

Tonesetting som tolkning

En analyse av det dialektiske forholdet mellom tekst og musikk i Stein Mehren og Ståle Kleibergs «Rosevinduet»

Ola Trondsson Eidet



NOR4091 – Masteroppgave i nordisk, lektorprogrammet

Nordisk litteratur

30 stp.

Antall tegn uten mellomrom: 113 089

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2022

Sammendrag

Denne oppgaven er en undersøkelse av det dialektiske forholdet mellom tekst og musikk i Stein Mehrens diktsyklus «Rosevinduet» fra *Den usynlige regnbuen* (1981), slik det er tonesatt av Ståle Kleiberg og urfremført i 1992. Det skjer en gjensidig påvirkning når tekst og musikk settes i sammenheng med hverandre: Musikk former lytterens opplevelse av en tekst ved å forsterke, tåkelegge, forvrengte eller tydeliggjøre et tekstlig innhold. Samtidig bringer teksten språklige konsepter inn i musikken, og legger føringer for hva vi hører. Som en undersøkelse av et multimodalt kunstverk kan denne oppgaven plasseres innenfor forskningstradisjonen *interart*, der en semiotisk tilnærming har vært dominerende. Studiet av tekst og musikk som samlet i en kunstnerisk enhet blir slik studiet av hvordan to forskjellige kommunikasjonssystemer samhandler, og hvordan denne samhandlingen former opplevelsen av helheten.

Denne overordnede undersøkelsen er spisset i følgende spørsmål: På hvilken måte, og gjennom hvilke estetiske mekanismer, kan et musikalsk uttrykk sies å konstituere en tematisk tolkning av den litterære teksten det står til? Den parallelle analysen av tekst og musikk i denne oppgaven forsøker å avdekke hvordan Kleibergs tonesetting kan betraktes som et uttrykk for komponistens lesning, forståelse og estetiske møte med Mehrens «Rosevinduet».

Opgaven konkluderer med at Stein Mehrens «Rosevinduet» kan forstås som en tematisering av verdens todeling i ånd og stoff, det materielle og det immaterielle. Som del av naturens skaperverk står mennesket i en særstilling: Til tross for vårt fysiske utgangspunkt, har vi i kraft av vår bevissthet tilgang til verdens metafysiske og skapende understrøm. Menneskets skapelsespotensial kommer til uttrykk i kunsten, og i kunsten oppløses skillet mellom ånd og stoff. Katedralens rosevindu er et uttrykk for kunstens transcenderende kraft.

Parallelt med at dikotomier som ånd/stoff, lys/mørke, kaos/orden, det delte/det samlede og natt/dag introduseres i teksten, blir de representert av tilsvarende motsetninger i Ståle Kleibergs tonesetting. Kontrasten mellom lys og mørke blir fremhevet både gjennom tonenes faktiske plassering i registeret, og bevegelsene mellom dissonans og eufoni. I glidningene mellom rytmisk stabilitet og ustabilitet ligger motsetningene mellom kaos og orden. Ånd og stoff samles i musikkens unisone partier, og menneskets glede av å i kunstverket gjenkjenne sammenhengene mellom det fysiske og metafysiske i verden kommer til uttrykk når musikken strekker seg mot det storslagne og mektige.

Forord

Arbeidet med denne oppgaven har bydd på en myriade av små og store utfordringer, og jeg vil benytte anledningen til å takke noen av de som har vært særlig viktige for sluttproduktet slik det foreligger.

Først og fremst vil jeg takke mine to veiledere: Per Thomas Andersen, som bidro med å sette prosjektet i bevegelse, og Sissel Furuseth, som på kort varsel og med stor kyndighet hjalp meg med å hale det i land. Jeg setter stor pris på tiden og arbeidet dere har lagt ned i å føre dette prosjektet fremover.

Takk til lærerne mine på musikklinja ved Trondheim Katedralskole, som har gitt meg de nødvendige musikktekniske ferdighetene for å kunne gjennomføre et slikt prosjekt.

Takk til Ståle Kleiberg, som utover å skrive musikken som er emnet for denne oppgaven, også bidro med notepartitur, CD-innspilling og avisutklipp. Det har vært til stor hjelp.

Takk til Hogne Kleiberg, som entusiastisk har øst av sin musikktekniske kompetanse når min egen har kommet til kort.

Takk til Trond Arnesen og Maria Endresen Hauge for gjennomlesning og språkvask.

Takk til mamma og pappa, for mange og lange telefonsamtaler fulle av oppmuntringer og gode råd.

Og sist, men ikke minst: Takk til min fantastiske samboer, Torunn, hvis tålmodighet, omsorg og støtte (og matlaging) har vært helt uunnværlig i arbeidet med denne oppgaven.

Ola Trondsson Eidet

Oslo, mai 2022

Innhold

Sammendrag	III
Forord	V
Innledning.....	1
Begrunnelse av materialvalg	2
Utgivelseshistorikk	3
Resepsjonshistorikk	5
Fremgangsmåte og teori	9
Analyse.....	15
Overskridelsens gåter – Sats I, første del	16
Syn! – Andre del	23
Rovdyrets bevegelser – Tredje del	28
Lys og mørke – Fjerde del.....	33
Kunstverkets beskjed – femte del.....	39
En oversikt over dikt II - VI	43
Naturens formprosesser – Sats VII, første del.....	45
Morgenen og våren – Andre del.....	49
Ånd og stoff – Tredje del	52
Avsluttende betraktninger	58
Litteratur.....	60

Innledning

«Gjennom rosevinduet, som gjennom en krone / tordner morgengryets toner inn» (Mehren, 1981:15). Slik åpner siste avsnitt i Stein Mehrens diktskyklus «Rosevinduet». I Ståle Kleibergs tonesetting av disse verselinjene forenes de lyriske bildene i et storslått tonalt landskap, der musikken fremstår som en inkarnasjon av morgengryets toner som tordnende strømmer gjennom rosevinduets fargede glass: Med toner representerer, illustrerer og fremhever musikken diktets innhold. På samme tid projiseres diktets innhold på tonene, og setter musikken i forbindelse med en språklig mening.

Emnet for denne oppgaven er det dialektiske forholdet mellom tekst og musikk, og hvordan to modaliteter som kommuniserer på forskjellige måter, samtidig kommuniserer noe sammen. Det skjer en gjensidig påvirkning når musikk og tekst settes i forbindelse med hverandre, opplevelsen av den ene formes og endres av den andre, og motsatt: I musikk ligger potensialet til å underbygge, forsterke, forvreng, klargjøre eller tåkelegge det følelsesmessige inntrykket av et språklig innhold. Samtidig fører teksten språklige konsepter inn i musikken og legger føringer for hva vi hører. «Solveigs sang», fra Edvard Griegs tonesetting av Henrik Ibsens *Peer Gynt*, er et illustrerende eksempel på denne dialektikken: Teksten gjør at vi opplever musikkens mollpreg som et uttrykk for Solveigs lengsel, samtidig som musikken fremhever lengselsaspektet i teksten. Til sammenligning har Harald Sæveruds tonesetting av de samme strofene, «Solveig synger», et mer folkemusikk-aktig dur-preg, og kan slik sies å betone optimismen i Solveigs lengsel: «men en gang vil du komme, det vet jeg visst» (Ibsen, 1966:92). Diskrepansen mellom Griegs og Sæveruds tonesettinger, og betydningen de har for opplevelsen av teksten de står til, peker på et spesifikt aspekt av det dialektiske forholdet mellom tekst og musikk som jeg er særlig interessert i, nemlig tonesetting som tolkning. *Tolkning* bruker jeg her i begge av ordets nærliggende betydninger: På den ene siden å *tolke* som oversetting fra ett språk til et annet («Tolke», u.å.), her forstått som hvordan tonesettingen fungerer som en musikalsk representasjon av teksten. På den andre siden *tolkning* som tydning («Tolkning», u.å.), hvordan tonesettingen uttrykker komponistens lesning, forståelse og estetiske møte med teksten.

Mens denne oppgaven overordnet er opptatt av det estetiske samspillet mellom tekst og musikk, er den slik spisset i følgende spørsmål: På hvilken måte, og gjennom hvilke estetiske mekanismer, kan en tonesetting sies å konstituere en tematisk tolkning av den

litterære teksten det står til? Jeg vil forsøke å besvare dette spørsmålet ved gjøre en multimodal analyse av Stein Mehrens diktsyklus «Rosevinduet» fra *Den usynlige regnbuen* (1981), slik det er tonesatt av Ståle Kleiberg og urfremført i 1992.

Begrunnelse av materialvalg

«Rosevinduet» er av flere grunner passende som materiale for denne undersøkelsen. For det første representerer både forfatter og komponist toppunkter i moderne norsk kunstproduksjon innen sine respektive felt: Stein Mehren (født 1935, død 2017) regnes som en av nyere norsk litteraturs fremste lyrikere. Av sin store og brede produksjon – i tillegg til lyrikk skrev Mehren skuespill, romaner, essays og artikler – er han mest kjent for sine sentrallyriske kjærlighetsdikt (Andersen, 2015:487). Diktet «Jeg holder ditt hode», fra samlingen *Mot en verden av lys* (1964), er et mye lest eksempel på denne delen av hans produksjon. I tillegg var Mehren filosofisk skolert, og han arbeidet en tid som Arne Næss' assistent.¹ Dette kommer til uttrykk i produksjonen hans, både i tematikk og gjennom de mange referansene til europeisk idehistorie (Andersen, 2015:487). Som kritisk intellektuell var Mehren ikke, i motsetning til mange av hans samtidige, en eksponent for en spesifikk politisk retning. I stedet må han betraktes som en fornyer av norsk lyrikks metafysiske tradisjon (Andersen, 2015:491), noe «Rosevinduet» i høy grad er et eksempel på. Mehren har mottatt en rekke priser for diktningen sin, blant annet Kritikerprisen (1963) og Gyldendalprisen (1981 og 2004).

Ståle Kleiberg (født 1958), komponist og professor i komposisjon og musikkvitenskap ved NTNU, har oppnådd betydelig anerkjennelse i både innland og utland siden han debuterte som komponist med en tonesetting av Arne Garborgs *Haugtussa* i 1986. Denne anerkjennelsen er blant annet reflektert i at mange av hans verker er skrevet på bestilling fra ledende orkester og ensembler («Ståle Kleiberg – Official Website», u. å.). I likhet med Mehrens er Kleibergs produksjon omfattende og bred, og består av operaer, oratorium, symfonier, konserter, pianostykker, kammermusikk med mer. Flere av disse verkene er skrevet til lyrikk: Foruten Garborg og Mehren har Kleiberg tonesatt dikt av Helge Torvund i *Trur du på lyng?* (2018) og *Lyssmeden* (2018). På tvers av produksjonen kan man identifisere Kleibergs karakteristiske klangbehandling og utvidede tonalitet, som gir assosiasjoner både i

¹ Forholdet til Næss var ikke bare uproblematisk. I det selvbiografiske essayet «I eksil i min egen tid. Skisser til en roman jeg aldri vil skrive» fra *Som du holder mitt hjerte i din ømhet* (2004), skriver Mehren blant annet at Næss forsøkte å «lure» ham til å gjøre begrepsundersøkelser av John Deweys verker som Mehren selv anså som bortkastet tid. Det fortelles også om en fjelltur i storm, der Næss forsvant for Mehren: «Han bare gikk fra meg. Hans uansvarlighet grenset til grusomhet.» (Mehren, 2004:22).

impresjonistisk og nyromantisk retning.² Mange av verkene til Kleiberg er utgitt på plate, og fire av disse har mottatt Grammy-nominasjoner.

For det andre er «Rosevinduet» passende som analysemateriale fordi samarbeidet mellom Mehren og Kleiberg synes å være preget av en felles estetisk grunntanke. I essayet «Natur og menneske», publisert i *Klassekampen* 30.03.2020, skriver Kleiberg om skapelsespotensialet som mennesket og naturen deler: «Det skapende og formende potensialet i menneskets bevissthet er altså dypt forbundet med de ubevisste formprosessene i naturen. Samtidig overskrider dette potensialet naturens begrensninger.» (Kleiberg, 2020). Jeg kommer tilbake til «Natur og menneske» senere i oppgaven, og foreløpig er det tilstrekkelig å påpeke at man her kan se konturene av et transcendent romantisk tankeunivers som også Mehrens «Rosevinduet» kan sies å gi uttrykk for. Man kan anta at denne filosofiske parallellen gjør at de tematiske sammenhengene i «Rosevinduet» tekst og musikk trer tydeligere frem.

For det tredje er det et interessant trekk ved «Rosevinduet» at det dialektiske forholdet mellom tekst og musikk allerede er uttrykt gjennom den multimodale helhetens form: Stykket varierer mellom rene musikkpartier (tese) og rene resitasjonspartier (antitese), før disse i stadig større grad smeltes sammen i løpet av verket (syntese). Denne formmessige manifesteringen av dialektikkens grunnprinsipper gjør «Rosevinduet» attraktiv for en analyse av samspillet mellom tekst og musikk.

Til slutt må «Rosevinduet» sies å være lite omtalt i den ellers relativt omfangsrike akademiske forskningen på Mehrens litteratur. Som jeg viser i resepsjonskapitlet under, er ettertidens bruk av diktsyklusen først og fremst begrenset til syklusens fire første verselinjer. Slik sett er denne oppgaven et forsøk på å fylle et hull Mehren-forskningen.

Utgivelseshistorikk

Diktsyklusen «Rosevinduet» har en sammensatt og spennende utgivelseshistorikk. I essayet «Katedral eller labyrint» fra essaysamlingen *En rytter til fots: åpent brev til kulturister av alle slag* (1975), retter Stein Mehren skarp kritikk mot marxismen og dens stadig større innflytelse

² Kleiberg beskriver seg selv som en «nyromantiker» i et intervju i Adresseavisen, 23.09.99: «Jeg vil så gjerne gjøre tusen reservasjoner. Men «nyromantiker» er kanskje det nærmeste jeg kommer [...]. Og nyromantiker betyr altså slett ikke at jeg er upåvirket av dagens virkelighet. Men avantgardisk er jeg heller ikke akkurat.» (Andersen, 1999).

på norske «kulturister» og intellektuelle. På dette tidspunktet hadde Mehren allerede markert seg som en motstander av modernismen som preget norsk litteraturproduksjon og -forskning på 1960-tallet, og ble anklaget for å være «kulturkonservativ» av flere av sine samtidige. Blant disse var medlemmer av Profil-gruppen, flere av dem mer eller mindre uttalte kommunister. Mehren kritiserte modernismens selvrefleksivitet og selvtematisering: Om ikke kunsten og diktningen skal ligne «en dam uten tilløp og avløp – der vannet langsomt råtner» (Mehren, 1966:42), må det referere til noe utenfor seg selv. Essayet «Katedral eller labyrint» er talende for Mehren som kritisk intellektuell: I en polemiserende og tidvis utilgjengelig stil, etablerer han marxismen og katedralen som diametrale motsetninger. Marxismen representerer her det materialistiske, forgjengelige og «modernistiske», mens katedralen representerer kunstverket som i sin uendelighet er av stor metafysisk betydning for mennesket. Jeg vil kommentere «Katedral eller labyrint» nærmere senere i oppgaven. I denne sammenhengen er det tilstrekkelig å påpeke at avslutningen av essayet er tilnærmet identisk med «Rosevinduet» første dikt slik det står i diktsamlingen *Den usynlige regnbuen* (1981). I essayet er det imidlertid skrevet som løpende tekst, som et prosadikt. Avslutningens funksjon er tilsynelatende å, gjennom et kunstnerisk språk, fremheve kunstverket og dets evighet som modell for en eksistensiell tilnærming overlegen marxismens reduktive materialisme. Slik er det nærliggende å anta at diktsyklusen i sin helhet også har dette tematiske utgangspunktet.

I 1976 ble avslutningen av «Katedral eller labyrint» utvidet og omarbeidet til dikt for åpningen av Oddmund Kristiansens utstilling av glassmalerier på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim (Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1976), med tittelen «Rosevinduet». Slik sett er «Rosevinduet» et leilighetsdikt, et dikt skrevet for en spesifikk anledning. Hele syklusen er gjengitt i billedboken *Oddmund Kristiansen i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum – Utstilling av glassmalerier 1976* (1976). Her er teksten inndelt i seks deler, og delene er adskilt fra hverandre med asterisk. Ettersom første dikt av «Rosevinduet» nesten i sin helhet opptrer i en essaysamling året før, kan man anta at det ikke i utgangspunktet ble skrevet til et av Oddmund Kristiansens glassmalerier. Det er likevel interessant at essayet, i overgangen til dikt, har blitt en form for ekfrase, en «estetisk handsama verbal representasjon av estetisk handsama visuell representasjon» (Karlsen, 2003:16).

I 1977 ble «Rosevinduet» trykket i tidsskriftet *Samtiden*. 1977-utgaven er identisk med den som ble publisert i forbindelse med kunstutstillingen året før, med et markant unntak: Det jeg tidligere beskrev som seks deler, har nå blitt til syv nummererte dikt. Slik sett er det først i

denne utgaven at «Rosevinduet» med rette kan kalles en diktskyklus. Utover å nummerere delene er den relativt lange første delen av førsteutgaven blitt til to separate dikt. Først fire år etter, i 1981, blir «Rosevinduet» innlemmet i en diktsamling, *Den usynlige regnbuen* (1981). Denne versjonen kan betraktes som den endelige, og er den det gjerne blir referert til i resepsjonen av verket. I 1981-samlingen er diktene i det store og hele uforandret sammenlignet med forrige utgave. Den eneste forskjellen er en subtil endring i siste verselinje i første avsnitt av dikt II, der det som var «ut av de store kretsløp vann og lys» (Mehren, 1977:352), har blitt til «ut av vårens og dødens kretsløp» (Mehren, 1981:10).

Ståle Kleiberg skrev musikken til «Rosevinduet» i perioden 1991 til 1992. Verket var et bestillingsverk til Olavsfestdagene i 1992, og ble urfremført under rosevinduet i Nidarosdomen med utøvere fra Trondheim Symfoniorkester og med resitasjon av Knut Risan. Slik er også musikken til «Rosevinduet» et stykke leilighetsmusikk. Der det er usikkert hvorvidt Mehren skrev «Rosevinduet» med et spesifikt glassmaleri i tankene, forteller Kleiberg i et intervju til Adresseavisen at hans komposisjon er direkte knyttet til glasskunsten på vestfronten av Nidarosdomen: «I mørket er rosevinduet bare dødt glass, – straks det blir gjennomlyst av solen, begynner det å leve sitt eget farvetunge liv ...» (Rolfsen, 1992). CD-utgivelsen, med samme besetning og Daniel Harding som dirigent, ble innspilt i Nidarosdomen i 1998 og utgitt i 1999. I innspillingen, som jeg også forholder meg til i denne oppgaven, er teksten som resiteres identisk med utgaven i *Den usynlige regnbuen* (1981).

Resepsjonshistorikk

Mehrens «Rosevinduet» har, så vidt meg bekjent, aldri vært gjenstand for et litterært forskningsarbeid. Den øvrige resepsjonen kan deles i to hovedbolker: omtaler av verket i aviser og tidsskrift, hovedsakelig i forbindelse med utgivelsen av *Den usynlige regnbuen* (1981), og senere bruk der særlig syklusens fire første verselinjer knyttes til et kristent teologisk livssyn og en kristen kulturhistorie.

Den usynlige regnbuen fikk relativt bred omtale da den utkom i 1981, og jeg har her valgt ut noen av omtalene der «Rosevinduet» er nevnt eksplisitt. Odd Solumsmoen i Arbeiderbladet er overstrømmende når han i sin anmeldelse av *Den usynlige regnbuen* skriver: «Sublimt er det store «Rosevinduet», som i frie, bølgende strofer gir et eksposé av menneskets usalige streben gjennom århundrene etter mening og skjønnhet, etter «Gud».» (Solumsmoen, 1981:18). Også Adresseavisens Aksel Rolf Arnesen er overveiende positiv i

sin omtale. Etter å ha påpekt «Rosevinduet» magiske antall dikt, erklært Mehren for å være en mystiker og sitert det første diktet i syklusen, skriver han: «I en tid som frir til det lettvinne, vil Stein Mehren kunne avvises som vanskelig, ugjennomtrengelig, tung. Ja, han er krevende. Men det betyr samtidig at han lodder dypere enn de fleste diktere» (Arnesen, 1981:4). Thor Sørheim er noe mer reservert, men kaller likevel *Den usynlige regnbuen* «en kraftanstrengelse av en stor dikter», og bruker siste avsnitt i dikt I av «Rosevinduet» til å fremheve Mehren som en «visjonær dikter med djupe røtter i jorda og historien» (Sørheim, 1981:12).

I Otto Hagebergs artikkel «Mennesket er eit verdig vesen», publisert i *Samtiden* i 1981, forsvarer Hageberg Mehren mot «dei som har prøvd å skapa eit bilete av Stein Mehren som ein farleg åndeleg forkvaklar utan sans for det verkelege» (Hageberg, 1981:88). Med utgangspunkt i *Den usynlige regnbuen* argumenterer Hageberg for at Mehren er en romantisk motvekt til «kommersialismens sjølvakkumulerande aggregat» (Hageberg, 1981:88). Hageberg tillater seg imidlertid også å være kritisk til Mehrens stil, særlig at han har en tendens til å bli vel «ordrik» og «repeterende». Det er i denne sammenhengen «Rosevinduet» nevnes: «Det er som om han ikkje heilt kan ha tillit på berekrafta i eigne ord og bilete når han varierer dei for n-te gong, også i påstands form. Den storslagne syklusen «Rosevinduet» er ein fantasiens fest, men gjev også døme på prosaens fallgruver» (Hageberg, 1981:89). Hageberg siterer deretter andre avsnitt i dikt VI, som begynner slik: «Slik ligger øyet i fargenes morkake / Og vi blir de fargene vi trenger inn i / Øyet i lyset og lysets indre øye / møtes i glasset – der fargen *er*» (Mehren, 1981:14).

I årene etter utgivelsen av *Den usynlige regnbuen* er det hovedsakelig «Rosevinduet» fire første verselinjer som går igjen: «Vi reiste engang katedralene / ikke for å fange mennesker / men for å holde våre liv fast / i overskridelsens gåter» (Mehren, 1981:9). Gjerne brukes disse som en opptakt eller epigraf til en tekst om kirkelig arkitektur eller historie. Eksempler på dette er Arne Bakkens *Nidarosdomen – en pilegrimsvandring* (1997), der verselinjene introduserer forordet i boken, og Inge Brulands *Stavangerkatedralen* (1999), der de innleder fjerde kapittel om «Domkirkebyggerne». Felles for begge disse er imidlertid at diktet ikke behandles videre: Det hverken tolkes eller blir satt nærmere i sammenheng med kapitlet/boken. Utover å være en tematisk opptakt, fremstår diktutdraget som en poetisk legitimering, hovedsakelig av kirkebygget i seg selv, men også verket diktet er innlemmet i. Verselinjene peker mot en kjerne av katedralens opprinnelige funksjon som, til tross for at dette ikke utdypes og konkretiseres, gir de påfølgende tekniske og historiske beskrivelsene av kirkebyggene en bakenforliggende filosofisk og poetisk dybde.

I artikkelen «Med lyre i kirkerommet – Noen refleksjoner i tilknytning til George Herberts diktning» (1995:205-221), bruker også Jan Schumacher de fire første linjene av «Rosevinduet» som en opptakt. Artikkelen tar for seg det tverrfaglige studiet av teologi og litteratur, og er slik det nærmeste man kommer en akademisk tekst om «Rosevinduet». I innledningen etablerer Schumacher et skille mellom «fortellingen», som er lineær, og «det lyriske», som er romlig (Schumacher, 1995:207). «Rosevinduet» trekkes inn som et eksempel på det romlige i lyrikken:

Sammenhengen mellom diktet og rommet er i brennpunktet i strofene fra *Stein Mehrens* dikt «*Rosevinduet*» som vi har valgt som epigram for disse overveielsene. Her blir det slått en bue fra kirkerommet til diktet, og det fremheves hvordan det lyriske språk, slik vi har antydnet ovenfor, påvirker uten tiltale, – eller som det heter hos Stein Mehren: «... ikke for å fange mennesker, men for å holde våre liv fast i overskridelsens gåte» (Schumacher, 1995:207).

Møtepunktet mellom katedralen og lyrikken i «Rosevinduet» er altså at de begge representerer det *romlige* – katedralen det fysiske rommet, og diktet det språklige, ikke-fortellende: «Utspringet for det «lyriske» er at vi støter på noe som er av en slik karakter at vi simpelthen ikke kan gå videre uten videre» (Schumacher, 1995:206). At det lyriske språk «påvirker uten tiltale» synes å bety at lyrikken skiller seg fra retorikken i den forstand at det lyriske ikke tar sikte på å overbevise, men likevel gjør det i kraft av sin form. Slik utgjør dette også en tematisk tolkning når Schumacher knytter resonnementet sitt til tredje og fjerde verselinje i «Rosevinduet»: Lyrikken, liksom katedralen, har ikke til hensikt å fange mennesket, forstått som å låse det til et ståsted eller synspunkt, men å holde det fast «i det utsigelige» (Schumacher, 1995:206), i overskridelsens gåter.

Teolog Per Arne Dahl har ved flere anledninger inkorporert de fire første verselinjene av «Rosevinduet» i mer overordnede refleksjoner omkring forholdet mellom tro, Gud og mennesket. I *På høy tid: å være tilstede der vi er* (1998) knyttes diktet til menneskets behov for å innordne livene sine etter noe større enn seg selv:

En sakte vandring i den store katedralen fikk meg til å tenke på Stein Mehrens ord: «Vi reiste engang katedralene, ikke for å fange mennesker, men for å holde våre liv fast i overskridelsens gåter.» Det er mange av oss som forkommer i selvopptatt kretsing omkring egne tanker og egne problemer. Vår horisont blir for snever og perspektivene for korte. Derfor trenger vi katedralen. Tidligere generalsekretær i FN, Dag Hammarskjöld sa det på sin måte: «Gud dør ikke den dagen vi ikke tror på en personlig guddom. Men vi dør den dagen livet ikke lenger

gjennomlyses for oss av glansen fra det under som atter og atter skjenkes oss på ny, strømmende fra kilder hinsides all fornuft» (Dahl, 1998:57-59).

Særlig det siste sitatet av Hammarskjöld er interessant, og å etablere en sammenheng mellom det og «Rosevinduet» innebærer også en tolkning: Gud eksisterer uavhengig av mennesket, men mennesket er avhengig av en tilgang til det metafysiske hinsides fornuften – vi er avhengige av Gud, noe katedralen er et uttrykk for. Det må også nevnes at Hammarskjölds ordbruk ligger påfallende nær Mehrens ordbruk i «Rosevinduet». De poetiske ordvalgene «gjennomlyses», «glansen» og «strømmende fra kilder hinsides all fornuft» er som hentet rett ut av Mehrens lyriske univers.

Resepsjonen av Ståle Kleibergs «Rosevinduet» består i all hovedsak av omtaler og anmeldelser i forbindelse med plateutgivelsen i 1999. Et unntak er en tidlig anmeldelse skrevet av Adresseavisens Simon Haugen, som var til stede under en prøve i forkant av urfremførelsen i 1992. Anmeldelsen, som bærer den noe prosaiske tittelen «Mektig verk bygd på dikt», sto på trykk fem dager før premieren. Haugen vektlegger klarheten i stykkets struktur, og Kleibergs sikre bruk av ensembles klanglige uttryksmuligheter. Avslutningsvis skriver han: «Diktet er visjonært i bildebruk og ideer. Knut Risan ga pondus og karakter til dette i sin funksjon som resitator. Det musikalske engasjerte som en fabulerende og forsterkende dimensjon i omgivelser som knapt kunne ha passet bedre. I hendene til Svein Rustad [dirigert ved urfremføringen] og dyktige utøvere ble Rosevinduet en sterk og engasjerende opplevelse av ord og musikk» (Haugen, 1992:19).

Også Hroar Klempe er svært positiv i sin anmeldelse av plateutgivelsen i 1999. I Adresseavisen kaller han «Rosevinduet» «dyptloddende», og beskriver utgivelsen som «en meget delikat innspilling, der Harding og det sammensatte kammerorkesteret [...] former de tilsiktede klangnyansene som om materialet skulle være mykt som det edleste metall» (Klempe, 1999:20). Knut Risan får også skryt, og hans evne til å beholde det musikalske i resitasjonen beskrives som «fremragende» (Klempe, 1999:20). Trond Erikson, anmelder for Øvre Smaalenene, betoner den syntetiske helheten når han 12.07.99 skriver: «Kleibergs musikk er ikke bare musikk. Det er et kunstverk som utfyller Mehrens dikt» (Erikson, 1999:35).

Mer kritisk er Cathrine T. Paulsen, som i Dagsavisen er lite begeistret for Mehrens diktning: «Less is more, ville man ha sagt [til Mehren], om det hadde hjulpet. Og man ville ha

gjentatt det til komponisten om man hadde kunnet. Det blir vel mye repetisjon av musikalske elementer» (Paulsen, 1999:25). Hun påpeker imidlertid at musikken hever diktet, det vinner på å bli paret med Kleibergs komposisjon. Også Tron Jensen i Dagens Næringsliv er kritisk, og skriver at «Ståle Kleibergs musikk til Stein Mehrens dikt er slett ingen heldig kombinasjon» (Jensen, 1999:26). Videre hevder han at kraften i diktet virker mot musikken, og impliserer slik at foreningen av tekst og musikk reduserer delene heller enn å berike helheten.

I festskriftet *Seen through different eyes: a portrait of Ståle Kleiberg* (2018) skriver kunstnerkollega og lyriker Eirik Lodén omfangsrikt og billedlig om Kleiberg og hans musikk. Her finner man også en av de mest dyptloddende skildringene av musikk og tekst i «Rosevinduet». Mehrens dikt beskrives som «a meditation on life and death, light and darkness, and a Goethean pantheistic philosophy of the nature of colours as light (the divine) refracted through partial obscurity (the mundane, like our earth-bound bodies, our opaque senses, and the tinted panes in the Rose Window itself, made of churned and molten stone)», noe Kleiberg lykkes i å komplementere «[...] in both adding to and illuminating a piece of superlative poetry, which is no small feat in itself. [...] in its greatest moments the fusion of music and poetry hints at the sublime» (Lodén, 2018:229). Særlig interessant er Lodéns observasjon at musikken både belyser diktskyklusen, forstått som å gjøre den mer tilgjengelig og tydelig, samtidig som den tilfører noe nytt, en estetisk utvidelse av syklusens betydningsfelt.

Fremgangsmåte og teori

Når jeg i det følgende skal analysere tekst og musikk i «Rosevinduet», vil jeg gjøre det ved å strukturere analysen tett opp mot stykkets dialektiske form. I praksis innebærer dette først å analysere ett eller flere avsnitt av diktet, for deretter å se hvilke av de tematiske innholdsmomentene i diktet musikken tar opp i seg, hvordan diktet reflekteres i det musikalske, og hvordan musikken kan sies å tolke teksten og forme lytterens opplevelse av den. «Rosevinduet» veksler mellom sekvenser av instrumentale partier og resitasjonspartier. I store deler av stykket holdes disse elementene adskilt, men tidvis flyter de sammen, særlig rundt satsenes klimaks. Min analyse følger denne formen ved å behandle musikk og tekst i den rekkefølgen de opptrer i.

Det er flere grunner til at denne fremgangsmåten er å foretrekke fremfor, for eksempel, to separate analysekapitler for henholdsvis musikk og tekst. For det første vil sammenhengene mellom tekst og musikk forhåpentligvis tydeligere tre tydeligere fram når de behandles fortløpende. For det andre, særlig fordi dette i alle henseende er en analyse av hvordan syntesen av tekst og musikk *oppleves*, ville det vært en abstraksjon å tre så langt vekk fra stykket som å behandle dets to elementer separat. Stykket oppleves temporalt, fra start til slutt, og jeg anser det derfor som en fordel at analysen følger den samme kronologien.

I artikkelen «Dikt møter musikk og bilde: Innblikk i interart som kunstnerisk og akademisk felt» (2005) viser Sissel Furusest hvordan Atle Kittang benytter seg av en liknende temporal tilnærming i analysen av Olav H. Hauges ekfrase «Til eit Astrup-bilete»: «Kittang nærleser diktet verselinje for verselinje, ord for ord, for å avdekke det dynamiske mønsteret i diktet. Det er en lesning som følger diktets bevegelser, og som følgelig forholder seg til teksten som en temporal struktur, som en begivenhet hos leseren.» (Furusest, 2005:85). Også i denne oppgaven er målet å vise hvordan kunstverkets bestanddeler samarbeider som en begivenhet for publikum.

I det tematiske tolkningsarbeidet har jeg sett det nødvendig å tidvis støtte meg til tidligere forskning på Mehrens diktning og essayistikk. Særlig nyttig i den forbindelse er Per Thomas Andersens *Stein Mehren – en logos-dikter: fremstilling av utviklingslinjer i det lyriske forfatterskapet fra 1960-årene, og en systematisk analyse av sammenhengstanken i dikt fra 1970-årene* (1982), det kanskje mest førende forskningsarbeidet på Mehrens diktning. Her ser Andersen Mehrens forfatterskap som en utvikling fra solipsisme til en mytisk virkelighetstilnærming der logos-begrepet står sentralt. Det er vanskelig å redusere Andersens logos-begrep til en fast og stabil størrelse, men å definere det som en grunnleggende skapelseskraft i naturen så vel som i mennesket, som usynlig strukturerer universet og binder alle ting sammen, virker som et velfungerende utgangspunkt. Her impliseres det Andersen kaller «sammenhengstanken» hos Mehren, at «alle ting holdes av noe annet enn seg selv»³ (Mehren, 2004:28) gjennom logos' bindende kraft. Mehren har selv referert til denne skapende og ordnende metafysiske kraften som «det hellige» (Dahl, 2014:41-42). I *Stein Mehren – en logos-dikter* løsriver Andersen dette «hellige» fra enhver dogmatisk og historisk omskiftelig gudsforestilling ved å skille mellom teologi, læren om Gud, noe han anser som en

³ Denne linjen går igjen flere steder hos Mehren. Blant annet finner man en variant av den i tidligere nevnte «Jeg holder ditt hode», som åpner slik: «Jeg holder ditt hode / i mine hender, som du holder / mitt hjerte i din ømhet / slik allting holder og blir / holdt av noe annet enn seg selv» (Mehren, 1964:5).

lite fruktbar innfallsvinkel til Mehrens dikterskap, og teosofi, visdom om gud, som han hevder er helt nødvendig (Andersen, 1982:156). «Gud» og «det hellige» bør ikke her forstås som en institusjonalisert gudsforestilling, men som opplevelsen av alle tings metafysiske sammenheng. Til tross for at undersøkelsen i *Stein Mehren – en logos-dikter* ikke forholder seg til *Den usynlige regnbuen* (1981), peker boken på utviklingslinjer og trekk ved Mehrens diktning som også er å finne i «Rosevinduet».

Både i kraft av å forholde seg til tidligere forskning, i tillegg til utsagn og tekster fra Mehren og Kleiberg selv, vies kunstnerens intensjon en viss oppmerksomhet i denne oppgavens analyse. I Mehrens tilfelle er dette en naturlig konsekvens av at hans øvrige produksjon legger føringer for lesningen også av «Rosevinduet». Særlig gjelder dette essayet «Katedral eller labyrint», som det hyppig refereres til i den tematiske delen av analysen min. Med nykritikken fikk søket etter forfatterintensjonen dårlig ry i litteraturforskningen, noe som er konkretisert i den *intensjonelle feilslutning*: Det foreligger sjelden pålitelige opplysninger i et verk som definitivt kan etablere forfatterens hensikt med det. I tillegg er intensjonen estetisk uinteressant, for «If the poet succeeded in doing it, then the poem itself shows what he was trying to do. And if the poet did not succeed, then the poem is not adequate evidence, and the critic must go outside the poem – for evidence of an intention that did not become effective in the poem» (Wimsatt og Beardsley, 1946:469). Man kan kanskje argumentere for at «Rosevinduet» er et unntak her, ettersom syklusens første dikt først ble publisert som avslutningen av et essay der forfatterens intensjon både må sies å foreligge og å være av interesse. Slik springer diktsyklusen, i alle fall til en viss grad, ut av Mehrens hensikt med essayet «Katedral eller labyrint».

Denne oppgaven vil undersøke flere typer intermediale koblinger. Oppmerksomheten rettes hovedsakelig mot det dialektiske forholdet mellom tekst og musikk, men analysen er også oppmerksom på at «Rosevinduet» er en ekfrase. Slike interdisiplinære koblinger er omfattet av studiefeltet *interart*. Arne Engelstad definerer interart som en samlebetegnelse for «grenseoverskridende estetiske studier» (Engelstad, 2000:5), det vil si forskning som beveger seg på tvers av tradisjonelle disipliner. Herunder finner man komparative studier som knytter sammen estetiske felt som litteratur, musikk, arkitektur, billedkunst, dans, film, og så videre. I «Dikt møter musikk og bilde» (2005) gjør Sissel Furuseth en skisse av det teoretiske grunnlaget for interart som vitenskapelig felt. Fra Gotthold Ephraim Lessings skille mellom maleriet som romlig og litteraturen som suksessivt, via den lingvistiske vendingen, viser hun bevegelsen mot en semiotisk tilnærming til interartiell forskning (Furuseth, 2005:83-84).

Studiet av tekst og musikk som en kunstnerisk enhet blir i lys av denne tradisjonen studiet av hvordan to forskjellige kommunikasjonssystemer samhandler og hvordan denne samhandlingen former opplevelsen av helheten.

Min faglige tyngde ligger i det litterære, og som konsekvens vil også analysens tyngde ligge der. Målet med denne oppgaven er ikke å gi en fullstendig oversikt over Ståle Kleibergs musikk, men å antyde på hvilken måte musikken forholder seg teknisk og tematisk til teksten den står til. Dette innebærer at jeg hovedsakelig vil gjøre formale musikkanalyser av passasjer der forholdet til teksten synes å være særlig interessant, mens jeg ellers vil nøye meg med mer summariske beskrivelser. I artikkelen «Literature and Music» (1982) skiller Steven Paul Scher mellom tre ulike tilnæringer til studiet av forholdet mellom litteratur og musikk: *Musikk i litteratur* betegner studiet av musikalske virkemidler i poesien. *Litteratur og musikk* eksemplifiserer han med programmusikk, der tekstens funksjon er å skape en forståelse for musikken. Den siste er *litteratur i musikk*, forstått som vokalmusikk. Selv om jeg også ser på musikalske virkemidler i Mehrens «Rosevinduet», er det sistnevnte tilnærming analyse materialet mitt i størst grad legger til rette for. På samme tid impliserer *litteratur i musikk* et hierarki, der teksten er underordnet tonene. I min analyse vil jeg snu dette hierarkiet på hodet: Her er det litteraturen som betraktes som det viktigste, og utgangspunktet for musikken. Til en viss grad er dette et naturlig resultat av at «Rosevinduet» består av musikk skrevet av Ståle Kleiberg, til den allerede eksisterende diktsyklusen av Stein Mehren. Slik sett er teksten i dette tilfellet utgangspunktet for musikken.

Thomas Grey siterer i artikkelen «Metaphorical modes in nineteenth-century music criticism: image, narrative, and idea» (1992) den østerrikske musikkviteren Eduard Hanslick når han skriver at musikk «has no model in nature, it expresses no conceptual content» (Grey, 1992:93). Calvin S. Brown skriver noe liknende om lyd i *Music And Litterature – A Comparison Of The Arts*: «As Schopenhauer pointed out, they [lydene] inhabit and form an universe of their own which has only remote relationships, by analogy, to the world in which we live [...] Literature, on the other hand, is an art employing sounds to which external significance has been arbitrarily attached» (Brown, 1948:15). På grunn av musikkens analogiske tilknytning til den virkelige verden, må enhver musikkritiker plassere seg selv på et spekter mellom to fremgangsmåter: på den ene siden tekniske beskrivelser av musikkens bestanddeler, på den andre metaforiske beskrivelser av subjektive inntrykk. Selv om de ikke er gjensidig utelukkende, fremhever Grey viktigheten av at musikkritikeren klarer å finne en balanse mellom disse tilnærmingene: Subjektive inntrykk bør jordes av tekniske beskrivelser,

og det tekniske bør peke mot noe mer overordnet enn det tekniske i seg selv (Gray,1992:93). I min analyse vil jeg etterstrebe denne balansen.

Den samme fremgangsmåten gjelder analysen og tolkningen av teksten i «Rosevinduet». De formale beskrivelsene av diktene vil til syvende og sist lyse mot en tematisk tolkning, som så ses i sammenheng med musikken. «Rosevinduet» består av såkalte frie vers – tekster som mangler en fast metrisk stilisering og rim (Janss og Refsum, 2010:19-20). Dette har to konkrete praktiske implikasjoner for den tekniske analysen i denne oppgaven. I nylig utgitte *Lese dikt: Innføring i diktanalyse* (2022) legger Per Thomas Andersen fraværet av rim og regelmessig rytme til grunn når han beskriver modernismen som tiden «Etter strofen»: «Ved beskrivelsen av modernistiske dikt er det derfor en fordel om man unngår å bruke strofebegrepet og heller anvender begrepet avsnitt. Frie vers har ikke strofiske kjennetegn, bortsett fra i tilfeller der diktere visuelt etterligner strofer» (Andersen, 2022:53). Det hersker imidlertid en viss uenighet på dette punktet. Jørgen Fafner påpeker for eksempel i *Dansk vershistorie II* (2000) at mye moderne lyrikk minner om de rapsodiske formene som var utbredt i romantikken, «frie afsnitt, men altså i frie vers. Men gang på gang er friversene sat op i strofer med bestemt linjetal [...] De moderne pseudostrofer har en ganske anden tone, men de viser stadigvæk sammenhængen mellom den rytmiske og den optiske stilisering» (Fafner, 2000:488-489). Det er interessant at både Fafner og Andersen peker på den visuelle utformingen som et kjennetegn ved strofen, men er uenige i hvorvidt dette er tilstrekkelig for å kalle modernistisk lyrikk strofisk. «Rosevinduet», med sin variasjon mellom sidestilte og innrykkede verselinjer, er absolutt optisk stilisert, og kan slik sies å etterligne strofen. Fafner viser imidlertid også til det bestemte antallet verselinjer som et strofisk trekk ved modernistisk lyrikk, et trekk som *ikke* finnes i «Rosevinduet». Også lengden på syklusens deler varierer. På grunn av dette har jeg valgt å støtte meg til Andersen i denne oppgaven, og refererer konsekvent til «Rosevinduets» typografiske inndeling som *avsnitt*.

Den andre implikasjonen av «Rosevinduets» fravær av metrisk stilisering og rim er at jeg har plassert tyngden av den tekniske analysen på fraser og versbinding. I artikkelen «Grammetrics and Cognitive Semantics: Metaphorical and force dynamic aspects of verse-syntax counterpoint» (2008) undersøker Frank Kjørup strukturelle og funksjonelle aspekter av enjambement, med det musikktekniske konseptet kontrapunkt som strukturell analogi. I musikk beskriver kontrapunkt forholdet mellom to individuelle stemmer som, til tross for at de tilsynelatende beveger seg uavhengig av hverandre, likevel oppleves som en musikalsk enhet. Versteorien overfører dette konseptet til forholdet mellom verselinjens syntaks og

typografiske utforming. Kjørup hevder poeten har et dobbelt sett av potensielle pauser i sin disposisjon: en grammatisk, i form av punktum eller komma, og en formmessig, i form av slutten av en verselinje. Hvis disse to føres sammen ved at slutten av setningens syntaks og slutten av verselinjen sammenfaller, forsterkes pausen, det Kjørup kaller *full-stopped*. Gjør de ikke det, for eksempel når en uavsluttet syntaks møter slutten av verselinjen, oppstår det en kontrapunktisk effekt mellom de to systemene. Med andre ord er det to krefter som står i opposisjon til hverandre: den syntaktiske kraften som søker syntaktisk fullbyrdelse, og motkraften i form av formmessige barrierer (Kjørup, 2008:85). Basert på dette utvikler Kjørup det han kaller fire konseptuelle scenarier, ulike måter samhandlingen mellom disse to kreftene kan foregå på (Kjørup, 2008:85-91). Den første kaller han *run-on*, der den syntaktiske kraften overstyrer verselinjens slutt og leseren uten pause fortsetter til neste linje. Den neste er *enjambement*, der syntaksen møter en barriere ved verselinjens slutt, og en pause inntreffer. Ordet *enjambement*, som kan oversettes til «skride over», er i seg selv en metafor på dette: Verselinjens slutt er et hinder som man må stanse for å overskride. Det tredje scenarioet kaller Kjørup *versifisert pseudosyntaks* (versificational pseudosyntax). I dette tilfellet er linjeslutten et for stort hinder til at syntaksen kan komme seg videre til neste linje, og den brutte syntaksen skaper en ny type helhet av mening (Kjørup, 2008:87). Slik blir leseren lederen av den kreative meningsskapelsen. Det siste scenarioet er *versifisert hagesti* (versificational garden path). Her oppleves verselinjen som syntaktisk og formmessig avsluttet, men det viser seg i neste linje at den faktisk var *run-on*: Leseren oppdager meningen i forrige verselinje i lesningen av den neste.

Kjørups innfallsvinkel til versebinding er relevant for analysen i denne oppgaven, ettersom de ulike scenarioene er eksemplifisert i Knut Risans resitasjon: Ved bruk av Kjørups fire konseptuelle scenarier kan man si noe om hvordan utøveren forstår og forholder seg til versebindingene i diktet.

Analyse

Diktskyklusen «Rosevinduet» består av syv dikt av varierende lengde og struktur: Dikt I er det lengste og består av åtte avsnitt, mens dikt VI består av to. På tvers av syklusen varierer avsnittenes lengde mellom en verselinje på det minste, og ni på det meste. Det er heller ikke et entydig system blant avsnittene innad i samme dikt: I dikt I varierer for eksempel lengden fra ni til seks verselinjer.

Den visuelle formen på diktene slik de er publisert i *Den usynlige regnbuen* (1981) reflekterer en formmessig bevegelse på tvers av syklusen. Første avsnitt av dikt I er justert mot venstre marg, mens enkelte verselinjer er innrykket. Denne variasjonen mellom venstrejusterte og enkelt- og dobbeltinnrykkede verselinjer er gjennomgående i de fire første diktene, med unntak av dikt III. Dette skaper en visuell effekt, hvor leseren får følelsen av at verselinjene med ulik intensitet sentreres mot midten. Fra og med dikt V midtstilles avsnittene, noe som resulterer i en opplevelse av en bevegelse fra formmessig ustabilitet mot harmoni og symmetri.

Overordnet kan man si at de ulike diktene behandler ulike aspekter av det samme hovedmotivet. Mens dikt I er en introduksjon til og variasjon over katedralen og rosevinduet som syklusens symbolske og metaforiske kjerne, er dikt II sentrert rundt fargenes relasjon til mørket og lyset: «Mørket betror sine farger til lyset!» (Mehren, 1981:11). Hovedmotivet i dikt III er lyset selv, hva det er og hvordan det spenner seg mellom det fysiske og metafysiske. Spørsmålet «Hva er lys?» (Mehren, 1981:12) gjentas hele syv ganger i løpet av diktet, et antall som speiler antallet dikt i syklusen, men også bærer visse religiøse og mystiske konnotasjoner (tallet syv er blant annet det mest nevnte tallet i Bibelen, der det for eksempel refererer til antallet ord Jesus sa på korset og antall dager Gud brukte på å skape jorden). Dikt IV omhandler lyset i relasjon til den fysiske verden, representert av glasset, som mennesket kan forme. I dikt V samles glassbitene i rosevinduet, og helheten sidestilles med det kvinnelige skapelsespotensialet. Dikt VI kretser rundt menneskets blikk og evne til å *se*, mens syklusens siste dikt fremhever rosevinduet som et uttrykk for en *skapelse* som samler «ånd og stoff» (Mehren, 1981:15). Denne oversikten viser syklusens utvikling i grove trekk, men det finnes en rekke motiviske glidninger på tvers av diktene. Særlig gjelder dette rosevinduet selv, hvis metaforiske betydningsnyanser varieres flere ganger: Rosevinduet

representerer i løpet av syklusen blant annet øyet, blikket, kunsten, skapelsen, fødselen og naturens blomstring.

Musikken i Kleibergs «Rosevinduet» er skrevet for tolv instrumenter, i tillegg til resitatør. Instrumentene er fløyte, obo, klarinett, perkusjon, harpe, celeste, orgel, to fioliner, bratsj, cello og kontrabass. Valget av besetning forklarer Kleiberg slik: «Lyse tonevalører trenger lyse instrumenter for å komme til sin rett. Jeg har derfor satt sammen et lite orkester med bl.a. fløyte, obo, harpe, celesta, fiolin, bratsj, cello og orgel. Denne lette besetningen skal holde lyset levende i hele den timen det tar å fremføre verket» (Rolfsen, 1992:2). Helt overordnet kan man argumentere for at Kleibergs «Rosevinduet» er løst organisert etter gudstjenestens struktur. Musikk og resitasjon avløser hverandre, slik som prekenen, orgelet og salmen avløser hverandre under gudstjenesten. At diktet resiteres heller enn å synges, kan betraktes som et ønske om å bevare preken-preget i teksten.

I analysen min har jeg valgt å konsentrere meg om to satser, hvorav begge mer eller mindre er gitt på forhånd: Sats I konstituerer en introduksjon både til Mehrens tankeunivers og Kleibergs toneverden, og jeg vil derfor analysere den i sin helhet. Sats VII har jeg valgt av motsatt grunn, ettersom det er her trådene i syklusen samles og en konklusjon, tekstlig så vel som harmonisk, blir nådd. For oversiktlighetens skyld er analysens struktur grovt inndelt etter avsnittene i diktet: Avsnitt som med instrumentalpartier er adskilt fra andre avsnitt, regnes som egne deler. Det samme gjelder tilfellene der resitasjonen av to eller flere avsnitt uten signifikante pause følger etter hverandre.

Overskridelsens gåter – Sats I, første del

Kleibergs «Rosevinduet» starter med en harpesolo på 17 takter, hvorav de fem første ser slik ut:

The image shows a handwritten musical score for harp. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Maestoso' and the time signature is 4/8. The tempo marking is also written as '♩ = ca. 48'. The performance instruction is 'Molto Rubato'. The key signature has one sharp (F#). The first five measures are shown. The notes are: Measure 1: D4, C#4, H4/E4, F#4, G4, A4. Measure 2: D4, C#4, H4/E4, F#4, G4, A4. Measure 3: D4, C#4, H4/E4, F#4, G4, A4. Measure 4: D4, C#4, H4/E4, F#4, G4, A4. Measure 5: D4, C#4, H4/E4, F#4, G4, A4. There are dynamic markings 'p' and 'f' and hairpins indicating volume changes. There are also some handwritten annotations like 'Arpa' and 'D'.

(Kleiberg, 1992:1)

De første tonene i stykket er to E'er dypt i registeret, en oktav fra hverandre. Disse oktaviserte E'ene er gjennomgående i nesten hele harpeintroduksjonen. De klinger i bunnen av registeret, som et tonalt rammeverk, mens andre harmonier kretser rundt dem. Denne teknikken kalles orgelpunkt, og er karakterisert av at den skaper en dragning mot grunntonen og harmonisk oppløsning. Orgelpunktet ble blant annet mye brukt i barokken, og særlig i avslutningene av den erkebarokke musikalske formen fuge. Blant de store mesterne av fugeformen er Johan Sebastian Bach, og mange av Bachs fuger er skrevet for orgel og ment fremført i kirken. Man kan anta at Kleibergs bruk av orgelpunkt i «Rosevinduet» er en referanse til denne tidlige kristne musikktradisjonen. Deretter følger en oppadgående bevegelse i treklanger, som plasserer oss i E-moll. Den høyeste tonen i slutten av første takt, en C#, er viktig å merke seg her. I forhold til grunntonen E, tilsvarer C# en høy sekst, som, sammen med molltersen og lav septim, kjennetegner en dorisk skala. Dorisk er en av kirketoneartene, en rekke skalaer som særlig knyttes til gregoriansk sang og tidligkristen musikk brukt i katolske gudstjenester fra rundt år 800 (Hankeln, 2021). Den høye seksten i dorisk skala finner man også i de vanligste dur-skalaene, og den gir derfor moll-skalaen et subtilt dur-preg. Metaforisk kan man si at den høye seksten tilfører moll-skalaen en lysere farge, som et lysglimt i det som ellers oppleves som mørkt. Med noen unntak, blant disse Dm9-klanger i slutten av andre takt som bryter med det foregående i den grad at den nesten høres ut som et spørsmålsteget på slutten av en setning, er den E-doriske tonaliteten gjennomført i harpesoloen.

Orgelpunktet og den doriske tonaliteten, sammen med det rytmiske rubatopreget og det store registerspennet i harpen, skaper en luftig og sakral atmosfære, lik følelsen av å befinne seg i et massivt kirkerom. Det gjentakende preget i akkordene gir også assosiasjoner til akustikken i disse byggverkene: Lydene spretter av steinveggene og kommer noe endret tilbake. Mot slutten av harpesoloen spilles en tonerekke i en akselererende og oppadgående bevegelse, og i en videreføring av katedralmetaforen kan denne bevegelsen sees på som et uttrykk for blikkets bevegelse oppover byggets vegger. Tilhørerens blikk, og bevegelsen i harpen, stopper opp ved rosevinduet selv. Her endrer det musikalske uttrykket seg, fra luftig, flytende og moll-preget, til stramt, rytmisk komplekst og lystig: Fire stemmer, to harpestemmer og to celestestemmer, spiller en veksling mellom opp- og nedadgående linjer gruppert som sekstoler lyst i registeret. Man kan se for seg at den rytmiske kompleksiteten speiler rosevinduetts intrikate utforming, det tonale fargespillet i glassflatene. Det er også verdt å merke seg at bruddet mellom de to delene oppleves som en form for musikalsk

«åpning»: mens harpesoloen gir assosiasjoner til et luftig, men lukket og homogent stemningsrom, føles den påfølgende delen som et friskt pust. Det er som om katedralens lyskilde er lokalisert, og at all verdens farger strømmer inn gjennom rosevinduet. Fargespillet avbrytes av en rytmisk figur i harpe og celeste som kan minne om kirkeklokker, og som besvares av strykerne. Etter dette dør musikken ut, og skaper rom for resitasjonen av første avsnitt av dikt I.

Funksjonen til Kleibergs musikalske introduksjon kan være todelt: For det første er den en innføring i Kleibergs tonespråk, og en eksposisjon til en del av det tematiske materialet som vil bli gjentatt og videreutviklet senere i stykket. For det andre skjer det en tonal plassering av lytteren i det man kan kalle et sakralt stemningsrom, ikke ulik inngangssalmen før gudstjenesten. Delvis kommer dette av tittelen på stykket og dens betydning for hvordan musikken oppfattes, men like mye kommer det av harmoniske, tematiske og rytmiske elementer som alle peker i denne retningen. Lytteren hensettes i en tilstand hvor den religiøse og metafysiske åpenbaringen ligger latent. I essayet «Natur og menneske» skriver Kleiberg: «Et utenommusikalsk utgangspunkt har først og fremst den virkningen at det stemmer sinnet, setter i gang en indre prosess, hovedsakelig av emosjonell karakter» (Kleiberg, 2020). På sett og vis er det det introduksjonen gjør: Ved hjelp av referansene til det religiøse og transcendent, stemmes sinnet etter katedralens metafysikk.

Knut Risans resitasjon holder det grandiose ved like: Stemmen er både kraftfull og forsonende, og gir assosiasjoner til en prests preken. I gjengivelsen av første avsnitt av dikt I under har jeg antydnet hvordan Risan fraserer med tanke på versebinding. Denne teknikken har jeg lånt fra Kjørups artikkel «Grammetrics and Cognitive Semantics» (2008). Korte pauser, det Kjörup kaller enjambement, er markert med (/). Enjambementene oppleves som tilsvarende et komma. Lengre pauser, der syntaktisk fullbyrdelse sammenfaller med verselinjens slutt, såkalt *end-stopped*, er markert med (//). Dette oppleves som punktum. Tilfeller der resitasjonen følger syntaksen til neste verselinje uten pauser, *run-on*, er markert med (>):

Vi reiste engang katedralene /
ikke for å fange mennesker /
men for å holde våre liv fast >
i overskridelsens gåter //
I rosevinduet, i lysets katarakt >

gjennom et fast stoff, / glasset /
ser vi inkarnasjonen gjennomtrengende >
kimens sovende bilder for å bli >
Strå og Blomst, Tre og Fugl!
(Mehren, 1981:9)

Det er interessant å merke seg at Risans fraserings av de fire første verselinjene korresponderer med måten Per Arne Dahl skriver dem som løpende tekst, så vel som Mehren selv i «Katedral eller labyrint»: «Vi reiste engang katedralene, ikke for å fange mennesker, men for å holde våre liv fast i overskridelsens gåter» (Mehren, 1975:25). Denne måten å lese diktet på er naturlig, ettersom andre verselinje fremstår som en innskutt leddsetning som modifierer helheten. Det er imidlertid mulig å se for seg en lesning der fjerde verselinje syntaktisk hører sammen med den femte, slik: «... men for å holde våre liv fast // i overskridelsens gåter / I rosevinduet, / i lysets katarakt...». Denne lesningen fremstår likevel som noe kontraintuitiv. Både på grunn av avsnittets form – dobbeltinnrykkingen av fjerde verselinjen oppmuntrer til å lese den som den syntaktiske enhetens slutt, mens den femte verselinjen på nytt begynner fra venstre – og på grunn av den store forbokstaven i femte verselinje, ledes leseren til å behandle de fire første verselinjene som én syntaktisk enhet. Det samme gjelder avsnittets fem siste verselinjer. Her oppleves resitasjonen som akselererende, en effekt som kan tilskrives bruken av *run-on*. Ved avsnittets siste verselinje senkes igjen tempoet, og hvert ord blir vektlagt.

Når det refereres til de fire første verselinjene av «Rosevinduet» i offentlig omtale av syklusen, blir de først og fremst tatt til inntekt for nødvendigheten av et metafysisk eksistensielt rammeverk. Dette er naturlig, ettersom katedralen, her brukt som synekdoke for den kristne religiøse institusjonen i sin helhet, først blir renvasket for det manipulative (den er ikke skapt «for å fange mennesker»), og deretter fremstilt som et anker i positiv forstand: Religionen hindrer oss i å drive bort fra oss selv på eksistensens krappe sjø. Det tidligere nevnte orgelpunktet i harpesoloen helt i starten av stykket kan sies å fremheve anker-metaforen: Troen er grunntonen i menneskets liv, og klinger uforandret i bunnen av oss, mens alle dissonanser i livet søker å bli forløst i harmoni med den. Også bruken av ordet «inkarnasjon», som i kristen betydning er Guds legemliggjørelse som menneske (McGrath, 2015:89), befester den kristne auraen som ligger over diktets første avsnitt.

Den retoriske bruken av «vi» synes her å referere til den vestlige, kristne kulturtradisjonen. Det faktum at teksten resiteres, understøtter dette, ettersom det vekker

assosiasjoner til presten som taler til forsamlingen. Dette har en viss samlende funksjon i den forstand at tilhøreren allerede fra første linje involveres i prosjektet om å skape og opprettholde det metafysiske rammeverket.

Konseptet «overskridelsens gåter» må tydeliggjøres nærmere. I tråd med tolkningen over, kan det forstås som det ukjente som ligger bak bevissthetens, sansenes, fornuftens, kunnskapens og dødens horisont, det Mehren selv har kalt «det hellige» (Dahl, 2014:41). Katedralens funksjon er slik å holde mennesket fast i en form for metafysisk åpen og ikke-reduktiv eksistensiell tilstand. Denne tolkningen synes også å stemme overens med avslutningen av essayet «Katedral eller labyrint» (1975), der katedralen holdes opp som en motsetning til marxismens materialisme. I forordet til *Den usynlige regnbuen* (1981) skriver Mehren noe liknende, når han forteller om sin egen tilnærming til diktning og diktsjangeren: «Og plutselig kan det som ligger under horisonten stige opp som hildringer. Horisonten er grensen. Men *i diktet* ser vi over denne grensen. Over kanten. Akkurat litt over kanten... Svimlende...» (Mehren, 1981:8). Her er transcendenten til det ukjente bak menneskets forståelseshorisont fremstilt som noe skremmende og overveldende, men til syvende og sist positivt, som det som gir diktet dets verdi. Forholdet mellom katedralen og kunstverket, her representert av diktet, trer dermed frem: Begge innehar makten til å transcendere den fysiske verdens horisonter og sette mennesket i kontakt med det utsigelige, med overskridelsens gåter. Det transcenderende og overskridende har sammenheng med det som gjerne kalles Mehrens *mytebegrep*. Myten, slik jeg forstår det, representerer en form for negasjon av fornuften, en motsats til «den overdrevne trang til refleksjon innen modernismen» (Tjønneland, 2004:69), og en omfavelse av det ukjente. En mytologisk tilnærming er ikke en fornuftsbasert, positivistisk reduksjon av det ukjente til faste epistemologiske punkter, men gir det ukjente et symbolsk ansikt som mennesket kan forholde seg til. For Mehren innehar myten en slik posisjon, som et alternativ til den positivistiske, fornuftsbaserte og fremmedgjørende modernismen. Katedralen kan slik anses for å være en eksponent for det mytiske, den mekanismen som gjør det ukjente mulig å konfrontere. Med andre ord, katedralen søker ikke å tilintetgjøre det ukjente, men å gjøre det ukjente synlig.

I de neste fem verselinjene snevres det metaforiske synsfeltet inn, fra katedralen som helhet til rosevinduet som del og helhet i seg selv. Rosevinduet fremstilles her som et slags kulturelt og spirituelt filter som ordner naturens kaotiske vesen: «kimens sovende bilder», den uoppdagede begreplige orden som ligger latent i naturen, legemliggjøres gjennom den mytiske forståelsesrammen for å bli «Strå og Blomst, Tre og Fugl!», fenomenkategorier som

gjør verden oversiktlig. Merk at rekkefølgen av disse fenomenene konstituerer en oppadgående bevegelse: Linjen fra strå til fugl oppfattes som en gradvis økning i kompleksitet og tilstedeværelse. Det er også interessant at Mehren presiserer rosevinduetts fysiske bestanddeler: «gjennom et fast stoff, glasset» (Mehren, 1981:9). På denne måten rykkes det rent fysiske opp fra å være dødt materiale til å bli del i legemliggjøringen av det transcendentale.

I avsnittets femte verselinje beskrives imidlertid rosevinduet metaforisk som «lysets katarakt». Ordet katarakt har flere betydninger. På den ene siden definerer Det norske akademis ordbok det som «(bratt, loddrett) vannfall, foss» («Katarakt», u.å.). Som lyrisk bilde gir dette mening: Verden fosser i form av lys inn gjennom rosevinduet på katedralen, og gjennom øynene til mennesket. På den andre siden er katarakt det medisinske begrepet for øyesykdommen grå stær, som Store medisinske leksikon karakteriserer som en «fordunkling i øyelinsen» (Sandvik, 2019). I fremskreden form gjør denne fordunklingen det umulig å skille mellom lys og mørke, og man blir i praksis blind. Av de mange metaforiske betydninger rosevinduet har, er kanskje parallellen til øyet en av de mest intuitive: Som øyet består rosevinduet av et fysisk materiale som markerer et skille mellom verden utenfor og «det» innenfor, og ordet «katarakt» peker i seg selv mot denne metaforiske koblingen. Rosevinduet kan slik betraktes ikke bare som det som medierer verden og gir den mening, men også det som potensielt kan fordunkle lyset og gjøre det vanskeligere å se verden slik den virkelig er. Kanskje kan dette tolkes som en subtil advarsel mot en dogmatikk der overordnede og meningsbærende modeller av verden tåkelegger virkeligheten – en advarsel mot ensidighet. Presiseringen av rosevinduet som et fast stoff kan ses i sammenheng med dette, ettersom det insinuerer en dualistisk opplevelse av verden som både materiell og metafysisk.

Etter resitasjonen av første avsnitt i dikt I følger det som i utgangspunktet er en repetisjon av den musikalske introduksjonen. Nå blir forholdet mellom musikken og diktets form enda tydeligere: Harpesoloen står til de første fire verselinjene i det første avsnittet, den uttrykker katedralens atmosfære, mens overgangen til det strammere og mer rytmisk pregede partiet følger diktets bevegelse nærmere rosevinduet. Denne gangen utvides imidlertid rosevinduettemaet ved at strykerne, i tillegg til harpe og celeste, introduseres i lydbildet. Strykerne spiller liknende opp- og nedadgående doriskorienterte linjer som harpe og celeste, men der sistnevnte linjer er organisert i sekstendedels sekstoler, spiller strykerne flate trettitodeler med crescendo. Dette gir dem et virvlende og vitalt preg, som på mange måter understreker lekenheten i rosevinduetts fargespill:

Flauto

Oboe

Clar.

Camp.

Arpa

Cel.

Org.

Res.

Og deretter Syn!

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

- 5 -

(Kleiberg, 1992:5)

På denne sidens første to takter ser man den intrikate blandingen av trettitodelene i strykerne og sekstendedels sekstolene i harpe og celeste. Legg også merke til hvordan «virvelen» først blir spilt i de to fiolinene høyt i registeret, for deretter å bli gjentatt av bratsj og cello som et ekko. For det første tilfører dette enda mer organisk liv til lydbildet; det er som om planter og

blomster skyter opp av bakken, noen i forgrunnen, andre i bakgrunnen. For det andre gir det igjen assosiasjoner til akustikken og gjenklngen i kirkerommet. Det mest iøynefallende er imidlertid at første setning av andre avsnitt er hentet inn og notert rytmisk som en del av musikken: «Og deretter Syn!». Dette markerer høydepunktet i partiet, men også et musikalsk, hovedsakelig rytmisk, brudd. Den virvlende bevegelsen i strykerne opphører til fordel for en langstrakt Em9-klng, og sekstolene i harpe og celeste erstattes av et liknende, men mindre komplekst og mer oversiktlig sekstendedels-mønster. Dette skaper en opplevelse av at kaoset har veket og en orden har inntrådt, og av at man har oppnådd en form for overblikk. Slik er dette et svært konkret eksempel på det dialektiske forholdet mellom tekst og musikk: Teksten griper inn i musikken og endrer den, samtidig som musikken skaper en intuitiv opplevelse av det språklige konseptet «Syn» som en ordnende, strukturerende og ønsket kraft. Tekst og musikk produserer slik en synestetisk helhet av større dybde enn de to modalitetene gjør hver for seg.

Musikken dør deretter ut, og resitasjonen av andre avsnitt fortsetter alene.

Syn! – Andre del

Og deretter Syn! Og det er som alt >
ber om å bli sett av menneskeøyet /
Alt som blir til av seg selv i lyset /
Ber om å få bli sett >
av det eneste som ikke blir til av seg selv //
For bare mennesket trenger bildet /
trenger ordet for å bli seg selv /
Mennesket, den innerste krypt >
der lys må bli tent. Av bilder!
(Mehren, 1981:9)

I likhet med første avsnitt etablerer fraseringen og versebindingen en todeling av dette avsnittet. Skillet mellom de to delene er markert av den lange pausen etter femte verselinje. Igjen kan man argumentere for at versebindingen i resitasjonen i stor grad allerede er implisert i diktets form og innhold. Om man ser bort fra syntaksen, følger tilsynelatende

resitasjonen et formmessig enkelt sett av regler: Verselinjer forut for verselinjer som starter med stor forbokstav, avsluttes med enjambement eller blir *end-stopped*. Om neste verselinje er innrykket og begynner med liten forbokstav, går resitasjonen direkte videre fra den foregående. Det er ett unntak, i overgangen fra sjette til syvende verselinje. Grunnen til dette unntaket er av syntaktisk art: Den oppramsende gjentakelsen av «trenger» gir ikke mening uten at enjambementet impliserer et komma mellom dem. Todelingen av avsnittet korresponderer til dets innholdsside: De første fem verselinjene fremstår som en retorisk påstand der forholdet mellom «menneskeøyet» og «alt» stadig nyanseres, mens de fire neste fungerer som en begrunnelse av påstanden. Selv om denne todelingen ligger latent i teksten, bidrar resitasjonen til at den tydeliggjøres og forsterkes.

Sett i sammenheng med avslutningen av dikt I, som tematisk pekte på den underliggende orden som kommer til syne gjennom en mytisk eksistensiell tilnærming, konstituerer påstands-delen av andre avsnitt på sett og vis et svar: Det jublende «Og deretter Syn!» viser til gleden av å få øye på disse strukturene i verdens kaos, at «alle ting holdes av noe annet enn seg selv» (Mehren, 2004:28), i den grad at det implisitt kontrasteres med blindhet. Dette reflekteres i musikkens bevegelse fra virvlende og kaotisk til oversiktig og strukturert, en bevegelse som synet selv setter i gang. Her må det presiseres at kaoset i musikken ikke oppleves som uhyggelig, men heller kan betraktes som et uttrykk for alle de individuelle detaljene i en urolig vannflate, eller kompleksiteten i samspillet mellom enkeltbitene i et rosevindu. Slik kan man hevde at de to første taktene i partiturutdraget på forrige side har en dobbel metaforisk betydning: På den ene siden beskriver den rosevinduetts fysiske utforming og fargespillet i glasset. På den andre siden reflekterer musikken verden som sett av menneskeøyet, i all sin kompleksitet. Med Synet bindes så verdens enkeltdeler sammen i strukturer av mening i sidens tredje takt.

Den store forbokstaven i «Syn» insinuerer at det ikke er snakk om synssansen i sin enkleste betydning, men en form for gudommelig egenskap. Tematisk minner skillet mellom «syn» og «Syn» om skillet mellom «øyet» og «blikket» i et annet av Mehrens dikt, «Blikk» fra samlingen *Tids alder* (1966). «Øyet», det fysiske sanseapparatet, beskrives her som summen av sine deler, bestående av hornhinne, iris og pupill. Men, «Øyet / skiller ikke lys former farger fra seg selv. For / øyet ser intet uten blikket.» (Mehren, 1966:49). Mens øyet representerer det fysiske organet, er blikket subjektets bevisste bruk av det. I *Stein Mehren – en logosdikter* (1982) leser Per Thomas Andersen dette som en protest mot empiristene og positivistenes «bur-bevissthet», en form for solipsisme som «vil gjøre det sansede objekt til en

subjektiv sansekvalitet ved vårt eget persepsjonsapparat» (Andersen, 1982:84). Mehren, hvis tidlige diktning kan leses som en indre kamp med solipsistisk problematikk, fant i fenomenologien et begrepsapparat som gjorde ham i stand til å overvinne den. Her er særlig begrepet *intensjonalitet* viktig, definert av Andersen som at menneskets bevissthet og sanser er karakterisert av å være *rettet* mot noe utenfor seg selv (Andersen, 1982:72). Verden skapes og eksisterer altså ikke, slik solipsistene hevder, bare i jegets bevissthet. Det er heller omvendt: Jegets bevissthet kunne ikke eksistert uten verden, det utenfor seg selv. Det er i kommunikasjonen mellom jeget og verden at bevisstheten oppstår. *Synet* kan sies å være et uttrykk for denne utadvendte formen for væren, der den metafysiske åpenheten gjør bevisstheten mottakelig for verden.

I det andre avsnittet av «Rosevinduet» blir dette tydelig: «Alt som blir til av seg selv i lyset», verdens innhold og objektene for menneskets persepsjon og bevissthet, kontrasteres med «det eneste som ikke blir til av seg selv», mennesket. Med andre ord eksisterer verden uavhengig av mennesket, mens menneskets eksistens er betinget av verden. Beskrivelsen av mennesket som «den innerste krypt», det helligste i naturen, impliserer at det kun er mennesket, i kraft av sin bevissthet, som har tilgang til de hellige, underliggende strukturene. Objektene i verden, i motsetning til mennesket, eksisterer i sammenhengene, men kan ikke abstrahere dem. At naturen, som eksisterer uavhengig av noe annet enn seg selv, ber om å bli sett av menneskeøyet, kan betraktes som et ønske om å bli gjenkjent i sin plass i verden av et uttrykk for naturen som selv, gjennom kunsten, er skapende. Dette sitatet fra forordet til *Den usynlige regnbuen* (1981) peker i en likende retning:

Du er tørst. Du tar et glass vann og drikker det. Det betyr ikke noe annet enn det. Men på enkelte varme dager er det som du nesten fornemmer at vannet gjenkjenner seg selv i din tørst, kaldt og klart og strømmende. Slik skriver jeg ordet «vann» i diktet, til jeg kjenner at vannet fornemmer seg selv i det. [...] Slik vannet skriver vann inn i diktet mitt (Mehren, 1981:7).

Her er naturens gjenkjennelse av seg selv i mennesket todelt. For det første gjenkjenner naturen seg selv i måten den blir opplevd av menneskets bevissthet. Om man ekstrapolerer videre fra de hierarkisk strukturerte fenomenkategoriene i slutten av første avsnitt, vil mennesket befinne seg på toppen av naturens kompleksitet og metafysiske nærhet. At vannet, strået og fuglen ønsker å være gjenstand for den menneskelige bevissthet, kan slik sies å tilsvare menneskets religiøse trang til å «bli sett av Gud». For det andre viser sitatet at det er i diktet, kunsten, at denne gjenkjennelsen manifesterer seg. I likhet med Gud, er mennesket

skapende: Mennesket står skrevet mellom den materielle og den metafysiske verden, og er hos Mehren det som, gjennom kunsten, medierer det fysiske og det hellige.

Det er også verdt å merke seg koblingen mellom andre avsnitt i «Rosevinduet» og prologen til Johannes evangelium: «Og Ordet ble menneske og tok bolig iblant oss, og vi så hans herlighet, en herlighet som den enbårne Sønn har fra sin Far, full av nåde og sannhet» (Joh. 1:14-18). «Ordet», på gresk «logos», er her synonymt med Jesus. Gjennom inkarnasjonen fikk Ordet fysisk form, og viste mennesket hvem Gud er (McGrath, 2015:89). Når Mehren skriver at bare mennesket trenger ordet for å bli seg selv, er det nærliggende å tenke at det refereres direkte til disse versene, særlig ettersom ordet «inkarnasjon» allerede har blitt brukt tidligere i diktet. For Mehren innebærer tilsynelatende ikke det den spesifikke inkarnasjonen av Kristus, men kunstens legemliggjøring av «overskridelsens gåter». Sidestillingen av «ordet» og «bilder» peker i retning av denne tolkningen: «Bildet» kan både betraktes som et uttrykk for det visuelle kunstverket, rosevinduet, og diktets metaforikk. At «lys må bli tent. Av bilder!» viser slik til kunstens transformative potensial. Dette kan leses i lys av essayet «Katedral eller labyrint», der Mehren forteller om gamle venner som er fanget i marxismens «symmetriske begreps-helvete» (Mehren, 1975:24). Implisitt ligger det her en antagelse om at disse vennene holdes tilbake av å alltid måtte tilbakeføre enhver innsikt (og estetiske opplevelser) til sosialismens prinsipper, i den grad at de har mistet seg selv og er «lukket inn i et kulturelt bestemt selv som jeget ikke kan styre» (Mehren, 2004:27). Slik blir det å bli seg selv for Mehren å bryte ut av fengselet som det reduktive og selvrefererende verdensbildet konstituerer, for å omfavne det transcendent. Bare slik kan mennesket bli seg selv.

Etter resitasjonen av andre avsnitt følger en musikalsk repetisjon av det virvlende lydbildet fra forrige parti, nå også i blåserne. Også denne gangen ordnes kaoset i en langstrakt Em9-klang i stryk og blås, mens klokkespill, harpe og celeste lander på et stødig og eufonisk åttendedelsmønster. Med *decrescendo* sviner denne ordenen sakte hen, men før den forsvinner helt begynner igjen det virvlende mønsteret i fiolinene. Tredje avsnitt blir i sin helhet resitert over musikken, som vi ser notert på side ni i notepartituret under.

Der det kaotiske partiet tidligere ga assosiasjoner til yrende, lekende og komplekst liv, som en maurtue av lyder, er det denne gangen i større grad dissonant og urolig; det er som en angst og forvirring har tatt bolig i lydbildet. Dette kommer av at det harmoniske sentrum på sidens andre takt er flyttet en heltone ned, fra E til D-dorisk. Forskjellen på disse to skalaene er to toner: C#, den karakteristiske høye og «muntre» seksten i E-dorisk blir til C, en lav septim i forhold til grunntonen D, og F#, den høye sekunden i E, blir til molltersen F i D-dorisk. Selv om forholdet mellom tonene i D-dorisk er det samme som i E-dorisk, er lytteren innstilt på E som harmonisk sentrum fra forrige takt. I sammenhengen oppfattes derfor D-dorisk som mørkt og illevarslende. Dette harmoniske skiftet er tydeliggjort ved at bassen i orgel varierer mellom å spille kvinter fra D og E. Fra E tilsvarer tonene i D-dorisk en E-frygisk skala, en mollskala hvor de to tonene i doriskskalaen som kan karakteriseres som «lyse», er flyttet en halvtone ned og slik oppfattes som tilsvarende «mørke».

Rovdyrets bevegelser – Tredje del

Bevegelsen mot den mørkere enden av tonalitetspekteret preger opplevelsen av resitasjonen, i den forstand at musikken konstituerer et atmosfærisk filter som teksten presses gjennom. Her er tredje avsnitt med analyse av versebindingene:

Fra **innsiden** av våre bevegelser >
 kommer vi, vakre og **selvfølgelige** /
som rovdycet i sine bevegelser /
 gjennomstrålt av blodets sol //
Og likevel **søker** vi en mening /
 som kan **bære** oss over avgrunnen /
Rede til å gi alt for et fast punkt >
i kaos, bygger vi ideologier og katedraler!
(Mehren, 1981:9)

I resitasjonen av dette avsnittet er grensen mellom enjambement og *run-on* mindre tydelig enn i de foregående: Med unntak av den svært tydelige pausen etter fjerde verselinje, og den like tydelige mangelen på pause i overgangen fra vers syv til åtte, er versebindingene ellers preget av pauselengder som mer eller mindre faller mellom *run-on* og enjambement. Bindingen

mellom første og andre verselinje er et godt eksempel: Selv om en pause skiller versene fra hverandre, er denne pausen så ubetydelig at versebindingen fremdeles oppleves som *run-on*. Dette har sammenheng med at teksten resiteres over musikken, noe som til en viss grad innskrenker resitasjonens frihet med tanke på tempo, frasering og versebinding. I den forbindelse er det interessant å merke seg at de individuelle verselinjene ikke er notert rytmisk i partituret, slik som «Og deretter Syn!» fra forrige avsnitt var. I stedet angir partituret en musikalsk periode som resitasjonen må fullføres innenfor. Slik blir det opp til resitatøren å innordne seg rytmisk i musikkens grunntempo. På et overordnet plan forholder Knut Risan seg relativt fritt til tempoet i musikken. Kanskje kan man kalle det en liberal form for *rubato*, det musikktekniske begrepet for å tildele utøveren en begrenset rytmisk frihet, men her er resitasjonen så fri at det ikke virker dekkende. Samtidig oppleves den ikke som helt uavhengig og løsrevet tempoet i musikken: Ved flere anledninger fraserer Risan slik at trykksterke stavelser i bestemte ord mer eller mindre faller på sterke slag i takten. I gjengivelsen av tredje avsnitt over har jeg forsøkt å vise dette ved å utheve de ordene som faller på eller i nærheten av en takts ener, dens første og sterkeste slag. Flere ganger kan man høre at starten av en verselinje nærmest brukes som en optakt til eneren i neste takt, som tyder på at sammenfallene mellom ord og taktslag er intensjonelle. Uthevelsen av ordene, som henholdsvis er *innsiden*, *kommer*, *selvfølgelige*, *søker* og *bære*, gjør at de oppleves som av særlig signifikans for forståelsen av avsnittet.

Umiddelbart kan man merke seg en liknende todeling i dette avsnittet som i de to foregående, og igjen er skillet markert av avsnittets eneste *end-stop*, en lang pause i resitasjonen. Første del er en beskrivelse av mennesket, der dets grunnleggende forbindelse til naturen vektlegges. I første verselinje synes «innsiden av våre bevegelser» å henvise til den indre motivasjonen for menneskets handlinger. Sammenfallet mellom ordet «innsiden» og taktens første slag oppleves som en presisering av at det her er snakk om en kjerne kvalitet ved mennesket. Videre beskrives mennesket, i kraft av dets indre motivasjoner, som vakre og selvfølgelige. Først i avsnittets tredje verselinje, der menneskets bevegelser ses i sammenheng med «rovdyret», blir det tydelig at beskrivelsen av mennesket er rettet mot dets naturlighet. Som en semantisk variant av Kjørups *versificational garden path*, har referansen til rovdiret en tilbakevirkende betydning for lesningen av de to første verselinjene: Menneskets indre motivasjoner svarer til de «vakre og selvfølgelige» instinktene som driver rovdiret til handling. Instinktene kan her betraktes som et uttrykk for menneskets materielle utgangspunkt. Lik ulven og ørnen er mennesket uløselig knyttet til våre fysiske kroppers

behov og drifter. Bildet i avsnittets fjerde verselinje, «gjennomstrålt av blodets sol», viser til den livskraften som skinner i mennesket og som instinktene er et uttrykk for: selve viljen til overlevelse.

Resitasjonens uthevelse av ordet «kommer», som impliserer retningen mennesket beveger seg, i tillegg til fremhevelsen av det instiktive mennesket som «selvfølgelige», gjør at det er nærliggende å tolke disse fire verselinjene som en hyllest av menneskets sensuelle aspekter. Samtidig møter denne lesningen motstand i sammenlikningen med rovdyret. I dagligtalen er beskrivelsen av mennesker som «rovdyr» ensbetydende med farlig, hensynsløs og umoralsk: rovdyret er underlagt sine selvsentrette og destruktive drifter, og er slik bundet til den materielle verden. Dualiteten i denne delen av tredje avsnitt – det vakre i menneskets naturlighet satt i konflikt med det utemmede uttrykket for den samme naturligheten – kan sammenlignes med musikkens kontrapunkt. Også her skaper to krefter i opposisjon til hverandre en mer nyansert og mangfoldig helhet.

Til tross for dette motsetningsforholdet i avsnittets første del, kan man argumentere for at teksten i større grad betoner de positive aspektene av menneskets forbindelser til naturen enn de negative. Dette kommer hovedsakelig av at det positive gjøres eksplisitt – beskrivelsen av menneskets fysiske grunnvilkår som vakre og selvfølgelige lekker over til rovdyret, slik at også det trer frem i et tilforlatelig lys – mens det negative må tolkes ut av similen med rovdyret. Derfor er det særlig interessant at tonesettingen fremhever de mørke aspektene av det dyriske i mennesket, og slik konstituerer en spesifikk tolkning. I den siste takten på side 9 og inn i neste takt på side 10 av notepartituret, inntreer en ny og enda mer dissonant tonalitet når det harmonisk veksles mellom C#m9 og Cm9. Denne dissonante vendingen sammenfaller med resitasjonen av tredje verselinje og referansen til rovdyret. Orkestreringen minner om «orden-temaet» på sidens første takt, men fremstår her som en forvrengt versjon, som om musikken skildrer skyggesiden av noe som i utgangspunktet er lyst. Eirik Lodén påpeker også at det er under denne resitasjonssekvensen orgelet gjør sin første entré i stykket, og det på en måte som alluderer til rovdyrets snikende bevegelser: «The organ slips in almost unnoticed at this point, really like the predator's hushed suppleness of limb» (Lodén, 2018:228). På grunn av musikkens vektlegging av rovdyrsymbolikken, rykkes det kontrapunktiske forholdet mellom menneskets positive og negative forbindelse til naturen opp fra å være en kvalitet ved diktet, til å karakterisere selve samspillet mellom tekst og musikk.

Der første del av tredje avsnitt skildrer mennesket som natur, instinkter og drifter, er andre del en beskrivelse av menneskets åndelige lengsel. Ordet «likevel» hincer om forholdet

mellom de to delene: Til tross for at mennesket er vakkert og selvfølgelig i kraft av å være natur, transcenderer dets bevissthet de fysiske byggesteinene det er skapt av. Dette er uttrykt i søket etter «en mening / som kan bære oss over avgrunnen». I resitasjonen faller både «søker» og «bære» på første slag i hver sin takt, som for å fremheve det aktive og intensjonelle i menneskets meningssøken. Det er nærliggende å forstå «avgrunnen» som den for mange mennesker utholdelige eksistensielle tilstanden et rent materialistisk verdenssyn utgjør: Avgrunnen er et liv blottet for åndelighet. Likheten med Dag Hammarskjöld-sitatet som ble gjengitt innledningsvis i denne oppgaven er påfallende her: «Men vi dør den dagen livet ikke lenger gjennomlyses for oss av glansen fra det under som atter og atter skjenkes oss på ny, strømmende fra kilder *hinsides all fornuft*». (Dahl, 1998:59, min kursivering).

De to siste verselinjene av tredje avsnitt er i seg selv svært interessante. For det første er det en interessant versebinding her. Kommaet i siste verselinje gjør det naturlig å lese fra «Rede» til og med «kaos» som en syntaktisk enhet, med *run-on* fra vers syv til åtte, mens versedelingen oppfordrer til å skille dem fra hverandre med en pause, et enjambement. Hvilket av de to versene «i kaos» settes i sammenheng med, er av subtil, men interessant betydning for tolkningen. Med *run-on* fremstår betydningen som relativt klar: Mennesket behøver et orienteringspunkt i den kaotiske virkeligheten, og bygger ideologier og katedraler for å imøtekomme dette behovet. Katedralen er i seg selv et symbolsk uttrykk for lengselen etter orden og mening: Mennesket former og ordner verden i bokstavelig forstand ved å bearbeide stein og reise strukturer av dem, men også metafysisk ved å dedisere byggverkene til et meningsbærende verdenssyn. Dette kan også ses i sammenheng med ordet «bevegelser» fra avsnittets første verselinje, som sammen med «bygger» i siste verselinje skaper en form for sirkelkomposisjon: Menneskets bevegelser, eksemplifisert av byggeakten, bærer gjerne både et fysisk og metafysisk aspekt. I den andre mulige lesningen blir det imidlertid presisert at ideologier og katedraler vokser ut av kaos, de er et resultat av, og har kaos som utgangspunkt: «i kaos, bygger vi ideologier og katedraler!». Slik tydeliggjøres også ideologien og katedralens rolle som representanter for en orden som står i kontrast til den uorden de springer ut av. I analysen av Knut Risans frasering, viste jeg at resitasjonen av disse verselinjene er et tydelig eksempel på *run-on* fra den ene til den andre, og man kan nok argumentere for at denne lesningen er den mest naturlige. Det er likevel interessant at Risan bevisst har valgt en av to mulige lesninger.

For det andre må det bemerkes at ideologier plutselig sidestilles med katedralen og religionen som anker for livene våre. Også ideologier fargelegger persepsjonen vår av

omverdenen, og ordner den etter et sett av overordnede regler og perspektiver. I «Katedral eller labyrint» (1975) skriver Mehren om hva som skiller katedralen og ideologien, her representert av marxismen, fra hverandre:

I marxismens menneskebilde er enkeltmennesket en klassebestemt reproduksjon av den verden som omgir det. Marxismen er materialismens, ja, materiens ideologi. [...] Og sjelens frembringelser, for eksempel kunstverk, er overbygninger over det sosiale og avspeilinger av det. Slik blir det enkelte menneske, dets kunstverk og drømmer, å betrakte som bilder av den verden som omgir det. Bilder av de sosiale bestrebelsene som de seirende klasser forsøker å holde verden fast i. [...] Men i langt høyere grad er det ideologiene i dag som holder vår tid fast i sine bilder. [...] Fordi katedralen er skapt som et kunstverk og ikke som en ideologi, kan den ikke motbevise som en ideologi av nye argumenter (Mehren, 1975:20-21).

Her ser man konturene av rekke begrepsdikotomier: myten og ideologien/rasjonalismen, det evige og det forgjengelige, kunsten og vitenskapen, «poesien og argumenterende prosa» (Andersen, 1982:145). Mehren kritiserer marxismen for å redusere katedralen og mennesket til speilbilder av de materielle omstendighetene som omgir dem: De kan begge studeres og forstås til grunne ved å vitenskapelig betrakte deres materielle grunnlag. Kunsten, på sin side, er i marxismen utelukkende et uttrykk for tidens ideologiske strømninger, den sosiale overbygningen. For Mehren er imidlertid kunsten, her eksemplifisert av katedralen, hevet over marxismens motargumenter – katedralen kan ikke motbevise. I motsetning til ideologien, kan katedralen som kunstverk «gjenetablere den helhetlige sammenheng og totalopplevelsen av det menneskelige eksistensområde ved hjelp av sin form» (Andersen, 1982:145). Forskjellen mellom ideologien og katedralen hører altså sammen med konflikten mellom rasjonaliteten og myten nevnt tidligere i denne oppgaven. Ideologien kritiseres fordi den omslutter seg selv med sin logikk og sine begreper, i den grad at ingenting finnes utenfor: «Ved ethvert glimt av erkjennelse, understrekes det at den dog står på sosialismens grunn.» (Mehren, 1975:23). Lik den modernistiske diktningen, er ideologiene selvrefleksive. Mehren er imidlertid mest konkret i kritikken av marxismen, mye mindre når han skal beskrive hva katedralen egentlig tilbyr mennesket. Særlig interessant er stilbruddet som inntreffer når essayet avsluttes med det jeg tidligere beskrev som prosaversjonen av «Rosevinduet»: Fra argumenterende og relativt (i alle fall i «Mehrensk» forstand) konkret, slår stilen om til høytsvevende og poetisk. Bruddet speiler imidlertid konflikten i kjernen av essayet: Katedralen og kunsten kan ikke, i motsetning til ideologien, beskrives i et analytisk språk. Som kunstverk representerer den noe ikke-reduserbart, som bare kunsten selv kan nærme seg.

Gitt det skarpe skillet mellom ideologien og katedralen, er det desto mer interessant at de sidestilles i slutten av diktets tredje avsnitt. Den mest nærliggende forklaringen er at Mehren, gjennom katedralens sidestilling med ideologien, fremhever det potensielt destruktive i enhver meningssøken. Slik er også andre del av avsnittet, som et speilbilde av den første, preget av et indre motsetningsforhold: Menneskets positive søken etter mening står i konflikt med de potensielt negative konsekvensene av den samme meningssøknen. Som helhet kan tredje avsnitt slik sies å skildre møtepunktet mellom mennesket som natur og mennesket som transcendent natur, samtidig som både de positive og negative aspektene av disse ytterpunktene holdes frem.

Tonesettingen av tredje avsnitts andre del viderefører det urolige og mørke preget fra første del. Som et metaforisk bilde på menneskets meningssøken, strekker oppadgående linjer i vekselvis blåsere og strykere seg høyere og høyere i registeret, samtidig som dynamikken gradvis forsterkes. Den musikalske intensivering aksentueres av at det mot slutten av resitasjonen inntreter et nytt orgelpunkt. Denne gangen befinner det seg i G, og er spilt av orgel og kontrabass. Der orgelpunktet i introduksjonen ga assosiasjoner til katedralen som et orienteringspunkt i menneskenes liv, fremstår det her som en voldsom og skremmende kraft. Idet resitasjonen fullføres når musikken et klimaks i form av et hardt støt, før det dramatiske stilner til fordel for en mer stillfaren, men fremdeles urovekkende atmosfære som langsomt dør ut. Den mørke tonaliteten og dynamiske intensiteten som preger musikken i dette partiet gjør det nærliggende å betrakte musikken som en spesifikk tolkning av avsnittet, der de desperate og destruktive aspektene av menneskets søken etter mening og orden vektlegges.

Lys og mørke – Fjerde del

Fjerde, femte og sjette avsnitt i dikt I er resitert uten musikk og musikalske avbrudd. Dette gir resitasjonen et større frihetsrom, noe som blant annet kommer til uttrykk i variasjoner i tempo og dynamikk på tvers av de tre avsnittene.

Våren leker med lyset bak skogen //
Det samme lyset som kastes inn >
 i såkornet som i dyreblodet //
Det samme som flammer >
 gjennom våre sanser /
og som vekker våre følelser ...

(Mehren, 1981:9-10)

Som en videreføring av den foregående musikkens atmosfære, begynner resitasjonen stille og langsomt. Den lange pausen etter første verselinje aksentuerer denne opplevelsen. Her er skapelsessymbolikken dominerende: Både «våren» og «såkornet» gir assosiasjoner til liv og vekst, en prosess som lyset setter i gang. Formuleringen «bak skogen» viser til at lyset også opererer bortenfor det vi direkte kan erfare, på et metafysisk plan. Lik horisonten markerer skogen en grense for det vi kan se, men likevel har vi en anelse om hva som befinner seg der. At frasen «Det samme» anaforisk gjentas to ganger i løpet av avsnittet, fremstår som en presisering av lysets både åpenbare og skjulte funksjon. I løpet av de neste fire verselinjene øker både tempoet og dynamikken i styrke, før de igjen faller mot slutten av siste vers. Resitasjonen av fjerde avsnitt kan slik sies å være strukturert som en bue, med vers tre og fire som høydepunkt. Det er interessant at høydepunktet sammenfaller med det som kan betraktes som en referanse til hovedtematikken i forrige avsnitt: Såkornet kan ses i forbindelse med menneskets metafysiske skapelseskraft, mens dyreblodet, som rovdyret i tredje avsnitt, refererer til menneskets forbindelse til den fysiske verden. Sett i sammenheng med de forrige avsnittene virker det likevel som en motsigelse at «Det samme [lyset] som flammer / gjennom våre sanser» er det som «vekker våre følelser». Slik skulle man tro at også mennesket «ble til av seg selv i lyset». Lyset kan imidlertid her betraktes som det som, fysisk og metafysisk, gjør verden synlig og tilgjengelig for oss: Fysisk i forstand av rene sansedata, metafysisk som skapende kraft. Lyset legger altså til rette for kommunikasjonen mellom mennesket og naturen, og spiller derfor en grunnleggende rolle i den menneskelige bevissthets tilblivelse.

Avsnitt fem er en direkte fortsettelse av avsnitt fire, og særlig er de bundet sammen med en videreføring av det anaforiske «Det samme lyset ...». Også resitasjonen av dette avsnittet kan sies å være strukturert dynamisk som en bue, med «avgrunnen» i fjerde verselinje som et paradoksalt høydepunkt.

Det samme lys som i mennesket >
plutselig sprenger lyset /
og viser oss mørket /
avgrunnen i oss //
For i oss er det en lengsel /
som strekker seg lenger enn lyset /
– lenger enn solen og stjernene

(Mehren, 1981:10)

De fire første verselinjene skaper et komplekst og krevende bilde å gripe. Det er imidlertid nærliggende å tenke at «lyset som sprenger lyset» viser til bevissthetens tosidighet: Lyset tilrettelegger for utviklingen av menneskets bevissthet, og bevisstheten vår gjør de hellige underliggende strukturene i verden synlige for oss. Samtidig fører bevisstheten med seg selvbevissthet – kjennskap til vårt eget vesen og vår egen natur – menneskets «mørke». Symboldikotomien lys og mørke har flere betydninger. Man kan snakke om det å være lys kontra mørk til sinns, i betydningen glad kontra trist. I tillegg bærer lys og mørke åpenbart moralske assosiasjoner, der lyset symboliserer det gode, og mørket det onde. De neste tre verselinjene er avklarende: Mørket og avgrunnen i mennesket kommer av menneskets lengsel. At denne lengselen strekker seg lengre enn «solen og stjernene», er et uttrykk for lengselens metafysiske natur. Sett i sammenheng med diktets tredje avsnitt er det nærliggende å anta at det er lengselen etter mening og orden det er snakk om her. Som tidligere vist bærer denne meningslengselen preg av en viss desperasjon («rede til å gjøre alt for et fast punkt ...»), noe som kan manifestere seg destruktivt. Den dynamiske vektleggingen av ordet «avgrunnen» i resitasjonen kan sies å betone denne desperasjonen.

Resitasjonen av sjette avsnitt er preget av større luftighet og ettertenksomhet, blant annet på grunn av den mer utstrakte bruken av enjambement og *full-stop*:

Menneskeblikket, rosevinduet /
i naturen den store katedral //
På begge sider av mørket og lyset /
– rosevinduet – smeltet ut >
i et eneste stykke av stoff og sang //
Det jordiske og det himmelske /
ennu ikke skilt
(Mehren, 1981:9-10)

Første verselinje markerer en tilbakevending til rosevinduet som symbolsk sentrum, og gjør igjen sidestillingen av rosevinduet og menneskeblikket eksplisitt. Det er imidlertid på sin plass å dvele litt ved neste verselinje: «i naturen den store katedral». Til nå har jeg betraktet innsiden av katedralen som innsiden av menneskeblikket, som det lerretet verden, gjennom

rosevinduet, projiseres på. Lysets bevegelse gjennom rosevinduet konstituerer en ordning av verdens mangfold: Gjennom rosevinduet mytiske linse trer verdensstrukturen frem for oss. Katedralen i seg selv symboliserer menneskets vilje og evne til fysisk og metafysisk å forme og skape orden i kaoset. Ståle Kleiberg selv formulerer seg i liknende termer om verdens formprosesser generelt:

Både fotosyntesen og andre ubevisste formprosesser ordner verden. De skaper enhet i mangfoldet. Slik er det også med den skapende formprosessen i komponistens bevissthet. I komponistens skapende fantasi kan nye ordnede universer oppstå – universer som ikke finnes i naturen. Det skapende og formende potensialet i menneskets bevissthet er altså dypt forbundet med de ubevisste formprosessene i naturen. Samtidig overskrider dette potensialet naturens begrensninger. «I mennesket slår naturen øynene opp og blir vår seg selv.» (Kleiberg, 2020).

Det siste sitatet er hentet fra en av grunnleggerne av den tyske idealismen, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, og skildrer på en svært kondensert måte mennesket som opphøyd og overskridende natur. Slik konstituerer Mehrens bruk av katedralen et mangfoldig og elegant bilde, der man ser for seg mennesket som et mektig og ruvende byggverk omgitt av en jungel av planter, dyr, fenomener, hendelser og krefter. Sammenligningen mellom naturen og katedralen kan betraktes som en videreføring av dette antroposentriske verdenssynet, der innsiden og utsiden har endret betydning: Mens katedralen her representerer den fysiske verden, er det utenfor den metafysiske. I skillet mellom disse to verdenene er rosevinduet, menneskeblikket. Igjen betones altså mennesket og kunsten rolle som en portal mellom det materielle og immaterielle, mellom ånd og stoff.

De påfølgende tre verselinjene er en beskrivelse av rosevinduet, og i forlengelsen menneskeblikket. «På begge sider av mørket og lyset» kan forstås som en videreføring av lys/mørke-dikotomien fra forrige avsnitt: Menneskeblikket og rosevinduet rommer hele spekteret av lys, og derfor også hele spekteret av eksistens. Rosevinduet er videre «smeltet ut i et eneste stykke av stoff og sang». Begrepsparet stoff og sang, som det i resitasjonen blir lagt særlig trykk på, korresponderer til avsnittets siste to verselinjer, det jordiske og det himmelske. Stoffet refererer til den fysiske og reduserbare verden, det jordiske, og i forlengelsen vitenskapen selv. Sangen må her betraktes som et uttrykk for kunsten, det metafysiske, ikke-reduserbare, evige og himmelske. Igjen ser vi altså konturene av konflikten mellom en materialistisk og metafysisk tilnærming til verden. I menneskeblikket og kunsten smeltes imidlertid disse to motsatsene sammen i en intrikat og harmonisk sameksistens, og menneskeblikket er i stand til å oppfatte og oppleve denne sameksistensen mellom det fysiske

og metafysiske. Frasen «Det jordiske og det himmelske / ennå ikke skilt» er slik både et nostalgisk sentiment og en kritikk: Rasjonaliteten, representert av vitenskapen og ideologiene, har skilt jorden og himmelen med sin reduktive tilnærming til verden, og mennesket har mistet syne av denne kosmiske helheten.

Etter resitasjonen av disse tre avsnittene repeteres forrige musikalske sekvens:

The image shows a musical score for measures 8 through 16. The score is written for several instruments: Flauto (Flute), Oboe, Clarinet (Clar.), Vibrafon (Vibraphone), Arpa (Harp), Celesta (Celeste), and Organo (Organ). The tempo is marked as quarter note = ca. 66. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score features a variety of musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The Oboe part begins with a melodic line in measure 5, while the other instruments provide a rhythmic and harmonic accompaniment.

(Kleiberg, 1992:16)

Fremdeles er det ulmende og urovekkende til stede, og stillfarent utforsker musikken den mørke enden av fargespekteret: I orgelet ligger tette klanger som en faretruende tåke, mens harpe, celeste og vibrafon spiller et unisont og gjentakende motiv som dissonant beveger seg på grensen mellom dur og moll. På sidens femte takt introduseres en melodi i obo, hvis lyse og klare tonekvalitet oppleves som et forsøk på å gripe etter lyset. Plutselig eksploderer imidlertid det stillfarne i en storm av intensitet, ekspressivitet og bevegelse som kan minne

om visse partier av Maurice Ravels «Une Barque sur l’Ocean», der musikken skildrer en liten båt som blir kastet rundt på den stadig krappere sjøen. Liknende assosiasjoner oppstår her, hvor strykere, orgel og blåsere som bølgetopper strekker seg høyere og høyere og mer og mer kaotisk oppover i registeret. Utgangspunktet for eksplosjonen er en videreutvikling av melodien i oboen noen takter før. Man kan spekulere i om dette er en direkte musikalsk referanse til versene «Det samme lys som i mennesket / plutselig sprenger lyset» fra avsnitt fem: Oboens lyse og klare melodi blir blåst til side av strykerne, og et enda mer intenst mørke inntreer.

På dette tidspunktet i stykket er lytteren vant til de strukturdannende rytmiske motivene man kan blant annet se i harpestemmene på side 9 i notepartituret. Her er all slik underliggende struktur borte, og dette skaper et inntrykk av at stemmene og motivene kaotisk kretser om hverandre. Det er nærliggende å tenke at musikken skildrer tilstanden der det jordiske og himmelske er skilt, og mennesket kjemper i avgrunnen av det «symmetriske begreps-helvetet» (Mehren, 1975:24). Den underliggende rytmiske strukturen i musikken som her er fraværende, representerer mangelen på en metafysisk orden, og i stedet for harmonien som oppstår i sammensmeltingen av det jordiske og himmelske, dominerer det dissonante og uforløste. Like plutselig som den dissonante stormen kom, er den imidlertid over, og det inntreer en ny orden.

Kunstverkets beskjed – femte del

The musical score includes parts for Flauto, Oboe, Clarinet, Cello, Arpa, Organo, Violini 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The vocal part (Res.) contains the following lyrics:

Rosevindu, du glødende kongle på historiens tre I soloppgang og solnedgang åpner du bladene som store roser Og under hvert skjellblad ligger frøene for nye trær I hver farge, i hver glassbit ligger en håndverkers visdom og en motsigelse samlet og holdt på plass	For dette er kunstverkets beskjed til oss som mister det hellige Se, sier det, vi har skilt himmel og jord mistet balansen, den gjennomskinnelighet som holder katedralen og maskinen kalenderen og byen lovsangen og teoremet, i samme bilde!
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Kleiberg, 1992:22)

Utdraget fra notepartituret over er noen takter etter bruddet, men det musikalske innholdet er i all hovedsak det samme. En variasjon av de strukturdannende motivene i harpe og celeste fra «orden-temaet» er tilbake, men der «orden-temaet» var mollpreget er denne sekvensen

sentrert rundt C7. C7 er en dur-firklang, karakterisert av det lave syvendetrinnet i skalaen, den lave septimen. En dur-skala med lav septim kalles en miksolydisk skala, og denne ene tonen har stor innvirkning på hvordan tonaliteten som helhet oppleves: I en Cmaj7 (C-dur med høy septim) er det en ren kvint mellom grunntonen og kvinten, men også mellom ters og septim. Slik er det en matematisk balanse i svingningsforholdet mellom firklangens toner, og den oppleves derfor som *hvilende*, mild, stabil og konsonant. I en C7-firklang er det imidlertid et tritonus-forhold mellom tersen og den lave septimen. Tritonus er gjerne beskrevet som «djevelintervallet», på grunn av dens svært dissonante karakter. Denne dissonansen stabiliseres noe av de andre tonene i firklangen, men C7 kan fremdeles beskrives som noe urolig og ustabil. Av denne beskrivelsen skulle man kanskje tro av C7 høres dissonant og skjærende ut. På grunn av dur-tersen får den imidlertid et fargerikt, lystig, nærmest opprørsk optimistisk og fremadrettet preg, som står i kontrast til mørket i den foregående sekvensen. Sett i sammenheng med den strukturerende rytmikken og de lyse, lette og lekne tonekvalitetene i harpe og celeste, er det nærliggende å knytte dette temaet an til lyset og fargespillet i den intrikate sammensetningen av glassbiter i rosevinduet.

Bruddet med det foregående oppleves som en form for seier, der en harmonisk og rytmisk orden er gjenopprettet. Obo-melodien som starter i første takt på siden over, og i all hovedsak er en repetisjon av melodien omtalt på side 38, fungerer nærmest som et symbol for denne seieren. Der den tidligere, i kontekst av det mørke tonale landskapet, lød spak og usikker og raskt ble fordrevet av strykerne, fremstår melodien her som selvsikker, kraftig og målrettet. Slik oppleves «rosevindu-temaets» optimisme som et oppildnet uttrykk for kunstens positive funksjon i menneskets liv.

De to siste avsnittene av dikt I blir i sin helhet resitert over denne musikalske bakgrunnen. Mens pulsen og rytmikken er mer eller mindre stabil, varieres tonaliteten noe i løpet av resitasjonen. Den vender imidlertid stadig tilbake til den samme underliggende optimismen. Forholdet mellom resitasjonen og instrumentalmusikken likner det i tredje avsnitt: Også her befinner den seg et sted mellom rytmisk uavhengig og rubato, samtidig som det tidvis oppstår tydelige korrelasjoner mellom musikk og tekst. Resitasjonens innordning i det instrumentale reflekteres i en utstrakt bruk av enjambement og *full-stop*-pauser. Som i analysen av tredje avsnitt, har jeg også her markert ordene som mer eller mindre lander på en takts første slag. Det må nevnes at flere av disse sammenfallene ikke er av metronomnøyaktighet, og resitasjonen oppleves aldri som om den faller inn i musikkens «groove».

Utthevingen gir likevel et inntrykk av hvordan Risan forsøker å føre teksten inn i taktens logikk.

Rosevindu, du glødende kongle >
 på historiens tre //
I soloppgang og solnedgang >
 åpner du bladene som **store** roser //
Og under hvert skjellblad /
 ligger frøene for nye trær //
I hver farge, i hver glassbit /
 ligger en håndverkers visdom /
og en motsigelse samlet og holdt på plass /

For dette er **kunstverkets** >
 beskjed til **oss** som mister det hellige //
Se, sier det, vi har skilt himmel og jord, /
mistet balansen, den **gjennomskinnelighet** >
som holder **katedralen** og maskinen /
 kalenderen og byen /
lovsangen og teoremet, i samme **bilde!**
(Mehren, 1981:10)

Syvende avsnitt åpner med at rosevinduet apostrofisk tiltales som en glødende kongle på historiens tre. Den metaforiske forbindelsen til konglen er visuelt treffende; om man vender toppen av konglen mot seg, minner skjellene om organiseringen av de individuelle glassbitene i et rosevindu. Mange kongler, særlig furukongler, har også et rødaktig skjær som trer tydelig frem i det varme lyset under soloppgang og solnedgang. Det samme gjelder for rosevinduet: Fargespillet i glassbitene blir intensivert under dagens første og siste lys, slik at rosevinduet gløder i den mørknende katedralen. Denne visuelle sidestillingen av rosevinduet og konglen kan i forlengelsen betraktes som en sidestilling av naturens og menneskets skaperverk. At rosevindu-konglen gløder, viser til rosevinduets metaskapelse: Ettersom det er skapt av mennesket, som selv er skapt av naturen, skiller deg seg ut på «historiens tre». Slik peker avsnittets to første vers mot det Mehren kaller «Bevissthetens gåte» (Mehren, 1975:23),

menneskets særegenhet i kraft av å være bevisst natur som gjennom bevisstheten selv er skapende.

De neste fire verselinjene er en fortsettelse av konglesammenligningen. Her låner imidlertid konglen noen av rosens egenskaper, og konglen og rosevinduet knyttes slik enda tettere sammen: Konglen får rosens blader, som åpner seg ved soloppgang og solnedgang. Ordet «åpne» og dets signifikans er, som vist over, aksentuert av sammenfallet mellom resitasjonen av ordet og første slag i takten. Bildeblandingen av konge og rose kommer kanskje best til uttrykk i ordet «skjellblad». I botanikken referer «skjell» til blomsterbladets form. Her refererer det i tillegg til konglens skjell. Konglen er også, slik blomsten er for rosebusken, bartreets formeringsorgan – under hvert av konglens skjell ligger frøene for nye trær. Slik representerer konglen fruktbarhet, fornyelse og skapelseskraft, men også potensialet for evighet: Hvert av frøene i konglen på historiens tre kan skape nye trær, i en evig syklus av historisk revitaliserende fornying og formmessig konservering – en lang rekke av historiens trær. En passasje i essayet «Katedral eller labyrint» tematiserer denne evige gjenskapelsen:

Derfor vil den [marxismen/ideologien] bli avløst av nye byggverk, nye begreper [...]. Nettopp i skaperakten sprenger mennesket seg ut av det grep som alle dets verktøy har om dets kropp og sjel. Det er det eviges strøm gjennom kunstverket som gjør det til kunstverk. Det er det u dødelige i oss som utfelles i det kunstverk som former tiden. Gjennom enkeltmenneskets største og sterkeste øyeblikk går det en felles understrøm gjennom historien. På denne understrømmen bæres vi. Av denne understrømmen stiger vi opp (Mehren, 1975: 24).

Man kan argumentere for at det nettopp er rosevinduet som et uttrykk for denne evige og skapende understrømmen i verden Mehren her ønsker å skildre.

Mennesket som eksponent for den evige skapelsen tematiseres i avsnittets siste tre verselinjer, her representert av håndverkeren bak rosevinduet. Håndverkerens visdom refererer til den intuitive, ikke-reduserbare og evige understrømmen som gjennom ham manifesterer seg i det ferdige kunstverket. Motsigelsen som samles og holdes på plass i rosevinduet er nettopp at kunstens materielle byggesteiner, «et fast stoff, glasset», kan avdekke denne immaterielle understrømmen.

I kraft av å være et uttrykk for denne motsigelsen, fungerer også kunstverket som en påminnelse om hva «vi», her forstått som det moderne og sekulariserte mennesket, har mistet under det materialistiske paradigmet. Det Mehren i diktets siste avsnitt kaller «balansen» og «gjennomskinneligheten» viser til sammenvevingen av det materielle og metafysiske som

kunstverket er et uttrykk for. I en serie av begrepsmotsetninger (katedralen og maskinen, kalenderen og byen, lovsangen og teoremet), fremhever Mehren hvordan alt menneskeskapt er fysiske manifestasjoner av den evige understrømmen i oss: Å holde disse tingene i samme bilde er nettopp å anerkjenne de underliggende sammenhengene i verden – å være bevisst logos. Selv om denne balansen er tapt og vi har mistet det hellige, finnes motsigelsen, krysningspunktet mellom det jordiske og det hellige, i kunstverket. Slik ligger det, til tross for det noe dommedag-aktige preget i det siste avsnittet av dikt I, en viss optimisme her: Gjennom kunsten, ikke fornuften, kan balansen og gjennomskinneligheten gjenopprettes. Diktsyklusen «Rosevinduet» er selvfølgelig, i kraft av sin opphøyde form, i seg selv et uttrykk for denne optimismen, og det samme er Kleibergs musikk. Det er nærliggende å anta at den musikalske optimismen i «rosevinduet» som avslutter siste sats, speiler denne troen på kunstens transcendentale egenskaper.

En oversikt over dikt II - VI

Før jeg går videre til analyse og drøfting av samspillet mellom tekst og musikk i «Rosevinduets» siste dikt, er det formålstjenlig å kommentere raskt noen overordnede tendenser i de mellomliggende diktene. I all hovedsak konstituerer disse en videreføring og utbrodering av de tematiske linjene i første dikt: rosevinduet som uttrykk for en skapelse i skjæringspunktet mellom det materielle og immaterielle, den underliggende kritikken av et rent materialistisk verdenssyn og lyset som en faktisk og metaforisk skapelseskraft. Lyset blir viet mye oppmerksomhet, særlig i kraft av å bli tildelt et eget dikt: Dikt III er organisert rundt den anaforiske gjentakelsen av spørsmålet «Hva er lys?». Det første avsnittet i dette diktet representerer en vitenskapelig tilnærming til verden, slik den blir sett gjennom mikroskopet og stjerneblikket. Andre avsnitt skildrer en mer åndelig og ikke-intellektualiserende opplevelse av verden, eksemplifisert av observasjonen i avsnittets andre verselinje, «Verden lever.». Også her, som i det første avsnittet i dikt I, organiseres verden slik den fremtrer for oss i kategorier av fenomener: «Gjennom veier av vann og sol ser vi / den regnbueskimrende stimen av / frø fisk blomster kropp» (Mehren, 1981:12). I diktets siste avsnitt er det som om den vitenskapelige metoden blir forsøkt benyttet på den immaterielle kjærligheten når Mehren skriver at vi har lagt kjærlighetens hemmeligheter «i instrumentenes torturkamre / i formlenes lenker» (Mehren, 1981:12). Dette kan forstås som en motstand mot den ontologiske reduseringen av det som ligger bortenfor vitenskapens rekkevidde: komplekse menneskelige fenomener som kjærlighet kan ikke måles eller forstås matematisk. Når man prøver, dør også

kjærligheten: «Kjærlighet, dine toner brister / ved minste berøring i uløselige koder» Mehren, 1981:12). Spørsmålet «Hva er lys?» blir ikke direkte besvart, men på samme måte som dette spørsmålet er utgangspunktet og rammen for diktet, kan man si at lyset selv er utgangspunktet og rammen for vår opplevelse av verden. Lyset både skaper og illuminerer.

I motsetning til lyset står mørket. Men heller enn å representere intethet og tomhet, beskrives mørket i dikt V som «fargenes morkake»: fargene tilhører mørket, i fødselsmetaforikken er det i mørket fargene henter sin næring, men «Mørket betror sine farger til lyset!» (Mehren, 1981:11). Rosevinduet blir i dette avsnittet beskrevet som «skjød og portal», som det som fargene «fødes» ut av. Gjennom rosevinduet kommer fargene ut i lyset, og blir synlige. Forholdet mellom lyset, fargene og mørket blir videreutviklet i dikt VI, som tematiserer blikkets, her forstått som bevissthetens, tilblivelse. Blikket blir beskrevet som et insekt i larvestadiet, «Innhyllet i mørket. Uferdig i sitt hylster» (Mehren, 1981:14). Blikket sprenger imidlertid til slutt mørkets hylster «Og flyr!», etter at blikket langsomt har trengt inn «i farge etter farge.» (Mehren, 1981:14). I tonesettingen av dikt VI, som nesten utelukkende består av tette og relativt dissonante orgelklanger, markerer verselinjen «Og flyr!» et brudd: I en serie klatrende linjer i klarinett, harpe, celeste og fiolin, skildrer musikken sommerfuglens bevegelse. Diktpassasjen kan forstås som et bilde på barnets gradvise eksponering for verden, der fargene ikke bare refererer til verdens faktiske farger, men også verdens mangfold av fasetter, fenomener og mysterier på et overordnet plan. Som i andre avsnitt av dikt I, skapes den menneskelige bevisstheten i møte med verden, «Og vi blir de fargene vi trenger inn i» (Mehren, 1981:14). Igjen er det i rosevinduet, i det fysiske glasset, det fysiske øyet, at denne oppvåkningen skjer: «Øyet i lyset og lysets indre øye / møtes i glasset – der fargen *er*» (Mehren, 1981:14). Det er gjennom øyet at verden blir til. Mot slutten av dikt VI skriver Mehren at «Vi er – av samme mysterium / som fuglesang, farger og stjerner» (Mehren, 1981:14). Dette skurrer noe med det tidligere etablerte hierarkiet hvor mennesket, i kraft av sin bevissthet, beskrives som «den innerste krypt», det helligste i naturen. Man kan imidlertid betrakte disse fenomenene ikke som uttrykk for den fysiske verden som sådan, men som uttrykk for verdens metafysiske uttrykk for seg selv. Fuglesangen blir da naturens musikk, fargene verdens visuelle kunst og stjernene den bakenforliggende skapende kraften. Mysteriet er derfor at mennesket, i seg selv naturens kunstverk, besitter de samme skapende kreftene som naturen og universet. Denne skapende kraften har utspring i en kilde i oss, «så blå og dyp og full av sorg / Den samme lengsel som sprenger / - elementene – så de bryter ut i farger!» (Mehren, 1981:14). I menneskets lengsel etter logos skaper vi farger, kunstverk, som

transcenderer elementene, den fysiske verden. Kunstverket er uttrykket for det fysiske menneskets kontakt med det verdens evige og hellige understrøm.

De tendensene jeg har vist til over peker videre mot syklusens siste og avsluttende dikt, der man kan argumentere for at alle av syklusens tråder blir samlet i et klimaks.

Naturens formprosesser – Sats VII, første del

Den syvende satsen av stykket begynner med en musikalsk introduksjon: Obo, klarinett og strykere maler et mykt, stillfarent og konsonant lydbilde, som gir assosiasjoner til tidlig morgen og stille grålysning. Denne assosiasjonsretningen er særlig tydelig i kontrast til forrige sats, hvor de tette klangene i orgel gir det motsatte inntrykket av natt og mørke. Metaforisk stemmer dette overens med teksten: Dikt VI beskriver bevissthetens larvestadium, imago, før den sakte trenger inn i fargene og letter. Starten av syvende sats representerer slik bevissthetens grålysning, og dens gradvise oppvåkning. Oppvåkningen er fullbyrdet når musikken slår over i en variasjon av «rosevindu-temaet» som avsluttet første sats, denne gangen i tonearten E7. Igjen struktureres lydbildet av et gjentakende rytmisk mønster i harpe, celeste og vibrafon. I kontekst av den foregående natten og grålysningen blir «rosevindu-temaets» lyskvaliteter og farger særlig fremtredende: Det er som om solen står opp og bader verden i lys. Den stabile rytmiske og harmoniske strukturen som harpe og celeste skaper, blir komplementert av det jeg tidligere har beskrevet som «virvler» i stryk og fløyte: raske opp- og nedadgående linjer bryter ut og overtar for hverandre. Igjen gir dette følelsen av akselerasjon og yrende liv, som en klatreplantes vekst i fortfilm. Musikken holder seg mer eller mindre i dette harmoniske landskapet, helt frem til resitasjonen av det første avsnittet i dikt VII:

Et regnbueslør er drevet inn fra kosmos //
Og nu henger det omkring jorden /
skjelvende og skapelsesvått //
Der livet vikler oss ut i de ytterste >
flikene, ved stenen og sneen og lyset!
(Mehren, 1981:15)

Rent visuelt skiller avsnittet over seg fra avsnittene i første dikt ved å være midtstilt. Dette innebærer også bortfallet av innrykkede verselinjer, og de føringene det kunne sies å legge for lesningen. Basert på analysen av versebindingene i resitasjonen, kan man imidlertid se at den store forbokstaven i starten av noen verselinjer fremdeles fungerer som en sterk indikasjon på starten av en ny syntaktisk enhet: både mellom første og andre og mellom tredje og fjerde verselinje tar resitasjonen en lang pause. I motsatt tilfelle er overgangen til et vers som starter med liten bokstav enten markert med kort eller ingen pause.

På overflaten beskriver dette avsnittet fargenes inntreden i verden: Regnbuefargene har drevet inn fra kosmos. Ordet kosmos blir i dagligtalen gjerne brukt om alt det som befinner seg utenfor jordens atmosfære. Her må det imidlertid forstås i sin opprinnelige mening, som begrepsmotsetningen til kaos (Tranøy, 2022). Slik synes avsnittets første verselinjer å hevde at fargene har sitt utspring i en form for universal orden. I lys av analysen av dikt I er det nærliggende å tenke at kosmos her refererer til den underliggende og metafysiske strukturen i verden – den hellige og evige understrømmen som alt har sitt utspring i. I forlengelsen av dette kan man argumentere for at det er naturens skapelsespotensial som tematiseres her: Naturens formprosesser, for å låne Kleibergs frase, er en kontinuerlig gjenskaping av verden, slik at den til enhver tid er «skjelvende og skapelsesvåt». Skapelsespotensialet er her representert av regnbuesløret, hvis ytterste fliker mennesket vikles ut av. Dette siste bildet kan forstås på flere plan. På den ene siden viser det at mennesket stammer fra de samme skapelsesprosessene som alt annet i verden. På den andre kan man betrakte det faktum at mennesket «vikler seg ut» av naturens skapelsesprosess som en måte å unnsnippe den på: Ved å stå på siden av naturen, kan mennesket selv være en skapende kraft på sine egne, i motsetning til naturens, premisser. Kleiberg sier noe lignende når han skriver: «I menneskets bevissthet finnes det også et skapende og formende potensial. Dette kan realiseres i kunsten. Naturlovene gjentar seg ikke i kunsten. Tvert imot kan det skapes kunstneriske universer hvor naturens lover ikke gjelder» (Kleiberg, 2020). Å ha viklet seg ut av naturens skapelsessløp er nettopp å kunne betrakte naturens skapelse utenfra, for så å transcendere lovene denne skapelsen er begrenset av.

Dette avsnittet, i likhet med de andre avsnittene i dikt VII, blir resitert over en musikalsk bakgrunn. Der introduksjonen skildret bevissthetens oppvåkning som bevegelsen fra grålysning til soloppgang, legger musikken seg her svært tett opp til det litterære bildet i teksten. I noteutdraget på neste side kan man se avslutningen av «rosevindu-temaet» i første takt, som en oppadgående arpeggiofigur i harpe og celeste. På sidens andre takt skjer det

imidlertid et omslag, samtidig som resitasjonen begynner. Først og fremst forsvinner den rytmiske strukturen til fordel for et mer flytende lydbilde. Blåserne beveger seg sakte og forsiktig over en langstrakt og fargerik klang i strykerne. Det flytende preget kan også sies å være representert i resitasjonen, der fraseringen er luftig, romslig og mer lavmælt enn i tidligere avsnitt. På grunn av den svake pulsen i musikken, er det her mindre interessant å snakke om hvilke ord i resitasjonen som faller på taktenes første slag.

Tonearten, som vist i partituret, er flertydig. Den mørkeste tonen, spilt av kontrabass, er en E, noe som gjør det nærliggende å tolke klangen som en Em9b6 – en E-moll klang med høyt niendetrinn og lavt sjettetrinn. Den oppleves imidlertid ikke som en mørk moll-klang, tvert imot er det slående hvor harmonisk «lys» den fremstår. Slik virker det intuitivt riktigere å tolke klangen med C som grunntone, og kan, noe forenklet, forstås som en Cmaj7#4. Notasjonen #4 refererer her til det forhøyede fjerdetrinnet i dur-skalaen, karakteristisk for kirketonearten *lydisk*. Dette er en modalitet som var mye brukt i folkemusikken, og ikke minst i nasjonalidentitetsprosjektet som preget kunsten mot slutten av romantikken. Et godt eksempel på bruk av lydisk som toneart er Edvard Griegs «Dans av Dovregubbens datter», fra *Peer Gynt*. Det høye fjerdetrinnet i denne melodien introduserer et hint av magisk friskhet og lekenhet, som nordmenn, på grunn av vårt kulturelle bekjentskap med denne tonaliteten blant annet gjennom komponister som Grieg, gjerne assosierer med norsk natur og mytologi. Noe av den samme effekten kan sies å være til stede i «Rosevinduet». Til sammen lager fraværet av en solid rytmisk struktur og den lydiske modaliteten et lydbilde som metaforisk kan beskrives som en «tåke» av farger og skapelsespotensial. Denne assosiasjonen stemmer godt overens med regnbuesløret i diktet: Musikken maner frem en atmosfære der man nærmest kan lukte det duggfriske skaperverket.

3

Flauto

Oboe

Clar.

Vibr.

Arpa

Cel.

Org.

Res.

Et regnbueslør er drevet inn fra kosmos
Og nu henger det omkring jorden
skjelvende og skapelsesvått
Der livet vikler oss ut i de ytterste
flikene, ved stenen og sneen og lyset!

3

pp

pp

pp

pp

pp

pp

-110-

(Kleiberg, 1992:110)

I tillegg skildrer den stille bevegelsen i musikken regnbueslørets bevegelse inn fra kosmos: nærmest lydløst omslutter fargene jorden. Slik blir dette et eksempel på at musikken forsøker å oversette et visuelt bilde til en musikalsk stemning, noe den må sies å lykkes i.

Etter resitasjonen overtar de mørke fargene i det musikalske fargespekteret, når vibrafon, harpe og celeste spiller en unison melodi som oppleves som på grensen til det kromatiske. Under ligger orgelet, som spiller en Abmaj7 mørkt i registeret, og D-dur lyst i registeret. Dette fenomenet kalles bitonalitet, hvor to tonearter brukes samtidig (Bjerkestrand, 2020). I dette tilfellet er det snakk om to dur-tonearter med relativt få toner til felles som, uten å bli en «grå masse» (Kleiberg, 2020), fremdeles konstituerer en dissonant klang. Også denne klangen kan imidlertid karakteriseres som «fargerik», men der den lydiske tonaliteten i det foregående partiet kunne beskrives som «lys», er dette tonebildet tilsvarende «mørkt».

Morgenen og våren – Andre del

Bitonaliteten oppløses når resitasjonen av neste avsnitt begynner, og tonaliteten samles rundt Dbmaj7.

Når vinduet er ferdig /
går lyset opp som isen om **våren** //
Den **erindring** fargene har felles >
med alt levende, begynner å flø //
Rosevinduet kaster **fargene** ut av mørket /
Slik **lyset** kaster fuglesangen /
Ut av morgenens store skjelvende legeme!
(Mehren, 1981:15)

I dikt I ble rosevinduet omtalt som synonymt med kunstverket og den menneskelige skapelseskraften. Dette gjelder også for dette avsnittet, der skapelsesprosessen er over og kunstverket er ferdig. Slik som ismeltingen om våren markerer en endring i naturens fargepalett, «går lyset opp» i farger når det passerer gjennom det ferdigstilte rosevinduet, jamfør sitatet av Ståle Kleiberg nevnt innledningsvis: «I mørket er rosevinduet bare dødt glass, - straks det blir gjennomlyst av solen, begynner det å leve sitt eget farvetunge liv ...» (Rolfsen, 1992:2). Lyset går også «opp» i den forstand at fargene det blir til, inngår i et helhetlig og meningsbærende kunstverk – lyset vekker rosevinduet til live. Slik knyttes fargene i rosevinduet an til «alt levende», menneskets skapelsespotensial knyttes til

skapelsespotensialet i naturen, og denne felles erindringen mellom det menneskelige og det naturlige kunstverket «begynner å flø». Ordet «flø», som beskriver måten disse skapelsessammenhengene flyter ut av rosevinduet på, viser også tilbake til issmeltingen om våren. Likheten mellom naturens og menneskets skapelse blir tydelig i de neste tre verselinjene, der rosevinduet farger blir sammenlignet med fuglesangen som kastes ut av mørket og «morgenens store skjelvende legeme». Bruken av ordet «legeme», som både kan referere til «menneskets organisme i fysisk forstand» og «stoff, materie, i motsetning til sjel, ånd» (Gundersen, 2021), bekrefter denne likheten: I både naturen og menneskets tilfelle er mysteriet og mirakelet at den immaterielle og skapende understrømmen kan komme til uttrykk gjennom det materielle, om det så er snakk om menneskets fysiske kropp eller morgenens legeme.

Ordene som i resitasjonen faller på første slag i takten, representerer avsnittets innholdsside i stikkordsform: «Våren», «erindring», «fargene» og «lyset» er på mange måter den tematiske stammen her, og ordene blir gitt tyngde av deres privilegerte plassering i takten.

Under resitasjonen videreutvikles noen musikktematiske tendenser fra det foregående «mørke» partiet. En melodisk frase beveger seg mellom instrumentene, først i klarinett, deretter i fløyte, så obo og til slutt i fiolinene. Igjen må atmosfæren i dette partiet ses i sammenheng med atmosfæren i det foregående: Sammenlignet med bitonaliteten i forrige parti oppleves denne delen som en lysning, særlig ettersom tonaliteten samles rundt faste tonale sentrum. Samtidig bærer den noe av det foregående mørket i seg, både i kraft av å videreutvikle et tematisk materiale som tidligere var knyttet til den mørke bitonaliteten, men også på grunn av parallellforskyvningen av maj7-klanger som finner sted i denne delen. Parallellforskyvning er en musikkteknisk term for å flytte den samme klangen opp eller ned i registeret, og med det det harmoniske senteret i musikken, uten å nødvendigvis lede tonaliteten funksjonsharmonisk mot dette harmoniske skiftet. Dette er en teknikk som ble popularisert under den musikalske impresjonismen, der blant annet Claude Debussy var en foregangsmann. Under resitasjonen av andre avsnitt i siste dikt av «Rosevinduet», skifter det tonale sentrum fra Dbmaj7 til Hmaj7, og så til Emaj7. For lytteren innebærer dette en stadig omjustering fra en tonalitet til en annen, noe som manifesterer seg som en følelse av underliggende ustabilitet og uro. Denne uroen forsterkes i løpet av resitasjonen, gjennom en gradvis, dynamisk intensivering fra *piano*, svakt, til *forte*, sterkt. Også resitasjonen selv følger denne dynamiske oppbyggingen, fra relativt stille i avsnittets begynnelse, til siste verselinje som resiteres med en betydelig kraft og myndighet.

Både dette og det foregående bitonale partiet kan man imidlertid betrakte som en form for tilrettelegging for det som kommer: Når resitasjonen når siste vers av avsnittet, «Ut av morgenens store skjelvende legeme!», bryter musikken ut i en kaskade av farger og lys som blåser den foregående ambiguiteten vekk. At ordet «Ut» faller på taktens første slag, fungerer nærmest som en frempek mot det som skal komme. Dette øyeblikket er et av stykkets store estetiske høydepunkt, og det av flere grunner. For det første konstituerer det et av de tydeligste kontrastene mellom lys og mørke. De to foregående partiene har, i større eller mindre grad, begge befunnet seg i et mørkt landskap, noe som gjør den plutselige eksplosjonen av lys desto mer påtakelig. For det andre er den billedlige samhandlingen mellom tekst og musikk svært estetisk tilfredsstillende. Som rosevinduet kaster fargene ut av mørket, kaster musikken sine eufoniske farger ut av de foregående dissonansene. I plutselige utbrudd av lekende og trillende melodiske fraser imiterer musikken fuglesangen, og den duggfriske, frodige og skjelvende sommermorgenen som ligger badet i dagens første lys, trer her frem som et svært konkret og håndfast bilde. Harpens glissando, den bølgende bevegelsen opp og ned i toneregisteret, bidrar til det frodige og fyldige uttrykket. Til sammen konstituerer dette en slags skapelsens jubel: Tekst og musikk, kunsten, bejubler naturens skaperverk, samtidig som grensene mellom menneskets og naturens uttrykksformer oppløses og blir til en og samme ting.

Med decrescendo svinner kaskadene av lys langsomt bort og «rosevinduet» kommer tilbake, denne gangen i Ab7. Som i en trygg havn, henter musikken styrke til det uunngåelige klimakset: dynamikken bygger seg sakte opp, og en stadig mer ekspressiv melodi sirkulerer i bratsj og de to fiolinene. Rett før det dynamisk tilsynelatende nærmer seg bristepunktet, forsvinner den rytmiske strukturen i harpe, celeste og klokkespill til fordel for et motiv i cello og kontrabass. Dette temaet blir videreutviklet i blåserne og i de øvrige strykerne, og på ny økes dynamikken gradvis. Den når *fortissimo*, den musikktekniske termen for meget sterkt, i det resitasjonen av det siste avsnittet i «Rosevinduet» begynner.

Ånd og stoff – Tredje del

Gjennom rosevinduet, som gjennom en **krone** /
tordner **morgengryets** toner inn //
Slik en **eneste** morgen **kan** samle alt i oss /
slik samler **rosevinduet** ånd og stoff //
Vi kjenner oss selv **igjen** i alt, Vi er >
av **samme** stoff som verden /
og bærer en **flik** av samme hemmelige **jubel** //
Tvers **gjennom** alt som er **natt** og død i oss /
Lyser den frem og inn i en evighetens morgen!

(Mehren, 1981:15)

I dette avsnittet når diktsyklusen både sitt formmessige og tematiske høydepunkt. Dette er aksentuert av at musikken og teksten er tettere sammenflettet her enn i tidligere avsnitt: Til tross for at resitasjonen fremdeles bærer et preg av rubato, forholder den seg i større grad til musikkens rytmikk. Dette kan man lese av de mange sammenfallene mellom resitasjonen av spesifikke ord og første slag i takten, som er uthevet i gjengivelsen over. I tillegg er det interessant at det eneste avviket mellom Mehrens dikt og resitasjonen finner sted her: Der det i teksten står «Tvers *gjennom* alt som er natt og død i oss», er det i resitasjonen «Tvers *igjennom* alt ...». Ved å legge til en ekstra stavelse verselinjen, skaper Risan en større rytmisk kontinuitet i resitasjonen.

I de to første verselinjene, som resiteres som en syntaktisk enhet, føres igjen mennesket og naturens skapelseskraft sammen, idet morgengryets lys blir til toner, musikk, når det strømmer gjennom rosevinduet. Det høytidelige og mektige i avsnittet er aksentuert av sammenlikningen mellom rosevinduet og en «krone», som morgengryets toner «tordner» inn gjennom. Begge disse ordene blir vektlagt i resitasjonen, «krone» både i frasering og i sammenfall med første slag i takten, som for å betone det grandiose både i tekst og musikk. Rosevinduet, kunstverket og menneskeblikket, blir slik det som samler «ånd og stoff», det fysiske og metafysiske. Det er møtepunktet mellom disse som skaper en følelse av enhet med verden: «Vi kjenner oss selv igjen i alt, Vi er / av samme stoff som verden». Den «hemmelige jubel» synes å referere til denne livsånden og skapelsespotensialet i verdens metafysiske

understrøm: Mennesket, i kraft av å være naturens «kunstverk», bærer en flik av skapelsesgnisten vi er skapt av. Ordet «flik» henviser også tilbake til det første avsnittet i dikt VII, der mennesket vikler seg ut av de ytterste flikene av skapelsens regnbueslør, og trer inn i eksistens. Å bære denne skapelsesgnisten fungerer i avsnittets to siste verselinjer som en trøst: Natten i oss kan sies å representere mørket i mennesket, alle livets tragedier og utfordringer, mens døden er vår og alle tings forgjengelighet. Skapelsesgnisten, jubelen, lyser imidlertid «frem og inn i en evighetens morgen», i den forstand at den vitner om naturens kontinuerlige og evige skapelse. Som del av skapelsen er mennesket også del av verdens fysiske og metafysiske enhet, og er i oss selv derfor «evige». Frasen som avslutter syklusen, «evighetens morgen», konstituerer det symbolske bildet på den endeløse begynnelsen og påbegynnelsen av naturens skapelsesprosesser.

Som tidligere nevnt, har musikken gradvis bygd seg opp til *fortissimo* frem mot resitasjonen av siste vers. Når resitasjonen starter, kraftfullt og tordnende, samles tonaliteten i en Eb7, og obo, klarinett, fiolin og bratsj slår ut i en flerstemt og storslått melodi:

Flauto

Oboe

Clar.

Camp.

Arpa

Cel.

Org.

Res.

Vi. 1

Vi. 2

Via.

Vlc.

Cb.

Gjennom rosevinduet, som gjennom en krone
 tordner morgengryets toner inn
 Slik en eneste morgen kan samle alt i oss
 slik samler rosevinduet ånd og stoff
 Vi kjenner oss selv igjen i alt, Vi er
 av samme stoff som verden
 og bærer en flik av samme hemmelige jubel
 Tvers gjennom alt som er natt og død i oss
 Lyser den frem og inn i en evighetens morgen!

-124-

(Kleiberg, 1992:124)

11

Flauto

Oboe

Clar.

Camp.

Arpa

Cel.

Org.

Res.

11

vl. 1

vl. 2

vla.

vlc.

cb.

-125-

(Kleiberg, 1992:125)

Side 124 og 125 av notepartituret er gjengitt over. I de tre første taktene på side 124 kan man se crescendoen opp til *fortissimo*, og overgangen fra oppbyggingen til klimakset når resitasjonen av siste avsnitt begynner. Merk at det også her gjøres bruk av orgelpunkt i starten av resitasjonen: Både cello og kontrabass spiller en langstrakt Eb. Som i introduksjonen av første sats, er orgelpunktets funksjon å skape en solid tonalitetsfølelse, som et anker som binder de andre instrumentene til dette tonale senteret. I tillegg skaper den dype og doble basstonen en mektig og storslått aura – på samme måte som morgengryets toner gjennom rosevinduet, kan bassen her sies å «tordne». Orgelpunktet brytes på partitursidens siste takt, der cello og kontrabass spiller en kort frase som besvares av fiolin, bratsj, obo og klarinett. Denne frasen består av tonene Db, Eb og E. Db er en lav septim i forhold til grunntonen Eb, og hører slik hjemme i tonearten Eb7. Den siste tonen, E, er imidlertid en lav sekund i forhold til grunntonen, som i utgangspunktet ikke hører hjemme i den miksolydiske tonaliteten man gjerne forbinder med dur7-klanger. Svaret i blåserne og de øvrige strykerne er tostemt, der klarinett og bratsj spiller det som tilsvarer stor sekund, ters og kvart i en Eb miksolydisk skala, mens obo og fiolin spiller kvart, kvint og lav sekst. Denne lave seksten bærer noen av de samme kvalitetene som den lave sekunden, ettersom også den konstituerer et avvik fra den miksolydiske tonearten. Heller enn å være et tonalt brudd, kan man her snakke om en tonal utvidelse, der den lave sekunden og seksten oppleves som en krydring av tonebildet. Effekten er en nærmest ærefryktig seiersfølelse. Slik kan man argumentere for at både begrepet «krone», forstått som noe opphøyet og kongelig, og «tordnende» begge er representert i musikken. Det er i det hele tatt nærliggende å betrakte musikken som en synestetisk lydliggjøring av morgenlyset som tordner inn gjennom rosevinduet.

De første taktene på side 125 er en repetisjon, men noe interessant inntreffer på sidens siste takt: Her samles alle instrumentene i ett unisont motiv, som fortsetter på side 126. At noe er unisont innebærer at alle instrumentene spiller den samme melodien, med de samme tonene. Her er det imidlertid en påfallende korrelasjon med resitasjonen: Den flerstemte musikken samler seg og blir unison samtidig som verselinjen «slik samler rosevinduet ånd og stoff» resiteres. Med andre ord konstituerer musikken en musikalsk metafor for innholdet i diktet, der ånd og stoff, første-, og andrestemme, blir samlet til en enhet. Flerstemmigheten kommer så tilbake i en form der fanfaren lurer i bakgrunnen. Også den «hemmelige jubelen» kan sies å være gjenskapt i musikken, men denne gjenskapelsen er preget av en betraktelig følelsmessig dybde. Der kaskaden av lys under forrige avsnitt kunne sies å være stykkets estetiske høydepunkt, er det fristende å kalle tonesettingen av diktets siste verselinjer dets

emosjonelle: Igjen samles instrumentene i en enkel, men mektig og tragisk melodi. Først og fremst har denne melodien en emosjonell funksjon, ettersom den tilfører en følelsesmessig dybde til det storslåtte og høytidelige. Samtidig fremstår den som en nyansering av den «hemmelige jubel», ikke for å problematisere den, men for å fremheve dens funksjon som en trøst i livets tragedier, «alt som er natt og død i oss». Resitasjonen av siste verselinje, som her når et dynamisk høydepunkt i tråd med musikkens, markeres ved en strålende kadens til grunntonen, Eb. Både i sin brede og fyldige orkestrering, særlig med de klare blåserne høyt i registeret, og i sin utstrekning – kadensen er markert med en *fermate*, en forlengelse av notenes tidsverdi slik at de holdes lengre – fargelegger musikken bildet av selve «evighetens morgen».

Etter et kort mellomspill som igjen ender i en fargerik kadens, faller musikken igjen tilbake til «rosevindu-temaet». Etter det storslåtte og høytidelige klimaket i den foregående passasjen, oppleves de lette og intrikate linjene i klokkespill, harpe og celeste overraskende skjøre, som roen som senker seg etter en stor følelsesmessig utblåsning. I tillegg er det en formmessig harmoni i tilbakevendingen, ettersom avslutningen av sats VII er en variasjon av avslutningen av sats I: Det er som om sirkelen er sluttet, og at man er tilbake til der man startet. De første taktene av «rosevindu-temaet» er notert som *fortissimo*. Med *decrecendo* stilner det imidlertid sakte, helt til det når *pianissimo*, meget svakt, og stykket avsluttes.

Avsluttende betraktninger

Basert på analysen over kan man peke på noen overordnede trekk ved det dialektiske forholdet mellom tekst og musikk i «Rosevinduet». For det første kan både Stein Mehren og Ståle Kleiberg karakteriseres som billedskapende kunstnere innenfor hver sin form, noe som her kommer tydelig til uttrykk: Flere ganger blir detaljer i et lyrisk bilde aksentuert og representert av musikken, slik som rosevinduet utforming, skapelseståken, rovdirets bevegelser og morgenens fuglesang. I disse tilfellene gjør musikken en tolkning i den forstand at den konkretiserer og spisser opplevelsen av det lyriske bildet i utvalgte detaljer; musikken representerer det komponisten *ser* i møte med diktet.

For det andre både utvider og tilfører musikken en følelsesmessig dybde som ikke nødvendigvis ligger implisitt i teksten selv. Her har jeg vist flere eksempler på at musikkens uttrykk endrer og utvikler seg i takt med diktenes innhold. Noen ganger fungerer musikken korresponderende og utfyllende, slik som den eksplisitte jubelen i stykkets avslutning, andre ganger som en motkraft som betoner mer skjulte og motstridende tendenser i diktet, eksempelvis den musikalske problematiseringen av menneskets tilknytning til naturen; som en affektiv tolkning, representerer musikken det komponisten *føler* i møte med diktet, og lar lytteren ta del i denne responsen.

For det tredje har jeg vist tydelige tematiske koblinger mellom «Rosevinduet» tekst og musikk. Teksten i «Rosevinduet» er kompleks og mangfoldig, og unndrar seg statiske metaforforbindelser og entydige lesninger. Jeg mener likevel å ha bekreftet at forholdet mellom den materielle og immaterielle verden, det fysiske og metafysiske, ånd og stoff, ideologi og katedral og vitenskap og kunst, er helt sentrale i syklusens dypeste meningslag. Mehren synes ikke å fremheve det ene over den andre. I stedet er han opptatt av hvordan disse ytterpunktene uløselig er knyttet sammen i naturens gjentakende skapelsesprosesser, den evige og skapende understrømmen som alt i verden springer ut fra. Mennesket, selv et av naturens skaperverk, har gjennom vår transcendent bevissthet direkte tilgang til denne understrømmen, og er slik i oss selv skapende. Menneskets skapende medium er kunsten, og gjennom kunstverket trer forbindelsene mellom ånd og stoff frem og blir tydelige for oss.

Musikken tar opp i seg og behandler disse konseptuelle begrepsmotsetninger som ligger i kjernen av diktenes meningsinnhold: Parallelt med at dikotomier som lys/mørke, kaos/orden, ånd/stoff, det delte/det samlede og natt/dag introduseres i teksten, blir de representert av tilsvarende motsetninger i musikken. Kontrasten mellom lys og mørke, natt og

dag, blir fremhevet både gjennom tonenes faktiske plassering i registeret, og bevegelsene mellom dissonans og eufoni. I glidningene mellom det rytmisk ustabile og stødige ligger motsetningene mellom kaos og orden. Ånd og stoff samles i musikkens unisone partier. Selve gleden av i kunstverket å gjenkjenne sammenhengene mellom det fysiske og metafysiske i verden kommer til uttrykk når musikken strekker seg mot det storslagne og mektige. Samtidig blir alt dette kommunisert i et klangspråk som alltid kan føres tilbake til fargespillet i rosevinduet's intrikate konstruksjon, forholdet mellom lys og mørke, mellom soloppgang og solnedgang: Musikken representerer komponistens grunnleggende forståelse av tekstens mening og helhet.

I teorien kunne man ha argumentert for at en tonesetting, i kraft av å være en refleksjon av komponistens emosjonelle og tematiske tolkning av en tekst, nødvendigvis vil redusere verket det er skrevet til. I noen tilfeller er det nok også riktig. I Stein Mehren og Ståle Kleibergs «Rosevinduet» blir imidlertid både tekst og musikk beriket av samspillet med hverandre: De inngår i en høyere, syntetisk enhet der språk og toner flyter sammen og danner et rikere uttrykk. Til tross for at musikken legger føringer for forståelsen av det tekstlige innholdet, innebærer altså ikke dette en reduksjon av verkets estetiske og affektive nedslagsfelt. Teksten gjenskapes heller gjennom tonesettingen, i den forstand at musikken maner frem nye bilder, stemninger og følelser. Helheten lodder dypere enn delene alene.

Dermed er jeg uenig med DN-anmelder Tron Jensen når han sier om «Rosevinduet» at «Ordene har kraft, men blir fort en kraft som virker mot musikken» (Jensen, 1999:26). Tvert imot mener jeg å ha vist eksempler på at ordenes kraft blir fremhevet og forsterket av den musikalske fargeleggingen, samtidig som ordene gir konseptuell retning til kraften i musikken: Tekst og musikk står ikke i konflikt med hverandre, den ene styrkes og utfylles heller av den andre. At Mehren kan tendere mot det vel ordrike og omstendelige er jeg til dels enig i, og tidvis balanserer «Rosevinduet» mellom det ambisiøse og pretensiøse. Særlig gjelder dette når man som leser finner at syklusens store omfang til en viss grad blir brukt på å variere de samme motivene «for n-te gong» (Hageberg, 1981:89). I likhet med Cathrine T. Paulsen opplever jeg imidlertid at tonesettingen, ved å representere en lesning av syklusen som vektlegger visse lyriske bilder, stemninger og følelser, viser «Rosevinduet» i sitt beste lys. Også repetisjonene og variasjonene som Hageberg anser som en svakhet ved Mehren, oppleves i Kleibergs tonesetting som friske og nødvendige: Musikken puster liv og bevegelse i teksten når den innimellom oppleves som langtekkelig. Knut Risans resitasjon er, ved å tilføre teksten en større dynamisk rekkevidde og pregnans, essensiell i dette henseende.

Litteratur

- Andersen, O. E. (1999, 23. juli). Musikalsk stabeis med sans for lyset. *Adresseavisen*, s. 14
- Andersen, P. T. (1982). *Stein Mehren - en logos-dikter: fremstilling av utviklingslinjer i det lyriske forfatterskapet fra 1960-årene, og en systematisk analyse av sammenhengstanken i dikt fra 1970-årene*. Aschehoug
- Andersen, P. T. (2015). *Norsk litteraturhistorie* (2. utg.). Universitetsforlaget
- Andersen, P. T. (2022). *Lese lyrikk: innføring i diktanalyse*. Universitetsforlaget.
- Arnesen, A. R. (1981, 14. desember). Mystikeren i norsk lyrikk. *Adresseavisen*, s. 4
- Bakken, A. (1997). *Nidarosdomen – en pilegrimsvandring*. Aschehoug
- Bjerkestrand, N. E. (2020, 19. august). Bitonalitet. I *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/bitonalitet>
- Brown, C. S. (1948). *Music And Litterature – A Comparison Of The Arts*. University of Georgia Press
- Bruland, I. (1999). *Stavangerkatedralen*. Stavanger næringsforening
- Dahl, P. A. (1998). *På høy tid: å være tilstede der vi er*. Schibsted
- Dahl, P. A. (2014). *Å våge livet en gang til: Den overraskende nåden*. Schibsted
- Engelstad, A. (2000). *Interart: gjennomepokene med litteratur, billedkunst og musikk*. Fagbokforlaget
- Erikson, T. (1999, 12. juli). Mektig og vakkert. *Indre Smaalenenes Avis*, s. 35'
- Fafner, J. (2000). *Dansk vershistorie 2 – Fra romantik til modernisme*. C. A. Rietzels forlag
- Furuset, S. (2005). Dikt møter musikk og bilde – innblikk i interart som kunstnerisk og akademisk felt. *Prosopopeia*, 12(1-2), s. 83-88
- Gray, T. (1992). Metaphorical modes in nineteenth-century music criticism: image, narrative, and idea. I S. P. Scher (Red.), *Music and text: critical inquiries* (s. 93-117). Cambridge University Press
- Gundersen, D. (2021, 7. november). Legeme. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/legeme>

- Hageberg, O. (1981). Mennesket er eit verdig vesen. *Samtidslitteratur 81: ekstranummer av Samtiden*, 88-89
- Hankeln, R. (2021, 6. juli). Gregoriansk sang. I *Store norske leksikon*.
https://snl.no/gregoriansk_sang
- Haugen, S. (1992, 31. juli). Mektig verk bygd på dikt. *Adresseavisen*, s. 19
- Ibsen, H. (1966). *Peer Gynt*. Gyldendal norsk forlag
- Janss, C. og Refsum, C. (2010). *Lyrikkens liv: innføring i diktlesning*. Universitetsforlaget
- Jensen, T. (1999, 31. juli). Lydbok for voksne. *Dagens næringsliv*, s. 26
- Karlsen, O. (2003). *Ord og bilete – Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Samlaget
- Katarakt. (u.å). I *Det norske akademis ordbok*. <https://naob.no/ordbok/katarakt>
- Kjørup, F. (2008). Grammetrics and Cognitive Semantics: Metaphorical and force dynamic aspects of verse-syntax counterpoint. *Cognitive Semiotics*, 2. 83-101
- Kleiberg, S. (1992). *Rosevinduet – Musikk for 12 instrumenter og resitatør til dikt av Stein Mehren*. Musikkinformasjonssenteret
- Kleiberg, S. (2020, 30. mars). Natur og menneske. *Klassekampen*.
<https://arkiv.klassekampen.no/article/20200330/ARTICLE/200339991>
- Klempe, H. (1999, 3. juli). Å fange lyset med musikk. *Adresseavisen*, s. 20
- Kristiansen, O. (1976). *Oddmund Kristiansen i Nordenfjeldske kunsindustrimuseum: utstillinger av glassmalerier 1976*. Nordenfjeldske kunstindustrimuseum
- Lodén, E. (2018). Ståle Kleiberg – As Colleague and Creator. I *Seen through different eyes: a portrait of Ståle Kleiberg*, s. 206-233
- McGrath, A. E. (2015). *Christianity – An introduction* (3. utg.). Wiley Blackwell
- Mehren, S. (1964). *Mot en verden av lys*. Aschehoug
- Mehren, S. (1966). *Tids alder*. Aschehoug
- Mehren, S. (1975). *En rytter til fots*. Aschehoug
- Mehren, S. (1977). Rosevinduet. *Samtiden*, 86, 350-356

- Mehren, S. (1981). *Den usynlige regnbuen*. Aschehoug
- Mehren, S. (2004). I eksil i min egen tid. Skisser til en roman jeg aldri vil skrive. I O. Karlsen (Red.), *Som du holder mitt hjerte i din ømhet* (s. 13-32). Unipub forlag
- Paulsen, C. T. (1999, 12. august). Mehrens langsomme fargelære. *Dagsavisen*, s. 25
- Rolfsen, R. (1992, 19. juni). Ståle har sett lyset. *Adresseavisen*, s. 2
- Scher, S. P. (1982). Literature and Music. I J. P. Barricelli og J. Gibaldi (Red.), *Interrelations of Literature* (s. 225-250). Modern Language Association of America
- Schumacher, J. (1995). Med lyre i kirkerommet – Noen refleksjoner i tilknytning til George Herberts diktning. *Kirkens skole - statens kirke: festskrift til professor dr. philos. Brynjar Haraldsø på 70-årsdagen 29. september 1995*, 205-221
- Sandvik, K. (2019, 25. januar). Grå stær. I *Store medisinske leksikon*.
https://sml.snl.no/grå_stær
- Solumsmoen, O. (1981, 10. november). Mehren med årets diktsamling. *Arbeiderbladet*, s. 18
- Ståle Kleiberg – Official Website. (u.å.). Biografi. Hentet fra
<https://www.stalekleiberg.no/biography>
- Sørheim, T. (1981, 1. desember). En dikter av stort format. *Romerikes Blad*, s. 12
- Tjønneland, E. (2004). Mehren og det mytiske. I O. Karlsen (Red.), *Som du holder mitt hjerte i din ømhet* (s. 67-77). Unipub forlag
- Tolke. (u.å.). I *Det norske akademis ordbok*. https://naob.no/ordbok/tolke_2
- Tolkning. (u.å.). I *Det norske akademis ordbok*. <https://naob.no/ordbok/tolkning>
- Tranøy, K. E. (2022, 1. april). Kosmos. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/kosmos>
- Wimsatt, W. K. og Beardsley, M. C. (1946). The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*, 54(3), 468-488. <https://www.jstor.org/stable/27537676?seq=1>