bli til musikk.

Det er desse stadene i romanen, der orda seier noko ufatteleg, noko som sprengjer dei vanlege førestillingane, som det har vore viktig for meg å levera vidare til komponisten. Her ropar teksten på musikk. Ikkje som filmmusikk, som lagar det nifst i forfylgjingsscenane og set på fiolinane i solnedgangen, men som eit søk etter noko som vi ikkje kjenner frå før. Ver så god, Magnar! Tonen er din!

Litteratur

- Aristoteles (1997). *Om diktekunsten*. Grøndahl & Dreyer.
- Austin, J. L. (1955). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism*. Princeton University Press.
- Hauge, A. (1974). *Perlemorstrand*. Gyldendal.
- Hjorthol, G. (2020). Prosaens stille musikk. Om Lars Amund Vaages poetikk. I *Norsk Litterær Årbok 2020* (s. 167–197). Samlaget.
- Gundersen, P. C. (2006). *Poeten som snublet over virkeligheten: en analyse av det humoristiske i Tarjei Vesaas' Fuglane*. Masteravhandling, Universitetet i Oslo.
- Gurvin, O. (1962). *Fartein Valen: en banebryter i nyere norsk musikk*. Lyche.
- Lofthaug, H. (2003). *Mattis Tust homo religiosus? En undersøkelse av religiøse trekk ved Mattis-figuren i Tarjei Vesaas: Fuglane*. Masteravhandling, Universitetet i Oslo.
- Sørbø, J. I. (2006). *Symfoni no. 3, Opus 41*. Samlaget.
- Vesaas, T. (1957). *Fuglane*. Gyldendal.
- Vesaas, T. (1963). *Is-slottet*. Gyldendal.
- Vesaas, T. (1940): *Kimen*. Gyldendal.

KAPITTEL 6

Wiland, S. (1997). *Veier til verket*. Ad Notam Gyldendal.

Wittgenstein, L. (1967). *Filosofiske undersøkelser*. Pax.

Åm, M. (2014). *Is-slottet* [opera]. Libretto: Jesper Bræstrup Karlsen (etter romanen *Is-slottet* av Tarjei Vesaas).

Åm, M. (2018). *Kimen* [opera]. Libretto: Oda Radoor (etter romanen *Kimen* av Tarjei Vesaas).