

# DEN LITTERÆRE UTFORMINGEN AV DET UHYGGELIGE I TARJEI VESAAS' FORFATTERSKAP

Lisbeth P. Wærp

## I

Tarjei Vesaas (1897-1970) regnes som viktig for den modernistiske fornyelsen av norsk litteratur. Han lar seg likevel ikke så enkelt plassere i forhold til litteraturhistoriske perioder, retninger eller ismer, men befinner seg i et spenningsfelt mellom realisme og symbolisme, tradisjonisme og modernisme, og mellom norsk og europeisk litteratur. Vesaas har skrevet både romaner, noveller, dikt og drama, og et karakteristisk trekk ved forfatterskapet er sjangerblandingen: Mens Vesaas' prosa ofte er lyrisk, har lyrikken ofte episke og/eller dramatiske trekk. Denne sjangerblandingen er sammen med tendensen til stilisering og billedlig fortetning på den ene siden og det miljømessige festet i norsk bygdeliv og natur på den andre siden, noe av det som bidrar til at det er så vanskelig å plassere Vesaas litteraturhistorisk: Det billedlige gjør ham til noe mer og annet enn en realistisk bonde- og bygdelivsforfatter, mens det sterke festet i bygdeliv og natur, det nesten totale fraværet av by og urbanitet, skiller ham fra all mainstream modernisme.

I den tradisjonelle faseinndelingen av forfatterskapet får romanen *Kimen* (1940) en viktig status som det verket som markerer overgangen fra en tidlig, mer tradisjonell del av forfatterskapet og til en senere, mer moderne og eksperimentell del. Vesaas bekrefter selv et slikt syn på *Kimens* status i forfatterskapet: "I rekka av bøkene mine står *Kimen* som eit deleteikn. Det var ikkje planlagt, men noko så opprivande og utruleg hadde skjedd [andre verdenskrig], at det førde med seg ein ny skrivemåte".<sup>1</sup> Det betyr ikke at det er noen vesensforskjell mellom Vesaas' dikteriske praksis i de to fasene: Det er hele tiden en grunnleggende eksistensiell tematikk som står i sentrum – ensomhet, uro, angst, kjærligheten og døden –, og billedlig stilisering finner vi allerede fra debuten av.

Til tross for sjangerspredningen og sjangerblandingen, og til tross for nyskapende dikt og prisbelønte noveller, er det først og fremst

---

<sup>1</sup> Upaginert forord til *Kimen*, Den norske Bokklubben, Oslo 1965.

romanforfatter Vesaas er. Noe av det særegne ved romanene hans er det utpreget billedlige ved dem. De romanene Tarjei Vesaas er mest kjent for, og som også har stått og fortsatt står mest sentralt i Vesaas-forskningen, er *Fuglane* (1957), som mange regner som hovedverket hans, og *Is-slottet* (1963), som Vesaas fikk Nordisk Råds litteraturpris for. Handlingen i disse romanene har feste i norsk bygdeliv og personskildringen i den psykologisk-realistiske litterære tradisjonen, men romanene kjennetegnes også av en betydningsladet symbolikk, i det første tilfellet fugle-symbolikken, i det andre isslott-symbolikken. I enkelte andre tilfeller fører symbolikken til at romanene ikke kan leses realistisk, det gjelder særlig *Huset i mørkret* (1945), *Signalet* (1950) og *Brannen* (1961). Disse tre romanene inntar slik sett en særstilling i forfatterskapet. De vakte stor oppmerksomhet da de kom ut, særlig *Huset i mørkret*, som ble en suksess, mens *Signalet* og *Brannen* ble – og av mange fortsatt blir – oppfattet som manierte og vanskelige. Disse romanene atskiller seg ikke bare formmessig fra den mer kjente delen av Vesaas romandiktning, men også tematisk-motivisk fordi de mer gjennomgående iscenesetter uhyggelige eksistensielle grensetilstander og framstår som en totalt sett svært mørk og desillusjonistisk litteratur. Det er gjennom romaner som disse at Vesaas tydeligst skriver seg inn i en europeisk modernistisk retning og blir sammenliknet med blant annet Franz Kafka og Samuel Beckett.

Hensikten med denne artikkelen er å se nærmere på framstillingen av det mørke og uhyggelige i forfatterskapet, og, nærmere bestemt et spesielt aspekt ved dette, nemlig måten de fire elementene – jord, vann, luft og ild – dels brukes til å bygge opp en gjenkjennelig verden på, dels til å avdekke det skjulte, truende og uhyggelige i den samme verdenen. Dette er et aspekt ved det billedlige i Vesaas' forfatterskap som det er fokusert lite på i forskningslitteraturen på Vesaas. Det mørke og uhyggelige kommenteres ofte, særlig i anmeldelser, men ingen har sett nærmere på hvordan det egentlig utformes litterært og billedlig i forfatterskapet.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Denne artikkelen er basert på et foredrag holdt ved Lørdagsuniversitetet, Universitetet i Tromsø, 20. mars 2004, og rommer også sentrale poenger fra et pågående postdok-prosjekt: Lisbeth P. Wærp, *Tarjei Vesaas' eksperimentelle romandiktning*.

## II Jord

Tarjei Vesaas ble født i 1897 på gården Vesås i Vinje. Som den eldste av de tre sønnene på gården skulle han ta over slektsgården, men slik gikk det ikke. Han ville ikke bli bonde, og i 1930 kjøpte han gården Midtbø i Særensgrend, som ligger cirka fem kilometer fra Vesås, og sa dermed indirekte fra seg odelsretten. Han ble likevel boende hjemme på Vesås helt til han giftet seg med lyrikeren Halldis Moren i 1934. Sammen med henne flyttet han til Midtbø, hvor han bodde resten av sitt liv, når han ikke var på en av sine mange utenlandsreiser. Selv betraktet han kjærlighetssorg, ensomhet og innadvendthet som avgjørende grunner til at han allerede som ung gutt begynte å skrive, og hovedpersonen i den første romanen Vesaas fikk gitt ut, *Menneskebonn* (1923), er da også så forsiktig med å vise følelser at han mister den han elsker. I *Forfatternes litteraturhistorie* reflekterer Dag Solstad slik over at odelsgutten Tarjei Vesaas ble forfatter:

Hvorfor blei ikke odelsgutten Tarjei Vesaas bonde, men dikter? Var det for å fortelle oss om bondens liv og lagnad? Om livet i Vinje sokn i Telemark? Om årstidenes skiftning i Norge? Om arbeid med jorda, og om at mennesket må realisere seg sjølv, finne sin plass i tilværet? Nei. Det er fordi han må ha sett noe annet. Sett det dukke opp midt i en hverdagslig samtale, midt i en hverdagslig situasjon. At *nå* skjedde det noe. Det som ligger under. Det "rare", det "skremmende", det "vanvittige". Det som kan bryte ut, og som aldri bryter ut i Vinje sokn, men som kan bryte ut.<sup>3</sup>

Det er ikke vanskelig å si seg enig med Dag Solstad i dette, og det er blant annet om det som ligger *under* denne artikkelen skal handle om, særlig tematiseringen av "det skremmende" og "det vanvittige", eller det uhyggelige, fordi denne tematiseringen etter mitt syn er et aspekt ved Vesaas' forfatterskap som alt for sjelden kommer godt nok fram i presentasjoner av dette forfatterskapet. Unntaket er den første resepsjonen, hvor man nettopp grep tak i dette, men her representerte det uhyggeliges tilstedeværelse – i likhet med den billedlige

---

<sup>3</sup> Dag Solstad i Solstad, "Forsøk på å sirkle inn det særegne ved Tarjei Vesaas' forfatterskap", *Forfatternes litteraturhistorie*, Oslo 1981, bind 3., s. 243.

framstillingsmåten – noe fremmedartet og negativt for de norske kritikerne.

Tarjei Vesaas er både noe mer og noe annet enn en tradisjonell bygdelivsskildrer. Dermed er det ikke sagt at bygd og bygdeliv, jord og jord-dyrking, ikke har en sentral plass i forfatterskapet, snarere tvert i mot. Det typiske Vesaas-landskapet er en norsk bygdevirkelighet med skog, fjell, vann og gårder der det drives landbruk. Dette landskapet er imidlertid som regel stilisert og ofte tilført symbolske trekk, slik at det like mye er et indre som et ytre landskap, like mye et universelt landskap som et gjenkjennelig bygdelandskap. Det beste eksemplet på at også "bondens liv og lagnad" har en plass i forfatterskapet, er selvfølgelig tobinds-verket om Per Bufast, nemlig *Det store spelet* (1934) og *Kvinnor ropar heim* (1935). Dette verket er imidlertid et unntak for så vidt som det er det eneste verket i forfatterskapet som ikke bare har gården og gårdslivet som ytre ramme for handlingen, men som også, og kanskje først og fremst, handler om bonde- og gårdsliv. Men også her ulmer det uhyggelige.

Bufast-romanene er blant annet ment som en forklaring på at Vesaas hadde sagt fra seg odelsretten:

I alle år hadde eg visst at eg ville skrive ei bok om *garden* og den ungdom som veks opp der, om tilhøvet til dei eldre, om dei tusen ting som er ein gard. Det måtte skrivast ein gong liksom, av meg, i den noko ugreie situasjonen som hadde laga seg for meg privat, eg som hadde gått ifrå den garden eg skulle teki imot. Skrive av seg eitkvart. Og som ei slags forklaring overfor mitt eige folk heime.<sup>4</sup>

Verket er dessuten også tenkt som et motstykke til Knut Hamsuns hyllning av bondens liv i *Markens grøde* (1917).

Kritikerne hadde helt fra debuten av vært litt skeptiske til Vesaas' romaner på grunn av symbolikken og uhyggen i dem, og da romanene om Per Bufast kom, roste de det at Vesaas nå endelig skrev mer "virkelighetsnært" og "uten vanskelig symbolikk" om "det vesentlige". *Det store spelet* blir, i likhet med Hamsuns roman *Markens grøde*, først og fremst lest – og verdsatt – som en lovsang til

---

<sup>4</sup> Tarjei Vesaas, "Om skrivaren", i *Tarjei Vesaas. Skrifter i samling*, bd. 1, Oslo 1987, s. 32.

bondelivet. Men Vesaas' roman er noe mer og noe annet enn en ren bondeidyll. I denne første romanen følger vi hovedpersonen Per, som har det allegorisk talende etternavnet Bufast, fra han er en seks år gammel oversett og ensom gutt som lengter etter nærhet til andre. Han er livredd for den dødssyke lillebrorens gamle øyne, og han rammes av en altoverskyggende angst når faren nærmest dømmer ham til å bli glad i jord og til å være på gården Bufast for alltid: "Du skal og bli glad i jord, Per"; "Du skal vera på Bufast all di tid".<sup>5</sup> Og faren er ikke bare *verbalt* truende:

Far fór ut med armen. Utruleg lang arm. Per kom inn i eit veldig grep. Mold lukta det av alt saman, men ikkje berre mold. Far hadde ein tunn busserull, og Per kjende korleis musklane levde ende innom busserullen. Kjende at musklane var harde og varme. Og så sette far andletet på han med han sat slik i ein jarnhard fang-arm – og auga i dette andletet møtte auga hans og trengde inni dei. Per tok til å skjelve og var på gråten, for no ville her hende noko. Og han ville ikkje at her skulle hende noko! Den kjensla hadde han tydeleg.

Han skreik i fælske for det.

– Slepp meg!

Men nei, no skulle han få det, han kjende han skulle få det. Heile grepet hans far, og andletet hans, fortalde at no kom noko viktig. Far sa seint, og sleppte ikkje:

– Du skal òg bli glad i jord, Per. Det er det einaste –

Per skalv. Han skjønna ikkje kva far sa, men orda sokk i han. Han skulle alltid minnst dei, og mælet som sa dei. Eit mæle fullt av grut og rust fordi det vart så lite brukt. (bd. 7, s. 20-21)

For faren er jorda "det einaste", og han avslutter scenen med det som nærmest er formulert som en livstidsdom: "Du skal vera på Bufast all din dag". Den uhyggelige måten denne dommen fortsetter å hjemsøke Per på, nærmest som en forbannelse, kommer fram gjennom et hyppig anvendt grep i forfatterskapet – personifikasjon (prosopopeia): "Du skal vera på Bufast all din dag, sa det i krokane" (bd. 7, s. 53). "I mørkret om morgonen på vegen til skulen kunne Gud rise opp ufatteleg stor bak ein ås og seia: Per. [...] Du driv på berre for å koma

---

<sup>5</sup> Tarjei Vesaas, *Det store spelet*, i *Tarjei Vesaas. Skrifter i samling*, bd. 7, Oslo 1987, s. 20-21. Alle referanser til Vesaas' verker er til denne utgaven av hans samlede verker, og blir heretter referert til i hovedtekst med bd. nr. og sidetall.

frå Bufast! sa heile åsen" (bd. 7, s. 76). På denne måten glir også indre og ytre verden over i hverandre i et nærmest dobbeltekspanert bilde. Dette er noe som, slik jeg ser det, er en karakteristisk effekt av den billedspråklige framstillingen av det vesaske poetiske univers, og ikke bare i lyrikken, altså, men også i romanene.

I andre halvdel av den første romanen begynner Per likevel gradvis å sette pris på gårdsarbeidet, og samtidig avløses det mørke og uhyggelige ledemotivet "Du skal alltid vera på Bufast" av et lysere ledemotiv, nemlig "det store spelet"; det å være med i den store livssammenhengen. Det Per tidligere har opplevd som en forbannelse, blir på slutten av romanen snudd til en velsignelse: Nå erkjenner Per at han faktisk *er* blitt glad i jord, og at han *vil* være på Bufast all sin tid.

*Det store spelet* er altså ikke bare en bondelivs-idyll, men halvveis – og altså like mye – en skildring av ensomhet, manglende tilhørighetsfølelse og angstskapende tvang eller ufrihet. Den tittelen Vesaas opprinnelig hadde tenkt seg på romanen – *Barnet på moane* – viser hvor sentrale slike motiver er tenkt framfor bondelivs-idyllen. Det gjør også det faktum at Vesaas ikke likte Halldis' forslag til tittel, *Barnet på markene*, hvor *markene* tydeligere betoner jord og vekst, for ikke å si jordbruk, enn *moane*.

Det andre bindet i verket om Per Bufast, *Kvinnor ropar heim* (1935), kan virke som en mer rendyrket og idyllisert bondelivsskildring. Romanen åpner med at Per er blitt gift med Signe, og slutter med at Per blir bestefar. Romanen er todelt, og i romanens første del er handlingen komponert rundt en serie barnefødsler. Den første delen av romanen handler om den reproduksjons-rusen som brer seg på gården Bufast: "Dei kjende dei var med i spelet. Naseborene deira stod vidt oppe fordi at kløveren blømde" (bd. 7, s. 280-281). Per og Signe ønsker seg "ungar i rader, som når ein ser svalene sit på telefontråden" (bd. 7, s. 312), og den hyppige bruken av ord som "avle" og "suge" om å få barn og om å die, samt uttrykket "flyte av mjølk", gjør sitt til at framstillingen ofte tipper over i det groteske. Vesaas selv anså senere denne delen av romanen for "eit overdrivi barsel frå ende til annen",<sup>6</sup> og en av de få kritikerne som reagerte negativt på denne romanen, Johs. A. Dale i, slo ned på det samme.<sup>7</sup> Andre del handler om matauk, og Per blir nå – som sin far før ham – fullstendig oppslukt

<sup>6</sup> Sitert fra Olav Vesaas, *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*, Oslo 1995, s. 177.

<sup>7</sup> Johs. A. Dale, anmeldelse i *Norsk Tidend* 22. oktober 1935.

av arbeidet med gården. Han blir lik faren også på andre måter, og – urovekkende nok – sier også *han* til *sine* barn at de skal bli glade i jord: "De òg skal bli glade i Bufast" (bd. 7, s. 400). Den uhyggen som er forbundet med dette skjebnessvangre ledemotivet i den første romanen, oppleves nå umiddelbart som svekket siden perspektivet her er den voksne Pers, og ikke barnets. Men bare umiddelbart. Borte er den *ikke*, for Pers ord er, uavhengig av hvordan han selv ser på dem, en gjentakelse av farens skremmende ord, som gir tobinds-romanen en tvetydig ringkomposisjon. At det ikke er gitt at det går slik som Per spår, er ikke bare Pers bror Åsmund, som flytter til byen, men også forfatteren selv et eksempel på. Og selv om Åsmund, som flytter til byen, blir *ulykkelig*; som Hamsuns Eleseus i *Markens grøde*; så er *byen* positivt framstilt i romanen og beskrevet med stor fascinasjon som et sted det er godt å være (f.eks. bd. 7, s. 120-124). Jorda og bondelivet er med andre ord *ikke det eneste*.

Kristian Elster omtalte Bufast-bøkene som en bevisst *idyll*.<sup>8</sup> Idylliseringen er helt åpenbar, og gevinsten av å være bofast er den indre *roen* Per opplever som voksen: "Per syntes no at han såg det som det *var*. Det var *ikkje* skremmande, og *ikkje* vondt å vera i same staden. Ein var likesæl um mangt, og roleg." (bd. 7, s. 462). Men idylliseringen er bare ett av verkets to grunntrekk, og det andre er den uhyggelige framstillingen av kravet om bofasthet og opphøyelsen av bondelivet og jorda som det *eneste*.

### III Vann

*Vann* er et karakteristisk trekk ved det vesaaske poetiske univers, ikke bare som en naturlig del av det ytre, gjenkjennelige *landskapet*, men også som *bilde* på noe annet, ofte, i kombinasjon med *sug* og *press*, som uttrykk for destruktive følelser som uro og angst.

At vann også har positiv verdi i forfatterskapet, er ikke minst det stemningsfulle diktet "Morgon på Vinjevatn" (fra *Liv ved straumen*, 1970) et godt eksempel på. Vesaas var ikke bare glad i å ro på Vinjevannet, men også i å bade, og var det for kaldt i Vinjevannet, dro han gjerne langt avgårde for å finne bedre forhold. En av disse reisene til varmere strøk, til Sicilia, resulterte i et dikt; "40 grader i Catania"; hvor første strofe er en sanselig og utelukkende positiv skildring av det varme havet:

<sup>8</sup> Kristian Elster, anmeldelse i *Aftenposten* 7. november 1935.

Det varme havet  
tøyer tunga dovent  
etter brune lår  
i gloheit sand.

Hete-lamminga slår inn.  
Bak brillemørkret  
misser hjernen høgd,  
som skadde fly.

Sola er vill  
og må ikkje talast om,  
men jorda er ein ovn,  
og Etna er sett på,  
og ryk av tuten. (fra *Liv ved straumen*, 1970)

I et mer kjent dikt med en helt annen grunnstemning er det slikkende vannet *uhyggelig*, nemlig i diktet "Det ror og ror" (*Lykka for ferdesmenn*, 1949), for her er vannet ikke bare vann, men også et bilde på en livstruende *angst*. Dermed glir hele bildet av en *ytre* verden på typisk vesask vis over i et bilde av en *indre* verden:

Dagen er faren  
– og det ror og ror.

Det mørke berget,  
mørkare enn kvelden,  
luter over vatnet  
med svarte folder:  
Eit samanstupt andlet  
med munnen i sjøen.  
Ingen veit alt.

Der ror og ror,  
i ring,  
for berget syg.  
Forvilla plask på djupet.  
Forkoment knirk i tre.  
Forvilla trufast sjel som ror  
og snart kan sugast ned.

Han står der òg



den andre,  
han i bergfoldene,  
i svartare enn svart,  
og lyer utover.  
Lam av synd.  
Stivt lyande.  
Stiv av støkk  
fordi her ror –

Då må det gå blaff og blå-skin  
fram og attende  
som heite vindar  
og som frost.

Det ror og ror i natt.  
Det ser og ser ingen.  
Ingen veit  
kven som slikkar på berget  
når det er mørkt.  
Ingen veit botnane  
i Angest sjø.  
Ingen veit  
kven som ikkje kan ro. (fra *Lykka for ferdesmenn*, 1949)

Bildet er allegorisk dobbelteksponert. Det ytre, sanselige bildet i diktet er et berg og et vann i kveldsmørke. I dette visuelle bildet er det også lyd, nemlig lyden av "Forkoment *knirk* i tre" og "Forvilla *plask* på djupet". Handlingsmessig er det én – eller *noe* – som ror i diktet, og én – "den andre" – lytter utover mot den som ror. Mellom de to posisjonene går det "blaff og blåskin / fram og attende / som heite vindar / og som frost". Berget personifiseres dessuten som en menneskelig skikkelse som bøyer seg over vannet og ser speilbildet av ansiktet sitt i det, mens det vannet som speilbildet tar form i billedligjør en følelse eller sinnsstemning, nemlig angst (jf. metaforen "Angest sjø"). "[B]erget syg" står det, og dermed er det etablert en faretruende relasjon mellom de to punktene i bildet: Båten kan suges ned i dypet. Siden vannet ikke bare representerer vann, men også angst, får også roingen og sugingen dobbeltbetydning deretter. Det er også sinnets følelsmessige bevegelser det manøvreres i, bevissthetstrømmen, så å si, og *angstens* malstrøm som truer med å suge ned og oppsluke. Fortære.

Vesaas' *store* – i betydningen voluminøse – verk om vann er imidlertid de fire romanene om Klas Dyregodt som kom ut på 1930-tallet. Også her er vannet både en del av den ytre verden som skildres og allegorisk uttrykk for hovedpersonens indre tilstand. Klas har vokst opp hos fosterforeldre og blir en dag fortalt at han skal hjelpe damvokteren Aslak Dyregodt med å vokte den store demningen over bygda. Klas vil ikke, men fosterfaren tvinger ham (igjen denne skremmende *tvangen*), og sier at han kommer til å forstå at han hører hjemme der. Klas ender med å passe like mye på damvokteren selv som på den bristeferdige demningen. Alle frykter nemlig at damvokteren holder på å bli gal av angst for at demningen, som er av gammelt og skrøpelig treverk, skal breste, eller at han kan finne på åpne de slimete slusene selv og oversvømme hele bygdesamfunnet nedenfor. Det romanen handler om, er hvordan Klas sakte, men sikkert smittes av damvokterens destruktive angst og uro, som tar fullstendig makten over ham. Damvokteren, som viser seg å være Klas' biologiske far, dør av skrekk idet man tror at dammen faktisk holder på å breste. Før han dør, lover faren Klas bort til bestemoren, Sigrid Stallbrokk, som Klas aldri har truffet. Klas vil ikke bo hos henne, men tvinges til det. Bestemoren er alkoholiker, og gården råtner ned mens hun selv drikker seg langsomt i hjel. Klas tvinges i den andre romanen, som handler om tiden hos henne, til å se og føle forfallet, forråtnelsen og døden på kroppen, uten noen som helst mulighet til å kunne gjøre noe med det. I den tredje romanen er handlingen lagt til sagbruket nede i dalen, hvor Klas sliter med de uhyggelige inntrykkene slekten har gjort på ham – ikke bare faren og bestemoren, men også *moren*, som han får vite druknet seg i elven like etter at hun hadde født ham. Klas' angst og uro blir stadig verre, og han bestemmer seg for å drukne seg i demningen. Han ombestemmer seg i siste liten, og den tredje romanen slutter med at han igjen sitter vakt på den bristeferdige demningen.

Handlingen, eller plotet, er ikke det viktigste i Klas Dyregodt-bøkene. Vel så viktig er utfoldelsen av indre tilstander av angst og uro. Det spesielle, og typisk vesaaske, er måten indre tilstand og stemning glir over i ytre på gjennom symbolikken: "Korleis er du laga?", blir Klas spurt, og slik tenker han om seg selv: "det var liksom ikkje ljøset som samla seg på honom, det var myrkret"; "Det var som om han saug det ut or krokane og la det om seg" (bd. 5, s. 15). Karakteristisk i

så måte er også gjennomgangsmotivet, det uhyggelige, omkvedsaktige "Kjenn dirren!" (det vil si dirringen fra den bristeferdige demningen). Demningen er både en reell del av den ytre virkeligheten som skildres, og den har allegorisk karakter. Den fungerer for det første som bilde på Klas' kaotiske indre. Det ser vi særlig gjennom hyppig parallellskildring av ytre og indre virkelighet:

Klas gjekk oppå . [...] I skallen samla det seg opp ein sus. So vart det til ein taktfast skvalp. Han visste ikkje plent kva dag det byrja, det *var* der brått. Det kjendest som alle dei skvalp mot damtømra ein hadde høyrte i sumar no var inne i hovudet hans, som lette slag mot tunnvangen. Men når han var inne høyrde han det slo mot treverket deruppe. Det hjelpte ikkje ein sa seg sjølv det var innbilning, isen låg, so der fekk ikkje skvalpe. Fåfengt, det slo og slo. Det varsla undergangen. (bd. 4, s. 85)

Demningen fungerer for det andre som bilde på Klas' dystre og destruktive livsfølelse. Han ser nemlig ofte demningen som noe som *skjuler* og *avslører* en egen, uhyggelig verden av forråtnelse, tomhet, slim og død, avhengig av om vannstanden i dammen er lav eller høy:

Etter som vatnet hopa, låg der att ei alfort breiare strime av svartbrunt rask og søyle. Frå landsida turka strima fort og slo sprekker. Desutan var der i det brune ogso nokre gulgrøne render av attliggande slam som måtte ha flote på vatsskorpa. [...] Og dei gamle strandsteinane var merkelege å sjå. Dei dukka opp som eit stort forbanna folk på oddar og i vikar, stakk svarte kantute og runde skallar or vatnet. Uhuglegt seint. Ljodlaust. Kvar natt og kvar kveld hadde noken ny kome i trømmen. (bd. 4, s. 57)

Første bind i serien om Klas Dyregodt, *Fars reise* (1930), fikk god mottakelse av kritikerne og ble en stor suksess, mens andre og tredje bind fikk nokså hard medfart som en altfor uhyggelig, desillusjonistisk og livsfjern diktning. Til tross for samtidens kritikk er det ingen tvil om at Dyregodt-bøkene utgjør et sentralt verk i forfatterskapet, og at den spesielle blandingen av realisme og symbolikk som så å si blir Vesaas' varemerke, viser seg tydelig, selv om realisme og symbolikk ikke er så integrert her som for eksempel i de senere romanene *Fuglane* og *Is-slottet*. I likhet med noen av Vesaas senere verk kan Dyregodt-

bøkene leses som et dystert uttrykk for stemningen i tiden; i dette tilfellet krigsfrykten i Europa på tredvetallet. Samtidig med det omslaget som kom i Vesaas' eget liv da han giftet seg og fikk barn, skrev han en ny og *positiv* slutt på verket som kom i 1938 under tittelen *Hjarta høyrer sine heimlandstonar*. Mens de tre første bindene av romanserien gir et mørkt og desillusjonistisk bilde av Klas Dyregodt indre uro, angst og manglende tilhørighetsfølelse, gir den fjerde og siste romanen – som tittelen antyder – et langt lysere bilde av en Klas som gradvis får et grep om livet sitt og – i likhet med forfatteren selv – gifter seg og får barn.

#### IV Luft

”Kjenn dirren” gjentas nærmest som et uhyggesvangert refreng i Klas Dyregodt-bøkene, inntil demningen i fjerde roman blir restaurert (og bygd i mur istedenfor tre) og Klas rehabilitert. I den for mange mer kjente og rent allegoriske romanen *Huset i mørkret* som kom ut like etter at andre verdenskrig var slutt, møter vi det samme uhyggelige ”kjenn dirren”-refreng. Her er det imidlertid ikke en *demning* som holder på å briste på grunn av *presset fra vannmassene*, men et *hus* som holder på å briste på grunn av *lufttrykket*: Et knusende tungt mørke trykker det ned, og en lydløs storm sliter i det. Både huset og mørket er billedlige størrelser, og nærmere bestemt komponenter i en allegori, en tekst som har en implisitt og en eksplisitt betydning. Romanen har helt fra den kom ut blitt lest som en allegori over den tyske okkupasjonen av Norge, hvor huset tolkes som Norge og mørket som okkupasjons-tilstanden. Det finnes likevel ingen markører i teksten – indikasjoner på tid, sted, nasjoner – som knytter romanen til okkupasjon av Norge, og mange har derfor framhevet romanens universelle gyldighet: Fienden kan være hvem som helst, ja, kanskje det onde i tilværelsen overhodet.

I *Huset i mørkret* utfoldes en underlig verden hvor det er mørkt hele tiden. Romanen åpner med en beskrivelse av sin egen verden som ”eit forgjort hus”:

Spør noken kva det er! dette som er så stort, og kavar og brest i mørkret, så er det eit forgjort hus.

Her er det samla, under eit einaste bylgjande kjempetak, tallause rom og gangar og smog – og skilt frå all verda med eit tett, tungt mørker. Her er opne gardsrom inni dette vide huset, men

mørkret ligg over alt som ei krasande vekt. Om noken i ørske kleiv opp på taket for å få eit glimt av eitkvart, så ville det berre kjennast som augo var stungne ut. Han ville koma fort ned att og krabbe inn til seg sjølv.

Det brest i huset. Ingen veit rektig kva det er eller kvar det kjem frå, men det brest ustanseleg. Rasar ein ljodlaus storm her: Ei spenning som held til her, kallast fram her, og også kvævest bort her til ei bresting.

Det er dette mørkret:

Det kom medan huset sov, la seg over, og reiser ikkje att. Det sprang opp som ei boblande kjelde – så at rutene vart blinde og munnane stumme, og frå mørkret kom det fram folk som hadde makta. Dei lyste opp inne i gangane med nokre vakre skinande piler dei hadde. Så tok dei og laga sitt eige hus i huset, og straks byrja den ljodlause stormen å slite.

Så at no brest det i alt det nedkuva. Huset skjelv frå øvst til nedst. Det kjenner ein så snart ein legg handa på eitkvart som er fest med det.

Huset står for fall, tenker sume då i redsla, og minnest med vedmod alt om det. Mørkret trykker på som ein tung, veldig hjelm var kvelvd over alt samén. (bd. 8, s. 153)

Luftrykket er ikke bare av ytre art: "Det hamrar og susar i skallen på dei. Og i trommehinna syd detta fæle trykket" (bd. 8, s. 154).

Åpningsbildet minner om den klassiske grøsser-settingen: det isolerte huset, mørket, stormen. Huset er menneskeliggjort gjennom det figuralretoriske grepet personifikasjon; det "kavar", det er forblindet, forstummet og det "skjelv". I tillegg omtales det som "forgjort", dvs. skadet eller omskapt ved trolldom, forhekset. Den, eller rettere det, som har forgjort huset, er *mørket*, som har besatt huset både utenfra og innenfra. Mørket kommer utenfra, fra et ukjent sted, som noe som "la seg over huset" og trykker det ned. Det kommer imidlertid også *innenfra*, som noe som har vært skjult der, jf. "det sprang opp som ei boblande kjelde". Okkupantene murer inn kilden og bygger sitt Hus-i-huset over den. Dette Huset-i-huset omtales som Midten, og herfra utgår en uhyggelig, lukket og lydløs vogn som bringer motstandsfolk inn til Midten og døden. De okkuperte driver på sin side motstanskamp under ledelse av Stig, som er romanens hovedperson. Motstandskampen omtales som "ei boring på at midten skal falle", men i kjellerne foregår også en mer gjenkjennelig type

motstandsarbeid med hemmelige meldinger, fordeling av farlige oppdrag osv. I Midten, hos okkupantene, avleses borevirksomheten på en viser som dirrer på muren. Romanen er først og fremst en skildring av en tilstand, og slutter ikke med noen gjenerobring av huset, men med at motstandskampen bare har kommet *litt* videre.

På et sentralt punkt i romanen erkjenner de okkuperte at de selv er Huset og at det uhyggelige, trykkende mørket dermed også er deres eget indre mørke. Dermed glir den ytre konflikten over i en indre:

Ein andelaus augeblink: Det brest i huset, og det er dei som er huset, og kjenner det som ei pinefull brestring i seg sjølv. Ein glepp. Kva er det? [...] Huset det er vi, og mørkret som boblar ut frå midten er liksom i dei sjølv, det òg. Slik kjennest det i nokre farlege sekundar då dei er djupast i dalen. Midten med all gru har dei i seg, og det velt utover frå han og breier seg ikring dei. Hjelp meg, tenker dei og baskar med det boblande mørkret med dei glimtande forgjorde pilene i. [...] Dei høyrer det brest, og ser midten opne seg med *all* si gru. (bd. 8, s. 246)

Her er et annet eksempel på dobbelteksponeringen av den indre og den ytre verden: Pilpusseren, som lever av å pusse okkupantenes lysende piler, beskrives med nøyaktig samme metaforikk som huset, idet han er på vei mot Midten for å angi motstandslederen Stig: "Pilene lyser opp som lyn i det døkke uveret inni han, i mørkret som boblar opp der" (bd. 8, s. 261). Også kavingen (jf. "Huset kavar") er med: Noe i ham "kavar og kavar for å koma til ords" (bd. 8, s. 259). Selv den idealiserte hovedpersonen Stig framstilles som offer for mørkets besettelse. Et sted i romanen kommer han over et rom fullt av sovende. Her besettes han, og det som besetter, ser ut til å være lufta: "Noko held han her. Noko som trenger seg inn i han med utruleg hast. Den døde lufta eller kva det er" (bd. 8, s. 297). Det som vekker ham, er synet av en av de sovende: Han er, i likhet med alle de andre i rommet, uten ansikt.

## V Ild

*Ild* er en konvensjonell metafor for lidenskap og begjær. Vesaas har skrevet en roman hvor ild-metaforikken er helt sentral, ikke som bilde på lidenskap i positiv forstand, men først og fremst i negativ, og destruktiv, forstand, nemlig *Brannen* (1961). *Brannen* er Vesaas'

mørkeste og dystreste roman. Romanen fikk en blandet mottakelse da den kom ut i 1961, og det var særlig den åpenbare symbolikken og den manglende sammenhengen i romanens handling kritikerne mislikte, men også uhyggen. En av anmelderne, gikk så langt som å omtale Vesaas som en "bygde-Kafka" som "hor[er] med 'tidens angst'".<sup>9</sup> Romanen, som er helt på høyde med *Fuglane* og *Is-slottet* når det gjelder kvalitet, blir av en eller annen merkelig grunn fortsatt lite lest og omtalt. Kanskje fordi det er en så mørk og dystert roman som det er? Kanskje fordi den er så lite realistisk?

*Brannen* åpner slik: "Jon kom tumlande ut av huset. Det hadde ringt. Meir visste han ikkje." Ikke bare har noen ringt; stemmen i telefonen er – i samsvar med romanens brann-symbolikk – "kvævt av røyk" – og budskapet er merkelig: "Det er frå heimen min!" (bd. 13, s. 9 og 10). Jon, en ung mann som nylig har flyttet til stedet, er romanens hovedperson, og romanen er komponert som en marerittaktig vandring i den uhyggelige verden som åpenbarer seg utenfor det huset som Jon har flyttet til. Romanen er episodisk komponert som en serie møter Jon har med andre: en mann med skinnende øyne som sager dag og natt og dekker den mørke skogbunnen med lysende ospeskiver; en kvinne med mørke fluer i ansiktet som holder døde og halvdøde sauer fanget i en dyp fjellgrop; en gruskjører som kjører ned et lite hus ved veien for å drepe mannen som bor i det; og en ung jente som vil dø for å fortelle verden om dens ondskap. *Hun* har lagt seg ned i skogen for å dø, og der ligger hun – gjennom hele romanen – i tynn sommerkjole på den kalde bakken i regnet, dekket av eget oppkast, av mark og insekter osv. Romanen ender med at Jon finner henne, og at hun nekter å la seg redde og dør i armene hans. Her er, som eksempel på hvor *forferdelig* alt det Jon opplever på sin marerittaktige vandring er, synet av de ovenfor nevnte sauene i fjellgryta. En kvelende lukt har lenge forberedt han på at det er ille, det kvinnen vil vise ham, og *lyden* viser seg å være vel så ille om synet:

Innstengde av slette, ovnsheite berg, som i ei steingryte, låg det yrde ein haug halv-levande sauer, blanda opp med dei som alt hadde mist livet og låg der stille – alt i skyer av mørke spyfluger. Der var ein rar lyd, ikkje noken høg som skilde seg ut, men ein jamn, skurande lyd. Kokte auge i varmen frå den nådelause sola.

---

<sup>9</sup> Odd Eidem, anmeldelse i *Farmand* 22. november 1961.

Ingen slapp ifrå her, utan flugene som hadde venger. (bd. 13, s. 34)

”Dette er det *siste* eg har gjort”, sier kvinnen til Jon (bd. 13, s. 34).

Landskapet Jon beveger seg i er drømmeaktig uklart, det er også mye av det som skjer: Hus brenner plutselig ned og vegger faller fra hverandre, alt på en måte som tydelig viser at den brannen som raser gjennom hele romanen like mye er en indre som en ytre brann. Et sted i romanen blir Jon nærmest kidnappet av en mann som ror avgårde med ham og stopper ved et hus. Her får vi en nærmest surrealistisk framstilling av brannen:

Det hetnar. Kvar det då kjem frå? Pusten går tjukk i halsen. Ein er ute av det vanlege. Trongt og hetnande. I ein annen heim.

Det skjer òg fort noko inne på stranda: huset. Eit glas står oppe i andre høgda – og ut gjennom opet blir det slengt eit laust, brennande hestehovud. Det brenn med høg, raudkvit loge utan røyk, stig med det brenn, blir borte oppe i solskinet som det aldri hadde vori til.

Han ved årene læt i seg. Båe to læt i seg. Eit stivna pust. Så slår det logar opp frå sjøve huset, ut frå alle glas, huset brenn opp i eit blink. Noko liv er ikkje å sjå eller høyre med det ville spelet varer. På jorda er ein svart flekk, det er alt som finst att. (bd. 13, s. 55)

Brannen kan tolkes som uttrykk for destruktive indre krefter: galskap (sageren som sager dag og natt), sadisme (kvinnen med sauegryta), hat og aggresjon (gruskjøreren som kjører ned huset med mannen i). Det mest foruroligende i lesningen av romanen, er det at den Jon vi opplever alt det forferdelige gjennom, gradvis viser seg å *identifisere* seg med det han ser: ”Det var som det var han sjølv alt han hadde sett” (bd. 13, s. 138); og: ”Han gjekk, stirde inn i sitt eige auge. Korleis er det? Kven er du? Er du alt dette? Du går snart sund” (bd. 13, s. 142).

Jon blir til stadighet konfrontert med det eksistensielle spørsmålet: ”Kva veit du om brann?”, og stiller det etter hvert også ofte til seg selv: ”Kva veit eg om brann?”. Det eksistensielle, symbolsk formulerte spørsmålet ”Kva veit du om brann?” er nært forbundet med romanens identitets-tematikk: ”Har du sett speglane svinge, så du veit kven du er? Kva du er for noko” (bd. 13, s. 158). Viljen til å ta innover seg brannen, de destruktive kreftene i mennesket og i verden,



framstilles som en forutsetning ikke bare for å nærme seg andre, men også for å forstå seg selv.

Når Vesaas selv i et brev til Harald Grieg, datert 29. juni 1961, omtaler *Brannen* som et bilde av den moderne verden kan vi, slik en del kritikere har gjort, forstå det i lys av romanens tilblivelse under den kalde krigen og voksende atomvåpen-frykten:

”Brannen” står for eit bilete av den moderne verden, riden av demonane (som ein helst får kalle det), lidenskapen, nag, sadisme, aggresjonar – mange slags løynde og halvløynde eldar, så brannen lurar *under* over alt, og kan loge opp som brennande hestehovud i lause lufta.<sup>10</sup>

Men vi kan ikke låse romanen i en tidsbestemt tolkning, for de demonene som Vesaas skriver om, er åpenbart mer universelle enn som så. Det gjelder også de ”demonene” vi har støtt på i forbindelse med de andre verkene vi har sett på; nemlig den indre uroen, angsten, vanviddet og ondskaper. Og noe av det jeg håper å ha fått fram gjennom utvalgte eksempler, er måten de fire elementene ikke bare brukes til å bygge opp en gjenkjennelig verden på, men også til å avdekke det skjulte, truende og uhyggelige i den samme verdenen; avsløre ”*demonene*” i den, for å bruke Vesaas' egen metafor.

---

<sup>10</sup> Sitert fra O. Vesaas, *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*, Oslo 1995, s. 342.