

Hadle Oftedal Andersen

**TEKSTENS NETTVERK OG
GREINENES MUSIKK
NOTAT OM JO EGGEN OG ROLAND BARTHES**

Mellom 1980 og 1983 gav Jo Eggen ut dei tre bøkene *Ting og tings skygger*, *Inne og ute* og *Med klar og uklar stemme*. Der dei to første med eit kjapt augnekast kan identifiserast som diktsamlingar, er det noko meir uklart korleis ein skal lesa den tredje. Og det er her denne artikkelen finn sitt første nedslag: I essayet «Frå verk til tekst» (1971) gjer Roland Barthes greie for ein type nettverksaktig og grenselaust utflytande litteratur som ikkje på tradisjonelt vis kan lesast som avslutta og heilskaplege kunstverk. Dette essayet blir gjerne oppfatta som ei kodifisering av korleis den postmoderne teksten etter kvart kom til å sjå ut. I *Med klar og uklar stemme* blir det eksplisitt referert til Barthes. Og det er, som eg etter kvart vil forsøka å visa, råd å få grep om kva det er som står på spel i denne spesielle boka ved hjelp av dei kriteria for ein tekst som Barthes stiller opp.

Artikkelens andre punkt knyter seg til ein påfallande motivkombinasjon som dukkar opp i Eggens tidlegare bøker, nemleg den stadige samanstillinga av trær og musikk. Barthes var som kjent svært opptatt av korleis ein kan forstå kommunikasjonsformer som ikkje er språklege. Til dømes fotografi, i *Det lyse rommet* (1980). Og biletkunst, i «Er måleriet eit språk?» (1969). Men særleg opptatt var han av musikk. Og det er mitt håp at eg ved hjelp av hans formuleringar om dette skal klara å visa fram korleis Eggens tekstar om trær og musikk nett forsøker å uttrykka den måten musikken kjem inn i verda som kommunikasjon på.

Men la oss like godt først som sist skrida til verket. Som denne gongen altså ikkje er eit verk, men ein tekst:

IV

Du skriver

«det store overskyggende lyset»

og «de mørke bestanddelene

som er mine egne»

du pendler

mellom konstruksjon og dekonstruksjon

du skriver om oversetting

«Språket som er sannheten,

er den uoversatte åpenhetens»

I dag er det tåke

Jeg ser bare de nærmeste trærne

Bachs sekstendeler

som ingen veit

hva betyr

Didos berømte klage

«remember me

forget my fate»

+ [...]

Jeg må fortsette

denne sjukdommen

dette avviket

ellers åpner avgrunnen seg

spenner meg fast

med krigens tommeskruer

mange går allerede omkring

som om de nesten ikke eksisterer

som om de alt var forvandla

til grå tåkestøtter

+

Virkemidleren Willoch

er indignert over Arbeiderpartiet

+

Naboene skal på Gjøkeredet
jeg hører på et svensk program
for jugoslaviske fremmedarbeidere
ei småjente blir spurt
om hvordan hun oppfatter
livet og døden
ei rockegruppe synger at
tomheten er uten hemmeligheter
(Eggen 1983: 11-12)

Dette er altså ikkje fleire ulike dikt, men derimot ein tekst som består av ulike sekvensar med pluss imellom. Og det er ikkje lett, for å seia det forsiktig, å nytta tradisjonelle lesestrategiar for å få dette til å henga saman som eit heilskapleg kunstverk. Men i Barthes' «Frå verk til tekst» finn me altså karakteristikkar av 'teksten', som gjev oss omgrep til å snakka om dette uvante. I mi eiga oppstilling er dei viktigaste av desse karakteristikane det følgjande:

Tekst = metodologisk felt, ein framvisande prosess.

Tekst = subversivt iht. sjantrar (dikt, essay etc.).

Tekst = heilt i ytterkanten av det ein kan finna meining i.

Tekst = ei seriell rørsle av avbrot, overlappingar, variasjonar.

Tekst = strukturert, men desentrert og uavslutta.

Tekst = nettverk, samanveving av sitat, referansar, ekko, språkkodar. Å finna kjeldene er ikkje å finna meininga.

Tekst = noko som tenderer mot å vera «skrivbart», det vil seia utan ei meining ein kan lesa ut; ein er sjølv involvert i skapinga.

Tekst = mellomrom, som gjev *jouissance* (orgasmeaktig glede, henrykkelse).

(Barthes 1977: 157, 157, 157, 158, 159, 160 og 161, 162, 164)

Som dei andre tekstane i denne boka, er tekst IV eit felt av ulike element. Det er ein framvisande prosess for så vidt som

det ikkje bare er sluttresultatet, men sjølve samanføringa av element som drar til seg merksemd. Legg merke til det situasjonelle her: Ein les, ein høyrer musikk, radioprogram, nyheiter, observerer naboane. Alt dette blir så dratt inn i teksten, på ein måte som gjer at det blir vist fram at det blir dratt inn.

Og det er ikkje eit enkelt skilje mellom dikt og andre sjangrar her. Til dømes kan ein oppfatta den andre sekvensen som den som tydelegast ligg innanfor den modernistiske lyrikkens idiom. Denne står så i kontrast til kommentaren til den politiske debatten, til Willoch, som har politisk og satirisk brodd, og nærmast er utforma som ein aforisme. Oppsummeringa til slutt, av radioprogram og det naboane held på med, er kvardagsleg og slumpmessig som eit dagboksrikk. Og ein kan spørja seg om opningsteksten, som er retta til eit «du» som blir sitert, ikkje ligg nærmast brevet som form. I sum gjer dette at tekst IV står fram som ei utfordring til vår forståing av kva eit dikt er. Og ikkje bare ved å gjera noko nytt, noko som ikkje er gjort før, men òg gjennom vekslingane, som gjer at heile dette feltet bryt med tanken om den indre samanhengen i kunstverket.

Frå dette formmessige følgjer så det tematiske: Heile feltet ligg i utkanten av det ein kan finna meining i, for så vidt som ein ikkje klarer å subsumera det som står i ei heilskapleg forståing av kva som står på spel. Teksten «handlar» ikkje om noko bestemt, han samlar seg ikkje til eit samanhengande resonnement. Og i den første og den siste av dei siterte elementa er det òg ei overskriding mellom ulike sekvensar i dei som ikkje gjev ifrå seg meining, rett og slett fordi spranga er for store.

Det serielle i denne teksten ligg først og fremst i at han består av ulike element som kjem etter kvarandre, sidestilt. I dette ligg på eine sida det desentrerte, at ingen av dei er den avgjerande, den djupaste, og på andre sida det som har med overlapping og avbrot å gjera: det kjem noko nytt i staden for at eit element blir ført fram til sin slutt.

Det viktigaste i høve til 'den postmoderne nettverksteksten' er at han består av ei «samanveving av sitat, referan-

sar, ekko, språkkodar». Bak i boka står ei liste med «opplysninger». Her heiter det mellom anna: «Dikta inneholder både direkte sitater fra og henvisninger til forskjellige slags tekster:» Blant dei som så blir nemnde, finn me Norén, Mandelstam, Tjutcev, Creeley, Duncan, Cooper, Brecht, Malinovski, Christensen, Ekelöf, Tranströmer, Saarikoski, Aga, Hegg Lund, Johannesen, Jo Eggen, Kosik, Barthes. Og «Dikt av Hanne Bramness: i IV, V, XII, XV, XIX.» Vidare heiter det: «Gjennom hele samlinga forekommer sitater fra forskjellige slags sangtekster: opera, operette, jazz, rock, annen populærmusikk, fra NRK og Sveriges Radio høsten 1982.» Og dessutan: «Andre sitater fra og henvisninger til programmer i NRK og Sveriges Radio og aviser fra høsten 1982.» Slik gjer boka, gjennom den avsluttande parateksten, merksam på sin nettverkskarakter.

Dei markerte sitata i opninga av tekst IV er frå dikt av Hanne Bramness (sjå nedanfor). Og «remember me ...» er sitat frå arien i *Dido og Aeneas* av barokkomponisten Henry Purcell, med libretto av Nahum Tate. Vidare er det, i den andre sekvensen, ekko av 50-talets anti-establishmentlitteratur av typen Axel Jensen og Georg Johannesen; det var dette eg refererte til som «den modernistiske lyrikkens idiom» ovanfor. Den siste sekvensen er referat av radioprogram og rockemusikk. Dessutan blir det referert til eit heilt anna teiknsystem, nemleg Bachs musikk. Og når naboane skal på kino, er dette ikkje bare ei opning mot eit anna medium, men dessutan ein av dei stadene der teksten viser fram ei merkeleg spenning, idet den klassiske musikken, som er nemnt i samband med Bach, dukkar opp i denne filmen som undertrykkingsmekanisme: På mentalsjukehuset i *Gjøkeredet* (1975) blir som kjent klassisk musikk nytta for å nøytralisera dei innsette.

Og her, når «Gjøkeredet» opnar for referanse bakover til den klassiske musikken, og dessutan til «dette avviket/denne sjukdommen» i den andre av sekvensane, kjem me til det «skrivbare». Det er me som lesarar som må koplå saman dei ulike delane for å få ei forståing ut av dette fleirstemde

feltet. I seg sjølv er det, som nemnt, ein framvisande prosess. Og løysinga på denne prosessen er, slik eg ser det, å oppfatta som spelet mellom dei ulike kodane. Det at dei på eine sida kan knytast saman, her og der, medan dei på andre sida glir ifrå kvarandre og blir ståande opne. Det er dette opne, desse spranga som gjer oss 'hen-rykte', det vil seia ute av oss sjølv og vår tilvande måte å nærma oss verda og språket på, me blir 'eks-statiske', når me les ein tekst som denne.

Poenget med tekst IV er at det er ein 'tekst', og at han som 'tekst' er ei open hand, ein inviterande gestus som både viser oss korleis det nettverksaktige eller diskursive ved språket alltid gjer seg gjeldande, og viser oss vegen inn til ein medskapande måte å lesa på.

Men la oss venda tilbake til Hanne Bramness: Bramness debuterte med *Korrespondanse* i 1983. Sitata «det store over-skyggende lyset» og «de mørke bestanddelene» er begge derifrå (Bramness 1983: 25). Bramness' bok er òg full av sitat, med noter bak. Ein merkar seg at ho der viser til Jo Eggens *Med klar og uklar stemme*. Og ein finn til dømes, stilt opp slik ho stiller opp sitata, det vil seia i kursiv, denne formuleringa: «*Alt er dikt/ om du ser lenge nok*» (Bramness 1983: 51). Som ein finn som eit eige element i tekst XVI hos Eggen (Eggen 1983: 33). I ein tekst hos Eggen står det òg om «Hanne Aga/ navnesøstera di» (Eggen 1983: 9). Og med dette opnar det seg eit halvt løynt spor av at desse to diktsamlingane står i ein dialog med kvarandre som i tillegg til det intertekstuelle òg er *retta*, idet «du» i dei to bøkene er den andre forfattaren. Dette dialogiske aspektet legg seg såleis oppå det polyfone og skapar ei spenning mellom det uavklarte og det avklarte. Eller, som det altså heiter om Eggens dikt, i tittelen: Boka inneheld dikt med begge delar, *Med klar og uklar stemme*. Akkurat som Bramness' tittel viser både til den modernistiske tradisjonen, til Baudelaires kjende sonett, og til det å veksla ord gjennom skrift: *Korrespondanse*.

La meg avslutningsvis i høve til den postmoderne nettverksteksten leggja til det sjølvsgde poenget at den samplings-

baserte musikken, som for alvor slår igjennom med «Pump up the volume» i 1987, følgjer dei same prinsippa. Dette er ein enkel rytmefigur som ligg under eit vell av samplingar, altså fullstendige lydsitat, frå andre kjelder: først og fremst musikk, men òg film.

Dei tidlegare bøkene til Eggen er òg nettverksaktige, men slik at det samstundes er noko som avgrensar seg og gjer at kvar tekst tydelegare står fram som eit avslutta 'verk'. Men under eitt, om ein ser på heile bøkene, inneheld òg *Ting og tings skygger* og *Inne og ute* sitat, blanding av ulike teksttypar, bytte av fokus (politisk, kvardagsleg, «poetisk» etc.) etc. Meir slik at der *Med klar og uklar stemme* har nettverket innskrive i kvar tekst, er det i dei to andre tilfelle *boka* som er eit nettverk av ulike tekstar, og samla er eit nettverk (og så er det eit enkelt døme på ein 'tekst' i *Inne og ute* òg).

Det er spennande at Eggen inkluderer både ytre-politisk røyndom og klassisk musikk i sine skrivbare tekstar. Han lar nettverket innehalda element av den referensielle verda og av reine gester: Musikk er atmosfærisk, ikkje målretta, og står såleis utanfor heile referensialitetsspørsmålet. Eg skal nå fokusera på nokre dikt frå dei første bøkene der musikk blir tematisert, og då saman med tre (og ein enkelt gong plante-liv).

Barthes er som nemnt opptatt av musikk og i det heile av det som kommuniserer på andre måtar enn det me normalt oppfattar som språk. Som han skriv, i RASCH (1975): «Musikken [...] er et område for betydningstilblivelse og ikke et system av tegn». Før han avsluttar med følgjande: «Gjennom musikken forstår vi bedre Teksten som betydningsdannelse» (Barthes 1994: 113).

Musikk er eit anna kommunikasjonssystem, som måleri og foto òg er andre system. Det interessante er at musikk er meining som blir til, men utan teikn og med det utan referent. Det kommuniserer, så vidt eg forstår, utan å kommunisera *om* noko. Det kommuniserer seg sjølv. Og fordi det er temporalt, men utan teikn, er det uråd å studera utan å

studera det som framkomst, som noko som blir til. Musikken er 'det vordende', og med det eit prima døme på den 'tekstuelle' teksten, på Barthes' 'tekst', som heller ikkje kan falla til ro.

Men korfor knyter Eggen saman tematiseringa av musikk med tematisering av trær? I fenomenologien er treet som kjent eit primærdøme på korleis verda er 'til hands' for oss. Tre er ved i omnen. Med dette har me lagt verda under oss og ser henne utelukkande frå vårt eige perspektiv. Men motsett kan ein, ad fenomenologisk veg, tenka seg verda sett frå treet sitt perspektiv, og treet som oppfyller sin eigen måte å vera i verda på, uavhengig av mennesket, treet som 'trear'. Verda rensa for symbol, som Tor Ulven ville uttrykt det. Og spørsmålet er om ikkje musikken blir knytt til treet i denne forfattarskapen fordi det opnar opp for å forstå at det her handlar om å oppfatta musikken som noko som er lausrive frå mennesket, som gjev oss tilgang på noko me elles er skilde frå gjennom vår 'veres-gløymse'. Musikken er ikkje 'til hands', han er derimot ei oppløysing av det formålsretta og menneskeleg referensielle. Og dette kan ein uttrykka gjennom bilete som fører musikken saman med det fenomenologiske urbiletet av det som ikkje er 'til hands', altså treet.

Dessutan er det ofte hos Eggen tale om instrument av tre. Altså om treet som likevel er lagt under mennesket, ikkje som ved, men 'til hands' likevel, som verkty for å spela musikk. Mennesket som framfører det ikkje-intelligible, mennesket som set verda i rørsle vekk frå det konvensjonelle og referensielle teiknet. Slik, kanskje, blir treinstrumenta metapoetiske bilete for 'tekstane', som heller ikkje lar seg fanga inn. Fordi det, som sagt, er slik at me gjennom musikken får betre grep om 'teksten' som «betydningstilblivelse».

I «Musica practica» (1970) er Barthes opptatt av musikk som blir *spelt*, av den dyktige amatøreren som sjølv framfører det stykket han høyrer på. Då blir den menneskelege kroppen del av opplevinga, ein får ein «lyttande kropp» (Barthes 1977b: 149). Hos Eggen, derimot, er det eit frávær av utøvarar. Musikken blir oppfatta gjennom eit medium, til dømes

ein radio, som ofte eller alltid er eksplisitt til stades. Treet/
planten er bilete på det som ikkje er oss, samstundes som
mediet for formidlinga kjem inn. Og NB! merk at det er tale
om *bilete* her. Det er allegoriske nivå i desse tekstane.

Først ein tekst frå debutsamlinga:

VED AVSPILLING AV EI MOZARTPLATE

Gjennom vinduet ser jeg himmel
ramma om et grønt plommetre.
Platerillene beveger seg i sin
bane rundt tappens faste sted.

Bildet er i ro. Bare treets tanker mimrer:
Blad som husker stammens runde ved.
Mozartkvartetten: Bratsj- og feleskimmer,
tangentene, cellobuens tre.

Et taust klikk. Pickupen til side.
Musikken har stansa. Et enslig fly
sender ei brummende stripe

under vinduets ettermiddagssky.
Lufta rørte treet hele tida
mens plata blei en ting på ny.

(Eggen 1980: 25)

I dette diktet, som assosiativt knyter seg til sonetten, ser me at
det går føre seg eit metonymisk spel mellom platerillene rundt
tappen og himmelen rundt treet, blada rundt stammen. Merk
at treet «mimrer», i ei rørsle der ein vel må tenka seg at det
visuelle inntrykket er at treet står i ro, medan det faktisk er
rørsler i bladkrona heile tida. Og desse små rørslene er det
altså som er uttrykk for det som «mimrer» og «husker». Treet
er seg sjølv, i meditasjon over sin eigen måte å vera på.

Vender me så tilbake til den metonymiske koplinga mel-
lom plata og treet, blir treets måte å vera seg sjølv på eit
bilete på musikken sin måte å vera seg sjølv på. Så sluttar

musikken og blir erstatta av menneskets målretta handling (og lyden av denne). Me flyg! Før det kjem til ein avsluttande kontrast, mellom treet som stadig pågåande er seg sjølv – «lufta rørte treet», slik at blada vibrerte, slik at «treets tanker» var i kontinuerleg aktivitet – medan plata gjekk fram og tilbake mellom «ting» og «musikk», mellom objekt og det som faldar ut det som ikkje er 'til hands' for oss.

Treet blir her nytta som bilete på det som ser ut til å vera i ro, men ikkje er det. Barthes viser til Nietzsche på dette punktet og hans konstatering av at me ikkje ser «det vordendes sannsynligvis absolutte strøm [...]. Treet er hvert øyeblikk en ny ting, vi hengir oss til *formen* fordi vi ikke fatter subtiliteten i en absolutt bevegelse». Etter denne tilvisinga avsluttar Barthes essayet «Tekstteori» (1973) med å konstatere: «Teksten er også dette treet hvis (provisoriske) benevnelse vi skylder grovheten i våre sanseorganer» (Barthes 1983: 85). Poenget her er sambandet mellom treet og musikken. Treet er nytta til å visa fram det som er seg sjølv og er 'vordende'. Dette gjeld då òg musikken, når me høyrer han. Og på grunn av det tydelege fråsegnssubjektet, hagescenariet og plata, må me rekna diktet som ei allegorisk utlegging. Dette gjeld òg dei andre tekstane med tre, musikk og fråsegnssubjekt.

Og me skal nå heilt kort sjå på nokre fleire døme på oppstillingar av denne typen, nemleg på fire dikt som følgjer etter kvarandre i andreboka *Inne og ute*.

SINFONIA CONCERTANTE

Sinfonia Concertante
 ligger på platespilleren
 Diktet skal ikke handle om Mozart
 men om tremateriale
 som synger og diskuterer
 blir uenig og enig
 gjennom skraping og sus fra høytalerne

(Eggen 1982: 16)

Dette diktet kan oppfattast som ei fokusering ikkje på det einskilte uttrykket, ikkje på Mozarts stykke, men derimot på musikken som språkssystem. Det er dette språkssystemet som, gjennom mediet, diskuterer med seg sjølv. Altså meir som når ein blir merksam på språket som system, når språket kjem til syne og trer fram frå bakgrunnen til fortrenging for det individuelle uttrykket. Men då med den skilnaden at det her altså er «tre-språket», det ikkje-referensielle språket det handlar om.

MOZARTSYMFONI

I

Skal jeg bruke deg
for å fylle Mozartdiktet?

II

Planter jeg aldri har lagt merke til
med kraftige stengler og blad
synes gjennom kjellervinduet

III

Musikken har sin egen kropp
kroppen din er ikke
i musikken

IV

Når jeg ikke tenker på deg
oppfatter jeg tempoet i sistesatsen
med den brå slutten

(Eggen 1982: 17)

Her er spranga tydelegare, som i dei skrivbare tekstane frå neste samling. Samstundes synest det å vera ei line me kan skriva inn her, slik at me får ein koherens: Musikken og mennesket skil lag, det blir poengtert at mennesket og musikken utelukkar kvarandre. Og ein kan, forslagsvis, oppfatta det som kjem til syne gjennom kjellarvinduet som bilete på

det musikken kan vera. Her kan ein nok tenka seg at ein ser det som er bakarst i bedet, det uluka villnisset som kjem inn i synsfeltet: «Planter jeg aldri har lagt merke til». Mennesket ser plantelivet som ikkje er 'til hands', det som ikkje er underlagt oss. Og slik blir diktet om Mozart fylt med noko anna enn «deg», med noko anna enn «kroppen din». «Når jeg ikke tenker på deg», i negeringa av det menneskelege, kjem musikken til synes.

SJOSTAKOVITSJ

Fjernsynsapparatet får en annen form
når det siste verket til Sjostakovitsj
spilles. Ut av radioen
vokser en gjenstand.
Den forandrer rommet.
Lyden er en slags usynlig tresort.
Det siste verket til Sjostakovitsj
sier meg:
Men tinga i rommet er tydelige bevis.

(Eggen 1982: 18)

Legg merke til det kvite etter formuleringa om kva «verket til Sjostakovitsj sier meg». Det er ikkje ord som kjem. Derimot er det det at rommet er forandra, det at det har hendt noko med den persiperte verda som seier ein at musikken likevel har kommunisert noko, og det på ein måte som grip inn i vår oppfatting av verda. «Fjernsynsapparatet får en annen form» fordi det «vokser en gjenstad» ut av radioen. Dette siste er då, som ein forstår, bilete på det musikken som teiknsystem gjer med rommet som musikken – igjen gjennom eit medium – fyller rommet med. Ikkje ord, ikkje referent. Men like fullt noko som finst og som opplevinga er prov for eksistensen av. Og biletet er til å kjenna att. For sjølv om det denne gongen er usynleg, så er det likevel konstatert at det er ein «tresort».

BACHSUIITE

Er det bare musikken
som kan hogge ut lys og mørke
snekre til døra
mellom det stengte og det åpne?
Bachs treblåsere strykere trompet:
Alle instrumenter
holder på med sitt

(Eggen 1982: 19)

I denne siste av dei fire tekstane er det langt meir gåtefullt kva det er som står på spel. Me forstår at instrumenta blir oppfatta som om dei ikkje kommuniserer ei samla rørsle, men snarare ein relasjon mellom teikn som peikar i ulike retningar. Som ein vev, som eit nettverk av element som er seg sjølv og til saman skapar noko som kan skrida over kategoriar og gjera sansbart skilnaden mellom «lys og mørke» og mellom «det stengte og det opne». Her er me nok tettast på ei nettverksaktig opning av musikken. Og der kunne ein nok ikkje ha kome utan dei føregåande, meir endeframme dikta.

La meg så, heilt til slutt, nemna at samankoplinga mellom tre og musikk held fram i den neste samlinga, den nettverksorienterte *Med klar og uklar stemme* som me såg på i byrjinga av denne artikkelen. Men då altså i meir avgrensa element, inne i nettverk som ikkje på same måte som dei nyss siterte dikta samlar seg til heilskaplege 'verk'. Ein stad heiter det:

Treet som vibrerer
i Rachmaninovs symfoni

(Eggen 1983: 13)

For den som kjenner diktet om treet og plata frå den tidlegare samlinga, blir dette ein intern referanse i forfattarskapen som gjer at dette òg går inn i nettverket av referansar.

Ein annan stad heiter det:

Telemann i går: Lustiges Misch-Masch
Treet er blitt temma
og lært opp til å danse
Blokkfløyta som svever

(Eggen 1983: 23)

Og her er det mest som om musikken tross alt har blitt 'til hands', at treet som før låg utanfor oss og utanfor vår kontroll har blitt «temma», at det har blitt «lært opp» til å dansa. Nærmast som om forfattaren gjev opp sitt eige biletmønster. Med mindre det er noko spesifikt for *Teleman* sin musikk han er ute etter her, at Telemann er ein slags kombinasjon av løvetemmar og tryllekunstnar som kan temma dyret og få fløyta til å sveva. Og då, som trick og kunster, ligg det likevel utanfor vår fatteevne.

Dette er sluttpunktet ein på ein eller annan måte må røra seg fram mot i dette resonnementet: At Eggen i sine dikt rører seg opp mot det som ligg utanfor det intelligible, men at dette skjer på ein programmatisk og planmessig måte. Som ei konsekvent, filosofisk undersøking av det ein ikkje kan undersøka til botnar fordi det per definisjon drar seg unna ei verbalisert forståing. Det opne nettverket, teiknet utan referent. Dette kan me høyra, i musikken. Når me har fått Eggen sine kodar for å forstå kva det er me skal høyra etter. Men forklaringane er og blir bilete og speglingar, slik dei jo må vera det.

Litteraturliste

- Hanne Bramness: *Korrespondanse*, Gyldendal, Oslo 1983.
- Jo Eggen: *Inne og ute*, Gyldendal, Oslo 1982.
- Jo Eggen: *med klar og uklar stemme*, Gyldendal, Oslo 1983.
- Jo Eggen: *Ting og tings skygger*, Gyldendal, Oslo 1980.
- Roland Barthes: «From work to text», i *Image-Music-Text*, oms. av Stephen Heath, FontanaPress, London 1977.
- Roland Barthes: «Musica Practica», *Image-Music-Text*, oms. av Stephen Heath, FontanaPress, London 1977b.
- Roland Barthes: «RASCH», i *I tegnets tid*, oms. av Knut Stene-Johansen, Pax, Oslo 1994.
- Roland Barthes: «Tekstteori», oms. av Karin Gundersen, i Atle Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, 2. opplag, Universitetsforlaget, Oslo 1993.