

# Innholdsfortegnelse

Forord	2
--------	---

## Resepsjon og teorigrunnlag

1. "Realisme" vs. "det andre" – Vesaas-historiseringen	4
2. Realisme → Mimesis	11
2.1: "Realisme" vs. "det realistiske" – ordboksdefinisjoner	11
2.2: Den "opprinnelige" mimesisrealismen – Platon & Aristoteles	13
2.3: Det historiske begrepet – Realismen som litterært program	14
2.4: Mimesis som litterært ideal: Erich Auerbach	16
2.5: Realismen som "historiens mål": George Lukács	17
2.6: Roman Jakobson → Atle Kittang & Asbjørn Aarseth	19
2.7: Nedslag i skandinavisk realismeestetikk "tilbakekomst" på 80-tallet	23
2.8: Realismen på 1990-tallet – Holmgaard (red.): <i>Gensyn med realismen</i>	24
3. "Det andre" i litterær analyse.	25
3.1: "Det andre" og "Symbol" - ordboksdefinisjon	25
3.2: "Den eller Det andre" - "Annetbegrepet", teologisk og litterært	26
3.3: Allegori eller symbol som mimesis? Walter Benjamins allegoribegrep	28
3.4: Symbolet. Torben Brostrøm og hans utgangspunkter	30
3.5: Finnes en "symbolsk form"? Tygstrups symbolbruk i "realistisk" kontekst	32
Teoretisk konklusjon: Realisme som mimesis og symbol og allegori som "det andre" i lesningen av Vesaas?	33

## Analyse

4. <i>Is-slottet</i> – "realistisk overflate med skjult symbolverden"?	34
4.1: Man leser Vesaas – noe av den mangfoldige resepsjonen	34
4.2: Analyse	38
4.3: "Det andre" - kan det finnes?	60
5. <i>Bruene</i> – på et "realistisk" eller et "annet" nivå?	63
5.1: Resepsjonen - Litteraturhistorisk ambivalens?	63
5.2: Analyse	65
5.3: De tre sjangrene og "det andre" i <i>Bruene</i>	81
6. <i>Båten om kvelden</i> – Romanen som en stiptet linje?	87
6.1: Resepsjonen, mimesis- og sjangerproblemet	87
6.2: Analyse	94
6.3: Den biografiske allegorien	108

## Overblikk

7. Mimesis eller "det andre" i de tre siste romanene til Vesaas?	113
8. Sammendrag	121
9. Litteraturliste	122

## Forord

Kor mange bøker om at vi ikkje kan forstå Tarjei Vesaas sine bøker vil vi ha?

Svar: I alle fall ikkje meir enn ei.

(Hadle Oftedal Andersen: “Om noko som er gale i forskinga på norsk litteratur“.

I *Samtiden* 4/2003:124)

Mitt utgangspunkt for denne oppgaven er de to litteraturhistoriefremstillingene Willy Dahl (*Fra 40-tall til 60-tall*) og Øystein Rottem (*Norges Litteraturhistorie*, bd. 6) har av Tarjei Vesaas' forfatterskap, der ordet “realistisk” blir brukt om enkeltverker, men om ulike verk, og med ulike begrep som alternativer og motpoler til “realisme”-aspektet. Jeg vil derfor her analysere ulike episke Vesaas-verk - av grunner nevnt innledningsvis har jeg landet på de tre siste - med henblikk på hvorvidt disse er “realistiske” eller uttrykk for “en annen” tendens.

Avklaringen av begrepet “realisme” i forhold til Vesaas fører meg også rett inn i en dagsaktuell debatt om litteraturteoretiske paradigmer og begrepers skiftende bruksmåter og popularitet her.

Så er paradigme- og epokeskifter heller ikke noe nytt, som kom inn med Kuhn og andre vitenskapsteoretikere for hundre år siden - også før det har det vært skifter mellom epokene, som barokk, klassisisme og romantikk. Heller ikke er det noe nytt at disse skiftene oftest kommer som reaksjoner på hverandre. Har man fulgt en “realistisk”, klartekstlig skrivemåte lenge nok, sier det seg selv at man vil gå over til noe mer “romantisk” eller kanskje “symbolistisk”? Har man lest teksten etter historisk-biografiske metoder en stund, er det klart at nye metoder må ta over hegemoniet. Og har man hevdet tekstens autonomi lenge nok, slik den over refererte Hadle Oftedal Andersen vil hevde at man har i det litteraturvitenskapelige miljøet i Bergen, er det kanskje på tide å gå vekk fra det - og se nærmere på det vi hadde før - for eksempel det historisk-biografiske?

Når jeg i denne oppgaven skal vurdere Tarjei Vesaas' tre siste episke verk (noen ville nok sagt de tre siste romanene, men grunnet en sjangerdiskusjon på *Båten om kvelden* senere i oppgaven, vil jeg foreløpig gardere meg mot dette) i forhold til en tankegang om “realisme” (eller “mimesis”) – i forhold til “det andre” (bilde, symbol, allegori?) - vil derfor også de ulike paradigmeskiftene bli implisitt medvirkende i det jeg skriver, selv om de ikke i seg selv er tema for oppgaven.

Jeg vil også takke følgende personer for god hjelp og støtte i forbindelse med denne oppgaven:

- Professor Idar Stegane for god og kyndig veiledning.
- Stipendiat Helge Jordheim for grundig gjennomlesning og kommentering av teorikapitlene.
- Førsteamanuensis Jørgen Sejersted for verdifulle råd på slutten av skriveprosessen
- Professor Jan Inge Sørbo, førsteamanuensis Jørgen Sejersted og professor Per Buvik for interessante og oppgaverelaterte kurs om nynorsk lyrikk, Vesaas' forfatterskap og den realistiske roman.
- Hovedfags- og mastergradsstudentene i sofakroken for godt arbeidsmiljø. En spesiell takk til "fagutvalgssliterne" Ann-Krisin (H. & M.), Ebba, Katrine, Mona, Sofie og Jens, for god miljøskaping og tidvis velplasserte irettesettelser.
- Lektor Asbjørn Ystebø for inspirerende undervisning.
- Diverse velvillige utlånsinstanser, spesielt Universitetsbiblioteket i Bergen, for god service og fleksible kopieringsrutiner og tilbakeleveringstider.
- Mine foreldre, Kristin og Brigt Bovim, for kritiske og funderbare spørsmål og kommentarer.

## Resepsjon og teorigrunnlag

### 1. "Realisme" vs. "det andre" – Vesaas-historiseringen

Tarjei Vesaas' forfatterskap består av totalt 22 (eller 23, avhengig av sjangerplasseringen av *Båten om kvelden*) romaner, 6 diktsamlinger, 4 novellesamlinger og 6 dramastykker (inkl. dramatiseringen av to noveller og en roman), samt en rekke enkeltdikt, essays og artikler.

For Vesaas-romanene er det, som vi vil se, vanlig å sette skille i og med *Kimen* (1940), som med ulike begrunnelser blir regnet som gjennombruddsromanen, og innledningen til den mye omskrevne æraen for Vesaas. Romanene etter dette blir ofte (men, som vi vil se, ikke alltid!) lest i retning av at de i mindre grad enn tidligere skildrer virkelighetsnære hendelser, og at de kjennetegnes langt mer ved en aktivt utviklet symbolbruk, eller noe vi kan omtale som ren tekstuell allegorisering.

Vi ser i nesten alle Vesaas-historiseringer at det blir snakket om to linjer særlig i denne delen av Vesaas' romanforfatterskap, imidlertid vil vi slik se at det er høyst ulike oppfatninger av hvilke romaner som følger hvilken linje, og dermed hvordan linjene i klartekst kan defineres og skilles fra hverandre. Den ene linjen blir, som vi vil se, omtalt som "realistisk", den andre som "symbolsk", "allegorisk", "eksperimentell", "melodramatisk" eller, som Jan Inge Sørbø gjorde i sin Vesaas-fremstilling i kurset "Tarjei Vesaas – et forfatterskap i endring", "det andre" (Sørbø 2003). I denne oppgaven vil "Det andre" være nettopp det som står i opposisjon til det "realistiske", noe som vil bli begrunnet gjennom teorikapitlet, både gjennom definisjoner og bruksmåtee. Det vil kunne finnes nettopp gjennom Vesaas' symbol- og billedverden, forsvart av flere Vesaas-historiseringer. I sammenheng med disse historiseringene blir det dermed også relevant å forklare og bruke symbol- og allegoriteori, da det er dette som forteller oss om "det andre" i Vesaas' romaner.

Willy Dahl har i sin bok *Fra 40- tall til 70- tall* (Gyldendal 1969/1977) todelt Vesaas forfatterskap etter 1950. Han definerer *Vårnatt* (1954), *Fuglane* (1957) og *Isslottet* (1963) som realistiske, som en "forenklet og stilisert" (Dahl 1969/1977: 84) realisme, samtidig som han i stor grad vektlegger den hyppige bruken av symbol og allegori som virkemidler også i disse verkene. De blir for øvrig omtalt i et kapittel om 50- tallslitteraturen, med undertittel "Den tradisjonelle roman får overtaket igjen". Ut fra denne tittelen kan man jo anta at det er et mål å finne ut noe i retning dette i omtalen av Vesaas' litteratur fra denne perioden, og at dette også preger Dahls lesning av romanene.

På den andre siden setter Dahl opp romanene *Brannen* (1961), *Bruene* (1966) og *Båten om kvelden* (1968). Disse omtaler han som "eksperimentell prosa", og bruker adjektivene "uforståelig",

”absurd” og ”fragmenterte” om disse. Overskriften til kapitlet hvor dette omtales, er da også ”Inn i 70- tallet: Ungt opprør, nye former og *en annen bevissthet*” (min kursivering). Det kan derfor ha vært et eksplisitt mål å finne denne bevisstheten gjennom omtalen av de senere verkene.

Dahls kategorisering blir imidlertid aktivt brukt av Eivind Herredsvela i hans hovedoppgave om *Isslottet* (Herredsvela 1972: 4), en lesning som ved et tilfelle blir sagt å ha ”lagt premissene for tokningen” av romanen (i Fredwall 2002: 76). Kategoriseringen blir hos Dahl utgangspunktet for kontekstualiseringen av denne romanen i forhold til Vesaas’ øvrige.

I sin egen litteraturhistorie, som kommer ut nesten tyve år senere, tar Dahl i bruk noe av den samme grunntankegangen, i det han skriver om de to siste bøkene til Vesaas i ett og samme avsnitt, hvor han snakker om ”oppbrudd og vilje til eksperiment”, samtidig som han påpeker kontrasten mellom ”enkel realisme og lyrisk symboltale” (Dahl 1989: 226) også i disse bøkene. Han kan dermed også leses slik at han har beveget seg nærmere det andre synet på verkene, det at det må være noe ”realistisk” også i de seneste.

Øystein Rotttem har, i Cappelenes *Norges litteraturhistorie* fra 1995, laget en annen oppdeling enn Dahl. Han ser også på de verkene Dahl omtalte med vekt på det realistiske handlingsmønsteret, og hevder at alle disse har en ”realistisk overflatehandling” men skriver at de også har et ”underliggende symbolmønster”. Imidlertid tar han også med *Kimmen* (1940) og *Bruene* (1966) i den samme kategorien, og setter den i opposisjon til de romanene han hevder går ”helt over i det symbolske eller allegoriske” (Rotttem 1995: 145). Dette er noe han hevder om *Huset i mørkret* (1945), *Signalet* (1950), *Brannen* (1961) og *Båten om kvelden* (1968), mens han ser på *Bleikeplassen* (1946) og *Tårnet* (1948) som grensetilfeller mellom de to kategoriene. På den måten kan man her finne dekning for at det er det symbolske eller allegoriske ved tekstene som blir identisk med det Sørbo omtaler som ”det andre”.

I litteraturhistorien *Norsk litteratur i tusen år* (1994/1996) blir *Kimmen* omtalt av Leif Longum som ”magisk” realisme; ”På den ene siden er alt som fortelles knyttet til en gjenkjennelig virkelighet, forankret i tid og sted. På den andre siden får hendelsene gradvis et suggestivt, dobbeltbunnet preg, som peker ut over det kjente” (Longum i Fidjestøl et. al. 1994/1996: 534). Idar Stegane hevder derimot i kapitlet etter at både *Kimmen* og *Huset i mørkret* har en ”allegorisk struktur” (Stegane op. cit: 546). Om de tre neste Vesaas-romanene hevder han at ”Den ytre handlinga skrumpar inn.” og ”Indre problem og mangel på kommunikasjon står sentralt.(...) Felles for disse bøkene er òg ein gjennomgående symbolbruk, knytt til titlane” (ibid: 565). Stegane knytter Vesaas’ etterkrigsproduksjon til modernismen, men dette gjelder særlig lyrikken og novellene. De tre siste romanene blir sett på som eksperimenterende, om *Isslottet* og *Bruene* skriver

han at ”skiftet mellom forteljande prosa og fortetta prosalyrikk er typisk.”, mens *Båten om kvelden* blir sagt å ha ”sterke sjølvbiografiske innslag” (ibid: 621).

Også Per Thomas Andersen leser de to gjennombruddsromanene til Vesaas som allegorier (jf. Andersen 2001: 396), og mener også at det han kaller det allegoriske er noe som kjennetegner hele Vesaas’ skrivemåte, også i de senere romanene. Andersen fokuserer på språket hos Vesaas, og mener han forsøker ”å få stemningen i språket til å uttrykke noe egentlig språkløst” (ibid: 395). Dette passer også overens med at han markerer avstand mellom Vesaas og det realistiske aspektet i litteraturen, gjennom utsagnet om at ”Flere romaner nærmer seg prosalyrikken, de er både rytmisk utformet og ofte billedrike, allegoriserende og symbolske” (ibid: 398). Her ser vi også at symbol og allegori blir markeringer av ”det andre” i opposisjon til det ”realistiske”.

Den første anerkjente artikkelen som ble skrevet om større deler av Vesaas’ forfatterskap, var Torben Brostrøms ”Tarjei Vesaas’ symbolverden belyst ud fra hans prosaværker 1940-50”, (*Edda* 1955). Dette er i stor grad en symbolteoretisk artikkel, som derfor vil bli behandlet senere i oppgaven, i forbindelse med den teoretiske termavklaringen av ”det andre”.

En annen av de første artiklene om forfatterskapet, og kanskje den første som bruker realismebegrepet i forhold til Vesaas, er Harald Næss’ ”Et forsøk over Vesaas prosastil”, som stod i *Edda* 1962. Han lar det bli en hovedterm, som overskrift på artikkelens første avsnitt. Der blir realismebegrepet brukt slik:

Der er sterke realistiske innslag i all Vesaas’ produksjon (...) Det betyr ikke bare at han har et våkent øye og øre for det små i omverdenen, for hestepsykologi, maurevett og de sylsmå lyder i is som legger seg, og at han kan gjengi slike detaljer med en finhet som i Dürers tegninger. Det betyr også at han tid som annen opptar en helt tradisjonell berettermåte slik vi kjenner den i vår impresjonistiske litteratur fra Lie til Hoel (Næss 1962: 148).

Næss sammenlikner dermed Vesaas’ romaner med andre ”realistiske” romaner fra samtiden, og viser at de er produkt av samtiden og en litterær norm, samtidig som han også trekker inn ”impresjonisme”-begrepet, og jamfører dette under Vesaas’ ”realisme” i en parallell bruk.

Leif Mæhle har to ganger vurdert Vesaas’ forfatterskap, den første gangen i 1964, gjennom å lede redaksjonen i *Ei bok om Tarjei Vesaas. Av ti nordiske studentar*. Dette er ingen historisering, men en presentasjon av det ti studenter har skrevet i sine respektive avhandlinger om ulike aspekter ved Vesaas’ litteratur. Imidlertid kommer det her også klart frem i Mæhles innledning at det er det symbolske som det blir satt hovedfokus på, uten at det foreligger noen egentlig historisk vurdering

av verkene, eller av noen utvikling i innholdet.

Det gjør det imidlertid i en artikkel Mæhle skriver til hundreårsjubileet for Vesaas' fødsel, denne gangen er det "Dei lange linene i forfatterskapen" som er tema. Her kommer han frem til følgende oppdeling av forfatterskapet:

1920-åra er prega av lyriske og romantiske særdrag. I 1930-åra er bøkene meir realistiske og kvardagsnære. På 1940-talet er det symboldiktinga som dominerer. 1950-åra er prega av lyrisk og mytisk farga realisme, medan verka frå det aller siste tiåret, 1960-talet, har mykje av en genreveksling, ein modernistisk lyrisk prosa med sterke drag av ekspresjonisme. (Mæhle 1997: 58)

Mæhle har på den måten et av de samme utgangspunktene som Dahl, i og med at han påviser en direkte temporal utvikling, men når det går mot slutten garderer han seg ved å snakke om "genreveksling" og omtale flere sjangre som kan være relevante å snakke om i forbindelse med den seneste delen av forfatterskapet. Det kan også her se ut som om "ekspresjonisme"-termen står kontrastivt til realismebegrepet.

I *Forfatternes litteraturhistorie* fra 1981 er det Dag Solstad som skriver kapitlet om Vesaas, og også her er det omveltningen som kom gjennom *Kimen* i 1940, som blir beskrevet som den mest sentrale, og skillet mellom den tidlige og den senere Vesaas blir plassert nettopp her. Den blir sett på som fornyende for romansjangeren i Norge, i og med at den

formelt sett utvider den psykologiske realismen (...) det kunne ha vært en realistisk bygdeskildring ikke ulik den som Vesaas og mange med ham hadde skrivi før (...) Men likevel veit leseren nær sagt fra første side at dette ikke er en realistisk skildring, men noe helt annet. Det ligger i hele språklønen, det ligger i hvordan scenene er komponert. (Solstad 1981: 240)

I likhet med Andersen fokuserer også Solstad på det språklige aspektet ved romanene, og mener at det gjør dem til noe mer enn en ren realistisk skildring.

Solstad går ytterligere inn for todelingen av Vesaas-romanen i det realistiske og "det andre" ved å si om *Kimen* at den "korresponderer med realismen slik at det samtidig er en roman på to plan, og hvor det ikke-realistiske, symbolske, er dominerende." Dette i motsetning til *Huset i mørkret*, der "korrespondansen mellom realisme og ikke-realisme er borte (...) Resultatet er en ytterst kjedelig roman (...) fordi Vesaas skriver i en form som ikke er hans." (Ibid: 243). Han har med andre ord et normativt syn på todelingen av Vesaas, de romanene som er de mest "realistiske" gjennom handlingsmønsteret, er også de Vesaas får best til. *Fuglane* blir plassert i samme kategori som *Kimen*, men mener at her blir "Bilde (..) og realisme ett og samme", mens *Båten om kvelden* blir

vurdert som det motsatte, da Vesaas i følge Solstad ”skiller strengt mellom bilder og realisme” og det er det såkalt realistiske som blir mest personlig, han vil beskrive ”det som ligger under (...) det som ikke har ord, blir her virkeliggjort i strengt realistiske partier, som er som lysende bilder. (...) Å finne et språk for dette, var det det det gikk ut på, alt sammen?” (Ibid: 246). Dette kan vise oss at begrepet ”bilde” er det Solstad bruker for å dekke inn ”det andre”, og i denne kategorien kan man etter visse definisjoner innpasse både symbolbegrepet - som Solstad også nevner - og allegoribegrepet. Solstad ser slik med ulikt utgangspunkt på *Huset i mørkret* og *Båten om kvelden*, og har dermed ikke nødvendigvis samme syn på hva som er realistisk som det de andre litteraturhistorikerne har. Han er imidlertid kanskje en av dem som setter sterkest fokus på hva som er realistisk i språket, i forhold til det som ligger i plotet og handlingen. Selv om plotet kan være ”realistisk”, vil det likevel være mulig for leseren å få et annet inntrykk gjennom språket, som kan være sterkt symbolladet og subjektivt følelsesformidlende.

Det er interessant å trekke en parallell til Martin Nags anmeldelse av *Båten om kvelden*, der den nynorske språkføringen Vesaas bruker blir anvendt i en spontanoversettelse av den russiske forfatteren Tsjekov, og likheten mellom dem blir påvist i og med det lyriske i språket (jf. Nag 1968). Med andre ord kan det da tolkes dit hen at Nag ser på Vesaas’ nynorsknormal som det i språket som gjør det poetisk, og dermed gjennom visse lese måter kan bidra til å gjøre det mindre ”realistisk”.

Når Otto Hageberg beskriver Vesaas’ forfatterskap i artikkelen ”Avgrunnar og bergingsmakter” fra antologien *På spor etter meining*, ser også han på *Kimen* som en overgang mellom to paradigmer hos Vesaas, og dermed også en av de viktigste romanene. Han skriver da dette om den:

*Kimen* er gjennombrøtet for den særmerkte symbolske teknikken i dei beste Vesaas-romanene: Framstillinga er realistisk. Alt har meining på eit konkret, ytre plan, Men framstillingsmåten og samanstillinga av personarhendingar og handlingar gjer at vi anar ein annan dimensjon. Vi skjønar at dikteren vil seia noko meir allment om mennesket eller vilkåra i menneskelivet gjennom den konkrete skildringa (Hageberg 1994: 68).

Videre ser vi at Hageberg ser på *Huset i mørkret* som fundamentalt forskjellig fra dette, her foreligger et ”gjennomført biletspråk” og ”Vi har med ein allegori å gjere” (ibid.). Det ”realistiske” aspektet man så gjennomført i *Kimen*, er erstattet av noe fundamentalt annerledes.

I forhold til de senere romanene til Vesaas tar Hageberg andre utgangspunkt, her mener han at det er kommunikasjonen mellom romankarakterene som blir det viktigste, og det faktum at man trenger et språk for å fange opp det som ikke kan sies med ord. De karakterene som er mest sentrale



i de romanene Dahl omtaler som realistiske, det vil si *Vårnatt*, *Fuglane* og *Isslottet*, er nettopp de som ikke kan kommunisere det de trenger å kommunisere med de omkring dem ved hjelp av talespråket. Dette omtaler Hageberg som ”spenninga mellom djup og god kommunikasjon (...) og umogeleg kommunikasjon som må bli kommunikasjonsløyse” (ibid: 72). På den måten er det, som vi også vil se i analysene, hovedpersonene som blir ikke-realistiske, i og med at de ikke kan formidle det de føler at de må formidle til sine omgivelser.

Biblioteksentralen utgav i 1997 et ikke-paginert forfatterhefte om Vesaas, og i innledningen av dette foretar Nina B. Tandberg, slik Leif Mæhle gjorde samme år, en femdeling av forfatterskapet etter tiår. Hun ser på *Dei svarte hestane* (1928) som en ”skiljebok”, da den er ”episk-realistisk, (...) ikkje så romantisk som dei tidlegare bøkene hans, og det kjem inn ein del symbolikk”. Den spesielle tendensen som innledes med *Kimen* definerer Tandberg som ”symboldiktning”, og i denne kategorien blir *Huset i mørkret* også her definert som en allegori. I den delen av forfatterskapet som kommer ut på 1950-tallet, finner Tandberg ”ein ny type realisme (..) med innslag av integrert symbolbruk”. For eksempel mener hun at *Fuglane* har ”ei realistisk handlingsramme, men ei poetisk grunnstemning”. Den siste delen av forfatterskapet kaller også hun ”ekspresjonisme”, og kommenterer hvordan leseren her må ”assosiere sjølve utan nokon realistisk samanheng.” Sammenhengen ser hun da på som noe aktørene i verkene må være en del av, og ”den som prøver å løyse seg ut av denne samanhengen, som Unn, går under” (Tandberg 1997).

*Kunstens fortrolling* (LNU 2002) er den nyeste av Vesaas-antologiene, og inneholder et sett artikler omkring ulike deler av forfatterskapet. Steinar Gimnes, som er bokens redaktør, skriver at han ønsker å ”problematisere faseinndelinga av forfatterskapen”, mens han hevder at en annen av artikkelforfatterne, Andrés Masát, har den motsatte intensjonen, ”han syner og argumenterer nettopp konkret for korleis Vesaas’ romandiskurs forandrar seg og kan inndelast i fasar. Utan at det var intendert, kan dei to artiklane lesast som synspunkt i ein diskusjon om forfatterskapen.” (Forord i Gimnes (red.) 2002: 10). Masát deler forfatterskapet til Vesaas i tre, 1923-1940, 1940-1950 og 1950-1970. Ulikheter i forhold til det mimesisrealistiske slik det blir sett i denne oppgaven, blir imidlertid ikke fokusert på, utover at forskjellen ligger i dialogen mellom figurene. Han tar også på det punktet et annet utgangspunkt enn Hageberg, det er ikke hvorvidt dialogen er ”naturlig” som er relevant, det er hvorvidt det er en ”sannsynlig” dialog - noe som ligger like mye i forholdet mellom personene i romantekstene som språket og måten de ordlegger seg på.

Blant de tre siste romanene til Vesaas, finner man, som man ser over, klart ulike realiseringer av forholdet mellom ”realisme” og ”det andre”. Som nevnt blir *Isslottet* stort sett alltid omtalt med et ”realistisk overflatemønster med underliggende symbolbruk”, med andre ord er det primærfokus på det realistiske, som her vil bli presisert i retning av det mimetiske. *Båten om kvelden* omtales konsekvent som del av det rent allegoriske eller symbolske (”det andre”), mens *Bruene* står som vi har sett i en ambivalent posisjon i Vesaas-historiseringen. Det er disse jeg finner det relevant å betrakte her, da de i egenskap av å være de seneste gjerne kategoriseres sammen, men altså med ulikt syn på seg angående aspektet omkring det ”realistiske” eller ”det andre”.

Prosjektet her blir da å se på ulike trekk i disse tre romanene, og hvordan de passer inn i forhold til slik de blir lest inn som del av Vesaas’ forfatterskap, som er blitt sagt å ha variert særlig kraftig sent i forfatterskapet, da han var etablert innenfor flere sjangre og episke realiseringer, og derfor stod friere til å eksperimentere innen alle disse i en tekst - slik vi også vil se at han gjorde.

Ulikheten mellom de tre romanene hva allmenn resepsjon og lese måte angår, gjør det etter mitt syn særlig interessant å presentere dem i forhold til i hvilken grad dette er romaner som etterlikner potensiell virkelighet, noe som igjen begrunnes nettopp i at dette aspektet ligger nær opp til det litteraturhistorikerne omtaler som det *realistiske* i romanene. Dette vil vi her omtale som det *mimetiske* aspektet, noe som vil begrunnes gjennom det neste kapitlet.

Det kan da særlig være aktuelt å vurdere trekk ved det som i Vesaas-resepsjonen her ofte er blitt kalt ”realistiske” romaner, og den analytiske håndteringen av disse, satt opp mot trekk i de romaner man kan lese som delvis symbolske eller allegoriske, eller som rene allegorier.

Symbolene spiller som vil vi se uansett en viktig rolle hos Vesaas, så det er også interessant å undersøke hvorvidt og hvordan disse blir brukt ulikt i hans såkalt ”realistiske” romaner og i romaner som utelukkende blir lest allegorisk – med tanke på ”det andre”. Begrepet ”det andre” blir teoretisert og fremstilt, og litteraturhistorienes presiseringer av det føres videre til symbol- og allegoriteori.

Jeg kommer imidlertid ikke alltid til å *tolke* symbolene og bruken av disse hos Vesaas. Det viktigste for meg blir å påpeke dem, og gjennom det påvise den mimetiske eller den symbolske materien, tolkningen av symbolene i sine kontekster vil kunne overlates til andre prosjekter.

Det teoretiske fundamentet for min analyse vil derfor i hovedsak bestå av å definere realisme- og mimesisbegrepet i ett kapittel, ved siden av og i forhold til begrepsfestingen av symbol og allegori i det neste. I begge kapitlene vil jeg definere disse ved å ta for meg ulike tilnærminger til disse. Først vil det grunnleggende i hvert av begrepene, slik de fremgår særlig i

*Litteraturvitenskaplig leksikon* (Lothe et.al.1999), presenteres, i forkant av en senere diskusjon omkring dem, der ulike teoretikers syn vil bli presenterte og diskuterte.

## **2. Realisme → Mimesis**

### **2.1: "Realisme" vs. "det realistiske" – ordboksdefinisjoner:**

De to leksikonforklaringene på realismebegrepet er noenlunde de samme som blir fremsatt av teoretikerne. Det ene begrepet understreker "realisme" som litterært ideal, og definerer det slik:

En form for litteratur som søker å fremstille eller representere en ytre virkelighet i verket. Realistisk litteratur vil fokusere på den sansbare "ytre" verden forfatteren inngår i. Som stiltypologisk begrep står realistisk litteratur i motsetning til visjonær eller genidyrkende litteratur. Realister er skeptiske til all dikterisk dyrkelse av fantasi og drøm og samler i stedet oppmerksomheten om gitte "fakta" (...) Tradisjonelt er realismen blitt oppfattet som en litteratur som vil representere en ytre overskuelig virkelighet i verket. En slik generell virkelighetsoppfattelse er blitt kritisert (bl.a. av modernismen og av en tekstteoretisk retning som dekonstruksjon) for å basere seg på en "naiv" språkforståelse. (Lothe et.al 1999: 208-209)

Det er også et viktig poeng i denne definisjonen at "Som skrivemåte kan realisme i prinsippet forekomme i alle litterære perioder" (ibid). Den står dermed i motsetning til den andre realismedefinisjonen, som er en konkret omtale av en litteraturhistorisk periode.

I artikkelen "Om realismen i kunsten" (...) viser Roman Jakobson at på 1800-tallet gav et "realistisk motto" navn til en kunstnerisk retning som ble oppfattet som den fullkomne virkeliggjørelse av realisme i kunsten, og som etablerte en standard som realisme i tidligere og senere kunstretninger er blitt målt imot. (...) Ordet "realisme" ble først brukt i litterær sammenheng i et parisisk tidsskrift i 1826, der journalisten beskriver realisme som en "litterær doktrine ... som vil føre til imitasjon ikke av litterære mesterverker, men av de originaler som naturen tilbyr oss". (ibid.)

Som vi ser er det ikke i noen av disse forklaringene ikke noe skille mellom "realisme(n)", "det realistiske" og "realister". I begge definisjonene er litteratur innenfor "realismens" ramme omtalt som "realistisk" litteratur, og de som skriver det er "realistiske" forfattere eller bare "realister". Dette gir klare argumenter for å bruke denne inndelingen også i historiseringene, "realistisk" litteratur beveger seg innenfor "realismens" ramme, og dermed er litteratur som omtales slik litteratur som beveger seg innenfor en av de to rammene i forklaringene. I vårt tilfelle blir det selvfølgelig, som vi skal se, mest relevant å ta i bruk den første definisjonen, som her vil omtales som "mimesisrealisme", i motsetning til "historisk realisme".

Det må også påpekes at begrepene "mimesis" og "realisme" bare i liten grad blir omtalt i

samme kontekst, trass i at de - som vi vil se - i stor grad vil inneha de samme bruksområdene. "Mimesis" er i leksikonet definert som "etterlikning gjennom kunsten av naturen og den menneskelige erfaringsverden" (Lothe et.al. 1999:160). Definisjonen ellers er konsentrert omkring Platon og Aristoteles, og går deretter frem mot Erich Auerbachs *Mimesis* "med den talende undertittelen "Fremstilt virkelighet i den europeiske litteratur." (ibid.) Begrepet blir kontrastert med "ekspressiv", som jo også er et begrep som brukes om Vesaas' senere verker når disse omtales som "ekspresjonistiske". Dette blir fremstilt som det dominerende i romantikken, i kontrast til klassisismen. Lothe mener at det dominerende språklige aspektet i moderne litteraturteori plasserer denne midt i mellom de to kategoriene, og gjør dermed mimesisbegrepet mindre brukbart her. I denne sammenhengen vil det imidlertid bli brukt parallelt med og på samme måte som realismebegrepet, da begge begrepene, som vi vil se, kan brukes i forhold til gjengivelsen av en potensiell virkelighet.

I forhold til dette bør man dermed også kort se på de to andre kontrastive begrepene som gjerne blir brukt også om Vesaas-litteraturen, nemlig *ekspresjonisme* og dets motpol, *impresjonisme*. Slik disse begrepene blir greid ut hos Lothe et.al., kan man se at den sistnevnte hovedsakelig legger vekt på

stemning, atmosfære, enkeltsituasjoner, flyktige sanseintrykk og nyanser (...) filtrert gjennom et mottagende subjekt. (...) Kombinasjonen av objektiv beskrivelse og et individuelt, subjektivt perspektiv vitner om forbindelser både til naturalismen på den ene siden og symbolismen på den andre (Lothe et.al. 1999: 111).

Ekspresjonismen blir derimot i hovedsak fremstilt som opposisjon til denne, og at den "beskyldte symbolismen for uforpliktende og virkelighetstilslørende dyrking av skjønnhet og musikalsk velklang" (ibid: 59). Videre er "stilisering" og "det indre uttrykket" viktig innen den ekspresjonistiske skolen. Dette innebærer at begge definisjonene får relasjon til mimesis-begrepet, men at dette – som Næss også er inne på i forhold til lesningen av Vesaas-romanene - blir sterkest i forhold til impresjonismen, som har som mål å gi "objektive" beskrivelser. Imidlertid er det rimelig å anta at også begge disse skolene ser på mimesis som et ideal, men med ulike utgangspunkt, slik vi vil se det vurdert også blant flere av realisme- og mimesisteoretikerne med ulike utgangspunkt og idealer knyttet til hva som egentlig er "realistisk". Den som imidlertid er klarest i forhold til begrepet er Georg Lukács, som vi vil se tar klart avstand fra enhver parallellitet mellom ekspresjonisme og realisme, når han ser på realisme som normativt bedre og avviser ekspresjonismen.

## 2.2: Den ”opprinnelige” mimesisrealismen – Platon & Aristoteles.

Det er fundamentale forskjeller mellom de litterære mimesis-begrepene hos Platon og hos Aristoteles. For Platon var diktningen en etterlikning av verden og virkeligheten slik den ble representert gjennom denne, men virkeligheten var på sin side en etterlikning av idéverdenen, som representerte ”det egentlige” og ”det edle”. Aristoteles hevdet derimot at diktningen var en etterlikning av ”det potensielle”, det mimetiske aspektet i kunsten blir dermed basert på at det var en faktisk verden som ble etterliknet gjennom kunstpotensialet. Forutsetningene for at en mimetisk litteraturteori slik den kommer frem gjennom Aristoteles’ mimesis-term kan ha noe for seg er dermed (i) at det objektivt finnes en virkelighet å etterlikne, og (ii) at det er mulig å etterlikne denne virkeligheten gjennom litteraturen og kunstens materiale (Jf. Melberg 1992:11ff). Jeg tar i denne sammenhengen utgangspunkt i begrepet hos Platon slik det presenteres hos Arne Melberg i kapitlet om ham i antologien *Mimesis* (1992), og Aristoteles’ begrep der og i dennes eget verk *Poetikken*, her i engelsk oversettelse av James Hutton (1982).

Allerede Sokrates mener at den mimetiske avbildningsetetikken er upålitelig, da den selv hevder å være ”sann” uten påviselig å være det. I Platons estetikk blir denne tankegangen ytterligere styrket gjennom at den mimetiske kunsten er en etterlikning i annen potens, da den etterlikner en virkelighet som igjen etterlikner en idéverden som er den som egentlig er i besittelse av tingenes ”form”, det opprinnelige ved tingene. På denne måten mener Platon at mimesisestetikken blir *amoralisk*, og avviser det mimetiske i poesien som en ”pseudo-verden” (Melberg 1992: 13). Han mener også andre steder at all kunst nærmer seg mimesisestetikken, og at den dermed blir normativt feil. Idéverdenen er derimot i følge Platon ”det ubesmittede”, og den fungerer som en sannhetssensurerende moral. Platon utelukker imidlertid ikke at litteraturen er kvalitativt god, men dette mener han bare forsterker grunnlaget for å sensurere den, da den dermed også blir forførende.

I Platons begrepsverden blir det i følge Melberg også relevant å skille mellom mimetisk ”faktisitet” og gjenfortelling, kalt *diegesis*, som dets kontrast. Det første vil kunne være deskriptiv og formidle selvhevdende ”sannhet”, mens den andre er normativt subjektiv fra avsenderens side, og formidler dermed det avsenderen selv vil formidle uten å fornekte dette. (jf. *ibid*: 15ff.) Mimetikerne – som formidlet dramatikksjangeren, representert ved Homer – blir derfor av Platon også kritisert for å være en ”annen enn seg selv”, i motsetning til diegetikerne innen en episk-lyrisk sjanger, som ved bare å gjenfortelle ikke fornekte sin egen subjektivitet. Kunnskapen mimetikerne

formidler blir urett, og må derfor avvises. Dette blir av Melberg omtalt som historisk normativ kritikk, man spør seg hvem som egentlig er fortellerstemmen, og hvilke tekstnivåer og –sjangre denne beveger seg innen.

Auerbach blir også trukket inn i denne sammenhengen, han hevdes å beskrive motsetninger i virkelighetsforestillinger, særlig i sammenlikningen av Homer og Bibelens fortellinger. I begge tekstene ligger en bestemt stil og formidlingstype i forgrunnen, men i motsetning til hos Homer er det i den bibelske fortellingen også nødvendig med kjennskap til konteksten, en såkalt ”uuttalt medvirkning” (Melberg 1988:45), for å se den tekstuelle helheten.

Hos Aristoteles, særlig i *Poetikken*, foreligger det et mimesisbegrep som i motsetning til Platons ikke direkte avviser den virkelighetsetterliknende eller ”imiterende” (jf. Aristoteles/Hutton 1981: 45) - kunsten. Aristoteles innfører skillet mellom *mythos*, som omfatter tekstens tid og handling, og *praxis*, som omhandler dens bilde og avbilde. Disse begrepene blir av Melberg lest til å ligge nær opp til narratologiens skille mellom *sjuzet*, teksten slik den fremstår, og *fabula*, den beskrevne hendelsen i kronologisk form, uavhengig av sjuzetet. Organiseringen som helhet kan dermed leses som en realistisk oppbygging av et hendelsesforløp (jf. Melberg 1992: 51).

Mythos-begrepet tar utgangspunkt i en språklig ordning, og ser på helheten i teksten eller den fortalte historien, mens *praxis* er det som bidrar til å strukturere teksten. Helheten blir dermed i følge Aristoteles skapende (*creatio*), ikke bare avbildende (*mimesis*). Teksten gjør fundamentale endringer i forhold til forløpet, og blir slik, i motsetning til det mimetiske, også temporalt betinget.

I Aristoteles’ mimesisteori, som kommer klarest frem gjennom *Poetikken*, må man også skille mellom ”selv” og ”avbilde, og litteraritet og poetisk funksjon. Dette kan også fortelle noe om forholdet mellom språk og virkelighet, der språket er en handling eller et avbilde av virkeligheten. Et naturlig språk kan derfor være viktig i litteratur som *mimesis*.

*Mimesis* bidrar her til å betegne et forhold mellom det selvfornektende hos Platon og det selvhevdende hos Aristoteles. Begrepet kan dermed stå i en dobbel kontrast, både til det ”subjektive” i forhold til fortelleren - *diegesis* - og det ”skapende” - *creatio*. Slik vil vi se at det også gjør det hos Kittang.

I litterær sammenheng må det imidlertid i en analyse med et realistisk aspekt, være en forutsetning at virkeligheten finnes – og det mimetiske er det som søker å etterlikne den slik den potensielt sett kan realiseres. Det står dermed i motsetning til det som ikke etterlikner og klartekstfremstiller, men skaper noe nytt - slik man kan si at tropene symbol og allegori gjør.

### **2.3: Det historiske begrepet – Realismen som litterært program**

En mulighet i forhold til det historiske realismebegrepet - definisjon 2 hos Lothe -, som blant tidlige litteraturhistorikere gjerne var den vanligste, er å vurdere realismen som en kunstnerisk tradisjon. For litteraturen vil dette innebære at termen er innført og definert av forfatterne selv, men at de tar utgangspunkt i at det de skriver skal være en etterlikning av virkeligheten.

Den parallelle muligheten, som John Chr. Jørgensen trekker frem i artikkelen "Hvad er realisme? (...)" (1979), er realismen som et vitenskaplig periodebegrep, altså som navn på en periode der den mimetiske litteraturen stod sterkt, og virkelighetsetterlikning dermed var et ideal for forfatterne. Han vurderer også den historiske realismen som en kritisk målestokk, og dermed et normativt begrep. På den måten blir "realisme" et historisk manifest, et mål for forfatterne, litteraturen deres burde være korrekt og nøyaktig og etterlikne en faktisk virkelighet.

Realismebegrepet i den norske litteraturhistorieskrivingen beskriver Asbjørn Aarseth (1981) i første rekke som en reaksjon på romantikken, i løpet av andre halvdel av 1800-tallet ble romantikkens idealer om natur og kjærlighet overtatt av idealene om sannhet og virkelighet. Allerede i H.O. Hansens norske litteraturhistorie fra 1862, er det tydelig at det er et mål å distansere seg fra "det romantiske". Imidlertid er det for denne litteraturhistorien fremdeles "det norske" som er idealet, og realismen kommer i følge Hansen frem gjennom typeskildringene bl.a. i Bjørnsons bondefortellinger. I den litt senere norske litteraturhistorien av Lorentz Dietrichsson (1866-69), var folke- og kunstdiktningen også integrert, og dette gav nye perspektiver også på den historiske realismen. Begrepet er dermed normativt, det implisitte målet for litteraturen.

Ikke lenge etter ble realismebegrepet også sentralt i forbindelse med debatten mellom Georg Brandes og Herman Bang omkring det "moderne gjennombrudd", og dette var også en diskusjon med fokus på forholdet mellom litteraturens funksjon og dens form. Mens Brandes i første rekke brukte termen "naturalisme", som da var adoptert fra Zola, var det Bang som brukte realismebegrepet om denne litteraturen. I senere litteraturhistorier er det imidlertid Brandes som har blitt forbundet med den "realistiske" ideologien fra denne tiden, mens Bang blir beskrevet som naturalist. (Bl.a. i Bull/Paasche, utgave fra 1963: 743 m.m.)

Senere var det begrepet om "poetisk realisme" som ble relevant, særlig gjennom Lilly Heber (1914). Dette ble også beskrevet som en "empirisk realisme" (Aarseth 1981: 29), og sett i forhold til Welhavens Intelligensparti på begynnelsen av 1800-tallet. I en senere litteraturhistorisk fremstilling (1923-37) hevdet Fredrik Paasche at realisme-begrepet var relevant å bruke på litteraturen fra etter 1830, mens Francis Bull senere i samme fremstilling også brukte det om det han kaller "nyrealismen" i mellomkrigstiden. Ibsen, på sin side, var i følge Bull først til å forene realisme og symbolisme (jf. *ibid*:32), slik man etter visse vinklinger kan si at Vesaas også gjør - vel og merke

distansert fra historiefestet realisme. A. H. Winsnes bruker i sin kritikk av Paasche noen av de samme historiserende realismebegrepene som ham, og her er det tydelig at de realistiske idealene blir fremstilt som blant annet objektivitet og sosial erkjennelse.

På mange måter kan man si at det i den senere litteraturhistorieskrivningen er stadig flere historikere som gjør seg til talsmenn for en epokerealisme, som likner den hos Auerbach. Dette ser vi f. eks. hos Kristian Elster (1923), som hevder at de tradisjonelle periodene glir over i hverandre, og på denne måten ser man realisme i ulike former innen ulike epokale paradigmer.

Hos Kjølv Egeland i Cappelens *Norges litteraturhistorie* (1975) blir realismebegrepet også brukt om 60- og 70-tallets litteratur, og noe senere kommer Atle Kittang i konflikt andre teoretikere, som blant annet hevder Profil-gruppen som ”ekstrem realisme”, på dette punktet. Denne konflikten vil vi her se delvis begrunnet i utleggingen av Bergensskolens (Kittang/Aarseth) realismebegrep, og i forbindelse med lesningen av *Båten om kvelden* i dens modernistiske kontekst.

Vi har tidligere sett hvordan begrepet brukes av nesten alle som skriver om Vesaas i en historisk sammenheng. Det blir der soleklart at Vesaas i sine sjangre ikke har noen likhet med det realistiske innenfor den ”realistiske” perioden (eller egentlig: ”Realismen” som periode), men at det allikevel er noe ”realistisk” som realiseres og kontrasteres i romanene hans. Det historiske begrepet blir derfor mindre brukbart i denne sammenhengen.

#### **2.4: Mimesis som litterært ideal: Erich Auerbach**

For Auerbachs vedkommende er det ganske klart at målet for hans hovedverk *Mimesis* (1946, norsk oversettelse 2002) er å påvise ulike former for virkelighetsetterlikning i kanoniserte litterære verk i Europa. Metoden hans er komparativ, gjennom sammenlikning av verkene og deres ulike virkemidler for å nå et mål om mimesis i litteraturen. Formålet blir slik å påvise at mimesis-tradisjonen i første rekke er stiltypologisk, at den ligger innenfor både det han definerer som høystil og lavstil, da disse varierer i de ulike kontekstene, og at man dermed også ser gjennom litteraturen at måten å etterlikne virkeligheten på varierer fra epoke til epoke. Å kalle en bestemt periode for ”realistisk” blir dermed meningsløst i Auerbachs univers, mimetiske trekk ligger på ulike måter latent i litterære verk fra alle perioder. Dette forutsetter også i stor grad at det blir innført nye ”allmenne” realismebegrep, og Auerbach gir derfor gjerne disse begrepene nye betydninger. Han etablerer også andre realisme-begrep, som ”kristen”, ”høvisk” og ”figural” realisme.

I følge John Chr. Jørgensens artikkel fra 1979, kan man grovt sett si at Auerbach opererer med tre ulike stiltypologiske perioder, den tidlige realismen, som han plasserer fra og med Homer t.o.m. ca. 1500, renessanserealismen, som han tidfester 1500-1800 og den moderne realismen, som



han mener blir synliggjort fra og med ca. 1830. Dette begrunnes blant annet med nye betingelser i forhold til teknologi og politiske systemer. Alle verkene som omtales er imidlertid slike som roses for å være mimetiske, det vil si at de etterlikner en potensiell faktisk virkelighet.

I verket ser man likevel gjennomgående at det, tross tittelen, i stor grad er begrepet ”realisme” og ”realistisk” mer enn ”mimesis” som blir brukt i de sammenhenger Auerbach påviser det han ser på som mimetisk.

Skillet mellom realisme og ikke-realisme ligger også hos Auerbach i første rekke i språket, den til enhver tid samtidige høystil blir gjerne vurdert som avstandsskapende og dermed urealistisk, mens lavstil er nærmere det folk selv ville bruke i dagligtale, og dermed mer realistisk. Imidlertid er også dette bestemt av samtiden, så dersom høystilen er det språklige verktøy som må brukes for å skape en realistisk handling for sitt publikum, er det dette som er realistisk i forhold til denne konteksten. Viktig blir det også hvordan realismen ”utvikler” seg, slik Auerbach leser verkene som analyseres i *Mimesis* er det alltid noe litterært nyskapende som gjør seg gjeldende i de enkelte tekstene, og dette blir sett på som noe som gir realismen ett nytt aspekt.

Dette understreker, selv om det ikke blir påpekt i rene ord, at Auerbachs realismesyn er et syn av den typen som ligger utenfor rammen av realisme som en tidsepoke, og et som heller definerer det som en litterær tendens som er avhengig av det temporale konteksten. Språklige grep som kan virke realistiske i enkelte historiske kontekster, blir ikke-realistiske i andre. Man kan si at dette er et relativt realismesyn, som plasserer flere ulike litterære former og stiler innenfor rammen av ”realisme”, men som også kan brukes i og med at det påviser realistiske aspekter i alle, uten at det med det utgangspunktet må kalles ”realistisk” litteratur.

## **2.5: Realismen som ”historiens mål”: George Lukács**

Marxismens ledende litteraturforsker (jf. Hansen 1967: 7), George Lukács, lanserer skoleeksemplet på et eksplisitt normativt realismebegrep. Man skjønner i hans vitenskapelige verker at han vurderer realismen som ”historiens mål”, og at forfattere som tok i bruk en mimesisrealistisk stil, gjorde dette uavhengig av eventuelt eget litterært program. Han gjør seg dermed også til talsmann for en ”optimistisk historisme” (Jørgensen 1979: 135f), og en determinisme som er klart marxistisk. Dette er noe man ser særlig klart i Lukács’ senere forfatterskap (mindre i det før-marxistiske, men det går jeg ikke inn på her), og i hans hovedverk *Studies in European Realism* (1948, engelsk oversettelse 1950/1972), som er det jeg ser på her. I dette verket fremgår det at temaene som blir tatt opp av ”de realistiske” forfatterne determineres av konteksten de skrver i, og bestemmes dermed av samfunnet. ”Typene” i verkene er viktige for

Lukács, som mener at disse vil, uavhengig av den biografiske forfatterens intensjon med dem, "tale for seg selv" og på den måten påvise en faktisk samfunnsutvikling. Slik fremkommer de som "sannhet" i konteksten de blir utgitt.

I likhet med Auerbach mener også Lukács at den realistiske litteraturen når et høydepunkt i og med Balzac, men i motsetning til Auerbach, som mener at den realistiske tendensen understrekes gjennom Flaubert og Zola, mener Lukács at disse forfatterne ikke er realister, men naturalister. Litteraturen deres er normativ og målrettet, ikke sannhetssøkende, slik realismen bør være.

I hele Lukács' forfatterskap ligger det en klar implikasjon om at kunsten er sannhetssøken i større grad enn den er fornøyelse, i motsetning til hos Auerbach, der de horatske idealene om at kunsten skal "fornøye og belære" blir opphøyd. Idealromanene for Lukács blir de som søker å fremstille sannheten om samfunnet, og av de franske forfatterne fra det som tradisjonelt er kalt den "realistiske" epoke, er det her særlig Balzac som blir rost, mens av Lukács samtidsforfattere er det Gorki som er den store "realisten", da han har fremstilt sannheten om dagens samfunn, og idealene for denne slik den presenteres gjennom marxismen.

I innledningen til *Studies...* er det tidlig klart at Lukács nærmest setter likhetstegn mellom realisme og marxistisk historiesyn, når han hevder at "things now face us in a clear, sharp light which to many may seem cold and hard; a light shed on them by the teachings of Marx." (Lukács 1948/71: 1). Videre er et av hans viktigste poenger å påvise at selv om forfatterne eventuelt ikke deler det marxistiske ideologi- og verdisynet, kan litteraturen deres likevel være til hjelp for den hvis den beskriver "sannheten" slik den virkelig var. Her er selvfølgelig den reaksjonære Balzac skoleeksemplet. Når det som vurderes som historisk realisme går over til naturalisme, støtter Lukács den ikke lenger, da han mener at den da går inn for å overdrive og være propagandistisk i stedet for å beskrive en objektiv sannhet.

Realism (..) is not some sort of middle way between false objectivity and false subjectivity, but on the contrary the true, solution-bringing third way (...) True great realism thus depicts man and society as complete entities, instead of showing merely one or the other of the aspects. (ibid: 6)

Det historiske utgangspunktet blir dermed at realismen er sannhet, og sannheten vil formidle det marxistiske historiesynet på et normativt nivå gjennom sine rent deskriptive beskrivelser. Med andre ord vil det føre til en implisitt forståelse av marxismen. Dette gjør at Lukács også roser Tolstoj, som før-revolusjonær, fordi man gjennom å lese hans romaner skjønner nødvendigheten av den russiske revolusjon, ikke fordi Tolstoj går inn for den, men fordi han beskriver de faktiske forhold slik at hans lesere skjønner at det er den eneste løsningen for å endre disse.

Den sovjetrussiske samtidsforfatteren Gorki er imidlertid en realistisk forfatter i og med at han beskriver forholdene som de må komme til å bli (historisk deskriptiv og deterministisk, ikke normativt) i følge de marxistiske idealene, og dette er også det ideelle. Gorki er marxist, derfor er hans beskrivelse preget av det, noe som sammen med tekstuelle virkemidler, som typebeskrivelser og detaljskildringer, i større grad gjør dem sanne og etterliknende av en faktisk virkelighet i sin sammenheng. Dette synet vil imidlertid også implisere en intellektuell offentlighet med en åpen meningsutveksling, der all informasjon er offentlig og allment kjent, og litteraturen vil dermed også skape en realistisk gjenkjennelse.

Når det gjelder ekspresjonismen mener han i en debatt fra 1938 at denne, i likhet med naturalismen og modernismen, i altfor stor grad blir subjektiv, ikke minst i det den blir brukt politisk. Dette fordi den forbindes med en "total gestaltning" av virkeligheten (Lukács 1938, oversatt i Reinvaldt (red.) 1978: 148), som i følge Lukács er umulig. Dette gjør tekstuell helhet umulig og skaper avstand til realismen: "Den litterære praksis en virkelig realist framviser, viser viktigheten av en objektiv samfunnsmessig helhetssammenheng og den "kravet om allsidighet" (ibid: 259) som er nødvendig for å forstå denne fullt ut. Ekspresjonismen vurderes som en montasje, og som sådan har den lagt opp til seleksjon av virkeligheten, og blir dermed ikke realistisk.

## **2.6: Roman Jakobson → Atle Kittang & Asbjørn Aarseth: Realismen avvises?**

Artikkelen "Om realismen i kunsten" ble skrevet av Roman Jakobson i 1921 (oversatt i *Vinduet* 3, 1973), og ble viktig i forhold til definisjonen av realismebegrepet blant litteraturvitere, særlig innenfor formalisme- og strukturalismepregede skoler. Mange, her eksemplifisert ved Atle Kittang, leser artikkelen som en avvisning av det mimetisk inspirerte realismebegrepet, mens den også kan leses som nydefinerende i forhold til den da rådende tankegangen om mimesisrealisme som ideal.

Jakobson utarbeider totalt fem realismebegrep i artikkelen, og disse blir presenterte som presiseringer eller videreføringer av de som ble presentert tidligere i artikkelen.

De to første realismebegrepene Jakobson setter opp i artikkelen, er (A) forfatterens "mål" med teksten – en forfatterens tendens – som blir satt opp mot (B) realismen som et lesersyn, den litteraturen leseren oppfatter som sannsynlig virkelighetsetterlikning ut fra sin subjektive oppfatning. Dette er med andre ord en todeling av leserens og den biografiske forfatterens ulike bruksformer for realismebegrepet.

De to neste realismedefinisjonene Jakobson lanserer, er som nevnt presiseringer av de to forrige. Det at realismen blir en kunstnerisk skole (C) blir en presisering av realismen som subjektiv vurdering. "Realistene" slik disse så på seg selv, var i følge Jakobson delvis "opprørere" mot visse

kunstneriske konvensjoner og mente dette opprøret var betinget av ønske om virkelighetstilnærming, og delvis konservative som mente at realismen var betinget av at en tok i bruk de konvensjonelle formene. Dette andre synet kan man ironisk nok lese også hos Atle Kittang i hans avvisning av modernistiske sjangre som ”realistiske”.

Et fjerde realismesyn (D) hos Jakobson, er å forstå realismen som en fremstillingsmåte, der synekdoxen og metonymien som troper var de dominerende, til forskjell fra Romantikken, som i følge Jakobson ble dominert av metaforen. Dette er fordi metonymien beskriver det iøynefallende, som ligger i nærheten av objektet det står for. Jakobson definerer dette som realistisk i motsetning til metaforen og det som må ”pakkes inn i” et bilde, og dermed ikke blir like klart og lettfattelig. Ut fra dette kan man likevel ikke, i følge Jakobsen, si at metaforen som trope er mer ”realistisk” enn metonymien i seg selv, de bare realiseres i ulik mengde i ulike perioder og i forhold til ulike idealer.

Den siste realismedefinisjonen Jakobson fremstiller er realisme som ”kravet om en konsekvent motivering” (Jakobson 1921/1973: 7), en konstant berettigelse av det kommende innen kunsten. Dette demonstreres ved påstanden om at all litteratur i sin samtid vil bli vurdert som realistisk eller ikke-realistisk, og realismen, konkluderer Jakobson, blir dermed et begrep som kan innebære alt og ingenting der.

Kittangs artikkel ”Litterær realisme: Form, kode, idologi” (1977) er på mange måter en sammenlikning av det mimesisrealistiske og det historisk-realistiske aspektet ved litteraturen, og begge disse aspektene blir mer og mindre avvist av Kittang. Han tar som nevnt utgangspunkt i artikkelen til Jakobson, og bruker denne til å begrunne sin påstand om at realismen som et historisk klassifiseringsbegrep på litteraturen har spilt fallitt. Han uttrykker dermed skepsis til den tradisjonelle realismeestetikken, som i stor grad baserer seg på tematikk og kontekst for de tekstene den vil definere som realistiske.

Videre hevder også Kittang at man må skille mellom begrep om en historisk og en allmenn realisme. Kittang konkluderer imidlertid tidlig i artikkelen med at den eneste meningsfulle definisjonen av litterær realisme må være en som tar utgangspunkt i en historisk avgrensning av begrepet, og dermed avviser han Auerbachs og Lukács’ realismebegrep.

Kittang hevder også at de rene postmoderne tekstromanene, som blir vurdert som åpent metatekstuelle, umulig vil kunne representere noen mimetisk intensjon, i og med at de så klart distanserer seg fra virkeligheten, ”all mimetisk intensjon er erstatta med ein tekstproduksjon som synest å ha sitt mål i seg sjølv” (Kittang 1977:27-28). Narrative tekster fra samme tid blir imidlertid ikke nødvendigvis vurdert på den måten, kommunikasjonen mellom forfatter og leser eliminerer ikke uten videre et realistisk aspekt i bøkene. På den måten er det likevel et implisitt utgangspunkt i

artikkelen at den vurderer den moderne litterære formen som eksplisitt ikke-realistisk, et standpunkt som jo senere implisitt kritiseres i *Gensyn med realismen*. For Kittang innebærer det imidlertid at de moderne romanene leses utelukkende autonomt, uten hensyn til sin virkelighetskontekst.

I artikkelen ”Metarealisme, modernisme og semiotikk i *Rosens navn* av Umberto Eco” fra 1988, er Kittang om mulig enda klarere, idet han skiller mellom en ”meningslaus” bruk av termen som ”inneber ei førestilling om at realistisk litteratur er den typen litteratur som gir eit sannare bilete av røyndomen enn annan slags litteratur” og en ”meningsfull” bruk av termen, som ”viser til ein historisk avgrensbar skrivemåte eller diskurs (...) som det er mogleg å skildre med eit sett formelle og motiviske særdrag” (Kittang 1988: 266). Også her bruker han Jakobsons artikkel som argument for todelingen og avvisningen av det allmenngyldige og mimetiske realismebegrepet. Man kan jo spørre om det her ligger en selvmotsigelse: På den ene siden påstår Kittang at en form for litteratur ikke kan være ”sannere” enn en annen, på den andre utelukker han en bestemt sjanger fra realismedefinisjonen. Dette aspektet velger jeg likevel ikke å forfølge her.

Asbjørn Aarseth har i *Realismen som myte* på mange måter samme utgangspunkt som Kittang i forhold til Roman Jakobson, men kommer likevel til omtrent motsatt konklusjon. Aarseth begynner med å gå til angrep på etymologien i realisme-begrepet. Enten har ordet sin bakgrunn i latin ”res”, som betyr ”sakens kjerne” eller så ligger bakgrunnen i ”realitas”, som betyr ”virkelighet” eller ”det reelle”, men ingen av disse definisjonene kan gi en fast beskrivelse i forhold til helheten.

Aarseth tar også utgangspunkt i begrepenes bakgrunn fra Platons og Aristoteles’ tid, og realismebegrepet blir da i følge Aarseth brukt til å betegne den ”egentlige” virkeligheten, det som er empirisk holdbart og begrunnet, men som vil være vanskelig å determinere i en litterær kontekst. For litteraturvitenskapen har realismebegrepet likevel blitt beskrevet og definert som nærmest nødvendig for lesningen av litteratur, i følge Aarseth til å påvise forholdet mellom den mimetiske eller virkelighetsetterliknende diktningen og virkeligheten denne etterlikner. Dette vil det imidlertid i følge Aarseth til en hver tid være nødvendig å korrigere i forhold til de forestillinger om virkeligheten man har i konteksten begrepet blir brukt.

Når Aarseth beskriver realismebegrepet i forhold til litteraturhistorien og -teorien, setter han opp Roman Jakobson og formalistisk teori som en motvekt til den litteraturhistoriserende bruken av begrepet som ble praktisert på 1800-tallet. Han hevder at Jakobson i artikkelen sin demonstrerer at realismebegrepet ikke kan være ”objektivt karakteriserende” (Aarseth 1981: 14), men er dominert av de rådende idéer og følelser i tidsrommet det brukes. Historisk avgrensning av mimesisrealismen blir derfor umulig, da det alltid vil være nødvendig med etterlikning av virkeligheten.

Realismebegrepet hos Jakobson blir dermed i følge Aarseth tilnærmet brukt om litterær virkningsfullhet.

Videre greier Aarseth ut om ulike former for realismebegrep, deriblant Lukács', som blir vurderer som normativ mimesis, og Aarseth mener derfor at denne må forkastes i en kritisk og formell vurdering av litteraturen, og henviser til at blant annet Bertholt Brecht også gjør dette.

Aarseth konkluderer det realismeteoriske kapitlet i boken med å sette opp to former for realisme, der den *essensialistiske* realismen, der fokus ligger på tekstenes tema og virkelighet, blir satt opp mot den *formalistiske*, som i første rekke fokuserer på hva det er i tekstens form og konkrete materiale som kan gjøre den realistisk. Som man ser er begge disse i utgangspunktet ahistoriske, men avvises nettopp fordi de blir brukt i og om historiske kontekster.

Dette fører også frem til den endelige konklusjonen, at realismebegrepet kun i liten grad kan brukes historiserende, men at det derimot bør være et strukturerende begrep, som forteller noe om trekk ved litteraturen - både form- og essensmessig - uavhengig av eventuelle perioder. Han bruker dermed i stor grad de samme ikke-historistiske premisene som Kittang, men kommer til omtrent motsatt konklusjon. Mens Kittang mener at det eneste realismebegrepet som kan brukes er det historiserende, mener Aarseth nettopp at det er dette som må avvises, realismebegrepet er ubrukelig i forhold til en bestemt periode, da litteraturen også varierer innen denne.

I forholdet til dagens debatt om det autonomiestetiske (se forordet) er det også der et realismebegrep som brukes hos begge parter. Når Hadle Oftedal Andersen bruker det i den innledende artikkelen "Om noko som er gale i norsk litteratur", er han også klar på at det er dette som beskrives, den nykritiske og "objektiverende" litteraturvitenskapen (som også han parallelliserer med formalismen, jf. Oftedal Andersen 2003: 121) med utgangspunkt i "ei tilbakevisning av ulike måtar ein har forsøkt å knyta teksten saman med røyndomen på" (Oftedal Andersen 2003: 125). Med andre ord en tankegang om at det litteraturvitenskapelige miljøet ved Universitetet i Bergen, som Oftedal Andersen omtaler som rene autonomiestetikere ("Denne lesestrategien, der ein anten løfter fram tekstar som eksplisitt er metatekstar, eller vrir tekstane til så dei ikke handlar om noko anna enn seg sjølv, er dominerande innanfor miljøet ved Institutt for ållmenn litteraturvitskap ved Universitetet i Bergen", Oftedal Andersen 2003: 120-121), tar avstand fra alt det mimetiske i litteraturen, noe som også blir ytterligere forsterket gjennom realismesyntet deres: "Han (Kittang) vil kanskje syne at Solstads romanar er gode, og går derfor imot ein altfor "realistisk" lesning (...) for å få gjort synlig at bøkene inneheld estetisk refleksjon av høg verdi" (ibid: 123). Oftedal Andersen styrker dermed tankegangen om at "realisme" for det miljøet han omtaler er utelukkende negativt, og antar dermed Kittangs tankegang fra 1977 som fremdeles

rådende her. Artikkelen hans er også relevant i forhold til Vesaas-forskningen, da den som indikert innledningsvis tar utgangspunkt i denne, og tar kraftig avstand fra metatekstuelle og autonome analyser av Vesaas-tekster, og heller analyserer dem alternativt, og med sterke fortolkende innslag. Som vi vil se i en lesning Oftedal Andersen har av deler av *Is-slottet*, vil også denne lesningsformen, som vi vel får betrakte som hans syn, kunne problematiseres.

### **2.7: BLM 54,1985: Nedslag i skandinavisk realismeestetikk ”tilbakekomst” på 80-tallet.**

Under senere år har en kritisk hållning gentemot den realistiska romanen varit vanlig bland unga litteratörer. (...) Men också tvivlet på traditionella formspråk kan stelna till en oreflekterad ståndpunkt, en schablonföreställning utan rot i et *arbetande* medvetande. Därför har vi funnit det angeläget att åter ta upp begreppet *realismen*, och göra det så att säga ”inifrån”. (Hagerfors i BLM 1985: 2)

Slik innledes Bonniers litterära magasins (BLM) temanummer om realisme i 1985. Her er det en samling av flere artikler der ulike syn på realismebegrepet kommer til uttrykk. Også her blir det tatt utgangspunkt i Jakobsens femdeling av begrepet, men i motsetning til hos Kittang og Aarseth blir ikke dette tolket som en direkte avvisning av det. Man skiller også mellom de to typene av realisme på samme måte som de fleste av de andre verkene, men omtaler det her makrorealisme, som ligger nært opp til realisme i en historisk forstand, og mikrorealisme, som likner på mimesisrealismen.

I et innledende intervju påpeker Ivar Lo-Johansson noe av det samme som Aarseth har påvist, nemlig at ”Författare som ansågs som realister på 1800-talet er romantiker nu” (Holmgren 1986: 4). Dette er argument for å avvise den historiske realismen, og gå tilbake til en ”ny realism”, som faktisk kan være virkelighetsetterliknende. Han påpeker også at definisjonsproblemene ofte fører til at begrepet blir for vidt til å kunne brukes, noe som også kan bli en nødvendighet, i og med at ”realistisk form består inte i at man skriver som man talar” (ibid: 7), og det direkte mimetiske i konversasjoner kan dermed være mindre ”realistisk”.

En annen interessant artikkel i den samme konteksten er av Inger Alfvén, som ser ut til å anvende et normativt, men ambivalent, realismebegrep: ”God konst är realistisk - realistisk konst er dålig”. Dette innebærer at termen også her er for vidt til å kunne brukes direkte, og de ”realistiske” historiene kan ikke fortelles i naturlig form. ”Hur ofta stöter man inte på historier i livet som inte kan återberättas på ett realistisk sätt!” (Alfvén 1986: 16). Den forklares også gjennom at ”all god konst sysselsätter sig med livets problem, medan realistisk konst skildrar det förväntade, klichéerna” (ibid.). Dette bygger dermed også på den nevnte polariseringen mellom *creatio* og *mimesis*, der *creatio* er normativt bedre innen kunsten.

Realismens historiske aspekter blir selvfølgelig også berørt, ikke bare som subjektiv norm for litteraturen i en epoke, men også gjennom gjengivelse av Jakobsens realismesyn, og ved å påvise

ytterligere det historiske begrepet, og ”realisme” i en historisk form, og innstillinger omkring det problematiseres her. I nummeret som helhet ser man slik at Kittang og Aarseths syn er manifeste også i en litteraturvitenskaplig kontekst noe senere, men også at det i større grad åpnes for et mimetisk og normativt realismebegrep, som kan brukes ut over periodiseringsaspektet.

## **2.8: Realismen på 1990-tallet – Holmgaard (red.): *Gensyn med realismen***

I artikkelsamlingen *Gensyn med realismen* (1996) virker det som om en stor del av prosjektet er å få fornyet interesse for realismebegrepet i litteraturforskningen, som forfatterne mener 50 og 60- tallsteoretikerne på det nærmeste hadde avvist, ikke bare som feilaktig, men som irrelevant. På 70- tallet ble begrepet imidlertid mer og mindre revitalisert, som anvendelig begrep i samtidens litteraturforskning. Da ble særlig det mimetiske og normative realismebegrepet, slik det var greid ut hos Lukács, relevant, ikke minst i marxistisk kontekst. Imidlertid var det, som vi har sett, også på 80-tallet mest relevant å kritisere begrepet, og finne det lite brukbart i samtiden.

I tittelartikkelen, ”Gensyn med realismen”, som opprinnelig var en kommentar til Frits Andersens doktoravhandling *Realismens metode*, kritiserer John Chr. Jørgensen dennes nye bruk av begrepet. Artikkelen er i første rekke et sammendrag av realismebegrepet slik det har blitt definert og tall i bruk av litteraturteoretikere fra 70- og videre til 80- og 90- tallet. Auerbachs *Mimesis* blir også trukket frem, og han påviser at denne har som prosjekt å avvise realismen som litterær periodisering, og hevde at alle litteratur vil kunne oppfattes som realistisk i sin samtid.

80- tallsteoretiseringen av begrepet har imidlertid som en forutsetning at man tar avstand fra begrepet slik det leses i forhold til Lukács, slik bl.a. Kittang jo gjør når han avviser alle ikke-periodiserende realismemodeller. Jørgensen trekker imidlertid frem det at selv forfatteren Jan Kjærstad har gått tilbake til ”sekkebetegnelsen” av begrepet som ”alt og ingenting” (jf. Jørgensen i Holmgaard (red.) 1996: 13), den som langt på vei målbærer et syn tilsvarende det som først ble lansert av formalistene v/ Roman Jakobson, og senere fortsatt av nykritikere og strukturalister, i Norge - som vi har sett - representert ved Kittang og Aarseth.

Det Andersen blir kritisert mest for, er imidlertid at Jørgensen mener at han definerer begrepet uavhengig av mimetiske konvensjoner man må lese som forutsetning for realismebegrepet i forhold til perioden og periodiseringen, med andre ord et ahistorisk realismebegrep.

I resten av boken ser man jo også at kritikken til en viss grad er passende, i og med at både den antikke, klassisistiske og modernistiske – i ulike former (klassisk, normoppløsende og overnaturlig) – litteraturen på en eller flere måter i boken leses som realistiske, alle lesningene tar til en viss grad tar utgangspunkt i realisme som mimesis, og utelukker et ensidig



periodiseringsbegrep.

I vår sammenheng blir det særlig interessant å lese to av artiklene i antologien. Den ene er skrevet av Fredrik Tygstrup, som jamfører realisme og symbolbruk - noe som her kan være relevant i forhold til hele Vesaas' forfatterskap i og med den potensielt utstrakte poetiske symbolbruken.

Den andre er artikkelen til Tania Ørum, som i utgangspunktet leser modernismen som realistisk - noe som kan være et brukbart begrep i forhold til *Båten om kvelden*.

### **3. "Det andre" i litterær analyse.**

#### **3.1 "Det andre" og "symbolsk" - ordboksdefinisjon:**

I *Norsk litteraturvitenskaplig leksikon* er det fire ulike definisjoner av "Det andre", etter hvordan begrepet har utviklet seg i humaniora. I vår sammenheng er det denne som er mest relevant: "I en utvidet litteraturteoretisk betydning angir "det andre" det prinsipielt uerkjennbare og "fremmede" ved teksten, det ureduserbare ved en litterær ytring, den unnvikende meningen som motarbeider en helhetlig fortolkning av et litterært verk." (Unni Solberg i Lothe et.al.1999: 15). Det vi ikke kan få tak i gjennom tekstoverflaten, må stå i opposisjon til det mimetiske, virkelighetsetterliknende, som leseren vil få tak i gjennom en alminnelig virkelighetsforståelse. Dette kan det dermed være relevant å se på som "unnvikende mening" eller nettopp "det andre".

Når det gjelder "symbol" vs. "symbolisme" har leksikonet et langt klarere skille mellom den teoretiske og den historiske betegnelsen enn for "realistisk og "realisme". "Symbolismen" som periode tar riktignok i stor grad i bruk symboler, men det er også andre trekk som blir dominerende i forhold til perioden. Bruk av symbolisme-begrepet eller "symbolisme" om den symbolske i litteraturen, blir derfor ikke adekvat.

Imidlertid kan det, som det vil bli forklart senere, være viktig at det også på det teoretiske planet - i likhet med det historiske - blir satt opp et forhold mellom symbolene og det symbolske, og allegori ("fremstillinger der abstrakte begreper og tankerekker uttrykkes i konkret eller billedlig form", *ibid*: 11) og det allegoriske. Dette er imidlertid nært opp til et teoretisk grunnlag for symbol og allegori, og det blir behandlet sammen med dette senere i kapitlet, i forhold til Torben Brostrøm, samt Walter Benjamin, som presenterer flere allegorisyn i sin bok *Det tyske sørgespillets historie*.

Den klare dobbelheten mellom det mimetiske og det symbolsk-allegoriske "andre", gjelder imidlertid ikke bare mellom verkene, men også innen det enkelte verk, noe man ser ved at motiver kan gå igjen både i forfatterskapet og i enkeltverk. Dette blir av Bente Aamotsbakken poengtert ved at "prosaforfatterskapet (i 1946, anm.) allerede hadde konsentrert seg om et sett med enkeltmotiver" (Aamotsbakken 2002: 10). J. Hillis Miller kaller motiv som av forfattere blir brukt slik Aamotsbakken omtaler her, som *idiosynkratiske*.

Any Poet's vocabulary is to some degree irreducibly idiosyncratic. The most unexpected words (...) may become momentarily nodes, at once fixed rock and treacherous abyss of doubled and redoubled meanings, around or over which the thought of the poet swirls or weaves its web (Miller 1985: 393).

Motivene som blir kalt idiosynkratiske, slik termen her blir tatt i bruk, er slike som ofte blir repeterte hos en forfatter, og har liknende tolkningspotensial i de ulike kontekstene hans, både mellom flere verk og internt i ett. I forhold til Vesaas-motivene blir begrepet eksempelvis tatt i bruk på en slik måte av Jørgen Sejersted i hans lesning av det kanoniserte diktet "Det ror og ror" (Sejersted 1995: 165ff).

I denne sammenhengen blir idiosynkrasibegrepet relevant for analysedelen av oppgaven i og med at verkene gjennomgås motivisk i forhold til handlingen, og motivene vil bli vurdert etter sine funksjoner, og påvist med funksjoner enten som symboler eller som rent mimetiske beskrivelser.

### **3.2: "Den eller Det andre" - "Annetbegrepet", teologisk og litterært:**

I leksikondefinisjonen av "det andre" fant vi at det kan defineres som "det uerkjennbare" ved teksten, det vil si det som ikke kan fanges direkte opp gjennom språket, og dermed kan stå som kontrast til det mimetiske, som nettopp er det virkelighetsnære, det som også gjennom språket formidles som virkelighetsnært. På den måten blir det tekstuellet formidlet gjennom symbol og allegori, som er troper som nettopp skaper uklarhet, og ikke formidler det de vil direkte gjennom språket.

En slik definisjon er imidlertid ikke anvendelig med mindre den får støtte i andre kontekster. I sin hovedoppgave om *Is-slottet* fra 2002, tar Terje Fredwall utgangspunkt i "den andre" og bruker det som nettopp analysebegrep, både i forhold til dialogen mellom fagområder i romananalysen, i analysen av relasjonen mellom Siss og Unn, og i tekstens eksplisitte dimensjon, det Siss selv omtaler som "det andre". Det relasjonelle aspektet ved "den andre" blir som vi vil se den viktigste i forhold til Fredwalls lesning av *Is-slottet*, men er mindre viktig i denne sammenhengen.

Annetbegrepet hos Fredwall tar igjen blant annet utgangspunkt i begrepet hos Jan-Olav Henriksen (jf. Fredwall 2002: 50), som veksler mellom "den andre" og "det andre", men gir disse to begrepene like symbolunivers, forskjellen mellom dem blir i første rekke grammatisk. En av Henriksens definisjoner på dette ligger nær den fra leksikonet, idet han parallelliserer med "det ukjente og ikke kontrollerbare" (Henriksen 1999: 17). Det viser seg også gjennom "symboler og ritualer (...) som noe mennesker trenger for både å uttrykke og få hjelp til å tolke og leve med viktige og avgjørende opplevelser og livserfaringer" (ibid: 18). Dette demonstrerer dermed at

språket i seg selv ikke er nok til å uttrykke en bestemt stemning, men at symboler som andre faktorer, også vil spille inn, ikke minst i forhold til en tekstuell fremstilling og forståelse av virkeligheten. Det vi ikke får tak på i en tekst, må derfor formidles gjennom et annet forum enn direkte virkelighetsskildringer.

Videre ser Henriksen begrepet i forhold til postmodernisme og dekonstruksjon, begge deler kategorier der ingenting lenger er absolutt, og pluraliteten fører til tekstenes oppløsning. Da konkluderes det også med at “dekonstruksjon av kulturelle former kommer oss i møte under betegnelsen *Den/det andre*.” (Ibid: 30) og at “Den andre (...) viser at verden ikke bare er konstruksjon, men også en konstruksjon av noe gitt” (op.cit.). På den måten vil også fragmenteringen, slik vi ser at den forekommer i *Båten om kvelden*, demonstrere “det andre” som det som ikke er ren mimesisklarhet. Metadiskursen - som jo også forekommer i dette verket - blir viktig i den konteksten, og Henriksen mener denne blir videreført fra modernisme til postmodernisme. Tekstens samfunnsmessige kontekst blir i følge Henriksen viktigere i postmodernismen (et syn som selvfølgelig kan diskuteres), også i forholdet til den/det andre: “Dersom vi ignorerer at våre konstruksjoner er relatert til (.) gitte livsbetingelser (...) er vi utlevert til en fullstendig selvreferensiell konstruksjon av estetiske uttrykk.” (ibid: 40). På dette punktet foreligger dermed en klar avstandtagen fra autonomitankegangen, tekstens kontekst blir viktigere.

I forhold til en mimetisk diskurs med en potensiell virkelighet som referanseramme, er det ulike former for tekstuell klarhet som vil spille inn; “Der vi ikke har annet å stille opp enn ulike måter å beskrive virkeligheten på, blir alt svært fort et spørsmål om hvilken virkelighetstolkning som har mest makt til å få gjennomslag.” (Ibid: 40) Med andre ord blir det for enkelt å se på en bestemt tekstdiskurs som mimetisk eller representerende på “det andre”, da flere tolkninger kan oppgi en slik:

Hele spørsmålet om sannhet [er] sammenhengende artikulasjon av det som anerkjennes som gyldig kunnskap, noe som forutsetter viljen til anerkjennelse av Den og Det andre. Samtidig er sannhet i denne forstand alltid noe foreløpig, og eksisterer ikke avhengig av det historiske stadium og de kulturelle og rasjonelle ressurser vi har til rådighet (ibid: 41).

Med dette som utgangspunkt blir “det andre” nødvendig for å påvise at det er noe som er faktisk virkelig, og dermed også noe som kan virke mimetisk gjennom å etterlikne dette. Kontrasten mellom de to potensialitetene blir dermed klar gjennom begges nærvær: Virkeligheten fremvises når noe uvirkelig er latent i teksten, og dette gir bare mening dersom det har referanse til en virkelighet.

Hos Fredwall og i hans lesning av *Is-slottet* blir dette relevant som utgangspunkt for litterær analyse, i forhold til ”den andre” i hans sammenheng. Det forekommer imidlertid også på et rent tekstuel nivå, da ”det andre” jo blir fremvist som konkret figur i teksten.

Verkets virkelighetskontekst vil for ham ta utgangspunkt i Iser, som hevder at ”verket verken kopierer eller avviker fra virkeligheten, men representerer i stedet en reaksjon på den kontekst hvor den har hentet sine repertoarelementer fra.” (Fredwall 2002: 62).

Fredwall refererer også til Sartre: ”skammen er en skam over seg selv overfor Den andre. Skammen er nemlig alltid relasjonell, der Den andre - reelt eller imaginært - vil være involvert i skamfølelsen” (ibid: 140). Videre vurderes dialogen: ”Så du noe på meg?” (sic) spør hun (Unn, anm.) derfor - ”med auga rett på” *den andre*” (ibid: 145 – min kursivering). Det som er usagt, og ikke vil formidles i romanen, vil også stå i relasjonen mellom de to, og ”det er nærliggende å sette dette i forbindelse med tanken på ”det andre“ - skyldfølelsen” (ibid: 151).

Når Fredwall omtaler ”den andre” er det dermed gjennomgående i forhold til nærhetsrelasjonen mellom de to, og at begge ville vurdert ”den andre” som nettopp det. For ”det andre” gjelder imidlertid andre regler direkte knyttet til teksten, da Fredwall ser at ”Opplevelsen av ”det andre” følger henne nemlig gjennom hele vandringen i slottet. ”Ikkje tenke på det andre no” (34), ”eg har ikkje gjort noko” (51). (...) En slik tolkning kan også forsvares ut fra at ”det andre” knyttes sammen med øyet som symbol på det guddommelige” (Fredwall 2002: 149). På den måten ser vi at også Fredwall, som Henriksen, ser på ”det andre” som del av det vi ikke får tak på gjennom konkret tekstbeskrivelse. Vi vil også se her at det er nettopp dette som blir formidlet gjennom symboler, som Henriksen er inne på, men på det fragmentariske nivået også gjennom en allegorisk lesning, som begge forutsetter termer jeg derfor vil greie ut om det teoretiske grunnlaget for her.

### **3.3: Allegori eller symbol som mimesis? Walter Benjamins allegoribegrep**

Et av de største litteraturhistoriske verkene som omhandler allegorien som litterært grep – og kanskje det mest anerkjente – er Walter Benjamins verk *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* (1928, norsk oversettelse 1992), der et av hovedkapitlene omtaler allegorien og dens litteraturhistoriske utvikling. Ikke minst blir den gjennomgående sammenlignet med symbolet, og forskjeller i oppfatningen av de to tropene gjennom ulike perioder blir gjort greie for.

Allegorien kommer i Benjamins samtid på mange måter i kontrast til troper som det barokke emblemet, og den i samtiden mye brukte metonymien, i og med at den nettopp er et uttrykk som er fundamentalt ulikt tingen den står for. Metonymien og emblemet har begge en ”sikker signifikantrelasjon” (jf. Schøne i Erslev Andersen 1989: 37), og kan slik forstås umiddelbart, mens

allegorien nettopp skal virke avstandsskapende. Fellestrekket er imidlertid at alle er konkrete, også allegorien er noe konkret, men den formidler ”egentlig” noe annet enn dette konkrete.

Benjamins teorigrunnlag omkring allegorien refererer også til de som hevder at det symbolske må forklares gjennom allegorien grunnet deres felles ”dimensjon” i avstand til den potensielle virkeligheten, og på den måten vil den allegoriske teksten resultere i det han omtaler som ”outrert realisme”. Symbolet får en egenverdi, men må ”løses” ved hjelp av den allegoriske ”koden”. Slik kan allegorien bli melankolsk, banal eller bare fremstå som et bruddstykke som forklarer symbolet. Benjamin går imot dette synet, allegorien blir av ham hevdet å skape ”dybde og avstand” (Benjamin 1928/1992: 184) i kunsten, og på den måte reservere den for de innvidde, og bidra til å opphøye det beskrevne. Dette fordi han ser på allegorien som en ”overskridelse”, noe som da forsvares i og med at den er ”hinsides” sin egen betydning, og slik ”overgår” denne. Den bidrar til maskering av det den beskriver, i og med at den er dette gjennom at den klartekstformidler noe annet. Dermed blir den ifølge Benjamin også normativt bedre.

Det mimetiske i følge Benjamin blir definert gjennom at kunsten både kan stamme fra og uttrykke en opplevelse i forhold til virkeligheten. Allegorien, derimot, kontrasterer dette ved at den er skilt fra den konkrete virkelighetsopplevelsen, og blir det som forbinder bildene med denne, eller som Lars Erslev Andersen hevder når han taler i semiotiske termer, det som forbinder signifikant og signifikat (jf. Erslev Andersen 1989: 17). Symbolet på sin side bidrar bare til skillet mellom disse, ikke den implisitte forklaringen, som man må forstå allegorien for å se. Den er dermed ikke like ”fullendt” som denne. Allegorien blir forstått sanselig, men man skjønner gjennom fortolkning at den beskriver noe annet og noe som er ”større” enn det den formidler i en overflateforståelse.

I romantikken er det alminnelige synet at *forfallet* i naturen viser dens historisitet, og denne symbolikken ligger i Benjamins ”ruin”-begrep, og konkret i ruiner som sørgespillets rekvisitter. De symboliserer på en tapt tid, og dermed, ifølge Benjamins premisser, vil de kunne formidle mening i forhold til denne. Forfallet de representerer har verdi ikke bare gjennom historisiteten, men også gjennom at det bidrar til ”omrokering” av midlene, og dermed en ny konstruksjon.

Erslev Andersen parallelliserer dette med Kristevas begreper om semiotisk språk, som tar utgangspunkt i fonologiske og morfologiske trekk i språket, og symbolsk språk, som i større grad fokuserer på det semantiske aspektet. Isolert sett er fonemene og morfemene meningsløse og ikke-formidlende, men satt i en semantisk kontekst, og formidlet gjennom symbolene, blir de mulig å forstå. Det semiotiske aspektet ved denne teorien, blir dermed jamført Benjamins ruinoppsplittelse, gjennom oppsplittelse i nye fonemer, kan morfemer lages, og disse kan igjen settes sammen til formidlende setninger. Allegorien spiller dermed inn i og med at den bygger opp det tilintetgjorte til

noe som kan tolkes og gis flere betydninger allerede i utgangspunktet. Dette mener Erslev Andersen at forutsetter en dekonstruerende lesning, og der ligger kunstens potensial i ”punktene”, som er resultatet av det Benjamin kaller ”ruinoppløsningen”, men også det man potensielt får ut av det oppløste vil kunne dekonstrueres og skape nye ”punkter”. Dette vil demonstreres på *Båten om kvelden*, der det nettopp er et liv som fragmenteres og ”settes sammen igjen” til en allegori på det.

Drar man Platon og mimesisbegrepet sammen med Benjamin, hevder Erslev Andersen at allegorien hos ham blir problematisk i forhold til symbolet, da begge disse er pekende, har referanse til virkeligheten og dermed også kan være mimetiske. Den mimetiske kunsten, presenterer i følge Benjamin idéen nettopp gjennom symbolet, som er skilt fra virkeligheten, men skaper idéens virkelighetsnærver. Allegorien skaper derimot idéens fravær, da den bare i klartekst kan leses på et ”annet” nivå. Mimetisk tekst blir imidlertid fundamentalt ulikt det som ikke står klart, dette profilerer ikke sannheten, og man er klar over at verken symbolet eller allegorien etterstreber etterlikning av virkeligheten. Det mimetiske aspektet kan dermed ikke bruke allegorien som virkemiddel, da det ligger en dialektikk i det allegoriske som skiller dets potensielle mimetiske sannhet fra dets ytre, som er klartekstformidlende, men også bruker diskursstrukturer, som symbolet, som virkemiddel.

### **3.4: Symbolet. Torben Brostrøm og hans utgangspunkter.**

I *Litteraturvitenskapelig Leksikon* blir det sagt om symbolbegrepet at det ”blir mye brukt i litteraturvitenskapen, men er også problematisk” (Lothe et.al 1999: 244). I første rekke er det da det som omtales som *poetisk symbol* som blir tatt i bruk, det vil si ”en kompleks semantisk struktur der et ord eller en ordgruppe med en konkret referanse henviser til et større betydningsfelt; f.eks. kan havet symbolisere en sinnstilstand, lengsel e.l.” (ibid.) Med andre ord en ganske heldekkende definisjon, som også er leksikontypisk. Teoretikere som blir trukket frem i forbindelse med denne symboldefinisjonen er stort sett slike som er skeptiske til den, som Umberto Eco og Paul de Man.

Når Brostrøm beskriver symbolet i forhold til lesningen av Vesaas, tar han også utgangspunkt i den mangslungne betydningen av ordet, og forklarer symbolet gjennom psykologen Jørgen Jørgensen enkelt slik: ”Fænomenet S (symbol) fungerer for organismen O som symbol for fænomenet D (designatum), hvis og kun hvis S hos O fremkaller en innstilling mod D.” (Brostrøm 1955:30) Dette blir imidlertid ikke fremstilt i artikkelen som det enerådende eller endelige symbolsynet, Ernst Cassirer og hans verk *Philosophie der symbolischen Formen I/III* blir også viktig. Det han trekker frem derfra er menneskets ”symbolske verden” (ibid.), bruk av symboler er implisitt nødvendig for menneskelig kommunikasjon.

Mennesket kan ikke stå umiddelbart over for virkeligheten. Han kan ikke se eller forstå uten at indskyde et kunstigt mellomled, i sproglig form, i kunstneriske bilder, i mytiske symboler og religiøse riter (...) Functionen er væsentligere end materialet, og betegnelsen er viktigere end det betegnede” (ibid: 31).

I forhold til de episke tekstene trekkes kontrasten mellom symbolet og ”myten” frem, ”myten ”kræver at blive troet, dens objekt er virkelighed” (ibid: 33), mens symbolet er et bilde, der er ikke egentlig virkelig eller faktisk naturlig å tolke, men som står for noe som ligger innenfor rammen av virkeligheten.

Ernst Eisler blir antatt å inneha et tredje symbolsyn, her er symbolet ”helheten af det symboliserede og det symboliserende” (ibid: 35), noe som igjen fører til at billedspråket i en litterær tekst kan kalles symbolikk, ”men dog må man skelne mellem disse symbol d e l e og et dikterverks symbol (...) Ethvert godt kunstværk er således symbolsk, det har et motivsymbol” (ibid: 36).

Videre er det et poeng for Brostrøm å beskrive symbolets rolle i ulike tidsepoker. Mest relevant i denne sammenhengen er da naturalismens symbolbruk, som blir trukket frem som ”episk” bruk av symboler - symbolene forteller subjektivt det forfatterne vil formidle. I Symbolismen blir det derimot det skrevne ordet i seg selv som er symbolet, der mennesket og teksten møtes. ”Overgang fra naturalistisk virkelighedsskildring til symbolistisk billedpræget sprog har således en metafysisk baggrund” (ibid: 38).

Symbolets funksjon blir, særlig ut fra Cassirer, en menneskelig funksjon mer enn en litterær, og denne kommer frem gjennom tolkningen av det. Det fremgår gjennom likhetsassosiasjoner, men skiller seg fra ”metaforisk stof” ved at det må sees i en helhet i forhold til sin sammenheng, og ikke som metaforen er en enkelt ren omskrivning.

Mens metaforen beror på en adskillelse af elementerne, så er symbolets væsen en inderlig, uadskillelig forbindelse af to bevidsthedselementer, det symboliserende og symboliserede, et håndgribeligt stof, som får mening af og giver skikkelse til noget uhåndgribeligt. (..) Hvor den alminnelige fremstillingsform ikke strækker til, tyr man til symbolet, som kan udsige det uudsigelige. (ibid: 41)

Også allegoribegrepet blir sett i forhold til metaforen, som en ”utført metafor (..) en hel handlingsrække under samme billede” (42). Det er dette begrepet man ser at Brostrøm bruker om *Huset i mørkret*, og som jeg senere vil bruke i forhold til *Båten om kvelden*.

Brostrøm konkluderer enkelt nok på linje med Eisler, med at det symbolsynet han betrakter som

mest brukbart i forhold til Vesaas, er symbolet som ”helheden av det symboliserede og det symboliserende” noe han mener dekker en moderne dikters symbolbruk – både symbolet og det symboliserte må kunne leses eller forstås gjennom tolkning. På den måten kan man si at han, i motsetning til Benjamin, vil se på symbolet som ”fullendt” i seg selv, og at det på den måten virker kommuniserende utad, og ikke trenger forklaring. Imidlertid vil det nok også i denne sammenhengen skille seg fra klartekstformidlingen, skape en klar avstand til det mimetiske og kreve fortolkning på et annet nivå enn dette.

### **3.5: Finnes en ”symbolsk form”? Fredrik Tygstrup tolker symbol i ”realistisk” kontekst.**

I artikkelen ”Realisme som symbolsk form” tar også Tygstrup for seg kontrasten mellom en historisk og virkelighetsgjengivende realisme, men ser på sin egen fremstilling som ”historisk men ikke epokal” (Tygstrup i Holmgaard (red.) 1996: 183), i og med at han ser på Balzac, Flaubert og Proust, forfattere som har blitt definert som ”realistiske” også i en historisk kontekst, men han vil ikke lese dem ut fra trekk ved realisme slik begrepet blir brukt som epokebetegnelse. Realisme beskriver han som ”virkelighetsgjengivelse” og ”virkelighetsfremstilling”, og innenfor denne rammen blir det tatt utgangspunkt i Lukács’ og Adornos oppfattelser av særlig Balzacs realisme, uten at han går inn i debatten mellom disse.

Han vil derimot se på de ”realistiske” tekstene i forhold til et begrep om ”symbolsk form”, og med det knytte tekstene til ”de faktiske tekstiauttagelser, man kan gjøre, dvs. for at oppsøke den neksus mellom virkelighetsoppfattelse og fremstillingsstrategier, der ligger i realismebegrepet, i den litterære tekst selv.” (ibid: 185). Gjennom lanseringen av begrepet ”symbolsk form” tar også Tygstrup utgangspunkt i Ernst Cassirer, og ser på det som ”et erkeendelsesteoretisk begrep, der stiller skarpt på erkeendelsens konstitusjon af en bestemt forståelse av verden, en forståelse, der oppretter et univers omkring det sanselige innhold, der således indordnes i et bestemt skematiseret billede.” (ibid.). Symbolene blir med andre ord ”realistiske” gjennom skjematiseringer, de får en fast kontekstuell betydning, og kan på den måten underbygge den mimetiske realismen i verkene. De ”representerer”, og bidrar gjennom det også til ytterligere å kopiere det foreliggende, og dermed blir de også ”mimetiske” ved å etterlikne virkeligheten internt i de kontekstene der de foreligger som symboler.

Dette kan imidlertid også bidra til at vi ser de symbolske formene i historien også som allegorier. Ettersom det er deres mål å vise og formidle det virkelige, men gjør dette gjennom å bruke bilder hele veien, blir de, som Tygstrup argumenterer for, skjematisk. Dette kan også



innebære at de blir gjennomgående på samme måte som en allegori, i og med at de vil ha en fast eller emblematiske funksjon, og dermed innehar de samme verdier som romantikerne kritiserte allegorien for, nemlig å ”låse” lesningene, formidle en deskriptivt riktig symboltolkning, og dermed gjøre helheten i en roman ”realistisk” gjennom denne faste symboltolkningen.

Denne skjematiseringen ser man at blir ytterligere styrket gjennom bruken av Hillis Millers idiosynkrasibegrep, som gjennom skjematiseringen av symbolmotivene kan påvise realismen hos Vesaas også gjennom hans bruk av visse symboler.

### **Teoretisk konklusjon: Realisme som mimesis og ”Det andre” som symbol/allegori hos Vesaas?**

Bruken av realismebegrepet som blir presentert gjennom Kittang på 70- og 80-tallet, er som nevnt etter mitt syn lite relevant i forhold til lesningen og historiseringen av Vesaas. Når Vesaas-romanene som blir analysert her ble utgitt på 60-tallet - hundre år etter at det ”Realisme”-begrepet Kittang tar i bruk, ble brukt blant forfatterne - utelukker det en slik fortolkning av begrepet. Det er imidlertid vanlig å bruke realismebegrepet på annen måte i litteraturhistorien, og det er allment og rimelig at det blir brukt om en mimesisrealisme hos Vesaas, slik jeg vil gjøre her.

Man bør imidlertid være forsiktig med å bruke begrepet separat - dette er å bevege seg inn i et minefelt. I min begrepsbruk må det derfor bli mimesis-begrepet som kan fortelle oss hva som er ”realistisk”, og ”mimesisrealisme” som blir det man må søke i verkanalysene. For meg vil dette begrepet fungere som en presisering, innenfor rammen av det ”realistiske” er det ”mimetiske” det som i størst grad kan brukes om litteratur som skildrer en potensiell virkelighet på en ”sannsynlig” måte. Platon, Aristoteles og Auerbachs definisjoner blir dermed relevante, i og med at det er disse som også fører frem til det nyeste begrepet om mimesisrealisme, slik dette presentertes i artikler i *Gensyn med realismen*.

I forhold til tolkningen av ”det andre”, det ikke-mimetiske aspektet i tekstene, påvises dette gjennom motiviske troper, som allegorier, symboler og helhetlig symbolikk i den aktuelle delen av Vesaas-forfatterskapet. Det er imidlertid ikke det symbolske som er i hovedfokus i denne sammenhengen, men det blir relevant å påvise at symbolene ligger i teksten og har en funksjon. Symbolene må ideelt sett tolkes og vurderes både enkeltvis og i forhold til en helhet, men dette vil ikke bli gjort her. Det allegoriske slik man ser det gjennom Benjamin, kan imidlertid bli relevant i forhold til *Båten om kvelden*. Denne vil man se at kan defineres som en allegorisk tekst, og dermed en helhet som nærmer seg ”det andre”.

Når man vurderer på teksten slik, ser man på dens helhetskontekst, ikke, som i de to andre romanene, deres enkeltsymboler. Symbolene i verket blir heller ikke her lest som allegoriske i seg selv, slik Stegane og Andersen leser dem i litteraturhistoriene, man må skille mellom disse to funksjonene i forhold til en helhetlig lesning av verkene. Der *Is-slottet* og *Bruene* vil ha en konkret handling og denne har hovedfunksjon i seg selv, består *Båten om kvelden* av fragmenter, som, ved å bli satt sammen til en roman, slik det ble gjort av anmelderne og teoretikerne, får en helhetsfunksjon som jeg vil vise at kan leses som allegorisk.

## **Analysedel: Om Vesaas' tre siste romaner**

*Alle de tre kommende analysekapitlene vil være bygget opp med et innledende resepsjonskapittel, som forteller om hvordan verkene ble mottatt og leste, etterfulgt av en kronologisk analyse med hovedfokus på det mimetiske aspektet i romanene. Avslutningsvis vil jeg foreta en kort drøfting av aspekter ved "det andre". I *Is-slottet* og *Bruene* kan dette komme frem gjennom tolkning av symboler og bruk av sjangere i deler av verkene, mens i *Båten om kvelden* vil jeg demonstrere det gjennom en allegorisk lesning av verket. Dette fordi det i større grad enn de to andre er satt sammen av "punkter", og å gjøre punktnedslag her vil derfor ikke ha samme effekt. Derimot kan det, som vi vil se, være relevant å anvende den nevnte allegoriteorien på den.*

### **4. *Is-slottet* – "realistisk overflate med skjult symbolverden"?**

"Det som gjør *Is-slottet* så kunstnerisk vellykket, er den gjennomførte enkelhet, i handlingsgangen, i stilen og i billedbruken." (Kenneth Chapman 1969/1971: 191).

**4.1: Man leser Vesaas – noe av den mangfoldige resepsjonen:** Når det gjelder generell resepsjon, står *Is-slottet* i en særstilling blant Vesaas-verkene. Ingen av verkene (med mulig unntak for *Fuglane*) har blitt så solid omtalt, både i sin samtid og av ettertiden. Hans H. Skei forklarer det slik: "Ei fortetta, rik og mangetydig skildring av to ungjenter, bygd opp kring symbolet vi møter alt i tittelen, byd på lesaropplevingar og tolkingsproblem som gjer at dette er blitt ein av dei mest omskrivne av alle bøkene til Vesaas" (Skei 2002: 16). Å gi et sammendrag av denne romanen, blir dermed nesten umulig, da dette er gjort så hyppig og med så mange forskjellige tolkninger at det er vanskelig å tilføre disse noe nytt. Det vil derfor være mest relevant her å forutsette at leseren kjenner romanens innhold, i det vi begynner med et avsnitt om dens store og mangfoldige

resepsjon.

Den av lesningene jeg her vil ta mest grundig for meg er en av de Fredwall omtalte som en av de ”grunnleggende” lesningene (jf. Fredwall 2002: 81), og også en av de eldste, nemlig Ellisiv Steens artikkel fra 1964, som ganske enkelt bærer tittelen ”Tarjei Vesaas: Is-slottet”. Hun slår med denne artikkelen på mange måter an tonen for det som blir en klassisk norm omkring lesningen av romanen, og dette skjer blant annet gjennom kommentaren ”Å ta fatt i et slikt verk med håndfaste analytiske metoder kan synes like brutalt som å studere snekrystallens skjøre struktur med lovåtter på” (Steen 1964: 117). Språket i analysen er i seg selv av den poetiske arten, ikke minst når Steen lenger nede kommer frem til at ”(...) et godt diktverk tåler meget, hvor skjørt det enn kan fortone seg. Det smelter ikke som snekornet ved første berøring, tvert imot kan det komme til å funkle i klarere glans” (op. cit). Allerede her blir verket metaforisert som et ”snekorn” eller et ”snekrystall”, noe skjørt og ubenevnelig - som det ikke minst er vanskelig å få fatt på.

Av artikkelen fremgår det at det allerede i 1964 ”er vanlig å trekke frem to hoveddrag i Vesaas’ romaner, det realistiske og det symbolske” (ibid: 118). Med andre ord den samme todelingen som kommer frem i både Vesaas-antologiene og i de allmenne litteraturhistoriene senere. Steen tar her også utgangspunkt i Brostrøms artikkel, og ”det andre” blir gjennom denne også her konkretisert som det symbolske. Imidlertid påstås det at det på denne tiden er ”vanlig å sette et skille ved ca. 1940 mellom en mer realistisk betont produksjon før denne tiden og en senere mer symbolpreget”.

Dette blir en klar forskjell fra de senere og mer historiserende oversiktene. At *Kimen* markerer et skille i forfatterskapet er riktignok, som tidligere vist, noe alle er enige om, men dette er likevel det eneste stedet det er realisme-aspektet som gjør det, og det indikeres at det er de tidligste og dermed det som vanligvis sees på som de kvalitativt svakeste romanene som er de ”realistiske”. Imidlertid er det romanene *Huset i mørkret*, *Signalet* og *Brannen* som blir omtalt som ”verker som hever seg helt ut over realismens forpliktelser til det man umiddelbart mener med ”sannsynlighet”.” (ibid.). Kontrasten til det ”realistiske” er nå nettopp det ”ekspresjonistiske”, det som omtales som ”ren billedtale”. Steen setter imidlertid de romanene Dahl og Rottem kaller realistiske, i en mellomposisjon: ” – Til gjengjeld har mange av de senere romanene med mer opplagte symbolvirkninger – *Kimen*, *Tårnet*, *Bleikeplassen*, *Vårnatt*, *Fuglane* – feste i realistisk skildring.” (ibid.) Dette blir i stor grad motivert av Steens syn på motivene som klart ikke-idiosynkratiske, men med nye betydninger i ulike bruksformer.

*Is-slottet* blir umiddelbart plassert i den samme kategorien, den ”har en sammenhengende realistisk handling som substans, men (...) også inneholder elementer som trekker oss ut over

handlingsstoffet”. (ibid: 119). I en senere kommentar blir det også nevnt: ”La oss da være klar over at bokens personer ferdes på det realistiske plan. De trekker ikke nødvendigvis slutninger utover det de selv opplever. Det er til oss, leserne, at dikteren vil tale gjennom fortellingen slik at den får bærevidde utover handlingsstoffet” (ibid: 126). Dobbelheten blir påpekt konkret i forhold til scenen der Siss ser Unn i is-slottet, på den ene siden er dette et ”faktisk” syn, men Steen mener at det ikke faller Siss inn at det er ”noe annet enn et syn” (op. cit.), det utelukkes det Vesaas senere hevdet (jf. H. M. Vesaas 1976: 132), at Siss i romanen ser den faktiske Unn og blir stort sett klar over dette.

Det blir for Steen også relevant å skille mellom konkrete motiver og symboler i romanen, det ”alminnelige” og den ”dypere mening”, og at det sistnevnte vil fortelle oss noe om ”hvorfors” romanen er fortalt. Imidlertid leser også Steen symbolkapitlene i romanen som bokstavelige i motivisk form, hun tolker til og med de ”svarte dyrene på snøen” til rent bokstavelig å være en insektsverm, i stedet for en billedlig fremstilling av naturfenomenet som beskrives gjennom snøsmeltingen.

Steen vurderer fortelleformen til å være en sammensmelting mellom aural og personal, det finnes en allvitende forteller, og denne gir oss innblikk i Siss’ (i femte kapittel også Unns, anm.) følelser. I avslutningen er det imidlertid bare fortelleren og leseren som ”blir innviet i en hemmelighet som bokens personer aldri får oppklart” (ibid: 125).

For Steinar Gimnes er leserrollen slik den fremtrer i de tidlige anmeldelsene av romanen, noe som blir omtalt, ved at anmeldelsene ”demonstrerer svært slåande korleis romanen skaper sin lesar” (Gimnes 1988: 48). Det er tydelig at Gimnes i sin omtale av leser-roller tar utgangspunkt i resepsjonsteori som bygger på Chatmans kommunikasjonsmodell omkring tekst, forteller og leser (se grundigere forklaring i kapittel 6.1, s. 88), og konkluderer med at ”Vesaas har greidd å etablere det Umberto Eco kallar **djevepakten**; teksten skaper den faktiske lesaren om i sitt bilde, gjer han interessert i det som ikkje interesserer han!” (ibid: 49). ”Det enkle” vil i de tidligere anmeldelsene også spille en viktig rolle, som det som får formidlet det usagte uten å utsi det direkte. I omtalen av Dag Solstad-artikkelen ”Myten om Vesaas”, mener Gimnes også at det Solstad kaller en myte, egentlig er en leserens *forventningshorisont*, i og med at det han sier er ”sant” – ingen stiller spørsmål ved det.

Andre lesninger av romanen som spesielt blir tatt frem av Gimnes, er Hans Fæster, som blir sagt å ha en strukturalistisk tilnærming til romanen, med motsetningspar som gjennomgående. I tillegg omtaler Gimnes også Walter Baumgartner, og hans mer ”personlige” Vesaas-lesninger, som han setter i opposisjon til Solstads kritiske historisering av Vesaas.

Avslutningsvis trekker Gimnes frem Petter Myhr og hans ”apologi for *Isslottets* tragiske

helt”, som han kritiserer for å være ”bedrevitande”, i og med at han opererer med ”en samlet norsk kritikerstand”, og at han hevder å forstå at ”Ingenting av det Vesaas ville med [speil-] scenen kommer frem i filmen” (Myhr 1988: 161). Dette mener Gimnes at ikke er nyskapende, men ”fører (...) vidare ein solid tradisjon i vårt fag, som også mitt arbeid går inn i: Opposisjonen mot eksisterande tolkingar dannar grunnlaget, for ikkje å seie legitimerer ny forskning” (Gimnes 1988: 75).

Av andre senere lesninger – som er for nye til å bli kommentert av Gimnes i dennes artikkel (den mest oppdaterte oversikten over lesninger finnes i Fredwall 2002: 83-84) – bør nevnes Hadle Oftedal Andersens artikkel ”Incest i is-slottet”. Her blir seksualitetsmotivet nok en gang vurdert, noe som vil bli kommentert i analysekapitlet.

En av de siste lesningene av romanen, er Rakel Christina Granaas’ artikkel ”Barnet som krisebærer” fra 2002. Hun har henvisninger til de fleste av de overnevnte, men gjennom Shoshana Felman klarer hun likevel å utføre en psykoanalytisk lesning, som ikke har vært utført tidligere. Når det gjelder barnas språkløshet som setter begrensninger for kommunikasjonen mellom Siss og Unn, leser hun dette, i likhet med Johan Borgen, med stor grad av metatekstualitet, med Siss som ”kunstneren” som ikke kan formidle det hun vil med ord. Samtidig tar hun også med poengene omkring den manglende kommunikasjonen som fundamentalt for kommunikasjonskapittelet ”Siss og Unn”, og for Siss’ manglende redegjørelse omkring Unns forsvinning. Barnefiguren er også et poeng som er nødvendig for den enkle og mimetiske overflatestilen, på samme måte som hun trekker frem *Vårnatt* og *Fuglane* som andre slike romaner (Granaas i Gimnes (red.) 2002: 171), der barnet eller den som er annerledes understreker tekstens enkelhet og bidrar til å gjøre den realistisk, både via og på tross av symbolene. En slik lesning ble også foretatt av Ola Jonsmoen i 1964, og han påpeker i denne sammenhengen også at Vesaas er realistisk i sine barneskildringer, samtidig som barna også kan ha en symbolfunksjon når de er mer type-aktige.

Eg trur eg trygt torer å slå fast at Vesaas i svært liten grad let eit barn berre vere å forstå som symbol, det vil seie at dei ikkje ville vere liv laga i ei realistisk ramme. Men det seier seg sjølv at ei rekkje av dei barna som folkar bøkene til Vesaas har krefter ut over seg sjølv, slik at ein kan sjå dei som tolkar for eit særskilt barnleg sinnelag, ei aldersgruppe e.l. (Jonsmoen 1964: 320-321)

Gjennom analysen her vil vi se at det er dette som skjer i Siss’ forhold til de omkring henne. I og med det hun ikke kan formidle, blir hun mindre realistisk i sin sammenheng, og er en representant for det barnlige hos Vesaas - som gjerne leses metatekstuelte.

Avslutningsvis bør nevnes Toni Merete H. Piloddens hovedoppgave ”Arketyper og

elementenes poetikk i *Is-slottet* av Tarjei Vesaas”, som sammen med Fredwalls oppgave er den nyeste hovedoppgaven som er skrevet om *Is-slottet*. Her er det imidlertid forfatterintensjonen relevant, Pilodden hevder at ”Et sentralt spørsmål i litteraturanalyse er spørsmålet om forfatteren og hans intensjoner” (Pilodden 2002: 6) - et spørsmål jeg ikke finner relevant i min analyse. Piloddens oppgave tar også, som tittelen indikerer, utgangspunkt i en generativ analyse som vil tolke symboler i verket, og tar også utgangspunkt i en ”symbolisme”-definisjon der *Is-slottet* også inngår i en slik sjanger (ibid: 20/26), en definisjon vi jo her har tatt avstand fra, også gjennom forståelsen av verket. Denne oppgaven blir derfor mindre interessant i vår sammenheng.

**4.2: Analyse:** Allerede romantittelen får en klar dobbelfunksjon, på den ene siden er det et navn på en konkret figur i romanen, på den andre siden er denne figuren i seg selv konstruert, og blir gitt et symbolsk navn. Den konkrete figuren er av mange blitt tolket til å stamme fra et konkret naturfenomen, det såkalte ”Tokke-trollet”, en diger issvull som formet seg som en søyle, ”truleg som ein følge av vassdragsreguleringa” (Vinje 1997: 17). Vesaas avviste imidlertid på det sterkeste at han hadde brukt denne som modell for tittelen, han sa i stedet at han hadde skildret figuren ”slik han trudde det måtte vera” (ibid). Dette utsagnet styrkes også av at en liknende figur blir presentert allerede i romanen *Grindegard. Morgonen*. fra 1925, der ”Kyrsvelt” har samme konkrete funksjon som *Is-slottet* har her. Dagne Groven Myhren poengterer bildet i figuren som en ”minnelse om folkediktning” (Myhren 1987: 62), noe hun mener kommer særlig klart frem i det Unn går inn i det.

Romanen har tre deler, av Steen omtales disse etter klassisk gresk tradisjon som *eksposisjon* – som legger premissene for resten av romanen, *komplikasjon* – som forteller om innledningens konsekvenser, og *løsning* – som bringer hovedpersonen tilbake til sin status før romanen, og dermed fullfører det blant annet Northrop Frye ville ha omtalt som en narrativ U-form.

Flere av enkeltkapitlene i romanen begynner med et separat symbolavsnitt, som forteller noe om en persons, oftest Siss’, følelser i øyeblikket, eller skaper et konkret bilde med symbolfunksjon. I enkelte av kapitlene tar imidlertid symbolene ”overhånd”, kapitlene blir rent symbolske, eller innehar en prosalyrisk form, som et moderne dikt. De beste eksemplene på dette er i andre del, gjennom kapitlene ”Lovnaden” (s. 114-115) og ”Draum om nedsnødde bruer” (s. 138).

En gjennomgående tolkning - som jo blir særlig klar hos Steen - er at boken har en lettfattelig og naturlig overflatehandling, mens ”det andre” blir vanskeligere å få fatt på. Handlingen er mimetisk ved at den gir en sannsynlig gjengivelse av en potensiell virkelighet, men bildene gir

rom for dybdelesninger.

Fortellerrollen gir også grunnlag for en realistisk lesning av romanen – personene blir jevnt over skildret utenfra detaljert, men den indre synsvinkelen slik den formidles, gjennom særlig Siss' tankegang, gjør formen allikevel ofte personal. Fortellerens autoritet kommer særlig klart frem gjennom personskildringene. På den ene siden er de virkelighetsnære, men vi vil også se at både Siss og Unn vil få en distanse til omgivelsene, og dermed også til den potensielle virkeligheten som skildres gjennom oppførselen og kommunikasjonen mellom de som er omkring dem.

Understrekingen av denne autoriteten ligger dermed også i de kapitlene der Siss og Unn – de eneste den indre synsvinkelen ligger hos – ikke er med, og vi gjennom det skjønner at fortelleren *både* kjenner deres indre tankegang, *og* vet mer enn dem, det leseren også får vite.

Eksposisjonsdelen av romanen kan leses til å gå mer og mindre over fra det realistiske innholdet og handlingsbeskrivelsen i forkant av møtet mellom Siss og Unn, til det indre og symbolske i is-slottet sett fra Unns synsvinkel. Symbolene blir stadig mer dominerende i forhold til teksten, og mot slutten av femte kapittel er det som om de tar over helt, samtidig som de også der har en klar funksjon.

I begynnelsen av første kapittel blir Siss fremstilt metonymisk, gjennom en ”panne” som flyter gjennom mørket. Første gang Unn blir omtalt er i tredje avsnitt, som ”den halvt ukjente jenta” (7).

Jevnt over er skildringen av Siss' ferd til Unn i dette kapitlet en mimetisk skildring som har som mål å gi leseren et naturlig bilde av en ettermiddag sent på høsten. Bilder som viser dette er et ”brak” som ”fortalde at isen vart endå eit grann sterkare” og ”Gneistrande kulde.” – men ingen snø. Det viser seg allerede her at Siss er redd for mørket, noe som vil komme enda klarere frem i fjerde kapittel - selv om det da er tydelig at ”det andre” har gjort henne enda reddere. Dette er en naturlig følelse for en elleveåring, men kan også tolkes symbolsk. Siss' forhold til foreldrene blir også presentert i dette kapitlet, og de er satt inn i et naturlig miljø som ikke trenger ytterligere tolkning.

Det siste avsnittet, der fortellerblikket skifter fra tredje til første person, vises Siss' tanker, hennes velbegrunnede forventning til møtet med Unn, og et klart frempek som viser noe som vil skje. Den siste setningen blir både en repetisjon av ”panna” som introduksjonsmotiv, og en ny presentasjon av kuldemotivet. På den ene siden vises det gjennom den naturlige følelsen av å gå ute en kald høstkveld, samtidig som det også vises som et gjennomgangsmotiv, Siss ”dirrer” både i og med kulden og fordi hun er forventningsfull.

Det andre kapitlet er rent retrospektivt, Unns bakgrunn og bakgrunnen for møtet presenteres. Som i det forrige er også her tittelen navnet på den som blir presentert. I beskrivelsen av skolestart

blir Siss og Unn kontrasterte, Siss er en lederjente som klassen samler seg omkring, Unn er ”eit lite stykke ifrå” (12).

Når Unn ikke vil være sammen med de andre trass i at de prøver å få henne med, oppfører hun seg provoserende på dem i all sin nøytralitet. På den ene siden er hun ”Jente med sveis i. Likeleg.” (12) og ”ein av dei skarpaste”(13), men føler at hun ikke ”kan” være med i leken deres – noe hun ikke selv vil begrunne, og heller ikke vil bli spurt mer ut om.

Også dette kapitlet kan leses mimetisk, det etterlikner potensielt faktiske hendelser. Klasseromsscenen og dialogene er naturlige og lite oppstykkede, og ”Villegge hender” (16) som hjelper til i en kommunikasjonssekvens ved hjelp av ”lappar”, er også en naturlig skolesituasjon som det er mulig for leseren å kjenne igjen. Kapitlet innehar heller ikke samme grad av symbolbruk som det første, noe som er klassisk i Vesaas- romaner. Det første kapitlet vil i langt større grad enn de neste prøve å beskrive en stemning for den aktuelle romanen, og setter derfor ikke nødvendigvis opp en realistisk handling allerede da, i hvert fall ikke umiddelbart.

I det tredje kapitlet kommer det omsider til faktisk kommuniserende handling. Beskrivelsen av ”to småjenters gryende nærhetsforståelse” er, som Rakel Christina Granaas er inne på, ikke bundet av presentasjonskonvensjoner, slik det heller ikke ville være naturlig for småjenter. De innehar ikke det formidlende språket som kan bidra til å gjøre en samtale ”naturlig” både gjennom dets form og dets innhold. På den måten kan kommunikasjonen mellom Siss og Unn leses mer og mindre mimetisk, vel og merke som barns virkelighet.

I og med deres mangelfullt utviklede (eller kanskje det er nettopp det de ikke er!) kommunikasjonsevner er det ikke unaturlig å anta at en naturlig konversasjon mellom to småjenter kunne gå for seg omtrent som det gjør i dette kapitlet. Utsagnet om at ”Dei måtte tomprate litt før dei kom i gang” (21) er en universell menneskelig reaksjon på den foreliggende tausheten, men denne kan i første rekke leses som aktuell i forhold til voksenverdenen. Den indre synsvinkelen ligger imidlertid hos Siss, som dermed har forventninger, men samtidig ser mer enn hun åpent vil innrømme. Det er dermed ”det usagte” i ”det andre” som er det viktige og uforklarlige på dette punktet i *Is-slottet*, og dette kan også leses metatekstuel, med Siss som ”kunstneren” som mangler vokabularet som er påkrevd for å kunne formidle det hun vil. Dette er noe som først kommer frem her, først her gjennom kommunikasjonen mellom de to, men også enda sterkere senere, for eksempel gjennom det Siss ikke klarer å formidle til letemannskapet i begynnelsen av andre del. Dette er i prinsippet den samme mangelfulle kommunikasjonen som de metatekstuelle lesningene fokuserer på, i og med at Siss – på samme måte som enhver kunstner - har noe hun må formidle, men dette lar seg ikke gjøre bare ved hjelp av de kommunikasjonsmidler hun kan bruke.



Kommunikasjonsproblematikken forankres ikke minst i scenene der *moster* er inne i bildet, ved begynnelsen og avslutningen av kapitlet. Tross hennes noe utenforstående rolle i forhold til samfunnet, er det hun som står for den ”voksne” og kanskje dermed det mest ”realistiske” i kapitlet, det hun sier kan minne om naturlig skriftspråk i forhold til romandialogens konvensjoner. Imidlertid kan hun også leses som en ”overgangsfigur” (Granaas 2002: 175), og hun har nok derfor ikke like utviklet språk som letemannskapene, læreren og Siss’ foreldre – som alle er fullt utviklede representanter for voksenverdenen. Dialogen hennes forsøker likevel ut fra en voksen og utviklet forståelsesmåte å være vennlig mot Siss, noe Unns replikker nok ikke kan vurderes som. Det er likevel i en modernistisk diskurs kanskje nettopp en slik dialog som *ikke* er naturlig etterlikning av den muntlige, der det faktisk foreligger pauser og grammatisk mangelfullhet – slik det gjør i konversasjonen mellom Siss og Unn. Den tidvis ikke-rasjonelle oppførselen som her beskrives mellom dem og gjør det ikke-mimetisk, blir slik kontrastert ved oppførselen til *moster*, som i størst mulig grad er naturlig i forhold til rollen hennes i kapitlet og romanen som helhet. Pilodden jamfører *moster* med ”den vise mannen” hos strukturalistene, og ser på henne som en ren hjelperaktant, ingen psykologisk utviklet aktør (jf. Pilodden 2002: 99).

En klassisk lesning av de delene av kapitlet der *moster* ikke medvirker, som blant annet blir foretatt av Peter Myhr (jf. Myhr 1988: 159) tilsier at det er tre scener i dette kapitlet som er viktige for utviklingen av forholdet mellom Siss og Unn, nemlig *speilscenen*, *avkledningsscenen* og *hemmeligheten*. Disse tre scenene står på flere måter i et interaktivt forhold til hverandre.

Avkledningsscenen kan leses som en direkte konsekvens av *speilscenen*, ikke minst i forhold til Vesaas’ egne ord om at Unn vil ”sjå om det ho har vore ute for har sett noko slags merke på hennar eigen kropp.” (H. M. Vesaas 1976: 132). Dette er noe det er mest relevant å undersøke i forhold til en hun identifiserer seg (”speiler seg”) med, og hun finner at Siss er et godt eksempel på det. Gjennom den innledende samtalen har Siss og Unn oppdaget det Siss allerede har hatt en følelse av gjennom det hun har sett og opplevd på skolen, nemlig at de, tross sin ulike bakgrunn, har flere fellestrekk, i form av rommet, alderen og størrelsen, og senere at ingen av dem har søsken – ”Då høver det godt.”(24). Likhetsinntrykket blir selvfølgelig ytterligere forsterket av denne scenen, gjennom speilet blir ansiktene deres beskrevet med de samme trekkene, og med en direkte likhet ved ”dei putande leppene dine, nei det er mine, så likt”(25). Granaas leser denne identifikasjonen mellom Siss og Unn som nødvendig for kommunikasjonen, og jamfører *speilscenen* med psykoanalytisk teori omkring barnets syn på seg selv og ”den andre”. Dette blir også gjort relevant i forhold til Unns ”putande lepper”, som Granaas mener er et uttrykk for sensualitet. Av Myhr selv blir scenen også lest som nødvendig i forhold til kommunikasjonen mellom de to, da denne på et

symbolsk nivå åpner for den delen av denne som de, i motsetning til de voksne menneskene i romanen, ikke er tilstrekkelig sosialiserte til å kunne foreta. På samme måte som det som skjer i islottet, er dette også noe som bare er for de få – noe Myhr mener også bidrar til å forklare hvorfor Unn ikke ville treffe Siss dagen etter, og hvorfor Siss ikke kunne redegjøre for hva som egentlig hadde skjedd mellom dem.

”Hemmeligheten” til Unn blir på sin side en konsekvens av avledningsscenenen, og bundet til den, selvfølgelig i og med spørsmålet ”Såg du noko på meg i stad?” som faller rett etter at hun har fortalt om hemmeligheten uten å dele den, og det like sterke og absolutte ”Nei!”-svaret (30). Det er dermed en klar perpleksitet og skuffelse, man finner hos Siss etter at Unn har påstått at hemmeligheten ”bare” er ”eg veit ikkje om eg kjem til himmelen”. Den kan på sin side leses som en direkte fremstilling av ”det andre”, og frempek på et motiv som kommer frem i klartekst i femte kapittel, men også vil kunne virke dominerende i resten av romanen.

Av Gimnes blir lesningene av dette kapitlet sagt å feste seg ”svært lite ved Unns utsegn om at ho ikkje trur ho kjem til himmelen (s. 32, anm.). Ho knyter sin erotisk farga løyndom heilt klart til begrepet **synd. Skuldkjensla** hennes er ein konsekvens av holdninga til det seksuelle i eit norsk miljø prega av kristen puritanisme og eit negativt syn på seksualitet” (Gimnes 1988: 54). Dette synet blir imidlertid, som Fredwall påpeker (jf. Fredwall 2002: 149) kontrastert i kapittel 5, del I, der det potensielle gudssymbolet ”auget”, som presenteres eksplisitt mot slutten av kapitlet (”Tydeleg eit auge.” s. 68), gir et positivt syn på Unn, og lyset som kommer frem i dette kapitlet virker som en antitese til Unns eget utsagn, da følelsene hennes i forkant av døden blir beskrevet med utelukkende positive symboler, og døden beskrives ikke i klartekst.

I kommentar til det samme utsagnet fra Unn, ser Hadle Oftedal Andersen at det er ”tre ting Unn kan referere til: Vanlege pubertetshendingar, menstruasjon eller onani. Lesbisk tiltrekking mot Siss. Eller seksuelt misbruk.” (Oftedal Andesen 1997: 16). Det lesbiske blir fort utelukket, ettersom Unn omtaler ”det andre”, som nok er nettopp ”hemmeligheten” hennes som det hun senere ikke vil tenke på, i motsetning til Siss, som hun faktisk *vil* tenke på da.

Videre trekker Oftedal Andersen frem at ”overgriparen som peiker seg ut, er faren. Rett og slett fordi han er den einaste mannen som er nemnt.” Unns egne ord om at hun aldri har truffet faren sin, er dermed lite troverdige, ettersom han forekommer i fotoalbumet hennes, og ”Om ein tek omsyn til tida, at dette skjer på sekstitalet eller tidlegare [anm.: Ikkje så mykje tidlegare – Steen peiker på at Siss går i ”langbukser”, jf. s. 21] så er det vel rimeleg å tru at det er han som har teke bileta.” Vel, bærbare kameraer var jo faktisk oppfunnet i 1963 også. Og det er vel ikke så mye i veien for at moren – selv om hun er kvinne - kan ha tatt bildene, til og med Gina Ekdal i *Vildanden*

tok jo bilder – i 1884! (Parallellen mellom Unn og Hedvig som ”skadeskutte” påpekes for øvrig også i Rottem 1995: 156.)

Oftedal Andersens neste poeng er i og med Unns inngang i isslottet ”Kva anna er dette enn den kroppslege erfaringa av å vere seksuelt misbrukt?” Vel, det er visse muligheter hvis man ser på andre lesningar av romanen, noe vi kommer tilbake til i den delen av analysen.

Etter dette begynner han å tolke symboler: ”Eit stort mørker, eit djup, med slam-vegg og eit stillestående ”skaldyr” ved nedgangen. Kjønnsåpning og klitoris?”(ibid.) Da kan man jo spørre seg hvilken symbolordbok det var Oftedal Andersen fikk til jul! I hvert fall er det tydelig at symbolmotivene her blir tolket uten annet tekstuel grunnlag enn det tolkeren selv skaper, og at dette dermed er en tolkning som er lite adekvat.

Men la oss i hvert fall gi Oftedal Andersen rett i en ting, når han i avslutningen skriver at ”somme vil kanskje hevde at incest er eit trend-tema som syner meir av artikkelforfattaren og hans samtid enn av boka han skriv om” (ibid: 17). Helt riktig! Riktignok var ikke incest noe nytt tema, men vel lite trolig at noe som ville bli omskrevet med så lite tekstforankring som dette.

La oss da heller slå fast at Oftedal Andersen nok burde hatt tykkere lovotter på seg. Det er for meg soleklart at et av de viktigste poengene ved romanen er nettopp det at man *ikke* vet hva bakgrunnen til Unn er – og dette fører på sin side til Siss’ desillusjon over ikke å ha fått vite, og dermed også ønsket om nærhet til Unn etter at hun har forsvunnet – som jo er det som driver handlingen fremover.

Dette beviser for oss at Oftedal Andersen ”vil sjå” - han vil tolke, han vil forstå, han vil ha svaret på spørsmålet som senere stilles; ”Kva er det med Unn?” Dette er imidlertid vanligst å lese som et spørsmål med en ren retorisk effekt, som det nok er meningen at man nettopp *ikke* vil få svar på. Skal man likevel prøve å finne en fortolkende ”løsning” på kapitlet, er dette noe som kan gjøres i del 4.3, der vi nettopp vil lese ”det andre” - det som og formidler noe annet enn det mimetiske, og som krever en fortolkning.

Gjennom Myhrs tredeling av det meste av tredje kapittel ser vi likevel med dette klart at kommunikasjonen mellom Siss og Unn får symbolfunksjon ut over det mimetiske, de tre scenene kan tolkes med betydning ut over det de beskriver i klartekst, og dette blir også hyppig gjort.

Siss oppførsel etter hemmelighets-scenen, ved avslutningen av kapitlet, blir delvis forklart (”Gjekk ikkje an å vera her. Unn kunne kome til å seia fleire ting”, s. 32) men ikke hvorfor dette egentlig er skadelig – leserne forstår ikke ut fra tekstoverflaten hvorfor Siss plutselig ikke vil vite mer. Dette beskriver dermed en stemning som bare ligger mellom de to, og slik blir det del av ”det andre”.

Det fjerde kapitlet beskriver på overflaten Siss' hjemvei. Hun er fremdeles mørkredd på en like "naturlig" måte som i det første kapitlet, men nå er det klarere at mørkredselen – og dermed også kapitlet som helhet – *også* får en symbolsk funksjon grunnet møtet med Unn. Det er ikke bare det at Siss er mørkredd, poenget er også at "vegen" gir lys og trygghet. Det er "sidene" hun er redd for – så lenge hun konvensjonelt holder seg på veien, går det etter forholdene bra, men hvis hun avviker, vil hun kunne få det ubehagelig. Sidene er "fullt av det ukjende" – Siss kan se noe som ikke er røpet, noe som er utelatt og som det nettopp ikke kan settes ord på "dette uskjønelege" (38). Er dette et symbol på alt leseren etter hvert finner ut at Siss ikke vet eller har kompetanse til å formidle? I samtalen mellom foreldrene er det ikke bare en spenning mellom barnet og de voksne, men også mellom det som med ord blir formidlet av Siss, og det usagte, det Siss ikke kan eller vil formidle, og som slik blir del av "det andre".

Det femte kapitlet begynner noenlunde naturlig, med moster som vekker Unn "I dag som på ein kvar annen vanleg skoledag". Dette blir imidlertid direkte kontrastert allerede i den neste perioden, "Men for Unn var det ingen slik dag" (43).

På symbolplanet ser man, som i de forrige, at isen braker ytterligere, med andre ord nok et kuldeemblem. Fortellingen beveger seg slik nærmere og nærmere en senere kulminasjon. Det kan imidlertid også leses rent mimetisk, som en årstidsskildring. Denne fortsettes så med skildringen av stjernene, som gjennom fremstillingen "førejuls-gry"(43) er beregnet til å gi positive assosiasjoner.

For første gang blir "det andre" brakt direkte inn(44), og gjentatt to ganger senere i kapitlet (46,53) som noe Unn ikke vil tenke på. Den mest naturlige lesningen er selvfølgelig å parallellisere det med "hemmeligheten" som nok også er det som gjør at Unn står utenfor. Det blir tydeliggjort nettopp gjennom negasjonen, det at hun gjentar "Ikkje tenke på". På samme måte som foreldrene til Unn er sagt å være ekstra nærværende gjennom sitt fravær i det forrige kapitlet, skjer det samme nå med "det andre", det som Unn *ikke* tenker på. Samtidig blir det umulig for Unn å treffe Siss så kort tid etter, og på samme måte som Siss "rømte" fra Unn dagen i forveien, er det nå Unns tur til å "rømme". Moster, som fremdeles står innenfor "de voksnes" forståelseshorisont, skjønner heller ikke Unns reaksjoner, og ser ikke at Unns tanker utelukkende fokuserer på Siss "som eg har funni" (46). "Det andre" kommer i en dobbel posisjon, på den ene siden er det fortsatt viktig, noe som også markeres gjennom kursivering, men tanken på Siss makter likevel å gjøre det sekundært.

I overkant av tre sider blir brukt på Unns betraktninger på isen. Dette sier på det mimetiske nivået enda mer om årstidsforholdet og til en viss grad Unns fortid og tankegang, men det må likevel også kunne leses som symbolsk, som en ytterligere tilnærming til inngangen i is-slottet. Det manglende snødrevet, som står i kontrast til det kommende, og bunnfrosken får slik roller på det

symbolske planet. ”Redsle-stupet” (50) er et typisk idiosynkratisk motiv innenfor rammen av Vesaas-diktningen, det blir brukt varianter av det både i *Kimen* og *Bleikeplassen*, samt i diktet ”Det ror og ror”, og senere i *Bruene* og *Båten om kvelden*. Det har nok også her i første rekke en rolle som stemningsskapende, å vise angsten som motiv.

Hele den andre halvparten av kapitlet (57ff) viser oss Siss’ ferd innover i is-slottet, en ferd som er motivisk blitt analysert på liknende måter av Granaas og Giulia Grimstad (1967). Den inneholder syv rom, som alle oftest blir lest til å inneha syv ulike symbolfunksjoner. Det siste rommet, der det implisitt fremgår at Unn møter døden, er det som skaper en erkjennelse, og som er klart minst mimesisrealistisk, og vanskeligst å definere innen en potensielt virkelighetsnær diskurs.

Myhr stiller seg også spørsmålet om ”hvorfør” Unn går inn i isslottet – er det et valg eller noe hun føler seg forpliktet til? Det at Unn tror hun har skremt Siss (33) mener Myhr ”forteller oss at møtet har vært avgjørende for Unns valg dagen etter. Men vi vet ikke om møtet var selve årsaken, eller som det var dråpen som fikk ett eller annet beger til å flyte over” (Myhr 1988: 156). I den forbindelse foretar han også en metatekstuell lesning av ”Før mennene dreg bort”, når han påstår at isslottet er et symbol på ”det andre” det de ikke forstår, og det at de ikke får tak i det faktum at Unn er der inne. Han forklarer dette på følgende måte:

Menneskene har behov for å tolke tilværelsen, gjøre den forståelig – slik leseren har behov for å forstå hvorfor det går som det går i denne romanen. (...) En rekke kritikere har merket seg at is-slottet er stengt, og en tenker straks på stengslene mellom menneskene og i det enkelte sinn. (...) Mange har også heftet seg ved isens særegne temperatur. Kulden. Is-slottet må ha noe å gjøre med kulden i verden, tenker man. Og siden det er Unn som trekkes mot kulden, må også hun være kald. (...) Ja, så sterk er is-slottets trolldoms kraft, at alle stirrer seg blinde på det mektige byggverk. (Myhr 1988: 156-157)

Unn blir dermed utstyrt med en ekstra kraft, hun forstår det andre ikke forstår, og kan komme inn der andre (særlig ”mennene”) ikke kan komme inn.

Det er også mulig å lese kapittel 5 som 1) en realistisk skildring av det å fryse i hjel, og 2) følelsene og observasjonene til Unn i det hun kommer stadig lengre og lengre inn i issvullen og denne er i ferd med å lukke seg – begge deler delvis metaforisk skildret. Slik kan hendelsene som beskrives hele tiden leses som rent bokstavelige – ihjelfrysningsscenen kan hele tiden forklares og begrunnes ut fra helheten, og er som sådan også representerende for en potensiell virkelighet.

En mulighet er det også å lese hele dette kapitlet som en isolasjonsallegori. Oftedal Andersen vurderer dette som noe i nærheten av en allegori på følelsene til en som har vært utsatt for seksuelt misbruk, mens andre tolkninger kan se det som et rent isolasjonsmotiv – på samme måte

som Unn kommer lenger og lenger inn i is-slottet, vil leserne senere se at Siss isolerer seg mer og mer fra de andre. Unns erkjennelse av det gode rett før døden inntreffer, blir på den måten en parallell til Siss' "tilbakevenden" til vennene og familien i slutten av romanen.

På den måten kan kapitlet også leses som en allegorisk miniatyr av romanhelheten. Et konkret tegn på dette er selvfølgelig at det har samme navn som romanen, men også gjennom handlingen kommer det frem. Det poengteres blant annet ved at den indre synsvinkelen til fortelleren her ligger hos Unn, i nesten alle de andre kapitlene ligger den hos Siss. En grunn til dette kan være nettopp at de to jentene fremdeles må leses som sterkt identifiserbare i forhold til hverandre, men ettersom det er Siss som viser seg å bli den mest sentrale karakteren i forhold til handlingen, blir det som her skjer med Unn i dette kapitlet som et symbolsk sammendrag av alt som skjer med Siss i hele boken: Først er følelsene hennes i islottet ubehagelige, på samme måte som Siss' opplevelser i forhold til Unn blir det i etterkant, mens hun senere kommer til en positiv erkjennelse som kontrasterer det hun tidligere har opplevd. Unn, som sa at hun ikke visste om hun kom til himmelen, opplever nettopp det divinatoriske realisert gjennom "auget" (68ff) – et guddommssymbol, her også markert visuelt ved sin innestengen i et trekantet is-slott (kan blande kristen symbolbruk og buddhistisk filosofi - ved døden blir man selv gud?) – og de positive naturbildene. På samme måte tror Siss at hun er dømt til å isolere seg på samme måte som Unn gjorde det, men hun finner redningen ved nok et besøk til is-slottet, og i motsetning til Unn forstår hun at hun trenger støtte nettopp fra de omkring henne.

Granaas poengterer strukturen helt konkret gjennom Siss' erkjennelse i den tredje delen, som hun påpeker at "har like mange kapitler som islottet har rom" (Granaas 2002: 175) og dermed at det er i denne delen Siss' utvikling i hovedsak skjer. Imidlertid kan det heller ikke være tvil om at det kommer en endring også i del II, der utviklingen poengteres.

I den andre delen, som ut fra Steens tredeling kan leses som komplikasjonen, er premissene for handlingen lagt i og med eksposisjonen, leserne skjønner at Unn er forsvunnet og død, og at dette knyttes til Siss, og dermed ikke kan skilles fra hennes personlighetsutvikling i romanen.

Det første kapitlet er en oppsummering av det som skjer i Siss' liv i mer og mindre den samme perioden som Unn gjennomgikk i det forrige kapitlet. Tankene hennes kretser i begynnelsen også omkring møtet i "Ein einaste kveld", men ettersom hun er noe mer jordnær og kanskje mindre livserfaren enn Unn, er tankene hennes preget av det positive omkring møtet ("Ho gjorde det høgtidsamt for seg ved å tenke: eg er for alltid ven med Unn. Gjorde det så kostbart ho kunne få det til." s. 75) og, i motsetning til henne, kan hun kontrollere gjensynslengselen nok til å bevare den, og

vil treffe Unn igjen umiddelbart. Dette gjør også at hun vil bevare den ennå udelte hemmeligheten, og lover, tross alle sine ubesvarte spørsmål, ikke å si noe om Unn – noe som jo gir fatale konsekvenser senere i romanen.

Opplevelsen gjør også at vi allerede her ser deler av Siss' begynnende isolasjon, gjennom at det for en gang skyld er noe hun ikke vil snakke med klassekameratene om. Referansen her til "lappe-sendinga" (76) og Siss' nærhet til Unn ("Vi ser at du veit det, Siss", s. 82) viser også på en realistisk måte at klassekameratene er til stede som personer, i forhold til en helhetlig handling, ikke bare som aktantiske hjelpere som under planleggingen av møtet. Senere ser vi hennes irrasjonelle svar i forhold til Unns forsvinning, både overfor klassen og moster. Likevel kommer ikke Siss' kommende skille fra dem klart frem ennå, hun forsøker fremdeles å oppføre seg som normalt.

Siss ligger nærmere en realistisk tankegang enn det Unn gjør, i og med at hun konkret kan sette ord på den eventuelle følelsen til Unn: "Ville ikkje Unn treffe henne i dag rett og slett? Var ho så brydd?" (78). Imidlertid viser "det andre" seg nå også i Siss' tankegang: "Dei trur det er noko. Det er òg det, men. *Det er for Unn og meg.* Ja og så kanskje for Gud, la ho til for å vere sikker" (83). Dette er en referanse til det uforklarlige og "allvitende", som vet det om relasjonen mellom Siss og Unn som de vet, men som de andre verken vet eller får vite, men også som vet noe om Unn som Siss ikke vet. I tillegg kan "Gud" også sees i kontekst med Unns utsagn om at hun ikke visste om hun kom til himmelen, og dermed også "det andre".

Været spiller både en bokstavelig og en symbolsk rolle også her, først som et forvarsel, "Det er [til og med] varsla snø" (78), dernest det faktiske snøfallet (79f). Dette er på den ene siden en helt konkret hendelse, som en naturlig konsekvens av senhøst klimaet og den økende kulden, og snøen "bekrefter" frosten og vinterens komme. Den bidrar senere til å skjule Unn i både i og med at det skjuler det som ligger inni is-slottet og i og med at den vanskeliggjør letingen etter henne ("Hadde endå denne snøen komi *i går*, sa leitarane, så hadde det vori sporsnø. No kom han akkurat for seint og gjorde vondt verre." s. 85). På den andre siden får snøen også en viktig symbolfunksjon i forhold til Siss og det is-slottet representerer for henne – noe vi jo har vært inne på flere ulike tolkninger av.

Det neste kapitlet, Vakenatt, innledes ved et avsnitt som det ikke er urimelig å anta at gjengir Siss' tankegang i ord ("Det må det ikkje! Men det tidlege mørket let seg ikkje stanse av ville ønske" s. 85). Helheten i kapitlet beskriver enda klarere enn "Ein einaste kveld" (kapittel 3, det forrige kapitlet med bærende dialog) forholdet mellom det Siss uttrykker og det som blir uttrykt av de omkring henne. De omkring henne har klare mål med det de vil si og forhøre henne om, mens hennes egne ord kan fremtre som mindre rasjonelle. Et eksempel er den tilsynelatende irrasjonelle

staheten hennes etter å få være med på å lete etter Unn, selv når alle sier at hun ikke får lov å være med lenger (95). Klarest kommer det likevel frem gjennom det andre ”forhøret” (92-93), der hun vet at det er noe hun bør formidle, men det er dette hun ikke får til. Tilfellet blir grundig behandlet i de nevnte metatekstuelle lesningene, Siss fremstilles også gjennom det som en ”kunstner” som, i likhet med ”kunstnerne” i andre verk av Vesaas (Mattis, Hallstein), ikke har vokabularet som er påkrevd for å naturlig formidle det hun vil og bør formidle. Staheten i hemmeligholdelsen er dermed mer eller mindre forklart for leseren, men for omgivelsene er den unaturlig.

I kapitlet blir også den faktiske likheten mellom Siss og Unn påpekt gjennom forvekslingen ”ein ung mann” gjør av dem. Likheten her går imidlertid mer i retning av en kategorisering ”(..) du er ein jentunge akkurat som den vi skal prøve å finne” (90). I tillegg kommer også hevdelsen ”berre eg kjenner henne” – med grunnlag i likheten og det som er skjedd, er det bare Siss som fullt kan identifisere seg med Unn, noe hun mener begrunner hennes nødvendighet av å være med på leteaksjonen. Hos Fæster blir den unge mannen og påpeker hennes likhet med Unn (riktignok bare gjennom fellestrekket deres som to småjenter) beskyldt for å være følelseskald, og ”blind for at han måske egentlig kunde udrette mere ved at hjelpe Siss enn ved at insistere på at måtte finde Unn” (Fæster i Gimnes 1988: 63).

På symbolplanet kan Siss’ tidligere reaksjoner parallelliseres med selve is-slottet, som nå viser seg å være fullstendig ugjennomtrengelig (”Slo ein på veggen med staven, så var det hardt som stein. Slaga spratt av og det dirra i armene. Ingenting opna seg. Dei slo likevel.” s. 101) – på samme måte som Siss’ sinnelag og dialoger omkring Unns forsvinning. Disse faktorene blir parallelle i og med at begge kunne ha hjulpet leitarane med å finne Unn, men dette umuliggjøres.

Det tredje kapitlet blir oftest lest som et symbolkapittel, det som blir skildret er ikke en på overflaten naturlig situasjon. På den ene siden gir det et innblikk i den endelige stagnasjonen ”mennene” føler over den resultatløse leteaksjonen – symbolisert ved is-slottet som de ikke greier å åpne. Bare at de ikke greier dette, er i seg selv en oppløsning av naturlovene, et virkemiddel som også forekommer i *Kimen*, der vekten til de døde varierer etter rollene deres. Mennenes følelser kommer nok en gang frem gjennom bruken av ”inniblanda” – selv om de ikke selv er i is-slottet, føler de at deres arbeid gjør dem til en del av Unns forsvinning.

Selve hendelsen er potensielt sett mimetisk, og ikke direkte overnaturlig, men sinnsbevegelsen slik den blir beskrevet fra en indre synsvinkel (som understreker fortellerens allvitenhet – det er ikke bare Siss’ tanker leseren får innblikk i her. Dette demonstreres også ettersom Siss blir omtalt som ”den unge jenta”), er ingen naturlig reaksjon fra letemannskapet. De kunne ikke – selv ikke lederen - ha begynt å ”syngre” og samtidig bevart et realistisk inntrykk –



men dette er det ikke bare Siss som observerer. Gimnes er uenig i Fæsters lesning av "Før mennene dreg bort" som et ironisk kapittel, han mener i stedet at dette kapitlet symbolsk beskriver en endelig stagnasjon fra letemannskapenes side.

Illusjonen Siss har av Unn i "Feber" kan være en potensielt faktisk og mimetisk skildret feberfantasi, samtidig som den har den klare funksjonen at den vil fortelle noe om hvor nært Siss er knyttet til henne. Dette kommer også klart frem gjennom Siss' første fornektelse av at Unn er død (107). I kapitlet er det en klar dobbelhet mellom Siss kommentar til moren om at "det er ingen ting" og det hun har sagt i feberfantasien ("Du har sagt ein god del som seier mot deg no under feberen", s. 108). Nok en gang blir det dermed negasjonen som understreker nærværet. Siss vet at hun vet noe, men også at dette *ikke* kan formidles gjennom kommunikasjon ("Ho sa det ikke, så!" s. 109).

Gjengivelsen av avisbildene i det femte kapitlet er noe av det som klart knytter romanen til en potensiell virkelighet, her er det faktiske hendelser som gjengis som sannhet. I tillegg blir det kommentert at Unn ser "spørjande" ut (113), noe som jo passer godt overens med inntrykket de omkring har av henne. I kapitlet viser moster seg nok en gang som en voksen autoritet – samtidig som hun avviser fremstillingen av Unn - gjennom avslutningskommentaren "Så ho kunne vel spørje". På den ene siden en nøytral meningsytring omkring Unn – noe "de voksne" ytrer, på den andre siden er det også en måte å svare seriøst på et spørsmål det er vanskelig for henne å svare på – som i et håp om å bli ferdig med det.

Det at det er noe som ikke kan formidles blir ytterligere styrket gjennom det neste kapitlet, "Lovnaden" som ofte omtales som et nærmest prosalyrisk kapittel. Det blir, sammen med tittelen på og første linje i kapittel syv, på mange måter stående som kontrast til den siste kommentaren i kapittel fem, "Utfør ruta snødde det for å slette ut Unn og all ting" (113). "Lovnaden" formidler at Siss alltid vil tenke på og slik holde seg når Unn, og gir dermed symbolsk begrunnelsen for at utslettelsen er umulig i sinnet hennes.

Det parallelliseres i det neste kapitlet med is-slottet "hardt og blankt" og umulig å trenge gjennom. I og med at den indre synsvinkelen ligger på Siss, er det også hennes stahet som kommer frem, og fornektelsen av at Unn er "borte" – død.

Videre er det heller ingen rasjonell begrunnelse for hvorfor Siss senere i kapittel 7 velger å dra alene til moster, selv om foreldrene, som besitter den rasjonelle tankegangen, mener at det er best om de er med ("Ho spurde mindre dersom du ikkje var åleine med henne." s. 118). Verken de eller leserne får derimot vite hvorfor Siss "*måtte* vera åleine med moster" (118) – på samme måte som hun tidligere har "*måttet*" være alene med Unn. En annen parallell til det tredje kapitlet, finner vi i og med Siss' klare "Nei!" formidlet nok en gang. Denne gangen er det til spørsmålet "Sa Unn

noko særskild med deg om kvelden?” (121) med andre ord fremdeles i relasjon til ”det andre”. Moster er nok derimot – i motsetning til ”mennene” – bevisst på at hun ikke vil plage Siss, slik hun allerede har vært det en gang tidligere (88). Hun er derfor med Siss i hennes selvfornektelse (”Dei passa godt på å tala som om Unn var til”, s. 120), og nekter å tro at Unn er død – selv om Siss merker at ”Tonen hennar var litt underleg” (119). Mot slutten av kapitlet kan det imidlertid se ut som om disse rollene er byttet, da er det Siss som våger å se muligheten av at Unn ikke kommer tilbake, mens moster, som var forberedt på det spørsmålet, også forbereder Siss på sin kommende stagnasjon, og peker fremover mot at hun vil forlate bygden dersom Unn ikke kommer tilbake. Senere vil vi likevel se at Siss blir ”sikker på” at Unn er død før moster, i og med at Siss ”ser” Unn i is-slottet, og dette skjer før moster forlater bygden.

Kapitlet er i sin helhet et sammendrag av en tilsynelatende mimesisrealistisk samtale som tydelig er vanskelig å ta for begge parter, men som de til slutt kommer seg igjennom på en måte som gir dem begge en midlertidig tilfredsstillelse. Imidlertid er en alternativ lesning, som særlig blir fremstilt av Dagne Groven Myhren, en som impliserer at moster er en folkloristisk inspirert figur, og når Siss oppsøker henne, oppsøker hun det overnaturlige på samme måte som Unn oppsøker dette i is-slottet. Dermed blir den siste setningen (”Siss skunda seg heim. Godt at det var gjort.” s. 122) et potensielt symbol på Siss tilbakevenden til virkeligheten, og at det, tross i at den ikke gir henne noen selvfornektelse eller mulig positiv livsanskuelse, er denne hun finner mest behagelig. Siss’ virkelighetsfornektelse kan likevel oppleves som en positiv opplevelse, også ved at moster er ”overgangsfiguren og dermed representerer det ”meta-virkelige”. Slik blir det ”det andre” ikke bare negativt, men også noe Siss kan gjemme seg i, og senere, tidlig i del 3, oppleve positiv erkjennelse gjennom.

Kapitlene 8, 11, 14 og 15 omhandler på ulike måter Siss’ tilbakevenden til skolen og hennes utvikling her, i klartekst og på en narrativt forståelig måte. I kapittel 8 er hun fremdeles i sentrum for klassekameratenes oppmerksomhet, (”Ho såg at dei hadde glede i auga ved denne oppattnya morgonmøtinga”, s. 123) men kanskje særlig på grunn av det hun har opplevd. Dette kommer også frem gjennom at hun kan gi klassekameratene en opplevelse av selv å ha vært med på noe som har fått oppmerksomhet. Vi merker imidlertid snart at Siss, begrunnet i lovnaden, ikke takler oppmerksomheten på samme måte som hun tidligere ville ha gjort. Dette gir seg konkret uttrykk i hennes utbryten fra sirkelen, med utropet ”Eg held det ikkje ut!” (125). Konsekvensen av dette er at ”guten” nok en gang (eller for første gang? Se neste avsnitt.) kommer til uttrykk, nå som en hjelper.

Giula Grimstad er en av de første til å ta opp dette repetitive aspektet ved romanen, og særlig om hvorvidt ”Guten” skal leses som ”en eller tre gutte-skikkelser”(Grimstad 1967: 48). En

”realistisk” lesning ville kunne tyde på at det var tre skikkelser, først den unge mannen som under manngarden påpeker Siss’ likhet med Unn, senere denne ”guten med støvelen” (jf. s. 182), som blir identisk med den gutten i klassen, lederen, som hjelper henne, og tredje gang ”Ein halvaksen gut” (172) som forteller henne at is-slottet blir ufarliggjort. Med delvis unntak for den første vil det være han som ”representerer en medmenneskelig faktor i samfunnet” (ibid.) og på den måten også får en klart symbolsk betydning.

Konsekvensen av Siss’ utbryten er imidlertid at hun ”f[år] vere i fred resten av dagen”, og at hun dermed blir stående alene på samme måten som Unn hadde gjort det tidligere. ”Og *her* skal eg stå. Det har eg lova.”(126).

Endringen i Siss’ situasjon kommer klarest frem gjennom Siss’ isolasjon i julehøytiden, og mot slutten av kapitlet, når Siss’ mor velger å ta datterens parti – i hvert fall er det slik hun oppfatter det. Utsagnet om at ”- *Det er du som kan få lov til å berre tenke på Unn*” (128) som negasjon til at ”ingen” tenker på Unn lenger, går, uten at moren vet det, rett inn i Siss’ egen tankegang i forhold til ”lovnaden”, og blir derfor omtalt som ”ei stor gåve” (128). På den måten blir utsagnet fatalt avgjørende, og for Siss legitimerende hennes videre oppførsel og dermed også isoleringen.

Symboleffekten av kommentaren blir ytterligere understreket i neste kapittel, som i helhet beskriver Siss’ egen tankegang omkring dette i jeg-form. Naturskildringene er på den ene siden rent konkrete, på den annen er de likevel symboler som bekrefter og legitimerer Siss’ følelser rundt Unn og gjør dem positive, ikke lenger faretruende. De tre symbolene ”lovnad”, ”gåve” og ”draum” er alle immanente, og fremstiller som sådan ”det andre” i følelsene – uten konkret å fremvise det.

”Fuglen” i det tiende kapitlet understrekes også ofte som symbol, men vil også komme til å konkret vise seg frem med sin aktørrolle noen kapitler senere, når Siss vender tilbake til is-slottet. Da bryter den inn som motiv i den tilsynelatende realistiske handlingen, uten med det å bidra til å gjøre den mindre realistisk. Rollen den innehar her kan være både positiv og negativ, den er på den ene siden ”herre”, og kan slik ha full kontroll over det som skjer i forbindelse med is-slottet, på den andre siden viser is-slottet seg å ha en dragende makt på den, og kan komme til å ”skjera han til døds” (132). Selv om den vet dette, kan den ikke gå utenom is-slottet, og blir ”fange av sin eigen fridom” (133). De av fuglens observasjoner som viser seg her, er på alle måter overensstemmende med situasjonen i romanen, været som beskrives er akkurat det samme som været som har vært i handlingen, og fuglen blir dermed, tross sin utelukkende symbolske effekt, en virkelighetsnær aktør i handlingens kontekst, uten ved det å få noen direkte innvirkning på handlingen. Alvhild Dvergsdal kommenterer dette med at det i første rekke blir Siss, Unn, og - nettopp – fuglen som vil få negative konnotasjoner til is-slottet (jf. Dvergsdal 2000: 270).

”Ein tom plass” har i første rekke en realistisk handling på det narrative nivået. Her er vi tilbake på skolen, og av kapitlets innledning (”Skolen og vinteren gjekk sin gang”, s. 134) skjønner vi at det gjøres et sprang i tid, og Siss forblir i sin isolerte tilstand i forhold til de andre. Hendelsen i kapitlet kan vi imidlertid regne med at er den første som avviker fra Siss’ konsekvente oppførsel i forhold til en lengre vinterperiode. I mellomtiden har der det ”sprungi fram ei ny leiar-jente i flokken” (134), det blir bare nevnt her, men hun kommer klart tilbake mot slutten av romanen.

Ut fra den episke helheten er egentlig Siss’ reaksjon i dette kapitlet helt naturlig – hun har lovet å ikke slutte å tenke på Unn, noe som umuliggjør det som får de andre er en nødvendighet for å gå videre. Hun finner det derfor rimelig å verne om Unns posisjon – ”står ikkje plassen der, kjem ho aldri att!” (136) Dette utsagnet kan isolert realistisk sett se ut som et utslag av lettere galskap fra Siss’ side, men læreren forstår – ettersom de andre elevene i klassen også støtter Siss - hva det er motivert av, selv uten direkte å kjenne til ”lovnaden”. I likhet med Unn er også den nye jenten ”velkommen”, men ut fra helheten må man likevel forstå at det gamle ikke forsvinner selv om noe nytt kommer til. Og selv om noe av ”det gamle” - Unn - er forsvunnet, er Siss fremdeles avhengig av å beskytte det og lene seg til det, ikke minst for å legitimere sin egen emosjonelle oppførsel. (”Ho kunne ikke fortelle om lovnaden og at ho hadde fått ei stor gåve” s. 137)

Det tolvte kapitlet, ”Draum om nedsnødde bruer”, som har ren lyrisk form, mener Kenneth Chapman bør leses i forhold til det foregående kapitlet, og forteller noe om (i) den nye lederjenten og (ii) den nye jenten som er begynt i klassen (jf. Chapman 1969/1971: 192). Atle Kittang legger derimot an en ganske annen lesning, og leser diktet som et ”rolledikt”, (Kittang i Gimnes (red.) 2002: 192ff) beskrivende på forholdet mellom Siss og Unn – slik det har vært og slik det vil fortsette å være en stund til. Dette er nok også den mest plausible tolkningen av dette diktet. Kittang poengterer også at det er ”som om behovet for å fryse fast ein tilstand er det aller sterkaste behovet i dette diktet” (ibid: 190). Dette passer godt overens med 60-tallstankegangen om at lyriske tekster er i stand til å fryse en tilstand, mens det episke må vurderes lineært, som en pågående handling som går fremover. Denne problematiseringen vil bli grundig behandlet også i forbindelse med analysen av *Bruene* og *Båten om kvelden*, da den lyriske sjangeren vil komme enda klarere frem.

På den måten blir det nok et rent symbolkapittel, og selv om motivene kan identifiseres i forhold til romanhelheten, griper det ikke inn i handlingen, men forteller symbolsk sett noe om Siss’ (eg?) situasjon i det inntreffende øyeblikket. Det i denne sammenhengen mest interessante ved kapitlet er kanskje tittelen, som gjengis i tittelen på hele denne delen, men nå er den ”pakket inn” som en ”draum”. Dermed blir ikke de nedsnødde bruene realistisk konkret, men et symbol som ligger bortenfor den realistiske handlingen, men likevel er forteller noe om utviklingen i relasjonen

mellom Siss og Unn etter Unns død.

Neste kapittel, "Svarte dyr på snøen", er også egentlig et symbolkapittel, som etter mitt syn ikke bør leses konkret. Det *er* nok ikke, slik Steen anlegger, en insektsverm som har landet på snøen og frosset i hjel, fenomenet som symbolbeskrives er de svarte plettene man ser på snøen når den er i ferd med å smelte. Med andre ord et naturfenomen som beskrives metaforisk. Kapitlets funksjon på et mimetisk plan er i første rekke å påvise at det går mot vår, snøen er i ferd med å smelte, og Siss' isolasjon har kuliminert ("Det er no det byrjar", s. 139).

Dette tekstuelle faktumet blir stilt i en ambivalent posisjon i "Synet i mars", som igjen er et realistisk og handlingsmettet kapittel, og gjennom "mars" i tittelen ligger det mellom vinter og vår, kulde og varme. Til å begynne med, når Siss sier ja til å bli med på tur, kan det være en indikasjon på at hun er i ferd med å bryte ut av isolasjonen, noe som blir kraftig kontrastert når hun, til de andres store skuffelse, forlater dem ("Siss såg at dagen var øydelagd, men (...) lovnaden var stige opp i henne som ein mur", s.144).

Siss "undersøker" is-slottet nærmest til tross for at mennene allerede har konstatert at det ikke er mulig å åpne det, og hun får da se det de ikke kunne se, i og med sin rasjonelle tankegang. Da hun har bearbeidet og bevart minnet om Unn, får hun se henne, og får dermed forståelsen av at hun virkelig er død – en forståelse alle nok har (jf. "Dei tenker ikkje på Unn no", s. 128), men som bare Siss får "bevist".

Kapitlet er imidlertid også det som får henne til endelig å innse det faktum at "Unn er død" (148), og det virker til å begynne med ikke som om dette fører til noen større stagnasjon eller psykisk belastning for henne, det kommenteres bare med et "ja visst". Man ser i neste avsnitt at dette inntrykket ikke er faktisk, Siss faller først sammen - og havner med det i samme posisjon på isen som Unn har vært i. Denne gangen gir det imidlertid kun negative assosiasjoner, Siss skjønner at det ikke er noe hun kan gjøre. Dette blir symbolsk kommentert ved at "Isen er kald å ligge på" – noe som jo er et uomtvistelig faktum på det mimetiske nivået, men som her også har et fortolkningspotensial: Det er umulig å bevare seg selv i en "kald" tilstand på grunn av et løfte. Hun innser også at "Ein dag i vår skal heile dette berget av is gå i knas." (149) – noe som gir henne håp om å få se sannheten, og at "det kalde" i henne selv vil bli knust.

Imidlertid er hun fremdeles i spenningen mellom uvirkelighet og virkelighet ("Hadde ho sett det?" s. 150), på den ene siden må hun forholde seg til noe hinsidig, en som sannsynligvis er død, og som det er noe hun ikke vet om, på den andre må hun forholde seg til at hun faktisk har sett Unn, som virkelighetens bevis på at hun var død. I den grad hun har oppnådd en erkjennelse ut fra det hun har sett i fossen, er denne bare midlertidig ("det var ikkje så lett", s. 150), og vi vil skjønne at

det fremdeles er noe i henne som vil måtte bli bearbeidet ytterligere.

I det neste kapitlet spør hun seg på den ene siden ”Lovnaden, kva er *det* no?” (153) – hvis Unn allikevel er død, og på den måten borte for godt, hva er da poenget med å bevare lovnaden på bekostning av deg selv? På den andre igjen: ”Kvifor såg eg Unn? Så eg ikkje skulle gløyme henne? Sikkert.” (154). Blir konsekvensen av den nye erkjennelsen til Siss at hun vil måtte gå fra lovnaden, og tilbake til de andre, eller at hun må bevare lovnaden som desto sterkere – og dermed isolere seg ytterligere og ikke gå tilbake til klassekameratene på en slik måte som hun nettopp hadde gjort?

Denne dobbelheten kommer egentlig også frem allerede i kapitlets tittel ”ei prøve” – men hva er det en prøve på? Om Siss klarer å følge opp lovnaden på en slik måte hun selv mente det var nødvendig, eller om hun endelig klarer å bryte ut av sine egne tvangstanker og gå tilbake til vennene sine, og også til foreldrene, som i kapitlet understreker hennes innesluttethet ved å fortelle henne at hun ”er sjeldan å sjå” (153) for dem?

Siss kan også føle på en fortsatt massiv støtte fra klassekameratene sine, som ikke er en ”mur” som stenger ute, men et fellesskap som kan uttrykke at ”Vi har ikkje gløymt henne!” (155). Isolasjonen hun fortsatt fremviser ved formidlingen av navnet hennes, blir mottatt med et ønsket uttrykk om respekt, men samtidig også som en anklage – hvordan kan Siss tro noe slikt om dem?

Den tredje delen, ”løsningsdelen”, har fått tittelen ”Treblåsarar”, som også er navnet på det lengste og mest handlingsfylte kapitlet i den, og er blitt lest til å betegne de som vil hjelpe henne i denne delen (jf. Grimstad 1971: 50).

Symptomatisk nok begynner denne delen med at moster reiser, og med det uttaler i klartekst at hun ikke har noe håp om at Unn vil vende tilbake (”Når huset ikkje er selt, så trur moster”, s. 159, jf. s. 121/127). Dette oppdager Siss i det første kapitlet, og da har hun sin andre lengre samtale med henne. Denne gangen skjer det imidlertid ikke på oppfordring, og hun trenger heller ikke si det for at Siss skal forstå at hun reiser. Siss føler heller ikke håpløsheten, men lettelsen (Undeleg nok stod Siss her trygg, s. 160) – i og med at moster tydeligvis har gitt opp, vil hun heller ikke spørre Siss mer om hva hun kan ha hørt, da det uansett ikke vil ha noen funksjon lenger. I motsetning til forrige gang er heller ikke foreldrene skeptisk til å la henne møte moster alene, tvert imot, ”Kvar minste ting som ho måtte finne på, vart helsa med glede i denne tid” (161).

Moster har egentlig ikke på samme måte som Siss ”fått visst” at Unn faktisk er død, men hun hevder at hun ”veit likevel” (167). Dette er noe av det som klarest taler imot moster som en realistisk figur. På samtalepunktene i romanen gis hun som nevnt en aktantrolle uavhengig av figurens identitet slik den har blitt utviklet gjennom romanen, og grunnen til at hun opptrer på dette

punktet i romanen er ganske enkelt at hun skal hjelpe Siss til å ta et langt skritt tilbake til sin tidligere tilværelse. Hun gis gjennom dette autoritet til å ”løse” Siss fra løftet sitt om ikke å glemme Unn, selv om Siss ikke tør tro på det enda. (”Har det gått så djupt, Siss.” s. 168). Denne handlingen ligger vel egentlig heller ikke på romanens realistiske nivå – hvordan kunne moster vite så klart hva Siss hadde lovet, når hun nettopp hadde sagt det, og bare en gang? Og da det nettopp kom frem under samtalen, ville hun da ha skjønt helheten godt nok til å kommentere det slik?

For Siss fungerer kapitlet med dette som en understrekning av følelsen som har utviklet seg i henne, og gjør henne i stand til å komme nærmere de andre. Det blir imidlertid også en understrekning av at hun ikke har hatt kontrollen over like mye som moster, når det avsløres at menneskene omkring henne – de hun har trukket seg vekk fra – faktisk hele tiden har fått beskjed om ikke å nevne Unn når Siss er tilstede. Dette har som vi skjønner hatt en kraftig innvirkning på Siss – hun har trodd at det var hennes egen feil, men egentlig er det andre som har hatt ”kontroll” over tankegangen hennes, og ved hensynstagen gjort at det faktisk er noen – nesten hele omgangskretsen hennes - som har tatt et spesielt hensyn til henne uten at hun selv er klar over det. Dette kan føre til en ny situasjonstolkning for Siss, i og med at hun blir klar over noe fundamentalt i tilværelsen sin (”Det kom altfor uventa å høyre dette for Siss”, s. 165). Mosters rolle i dette blir dermed som ”sannhetsbringeren” på linje med Brand, Dr. Stockmann eller Gregers Werle hos Ibsen, uten at leseren ennå vet hva konsekvensen av dette kan bli.

Når det uttales tidlig i kapitlet at ”kvelden kjem ikkje så tidleg no lenger” (161), og på slutten når de ”lyse treblåsarane” (170) negerer Siss’ mørkeredsel, er dette også kommentarer med klar dobbelhet. På det realistiske nivået forteller det oss at det går ytterligere mot vår, samtidig som det jo selvfølgelig på det symbolske nivået forteller oss noe om Siss’ øyeblikkstilstand – som jo også har blitt indikert gjennom samtalen med moster. Våren er et gjennomgangssymbol i kapitlet, og viser at det er noe positivt som kommer frem av denne samtalen. Samtidig er våren også en klar overgang, og Siss vil finne ut noe som gir henne en til dels fundamentalt ny tilværelsesholdning.

I det neste kapitlet kan begynnelsen leses som et symbolavsnitt, der to symboler presenteres og forklares i stor grad. Deretter går kapitlet over til en mimetisk fremstilling, når Siss’ mor melder seg inn og river Siss løs fra symbolene slik de ble realisert gjennom drømmene hennes, og dermed med distanse fra den potensielle virkeligheten. Vi ser også tidlig hvor langt Siss er kommet i sin utvikling – med referanse til møtet med moster. ”Lovnaden er lyft av, men ein er ikkje løyst for det” (171) – fremdeles er ikke Siss helt tilbake til de andre, dette vil ikke skje før helt mot slutten.

I kapitlet får hun kontakt med nok en god hjelper, og nok en gang (eller for første gang) er det ”Ein halvaksen gut” (172) som oppretter kontakt med henne – slik en annen vil gjøre i det nest

siste kapitlet, da i en yngre utgave. At samtalen deres innledes med nok en samtale om romanens sentralsymbol, is-slottet, og hvordan dette utvikler seg, kan nok også være symptomatisk. Guten er en av de som vil hjelpe henne til å bearbeide situasjonen hennes, og dermed tør han å bringe ”fonna” (172) på banen, noe som igjen stimulerer Siss til å spørre ham om noe av det hun selv sannsynligvis er mest redd for, presentert ved synonymet ”den store isen” (173). Det er som om hun forstår at når den forsvinner, vil hun ha overvunnet alt det hun sliter med. Guten er til å begynne med knapp i svarene som relateres til denne, som om han er redd for å bringe temaet på bane, men etter hvert iverksetter han på at Siss kan konfrontere seg med det vanskelige, ved å se på isen selv, noe Siss føler at hun ikke er klar for. Hun forstår imidlertid at han har oppsøkt dette for hennes skyld – ”Full av godhug var ho mot han, for den slitsame turen han hadde gjort” (173).

Samtalen hun fører med ham etter det kan leses som en naturlig samtale mellom to relativt sjenerte personer som ikke er helt sikre på hva de skal si til hverandre. De presenterer hverandre for nok et symbol – gropene (smilehullene, men også jf. gropene i is-slottet, Dvergsdal 2000: 271) – som det også vil være rom for å tolke som ambivalent (ibid.). Imidlertid føler nok guten at han – i likhet med moster – har gjort sin del til at hun skulle føle seg bedre, trass i at han ikke har fått sagt alt han opprinnelig ville. ”Det er ikkje meir å gjera med no, Siss” (174).

Avslutningen på kapitlet er imidlertid ikke realistisk, og vil kunne kreve fortolkning på et annet plan. Hvorfor sier moren at det kan være fint ute, når det ”blæs og regner” (175)? For en gangs skyld er det her Siss som har de mest rasjonelle utsagnene, voksenpersonen, morens kommentar kan derimot fortolkes.

Det tredje kapitlet er et rent symbolkapittel, som på overflaten er uavhengig av Siss’ videre utvikling i romanen. Her er det is-slottet som blir skildret som nærliggende, og på det realistiske nivået kan kapitlet leses som direkte oppfølgende av det forrige. Da ble det nevnt at det enda ikke hadde endret seg, mens vi nå ser at det er naturlige endringer som er i ferd med å skje. Fuglen ”har enno ikkje skori seg til døds” (176), og har samme overflatestatus som da den først ble presentert. Til å begynne med, er det bare området rundt is-slottet som forandrer seg, og det er nok en tydelig naturindikasjon på at det går mot vår. Selve kapitlet er likevel kanskje den tydeligste indikasjonen på nettopp det, som helhet beskriver det en utvikling – med fuglen som symbolrelasjon - tilsvarende den som kommer jo mer det nærmer seg vår.

Den store konstruksjonen har imidlertid varmen ennå ikke klart å ødelegge, is-slottet er fremdeles for massivt til å smelte. Mot slutten ser vi likevel at utviklingen blir som den må, isen går i retning av å smelte. Det skjer ”sakte”, men mot slutten ser vi at det forandrer seg til ”ei einaste kvit masse”(177). Dette er altså en realistisk skildring av det som skjer med en imponerende



iskonstruksjon når den omsider er i ferd med å smelte.

Bildet med smeltende is blir imidlertid brakt direkte over til Siss' egen situasjon i det neste kapitlet, allerede i og med tittelen. Det første avsnittet blir også en simile, der situasjonen direkte og med rene ord blir jamført dette. Fugle-motivet blir konkretisert i hennes tankegang, og ut fra dette finnes argumenter for å lese det forrige kapitlet som del av Siss' tankegang omkring is-slottet. "Fuglen" har tidligere bare blitt sett direkte av fortelleren, Siss har bare sett den indirekte, i et glimt ("Ein stor fugl skar forbi så ho skvatt, han var alt or syne." s. 146). Her er fugle-motivet imidlertid tydelig, i form av flere fugler som er annerledes enn den hun har sett. Dette kan, i likhet med "Sidene på vegen" (37ff) gi en indikasjon på at Siss ser for seg det uvirkelige også som en klar del av virkeligheten. Kapitlet blir derfor en skildring av hennes tilbakekomst, og hva som fører til dette.

Videre viser kapitlet den fortsatte kommunikasjonen mellom Siss og guten, som det i rene ord sies at hadde "gjort slottet annleis"(178). Gutte-skikkelsen - senere som "guten i klassen - prøver også senere å bringe henne enda nærmere et endelig utbrudd fra isolasjonen, og demonstrerer for henne at selv om det ikke er slik nå, kan det "vera som før" (180) – Siss har en mulighet til å komme tilbake, men hun må ville det selv. Det er imidlertid samtalen med guten som "gav henne puffen" (180) – hun skjønner at for å bryte ut må hun konfrontere seg selv med det hun er aller mest redd for, is-slottet. Derfor foreslår hun for klassekameratene at de dit, til disses store positive overraskelse. Dette fører også til at hun – som tidligere – er midt iblant dem, og liker det. Videre er også foreldrene positive til det, og på en måte kommer hun tilbake til dem også med dette (" - Vi har venta på den dagen du kom glad heim.", s. 182), som en kontrast til reaksjonen deres etter hennes forrige tilbakevenden til dem, da fra is-slottet (i "Synet i mars", s. 150-152).

Det femte kapitlet viser imidlertid nok en gang at ikke alt er bra riktig ennå ("Utløyst blir ein ikkje for eit godt ord", s. 184), det må en lengre prosess til, og konkret handling. Kapitlet blir på den ene siden en skildring av at Siss gruer seg til den endelige konfrontasjonen, men det viser også at hun tenker på det som en lettelse for henne. Kapittel-tittelen viser til en konkret rute på rommet hennes – åpen, noe som det fra teksten legges opp til at kan leses symbolsk. Enkelte av symbolene som har blitt presentert tidligere, kommer også tilbake her – med funksjoner som kan leses på samme måte som tidligere.

Det klareste symbolet er kanskje kulden, denne ser vi på den ene siden noe Siss vil verge seg mot gjennom å ta på seg flere kåper (187), men hun vil ikke lukke vinduet og hindre trekken på den måten. På den ene siden vil hun jo også åpne seg mot de andre, men hun vet at dette kan bli vanskelig, da hun tross vinterens gradvise bearbeidelse fremdeles vil ha rester av sorgen sin igjen. Imidlertid viser det også at hun faktisk vil gjøre det som kreves av henne, men som vi vil se i

kapitlet etter, vil hun også ta forholdsregler for å ”verne” seg mot det som vil måtte komme.

Det sjette og nest siste kapitlet i romanen omhandler Siss’ endelige erkjennelse og tilbakevenden, og det er her leserne forlater henne. Det innledes med to avsnitt knyttet til ”det andre”, ett knyttet til Siss’ egen tankegang, og ett til ”treblåsarane”.

I seg selv kan man lese den mimetiske handlingen i kapitlet som tredelt, første delen er Siss’ ankomst og hennes samtale med ”den fâmælte leiar-jenta”, den andre med gangen til is-slottet og samtalen under denne, og den tredje begynner idet de er i ferd med å snu, men Siss vil fortsette, og viser seg som den mest fornuftige når de kommer til is-slottet.

Alle disse tre delene er deler av Siss ”utferd”, men de kan også leses som en miniatyr, der de tre delen av kapitlet får samme funksjon som de tre delene i romanhelheten.

I den første delen kommenterer leiar-jenta at Siss har oppført seg på nesten samme måte som Unn gjorde, noe hun jo selv også er klar over, men nekter å innrømme i rene ord. Samtalen er egentlig på det samme barnlige nivået som mellom Siss og Unn, men leiar-jenta kan ikke innta Siss’ posisjon, hun vil isteden redde henne fra Unns. Det leiar-jenta sier, har klart form som en bebreidelse (”Vi kjende det som det var mot oss òg.” s. 191), men begge vet de noe som de ikke vil formidle. (”Alle hadde nok hørt om den lovnaden.” *ibid.* jf. 144: ”Når ho sa det slik, skjønna dei uklart at det var ein lovnad til den Unn som ingen visste anten var levande eller død.”). Siss ser da den helhetlige parallellen, og frykter at forholdet mellom de to kan utvikle seg på samme måte som mellom henne og Unn. Dette vet de imidlertid hvordan de skal unngå – Siss må ikke fortsette å være som Unn, og leiar-jenta forklarer henne hvordan hun kan unngå det. De har begge lært og vet hvordan de kan komme ut av den onde sirkelbevegelsen.

Det ikke-realistiske i denne delen ligger nettopp i denne parallelliseringen, som blir noe Siss ser, men som det ikke er rimelig å ta opp separat i en samtale. Det blir allikevel gjort, og da tolkes Siss igjen som ”borte” – utenfor enhver realistisk diskurs – i forhold til de andre. Det blir imidlertid gjennom dette også avverget, gjennom ”det sæle grepet” i samtalen (194). På den ene siden er dette en symbolhandling, på den andre siden er den så konkret at man umiddelbart kan se dets potensielle konsekvens. Etter dette må det gå tilbake til en realistisk diskurs, da det nå er mange til stede, og det er nødvendig at disse kan kommunisere på en rimelig måte.

I den neste delen er det nok en gang guten som viser seg som leder, i likhet med leiar-jenta har også han blitt ”ein styrar” etter den dagen han ”kontaktet” henne først, i ”støvelscenen” i romanens andre del, etter at hun bokstavelig talt ”falt” fra de andre. Denne begivenheten blir imidlertid nå presentert som om den ikke har blitt presentert tidligere, og guten blir, tross sin i romanen potensielle nærhet til henne, fremmedgjort i forhold til Siss. Ikke minst i forhold til hans

forhold til is-slottet, som han tydelig bare vil røpe ovenfor Siss, ikke for alle de andre. Dette gir igjen en negativ assosiasjon, og Siss lurer på om det er henne det er noe galt med ("Korleis er det eg ber meg å i dag?", s. 195).

Siss får med dette også et annet forhold til det å være "midtpunkt", tidligere var det hennes normalsituasjon, i vinter har det vært noe hun søkte å unngå, og nå er det igjen noe hun finner ubehagelig. Hun føler seg fremdeles til en viss grad fremmedgjort i forhold til de andre, og vet at de har en vitensopplevelse bak seg som hun ikke har, og at det er grunnen til at alle har møtt opp her da hun foreslo det. Dette blir konkret uttrykt gjennom at "Det er *din* tur, heile turen, det veit du godt" (198) – det er hun som er midtpunktet igjen, men i stedet for å være den som har kontrollen, er det de andre som vil kontrollere og se henne. I stedet for at hun er der for å "lede" de andre, slik hun var i stand til som leder, da hun dermed var den sterkeste blant dem, får hun nå oppleve at det er de andre som er der for henne, og at hun er det svakeste leddet. I denne delen av kapitlet er hun dermed svak, på samme måte som i del 2 av romanen.

I begynnelsen av den tredje delen av kapitlet får Siss nok en gang anledning til å snakke med guten alene ("Her er det ingen som ser oss", s. 199), uten at det fører til noen konkret realistisk samtale eller hendelse, det har mer en ren symbolfunksjon, det skal gi positive signaler til det som skjer mellom de to, og negere det som ble sagt tidligere.

Når de til slutt kommer til slottet står dette fremdeles, men samtidig har all annen snø og is smeltet, noe som har ført til "storflaum". På samme måte har Siss i hele denne delen vært på vei tilbake til de andre, og det er mye som "flommer" gjennom henne. At selve hovedbøyaen brytes ned får vi ikke oppleve, men i og med avslutningskapitlet blir vi nesten forsikret om at dette kommer til å skje. Videre er det her en konflikt mellom guten og Siss, guten, som jo er den nye lederen og dessuten, i motsetning til "leiar-jenta", også har "makt" over Siss, vil "utpå", mot fossen og is-slottet, men Siss vil ikke. Hun har trygghetsfølelsen i seg, men vet likevel at denne ikke må mistes, ved å gå utpå isen. Når de andre gjør det, hører hun "brak" på samme måte som hun gjorde det da isen var i ferd med å bli mer solid, og for henne er dette klare faresignal. Alle berger seg, men Siss føler at noe ikke er riktig, hun vet at hun må gå. Denne gangen vet hun imidlertid at hun ikke er alene – "så kjem vi alle saman snart". Videre: "Nei, eg går ikkje ifrå dei no. Eg har gått *til* dei no" (204). Siss er dermed trygg nok til å vente, og gjennom dette føler hun den endelige erkjennelsen: "I dag går eg for alvor ifrå det eg har lova." (204). Dette er noe hun først og fremst takker moster for, men også to til: "det var jenta og den guten. No kom dei baa to." (205). Dette gjentas som siste setning i kapitlet, og avslutningen presenterer og takker gjennom dette de tre hjelperne til Siss. Med andre ord ender både kapitlet og denne delen med Siss' "redning". Vi ser

også at Siss' tankegang nå ser langt mer "voksen" ut enn tidligere, en elleveåring ville ikke realistisk sett sagt "eg takkar moster" (205) slik hun gjør. Følelsesskildringen blir også med det seende ut som en pathosfylt utgreiing fra Siss' side, som noe hun formidler direkte til leserne, og som dermed ligger på nivået "over" det mimetiske – det er ikke en virkelighetsskildring, men et forsøk på å foreta dirkete kommunikasjon med virkeligheten utenfor romandiskursen.

I avslutningskapitlet må symbolmotivene forstås ut fra sin kontekst. Det er de tidligere og for verket internt idiosynkratiske ("brak", "is-slott", "mørke") som gjentas, i forbindelse med at is-slottet går i fossen. Dette er noe som må skje, samtidig som ingen får vite om det. Hemmeligheten om Unn blir bevart, samtidig som Siss likevel kan gi slipp på sorgen.

Kapitlet har på den måten ikke noe mimetisk mål, men målet defineres ut fra handlingen, og nødvendiggjør motivrepetisjonen som kapitlets faktorer.

**4.3: "Det andre" - kan det finnes?:** Hva er egentlig "det usagte" i *Isslottet*? Steen drog frem at på overflaten er den enkel, tidvis nesten banal (også jf. Dvergsdal 2000) både å lese og tolke, men symbolveven understreker at det er "noe annet" også. Hva er dette?

Det klareste ligger selvfølgelig i det Unn ikke vil formidle - hva er det egentlig? Og er det relevant? Kanskje ikke. Har vi som her forkastet incestmuligheten, innebærer det også at det ikke nødvendigvis er forfatteren som har makt til å uttale seg om egne karakterer - hvis dette ikke har grunnlag i teksten forøvrig. I hovedoppgaven til Herredsvela, som sammen med Fredwalls i denne sammenhengen er den mest interessante av dem, er "det andre" blitt noenlunde konkretisert, til det symbolske aspektet, og enda mer konkret til diverse enkeltsymboler. Selv om enkeltsymbolene ikke kan si så mye om det rent mimetiske, er lesningen allikevel interessant i forhold til helheten. Hva kan nettopp symbolbruken - selv uten fortolkning av enkeltsymbolene - si oss om det som *ikke* formidles gjennom det mimetiske?

Man spør seg da gjerne som Mette Janson: "Skal nå alt forklares?" (Janson i intervju med Vesaas i 1965, jf. Jensen 1967: 94) Bør man egentlig prøve å forklare hva "det andre" i *Is-slottet* er? I det kommende litterære paradigmet ser det ut til at det er nettopp dette som blir aktuelt. Enkelte teoretikere vil helst "ha kontrollen på" alt innholdet i romanen, og da må man også tolke symbolene og "det andre" ut fra helheten, men jeg mener ikke at dette bør gjøres her. Imidlertid kan det også være galt å gå til den motsatte ytterligheten innenfor autonomiestetikken, der bare "metablikket" - tekstens interne referanser - er i fokus. I så fall skal man heller ikke prøve å tolke de ulike trekkene innen romanen, da de uansett vil kunne kreve et utenomtekstlig perspektiv.

Det mest relevante spørsmålet kan kanskje leses i forhold til nettopp bruken av "det andre" som konkret uttrykk, som forekommer tre ganger, alle gangene innen det samme kapitlet, nemlig

den første av de nevnte verkminiatyrene, kapitlet ”Is-slottet”, kapittel 5 i del 1.

Her er det som vi har sett i lesningene relativt klart at ”det andre” som blir referert til er identisk med ”det andre” som hun ikke vil fortelle Siss om, men det er jo også tydelig at det ikke skal fremgå av teksten hva dette er. Det viktigste er konsekvensen av det - det som gjør at Unn ikke greier å treffe Siss igjen, og som fører til den fatale turen til is-slottet. I forbindelse med avsnittet som beskriver denne turen - som for øvrig er grundig behandlet i analysekapitlet - er det klart at det er symbolbruken som blir det dominerende, og ”det andre” er nettopp det som vil komme frem gjennom tolkningen av symbolene som blir tatt i bruk.

Et annet aspekt som påviser ”det andre”, er - som Auerbach ville ha poengtert i forhold til mimesisestetikken - det språklige. Idar Stegane har ved en anledning skrevet om Vesaas at han ”var poet i alt han skreiv” (Stegane 1995: 145), og allerede i Philip Houms litteraturhistorisering av Vesaas fra 1955 - før han hadde skrevet noen av romanene som omtales her - blir det skrevet om Vesaas at ”i alt han har skapt er det lyriske element vesentlig, ofte ”det vesentlige.”” (Houm 1955: 67). Herredsvela bringer i sin hovedoppgave dette aspektet ytterligere videre, i det han skriver om ”genre-problemet” i *Is-slottet*, og argumenterer for dette ved særlig å bringe inn den lyriske sjangeren. Dette argumenterer han for ved å skrive at ”de litterære symbolene er utviklet mest innenfor lyrikkens område” (Herredsvela 1972: 26) og påviser symbolene her, men også både den språklige og ikke språklige kommunikasjonen mellom de to småjentene: ”De vare og utsigelige følelser som oppstår (..) kan bare få sin uttrykksform ved at prosaen glir over i prosalyrikk” (ibid). Lyrikken virker stemningsskapende i større grad enn mimetisk, og uttrykker dermed ikke en potensiell virkelighet, men det som ikke kan formidles på denne måten.

Slik blir det med andre ord narrasjonen som bevarer mimesisaspektet i fortellingen, mens bildene i stor grad bidrar til å fortelle det ”uvirkelige”, det som ikke kan fortelles, men som formidles gjennom nettopp fortolkningen av enkeltmotiver.

På dette punktet kan det være på sin plass å oppfylle løftet om en fortolkning, på samme måte som det Oftedal Andersen foretok og som Myhr også påpeker behovet for, men her vil vi av forståelige årsaker forsøke oss på en annen kontekstualisering. Dette vil gjøres i forhold til det samme ambivalente kommunikasjonsforholdet som beskrives gjennom ”det andre” i kapittel 3 og 5 i del 1, men vi vil selvfølgelig komme frem til noe helt annet enn det Oftedal Andersen gjør.

Det er vel en passasje i de nevnte kapitlene som helt klart taler mot nettopp det han mener å påvise. Når Unn stiller Siss spørsmålet ”Såg du noko på meg i stad” får hun ikke et tvilende, avventende eller spørrende svar – nei, Siss later ikke en gang til å være forbauset. Tvert imot svarer hun et meget raskt og klart ”Nei!” Er det ikke nettopp naturlig å lese dette som forfatterens måte å

påpeke et klart ”Nei!” på? Nei! Det er ikke noe fysisk som har skjedd med Unn, eller Nei! Det er ikke noe seksualisert hun har vært ute for? Dette bygges også opp under av Fredwalls lesning, der dette aspektet ved nakenheten nedtones (jf. Fredwall 2002: 145f). Kanskje det nettopp er mest relevant her å ikke prøve å finne ut bakgrunnen, men konsentrere seg om det teksten formidler der den fremstår, det som hender med Unn i det omskrevne nået – en opplevelse med Siss, underbygget av hennes uforklarlige egennedverdige status på skolen? Dette er ting som faktisk blir beskrevet i romanen, og noe leseren kan ta et naturlig utgangspunkt for fortolkningen i.

Et annet viktig poeng er rollen til moster – hva vet hun i forhold til Oftedal Andersens lesning? I hvert fall ikke noe hun vil si til de som spør om det er noe spesielt med Unn, og samtalen med Siss, som blir avfeid som ”jente-knis” (88). Hvis hun visste noe, burde hun ikke da for denne romandelens naturlighets skyld ha sagt det? Og hvis hun *ikke* visste noe (”ho fortalde meg ikkje noko, slik var det heile tida”, s. 121), hva er da farens bakgrunn, og kan denne forklares for henne? (”Hadde far vori å finne, så hadde eg vel ikkje komi til moster, kanskje?” s. 30.) Dette åpner for så mange ikke-tekstuelle spekulasjoner at lesningen avvises som mindre aktuell.

Mer naturlig blir det å trekke inn en sirkulær lesning av romanen, som også gir spørsmål og muligheter: I og med at Unn har opplevd døden til moren, kan hun selv ha gjort noe liknende av det Siss gjør i ”Lovnaden”? Det krever at hun isolerer seg fra de andre, og at hun til slutt fatalt nok ender sitt eget liv. Det er jo imidlertid klart at Unn aldri klarte å åpne seg helt for sin mor, og hun klarer det heller ikke ovenfor Siss. Dette begrunner Siss’ etter hvert fullstendige identifikasjon med Unn, men kan det også si noe om Unns egen bakgrunn? Har Unn hatt en traumatisk opplevelse i forbindelse med morens død, og denne har videre ført til hennes isolasjon – som nå blir Siss’ når hun opplever Unns død, og etter det krever av seg selv at hun aldri kan glemme (Lovnaden)? Stilte Unn seg selv det samme kravet da hennes mor døde, og derfor kunne hun ikke omgås og tenke på noen omkring henne? Og var det derfor hun følte seg forpliktet til å snakke om henne selv om det tydelig ikke var det Siss ønsket, og det viste seg ubehagelig for henne? Er det igjen dette som umuliggjør at hun kunne snakke om ”det andre” med moren – det at hun var død? Og er det videre dette som gjør at hun føler seg fanget i denne tanken, men bryter ut i og med det vordende vennskapet med Siss? Og dette igjen som føler at hun ”svikter” moren når hun ”løsriver” seg fra løftet sitt og snakker med Siss, og dermed frykter fortapelsen – som blir negert i avslutningen av hennes ferd gjennom is-slottet? Føler hun seg da ulydig, og kan derfor ikke ”komme til himmelen”? (”Eg lovar deg at det ikke skal hende oppatt, det som hendte i går.(...) Det er ikke nokon annan enn du no heller.”, s. 115). Er det dette som skaper de nære forholdene, som Siss klarer å rive seg ut fra på grunn av ”treblåsarane”, men Unn ikke klarer? Betraktelig mer sannsynlig, etter mitt syn.

Men at dette er relevant ved at det gir leseren en normativt bedre tekstforståelse, kan i beste fall diskuteres. I utgangspunktet er det spekulasjoner leseren kan gjøre seg, men som ikke vil bli direkte besvart gjennom romanteksten, og man etter mitt syn heller ikke bør "besvare" i en analyse.

Ut fra Oftedal Andersens tekstideologiske ståsted i dag, er det jo rimelig at han vil forsøke å "forstå" Vesaas i sine artikler, men "Incest i is-slottet" er ikke noe godt forsøk på det. Skal man først tolke, bør tolkningen i hvert fall ha tekstuel belegg, og det mener jeg å ha påvist at denne tolkningen ikke har. På spørsmålet han stiller, som blir sitert i forordet, blir det jo selvfølgelig fristende å svare med et spørsmål tilbake: "Hvor mange Vesaas-fortolkninger vil vi egentlig ha?" Og svaret blir vel: Så mange det er marked for. Dersom en lesning så klart som denne er avhengig av å følge tidsånden og beskrive noe folk vil lese om - som popularisert-seksualiserende lesninger nesten uten tekstuel grunnlag - viser de seg nok. Men jeg vil ikke vurdere dem som relevante her.

## **5. Bruene – på et "realistisk" eller et "annet" nivå?**

**5.1: Resepsjonen - Litteraturhistorisk ambivalens?:** Som vi var inne på innledningsvis, er det i delingen av Vesaas litteratur i det "realistiske" på den ene siden, kontrastivt det som fokuserer på "det andre", ikke fullstendig enighet om hvor *Bruene* passer inn. Selv om de fleste mener at den tross alt realistiske handlingsgangen innebærer at den går inn under denne kategoriseringen, blir dette opponert mot i historieverket til Willy Dahl, som jo spesielt tar for seg litteraturen i det tidsrommet Vesaas opererer innenfor. Dette blir en samtidsholdning fra Dahls side, som kan sies å hevde et syn som i ettertiden blir mindre aktuelt. Det blir imidlertid også påpekt klare fellestrekk mellom de to siste Vesaas-romanene i Dahls historieverk *Norges litteratur 1935-1972*, fra 1989, og her er det også "kontrasteringen mellom enkel realisme og lyrisk symboltale" (Dahl 1989: 226) som trekkes frem. Dette blir særlig viktig i forhold til tankegangen om at deler av verkene er "realistiske", andre deler representerer "det andre".

I en annen Vesaas-historisering - mer samtidig med forfatteren - Beyer & Beyers *Norsk litteraturhistorie*, blir det poengtert en sterk likhet mellom *Bruene* og *Is-slottet*, og det blir nevnt at i begge romanene

går poetisk symboldiktning og realistisk fortelling opp i en høyere enhet. På særegen vis skifter [*Bruene*] mellom handlingsutvikling og prosalyrisk speiling av det som rører seg i personene. (..) "bruene" får både konkret og symbolsk betydning: de blir et bilde på fundamentale verdier i Vesaas' dikterverden, samkjensla og hjelpen fra menneske til menneske. (Beyer 1970: 336)

Dette innebærer også at dobbelheten er noe av det fundamentale ved dette verket, og at denne gjelder internt for verket så vel som i en vurdering av verket i forhold til andre Vesaas-verk.

En anmeldelse skrevet av Bjarte Birkeland ikke lenge etter at romanen kom ut, reflekterer Vesaas-dobbelheten der på denne måten.

Reint teknisk er boka bygd opp på kontrasterende fiksjonsformer. Korte kapitler avløser kvarandre gjennom heile boka og skifter mellom "realistisk" og "symbolsk" fiksjon. I dei "realistiske" partia følger vi ei samanhengande historie mellom tre 18-åringar. I dei symbolske partia finn ein eitslags samanhengande prosadikt som speglar denne ytre handlinga, men som også gjev henne ei djupare mening fordi ho i reint poetisk form samlar i seg det *sinn* som kvar av hovudpersonane berre ufullkome kan gje teikn for gjennom ord og handling (Birkeland 1966: 525).

Birkeland poengterer også med utgangspunkt i dette at man ut fra denne logikken må skape det tilsvarende skillet mellom disse på samme måte som de andre oppdelende lesningene av Vesaas, og dermed kategoriserer også han *Huset i mørkret*, *Signalet*, og *Brannen* som "langt mindre realistiske" (ibid: 526). Kontrasten er likevel større i *Bruene*, og de realistiske kapitlene blir sett på som langt mindre realistiske enn i tidligere romaner, da symbolbruken blir langt sterkere.

En annen anmeldelse av romanen er det Jan Erik Vold som står for, og for ham er det mest relevant å trekke frem symbolene, allerede i tittelen er det "Auget i brønnen" som er det mest sentrale. Om det realistiske i forhold til "det andre", skriver Vold at "Ved den montasjeteknikk han bruker i "Bruene" står han selv friere som forfatter – (...) – i en slags kontrapunktteknikk mellom realisme og visjon" (Vold 1968: 516). Her er det dermed "visjon" (ikke "symbol" eller "allegori") som blir navnet på "det andre" og kontrasterer "det realistiske", og det kommer også her klart frem at det er de egne avsnittene som understreker det klartest i denne romanen.

Det er også skrevet fire hovedoppgaver om *Bruene*. Disse vektlegger særlig episke og symbolske forhold i romanen, og analyserer den som helhet ut fra disse. Disse tar gjerne utgangspunkt i den samme historiseringen som mange andre gjør, og særlig Einar Holmestad og Sigrun Kvaale påpeker også todelingen av forfatterskapet som absolutt. Forholdet mellom det symbolske og det "realistiske" blir, på samme måte som i flere av Vesaas-historiseringene, nevnt innledningsvis, som implisitte for lesningen. Hos Hege Leigland Nyborg er blir også forholdet mellom det "realistiske" og "det andre" påpekt, da som forholdet mellom to handlingsplan, og "Ein kan ikkje splitte det *ytre* og det *indre* handlingsplanet frå kvarandre" (Nybakk 1993: 5, min kursivering). I denne sammenhengen finner jeg derfor disse oppgavene mindre interessante.

Mer interessant finner jeg derimot den første oppgaven som ble skrevet om *Bruene* (Edmund Utne, Universitetet i Bergen 1969) som også er den som sterkest vektlegger mimesisaspektet, idet den omtaler det i forhold til romanens oppbygning. Oppgaven er også interessant idet den omtaler



de tre skjønnlitterære grunnsjangrene og *Bruenes* ambivalente posisjon i forhold til disse, noe vi vil komme tilbake til etter selve verkanalysen.

**5.2: Analyse:** I likhet med *Isslottet* er også *Bruene* delt i tre, men delene på samme måte som i *Isslottet* blitt omtalt som eksposisjon, komplikasjon og løsning. Delene *kan* imidlertid, etter mitt syn, også leses slik, det som skjer i det første kapitlet er det som gir grunnlaget for handlingen, det blir foretatt en presentasjon av de to hovedpersonene, Aud og Torvil, og konteksten deres, før funnet av barneliket bryter inn mellom dem. Denne delen blir slik et frempek mot møtet med barnemoren i delen etter, deler som ”kompliserer”, gjennom at den i hovedsak består av en detaljert fremstilling av det første møtet med henne og alles tanker omkring dette. Det kan også se ut som om den tredje delen faktisk *er* en løsningsdel, her er det ”terapien” til Valborg kommer frem, og det demonstreres hvordan hun også innvirker på Aud og Torvil. En slik poengtering kan man også tolke ut fra tittelen, det er ”bruene”, ikke ”brua” – det er mer enn én forbindelse det dreier seg om.

I romanens første kapittel blir både et sentralt symbol, elva, og en av hovedpersonene, Torvil, presentert eksplisitt i henholdsvis det første og det andre avsnittet. Videre blir man introdusert for relasjonen mellom ham og nabojenten Aud, og hvordan denne nærmest har blitt ”iscenesatt” av foreldrene deres (”Dei visste godt kva foreldra deira heime i dei to husa ønskte og rekna med -” s. 8). Det hele er egentlig en skildring, i tredje person, fra Torvils synsvinkel.

Den første introduksjonen av det lyriske – som ikke-mimetisk – finner man imidlertid allerede i det tredje avsnittet, som også kan leses som Torvils tankegang. Stjernesymbolet blir presentert, og viser at det er noe som kan inneha potesiale til et brudd med den jordnære kosmostankegangen Torvil egentlig representerer, tross spenningen i forholdet til Aud (”Med ei prikking i kroppen tenkte ein seg korleis det til slutt kom til å gå.” s. 8). Dette kan bidra til å knytte stjernen til det han, tross den nære relasjonen deres, *ikke* vet om Aud. Dette eksemplifiserer dermed noe som det ikke kan settes ord på, og som dermed må vises på et annet plan enn det mimetiske.

Den potensielle engstelsen hans i forhold til henne begynner så å gjøre seg gjeldende, og

sees i forhold til situasjonene som beskrives i retrospektiv form, hvordan relasjonen har vært i all fortid. Det er klart at det er noe som vil endres i denne relasjonen, og ut fra tankegangen hans kan man anta at han allerede her ønsker dette ("I natt ville han gå dei stega bort til Aud", s. 11) selv om han nok er ambivalent til å gjøre akkurat det som foreldrene forventer av ham, tenker han at "Aud vil det".

Broen, som Torvil står på, og elven, som denne er i relasjon til, er først presentert allerede i tittelen, og etter dette kapitlet er de etablerte som sentralsymbol, og nesten eksplisitt satt i relasjon til det skildrede forholdet mellom ham og Aud.

I det andre kapitlet er det fremdeles en klart mulig realistisk handling som blir skildret, en lastebil kjører nesten på Torvil, som går i sine egne tanker. Dette skjer mens han ennå er på broen, og det demonstrerer at det også er andre der, men at bare noen av dem støtter ham. Dialogen de andre imellom foregår også på et realistisk nivå, det er naturlige utsagn som kan bli formidlet i slike konkrete tilfeller. Det blir også demonstrert at det er en ikke-tekstuell fortellerinstans i romanen, som er overordnet og har kontroll over karakterenes bevegelser. Denne autoriteten understrekes i og med utsagnet "Det hadde nær blitt siste gangen hans" (12), noen ser Torvil og vet at det ikke gikk slik.

Tittelen på dette kapitlet kan også bidra til å presentere et symbol som vil gi klart negative konnotasjoner, men som også får Torvil til å tenke på alvoret i det han nettopp har gått gjennom – ikke alt er like positivt som det kan se ut til, det foreligger en potensiell krise. "Steinvegg"-motivet i denne konteksten vil også bli fullstendig konkretisert gjennom et kapittel i *Båten om kvelden*. Et annet slikt symbol er den metaforiske "ormen" ("ein liten orm av ein tanke", s. 12), som også er et idiosynkratisk Vesaas-motiv man blant annet finner i det samme kapitlet. Det forekommer også i lyrikken, og blir bl. a. fortolket i Idar Steganes artikkel "Vesaas-dikt og bibelord" (Stegane 1995).

Det tredje kapitlet demonstrerer ytterligere miljøet og det naturlige forholdet som alltid har vært mellom Torvil og Aud og familiene deres, ettersom foreldrene har villet det slik. Motivene i verket – også de utelukkende symbolske – blir fortsatt båret med av Torvil, nå som noe han vil formidle til Aud ("Må fortelje henne det medan det enno skjelv i meg." s. 21). Det potensielt erotiske mellom dem kan leses fortsatt sterkere i denne delen ("Der ligg Aud naken og tenker" s. 19), og Torvil får tilbakepek mot slutten av kapitlet, gjennom det han vet: "no byrjar det eitkvart nytt" (22). Så langt har det bare vært "presentasjon", men nå er det noe som vil skje. Auds gråt – som blir tittelmotivet i det neste kapitlet – er noe uventet, noe som vil bryte drastisk inn i hverdagen deres.

"Steinen", som også her kan fungere som det skyggegivende, blir presentert tidlig i det

fjerde kapitlet, og der er det også ”draumen” kommer inn som motiv – begge idiosynkratiske. Det beste eksemplet er nok en gang ”steinmunnen” i *Båten om kvelden*, og en tilsvarende figur finnes også i diktet ”Det ror og ror”. Kapitlet her er det første i *Bruene* som foreligger i ren prosalyrisk form, på samme måte som vi kunne se at avsnittene ”Lovnaden” og ”Draum om nedsnødde bruer” i *Is-slottet* gjør det. ”Auds gråt” er et klart punktnedslag, det beskriver en konkret øyeblikkssituasjon hos Aud, sannsynligvis slik Torvil ser den. ”Nakenheten” får også her, på samme måte som i bl.a. *Is-slottet*, en dypere betydning enn det rent erotiske, her tenker Torvil at det er Aud som stiller seg svak og åpen for ham: ”i augneblinken er det ingen ting ho løyner seg med” (24). Dette kan også gi teksthelheten et klart divinatorisk aspekt – på samme måte som mannen og kvinnen i skapelsesberetningen oppdaget hverandres nakenhet, er det her Torvil som oppdager ”krisen”.

Det femte kapitlet er det lengste og mest handlingsmettede i den første delen. Mottakelsen Torvil får der, bærer på det realistiske nivået preg av at Aud har fått panikk og ikke vet hva hun sier (”Kan dette vere Aud?” s. 26), noe vi snart vil se begrunnet. Det er også en potensiell identifikasjonsfølelse, fordi Aud selv er en kvinne som kan bli mor, mener hun at hun har rett til å holde Torvil utenfor dette, i og med at han er mann (”Du skjønner ikkje dette på den rette måten, Torvil.” s. 27). Det kan imidlertid også være fordi hun ikke vil at han skal bli ”inniblanda” på samme måte som hun gjennom viten har blitt det, og at dette er grunnen til at hun mener det er uriktig av henne å forklare ham hva hun har oppdaget.

Når de begge er ”inniblanda”, begynner de imidlertid å føre en mindre realistisk dialog både innad og utad, de får gjennom oppdagelsen ikke det samme virkelighetssynet som andre aktører i stykket. Det at de vet noe som vil måtte holdes skjult, innebærer at samtalen deres vil bære preg av at de skjuler noe, ikke bare for omgivelsene sine, men også for hverandre. Det de føler om det inntrufne vil det ikke være mulig å formidle til den andre, fordi de, tross lik bakgrunn, har ulikt utgangspunkt i livet og dermed ikke kan fortolke situasjonen på samme måte. Dette kommer klarest frem i og med kjønnsforskjellen, som flere ganger blir gjentatt (”Men ho er jente, tenkte han. Og her har ei jente vori i naud.” s. 35). Torvil tror at konsekvensen av dette er at hun vet noe han ikke vet – uvisst hva (”det andre”?) – og en slik tankegang kan også potensielt sett ligge hos Aud i forhold til Torvil - men det er mindre sannsynlig i og med situasjonskonteksten.

På symbolplanet av kapitlet blir et avgjørende symbol, hunden, presentert på en høyst ikke-realistisk måte, i og med at Aud sier at ”det kunne komme en hund og – og slikke”, (”gjorde ho det fort om til. (...) – Uff tei – Ja, ho angra visst orda, men det var for seint.” s. 33-34). Dette kan på overflaten virke uforståelig for en leser – hvorfor blir dette motivet nevnt? Hva er funksjonen? Til en viss grad kan det være en eufemisme, forbundet med det negative som et dødssymbol på samme

måte som en åtselugl i *Is-slottet*. Funksjonen blir likevel klarere og en annen ettersom man leser de kommende symbolkapitlene. Vi ser likevel allerede her at dialogen tar avstand fra det mimetiske, og slik skaper et klart skille mellom de to dimensjonene.

Den mindre naturlige og skjulende dialogen merker man klart i kommunikasjonen med Auds mor i det neste kapitlet, ”I tvillinghusa”, men som lesere vet vi grunnen til det. Ut fra forholdene blir de stadig mer avstandsskapende reaksjonene naturlige. På et annet plan kan man se at abstrakte figurer og forhold (opptaksprøven, forholdet til foreldrene) blir innført gjennom dialogen, men det kan være åpent for fortolkning hvilken rolle disse egentlig spiller i forhold til teksten og handlingen, og om de egentlig innehar noen avgjørende relevans.

Imidlertid er det klart at det syvende kapitlet blir symbolsk, uttrykk for ”det andre”, i og med at dette så klart skildrer en drøm, på samme måte som ”drøm”-bildet gjorde det i ”Draum om nedsnødde bruer” i *Is-slottet*. Hovedsymbolene blir allerede indikerte i kapitlets tittel, ”Forvilling om hunden og sletta”. Her det to klare spenninger, mellom virkeligheten og ”det andre” og, som i tidligere kapitler, mellom ”straumen” og ”brua/bruene”. Spenningene kan også videreføres til den potensielle kjønnsmessige spenningen, som selvfølgelig representeres karest som spenningen mellom Torvil og Aud - som det jo fremgår av den senere konteksten at vil inneha den samme drømmen.

Det uvirkelige ved drømmen er gjennomgående, den er lite sannsynlig i forhold til en potensiell virkelighetsoppfatning. Normativt sett er hunden en negativ figur, særlig i og med referansen den gir til det tidligere kapitlet, og gjennom at den også ”slikker”. Det absurde bildet gir en klar referanse til det tidligere, men i og med den absurditeten den også hadde der, kan den virke både uroskapende og rent humoristisk. Imidlertid vil den også få en betydning for Aud og Torvils videre utvikling, i og med den gjentatte kommentaren ”ein er slikka på av hunden” som jamføres det etter hvert verk-idiosynkratiske adjektivet som blir tittelen på romanens neste del, ”Inniblanda”. Konsekvensen av hundens ”slikking” er at de ikke kan komme utenom det som allerede har skjedd, noe som også uunngåeliggjør fortsettelsen og dens konsekvenser.

I det neste kapitlet ”Nattgåter” blir det klart at hele det forrige kapitlet bare var en drøm, noe som på den ene siden gjør helheten mer realistisk, i og med at det jo faktisk er mulig å ha en slik drøm, drømmens dimensjon er eksplisitt transcendent og ikke-realistisk, og umuliggjør dermed ingenting. Det ikke-realistiske i kapitlet blir imidlertid at de to har hatt akkurat den samme drømmen – dette er umulig i virkelighetens verden, og det understreker at kommentaren om den slikkende hunden har gjort et sterkt inntrykk på dem. Selv om den var aldri så absurd, var den likevel del av en større negativ helhet i og med dødsaspektet. Denne konsekvensen har gått opp for

dem i underbevisstheten, og blir formidlingsrealisert gjennom begge drømmer. De ser likevel at det er overnaturlig, så de forsøker å glemme det ("Eg har gløymt det", s. 58). Kapitlet avsluttes med at "Alt var no borte for synet." (59) - de vet ikke lenger om det opplevde egentlig *er* virkelig.

Når de etterpå i kapittel 9 ser at barneliket som de hadde gravd ned er fjernet, gir dette en sterkere konsekvens for dem begge, og de føler det som om det er noen som kjenner bevegelsene deres og har kontroll over dem. For å gjøre det inntrufne mer "naturlig", impliserer de også at barnemoren – som fremdeles er ukjent for dem – har fått hjelp til å fjerne det. Til å begynne med er det en lettelse ("Var det ikkje ein steinbør som falt av ein? Ein var friteken." s. 65), men det er også noe mer enn det – de er fortsatt "inniblanda" – noen – kanskje til og med flere - har sett dem, og vet at de kan spille en rolle for utviklingen. Konsekvensen er i første omgang at de vil "minnast denne flekken så lenge [dei] lever" (68), og at de ikke kan "veta nokon ting av dette " (67). Det er med andre ord noe uvirkelig "annet" inne i bildet, noe som ennå ikke er forklart, men likevel er det på slutten som om Aud og Torvil ikke selv vil finne ut av dette, de vil heller legge det bak seg ("No vil vi gå." s. 68). Dette kan imidlertid ikke forklares uten en bestemt formidling, som også må foretas på et annet plan enn det som kan forstås direkte og leses uten fortolkning.

Den neste delen av romanen, "Glidande djup", begynner med kapitlet "Tenker tusen måter", et kapittel som kan leses som et lyrisk-symbolsk kapittel, der det er vanskelig å finne ut hvor synsvinkelen ligger, og den kan fordeles mellom flere instanser. Imidlertid kan det ut fra den tekstuelle konteksten virke som om det i en form skildrer Aud eller Torvils tankegang omkring det som har skjedd, ikke minst gjennom dialogen de begge har med sine foreldre. Grunnet den manglende tegnsettingen skjønner leseren at dette ikke er faktisk dialog, dessuten går den over fra Torvils situasjon til Auds. Sannsynligvis er dette et rent bruddstykke, og kan også, slik den fremtrer, leses som en drøm.

Den senere dialogen bør imidlertid leses som virkelig og faktisk, men ikke som naturlig. Tankegangen omkring det døde barnet og det at de er "inniblanda" plager Aud og Torvil, og fører dem dermed i det siste avsnittet (75) over i en transcendent virkelighet som er uforklart og ikke realistisk. Dette avsnittet kan leses som et rent symbolsk frempek, eller en kommentar i jeg-form fra fortellerens side: Det er noen som vil ta kontakt med dem, slik det skjer i det neste kapitlet, om helt konkret har fått tittelen "Bodskapet", og dermed røper det som det ble gitt frempek om.

I dette kapitlet brukes en refererende form, og tiden komprimeres klart ("Det var no gått fjorten dagar sidan hendet", s. 76), på samme måte som det blir gjort i *Is-slottet*. På et tekstlig-mimetisk nivå kan man da regne med at perioden imellom konsekvent har vært slik det fremgår i

”Tenker tusen måtar” – nervøse følelser hos Aud og Torvil, og et kjølig og uavklart forhold mellom dem. Kapitlets innhold er høyst konkret – Aud og Torvil får et budskap, skjønner konsekvensen av det (”Tydeleg nok. Fleire ord trongst ikkje.” s. 77) og forsoner seg mer og mindre (”Krangle skal vi ikkje, sa han.” s. 82) for å hjelpe avsenderen – slik hun gjennom lappen ber dem om. Også dialogen virker nå mer naturlig, men klart preget av det inntrufne og den manglende forsoningen mellom de to. Symbolikken er derimot nå klart skilt fra de mimetiske dialogene, og blir bare klarformidlet gjennom følelsene deres, i egne avsnitt. Man ser også at ”nokon andre” blir innblandet i livene deres – Aud og Torvil må, kanskje for første gang, i hvert fall i teksten, se på problemer utenfor dem selv.

Kapitlet ”Utanfor barnehagen” fortsetter dialogen, og bør også leses som et symbolsk kapittel, symbolikken kommer klart frem allerede gjennom tittelen, barnehagen har ikke noen konkret funksjon på et mimetisk nivå. Det som har skjedd med Torvil og Aud har gjort dem mer voksne, og dermed må de betrakte det som var tidligere og det som kan komme utenfra. Nå står de i en mellomposisjon – de er for gamle til selv å være ”i barnehagen”, og for unge til å være voksne og ha egne barn.

Imidlertid fortsetter også den noenlunde naturlige dialogen mellom dem, og Aud holder seg til det samme som hun sa i det forrige kapitlet. Av de tidligere symbolske kommentarene er det også to som går igjen. Det første blir steinblokken, som fremdeles står og legger skygge over hendelsene, det andre er at Torvil nok en gang, som etter å ha hørt Auds gråt, tenker at ”Det nye byrjar no.” (87) – som et svar i klartekst til tittelen på kapitlet. Forrige gang var ”det nye” vist ved det samme stedet i Torvils tankegang, i og med den avgjørende oppdagelsen til Aud. Denne gangen er det avgjørende at de vil treffe barnemoren, og få svar på flere av spørsmålene sine.

I det neste kapitlet, ”Første møtet”, kommer en avgjørende kommentar: ”Ho er ikkje eldre enn oss” (90) – som for å kontrastere det forrige kapitlet. Selv om de to også er unge voksne, har de allikevel ikke opplevd det samme som jenten de nå møter, noe de selv også er fullt klar over.

Den sjenerte og unaturlige dialogen i begynnelsen her, om utvikler seg etter hvert, ser også på et mimetisk nivå naturlig ut fra konteksten. Det er rimelig å anta at alle de involverte er redde for å si noe, og dermed begynne den kommende alvorlige samtalen. Den potensielle sannheten, eller den naturlige begrunnelsen for møtet, kommer ikke frem før et godt stykke ut i kapitlet, idet jenten gir en naturlig forklaring på at hun ba om et møte: ”Når eg bad om eit møte var det sjølv sagt for å finne ut kva de har gjort med det sidan” (94). Dette kan forklare situasjonen på en naturlig og virkelighetsnær måte, og gjør henne i stand til å forklare seg med utgangspunkt i dette. Imidlertid kan man jo spørre seg om det egentlig er naturlig at det er jenten som skal lede denne dialogen så

klart som hun faktisk gjør, det er hun som først stiller spørsmål og slik blir den aktive part. På den ene siden er det rimelig i og med at det er hun som har bedt om møtet, men det er likevel noe urimelig at hun som har et slikt traume – som leseren skjønner, men ennå ikke har oversikt over – bak seg, allikevel er i stand til å inneha en så aktiv og tilsynelatende kjølig tone som hun jo faktisk har i dette kapitlet. Snart løses den imidlertid mer opp, og blir kanskje med det mer naturlig.

Videre kommer et kapittel i retrospektiv form, der jenten formidler sin historie og bakgrunn, men i metaforiske former, og uten egentlig å gi noen mimesisrealistisk forklaring på situasjonen slik leseren kunne ønske det. Med andre ord en viktig forskjell fra tradisjonell tekstuell og litterær realisme, som søker å forklare det inntrufne med rene ord og gi en klar bakgrunn for det som har skjedd, gjerne ved å ”pakke det inn” i grundige forklaringer og følelseskildringer, men allikevel i en form der leseren gjennom rene ord får et innblikk i bakgrunnshandlingen. Dette kan imidlertid også leses som mer naturlig enn det en rent mimetisk forklaring i jeg-form ville gjort, da denne ikke ville ta høyde for det jeget faktisk hadde opplevd, og hennes naturlige oppførsel i forhold til det å formidle noe som er vanskelig å formidle. Det er naturlig at dette ikke ville kunne fortelles i rene ord, og stillheten innimellom blir derfor også metaforisert av fortelleren. For leseren kan dette gi en følelse av den faktiske stillheten, og se ut som en indre synsvinkel i forhold til tankegangen til Aud eller Torvil som lyttere.

Vi ser også at jentens foreldre har blitt drept i en bilulykke – er dette en symbolsk parallell til det som skjedde med Torvil første gang vi møtte ham på broen? I alle fall er det et symbol som innehar en tekstuell intern idiosynkrasi, og dermed er åpent for fortolkning i en slik kontekst.

Når kapitlet avsluttes med tilbakevenden til nåtiden og en naturlig fortsettelse på dialogen, blir dette som en overgang til det naturlige i handlingsdiskursen. Kapitlets avslutning blir nok en gang symbolrealisert gjennom jentens fortelling om hvordan hun gravde opp og fjernet liket, (”Det var djupt tett ved land”, s. 104), og med en symbolikk som klart viser tilbake til tittelen på kapitlet. Dette kontrasterer jo også Auds tanke om at det måtte være en mann som hadde hjulpet henne med å fjerne steinene, noe som jo også får en til å tenke på det tydelige fraværet av en mann i hele kapitlet. På den ene siden ser vi Aud og Torvil som det unge og uskyldige paret som ennå ikke har sett nok av verden, på den andre siden er jenten og det onde hun har opplevd klart synlig, og nettopp fraværet av en mann i dette tilfellet synliggjør han desto klarere enn hvis hun i bakgrunnen sin hadde presentert ham, og dermed også hva hun egentlig hadde vært utsatt for. Dette er ennå noe av det leseren ikke vet, og heller ikke får vite. Når Torvil senere stiller henne spørsmål om det direkte, vil det få avgjørende følger for den videre handlingen, og forholdet mellom dem, selv om det døde barnet på det tidspunktet er stadig mer på vei ut av handlingen, og dermed ikke da har

direkte relevans for relasjonen.

Når noe så komprimert relevant og nervøiserende som refereringen av hendelsene i jentens bakgrunn er blitt presentert, er det ut fra verkets tekstuelle helhetskontekst nærmest rimelig at det rett etter dette kommer to symbolkapitler (15 & 16). Disse blir en slags oppsummering av det å være ”inniblanda”, symbolisert ved elementer som har vært relevante tidligere i romankonteksten. Først er det ”lynet” i ”Inn her som eit lyn” (brukt på samme måte som orme-symbollet!). Dette er idiosynkratisk for Vesaas, samtidig som det jamføres andre sentralsymboler i verket, som elven og broen og deres forhold til hverandre også representert ved ”bru-kara”. Den slikkende hunden kommer nok en gang inn i bildet, og det implisitte jeget (sannsynligvis er det Torvils synsvinkel, i og med at jeget i det neste kapitlet kommuniserer med ham utenfra, og dermed kan være Aud) i dette kapitlet forneker dets negative denotasjoner (”Det er ikkje sant”). Livet, slik den kan bli representert ved den stadig dypere elven, kan gå imot det, og man bestemmer selv hva man vil la gå innover seg av det som skjer en.

Det neste kapitlet (16) kan leses som Auds syn på det Torvil har tenkt i det forrige, selv om hun ikke vet hvordan han har reagert på det jenten har fortalt dem, kan hun likevel se at det har gått kraftig inn på ham, og dette er noe hun selv også vil identifisere seg med. Det kan også være et frempek eller syn på hvordan Torvil betrakter en annen kvinne enn Aud selv, og dermed en gryende sjalusi. Aud skjønner, som Torvil kan ha sett tidligere, at følelsene de har for hverandre er nødt til å forandre seg nå som de er blitt voksne (noe man også gjetter fra kapittel tittelen, ”I ein klump av ungdom” – mellomposisjonen mellom barn og voksen), og hva blir da konsekvensen av at en ny kvinne kommer inn i bildet? Hun stiller seg også spørsmålet om hvor mye han ”forstår”. De har jo allerede blitt implisitt ”enige om” at hun som jente forstår best hva som har skjedd med den andre jenten, i og med at hun lettere identifiserer seg med henne. Slik blir det mer enn bare konsekvensen av hendelsen som kommer i fokus for Torvil.

I det syttende kapitlet kommer man imidlertid raskt tilbake til det realistiske, særlig gjennom dialogen. Fremdeles bærer denne preg av at aktørene er usikre på hverandre, og leseren skjønner kanskje ikke den objektive grunnen til at det skulle være nødvendig at de møtes en gang til. På mange måter er det også et paradoks at Valborg, som jenten nå presenterer seg som, fremdeles klarer seg så bra som hun gjør, motsatt av det fortellingen hennes skulle tilsi. Og at hun ikke lenger isolerer seg fra andre mennesker, slik det er tydelig at hun har gjort ved tidligere anledninger, men tvert imot bor på et hotell i nærheten. I likhet med Unn i *Is-slottet* har også Valborg denne nykken at hun ikke kan se noen igjen rett etter at hun har snakket med dem, så hun må vente en dag til det neste møtet. Man kan spørre seg hvorfor, eller forsone seg med at dette er forfatterens måte å



omtale isolasjon i et menneskesinn på, også når man er i ferd med å bryte seg ut av den, slik vi snart får vite at Valborg er.

I kapitlet "Aud og Torvil" blir den erotiske spenningen mellom de to ytterligere forsterket ikke minst gjennom den sammenførende tittelen, samtidig som det at de "går hand i hand", også innebærer at Torvil skjønner at "Det er noko særst" (115). På den ene siden kan dette virke som noe de er vant med, på den annen side er det som har skjedd dem noe som krever en spesiell nærhet, noe vi ser særlig i slutten av dialogen deres, som blir en krangel, som må forhindres.

Dialogen som utvikler seg mellom dem i løpet av kapitlet, er delvis naturlig, men den har også et innhold som manifesterer seg omkring at "Dei lydte etter noko dei visste dei ikkje ville få høyre: Valborgs ville klage" (116). De vet at det de lytter til er noe som ikke vil skje, selv om de tydelig kan føle potensialet. De stoler tydelig ikke på alt hun har sagt, men de vil likevel ikke innrømme det for hverandre – og det er tydelig at det fremdeles er mange spørsmål de ikke har fått svar på. Om teksten faktisk vil gi disse svarene, er også noe uklart, men det er nok rimelig at den ikke vil det.

Kapitlet "Klage i nattskogen" inneholder en indre monolog, med et "eg" som kan være enten Valborg eller fortelleren. Skildrer det hennes tankegang i forhold til symbolene – særlig vann- og elvesymbolet - som fremdeles står i fokus her? Eller er det et metatekstuell innslag i forhold til en tolkning av susingen som formidling? Kapitlets funksjon er i første rekke det stemningsskapende i forhold til leseren, og dette kommer slik frem gjennom kapitlets lyriske aspekter. Hva det derimot har å si i forhold til den narrative handlingen på dette punktet, er åpent for fortolkning.

I delens siste kapittel, dialog- og handlingskapitlet "Den andre verda", er det derimot et mål for Torvil og Aud å skape en ny stemning – det negative som Valborg har representert, og det de vil oppleve dagen etter, forsøker de nå å få mer på avstand, og på den måten kommer "solbakken" inn som motiv ("Mor di sa at solbakker var råd for uråd." s. 127). Dialogen her er mimetisk, og viser aktørenes egen innsats for å skape en mer positiv stemning. Samtidig er den ikke så utfyllende og naturlig som den kunne ha vært, men dette kan også være en del av stemningsskildringen, og et mål for denne i forhold til den episke helheten.

I den tredje delen, "Auget i brønnen", er det første som skjer, i delens tittel, at "auget" blir presentert som motiv, på samme måte som det ble det i *Is-slottet*, og det er ikke unaturlig å anta at det også vil ha en liknende symbolfunksjon av den det hadde der. Motivet er imidlertid også, i likhet med det forrige tittelmotivet, et som finnes i siste kapittel i den forrige delen, der det er "auga" som møtes hos Aud og Torvil. Dette viser på den ene siden indikasjoner på et konkret

mellommenneskelig forhold, på den annen side kan det også leses som et symbolsk frempek.

På den ene siden kan denne tittelen virke merkelig, et øye i en brønn kan være vanskelig å se for seg, men det kan her være skildringen av et konkret naturfenomen: Det øye en kan se i bunnen av en brønn, er speilbildet av ens eget øye. Noen, fortrinnsvis Valborg, vil klare å komme nærmere å ”møte seg selv”, og gjennom det selv hjelpe seg opp av problemene sine.

Øyet blir også, som i *Is-slottet*, et potensielt divinatorisk emblem, som på den måten også gir metafysiske og dermed potensielt metatekstuelle konnotasjoner – hjelpen vil kunne komme utenfra tekstrommet, fra et nivå leserne ikke er i stand til å se. Den kan også gi en tekstuell metareferanse, til Odins øye i Mimes brønn - hva vil teksten egentlig vise/”Mime” på et mimetisk (!) nivå?

Videre blir det første kapitlet i denne delen også symbolmettet i tittelen, ”hunden” er det tidligere symbolet som har blitt omtalt flere ganger tidligere, og som nå igjen fremgår i konkret form, selv om den ikke opptrer før på slutten av kapitlet, og da, som sist, i et metonymisk forhold til ”sletta”, som jo også er et funksjonelt symbol.

Dette kapitlet er også et rent symbolkapittel, som kan leses dels som en indre monolog fra en av aktørenes synsvinkel, dels som en bro-skildring uavhengig av romanhandlingen. Det er klare forhold mellom de som er involvert i kapitlet, på den ene siden foretar de en positiv kommunikasjon, på den andre siden er det også negative konfliktpotensial som blir fremstilte, gjennom forslaget om flere broer (sml. verktittelen), og at noe er ”brua vår”, som ikke vil bli delt. De som hjelper hverandre har ingen språklig kommunikasjon seg i mellom, men hjelper hverandre likevel. (”Kjenner du det no?” s. 136). Som i ”Draum om nedsnødde bruer” i *Is-slottet* er det også her en likhetsrelasjon mellom ”bruer” og ”armer”, begge er positive symboler som legger grunnlaget for mellommenneskelig kommunikasjon og hjelp. Slik kan funksjonen være å gi frempekende konnotasjoner til det neste, konkrete kapitlet (22), der hjelpen og kommunikasjonen blir konkretisert gjennom Aud og Torvil. Symptomatisk nok får kapitlet tittelen ”Andre møtet”, og viser – i motsetning til mange av de andre kapiteltitlene – klart og tydelig hva som nå vil skje.

I det nye møtet er det Aud som styrer hendelsene, hun legger på mange måter premissene for samtalen når hun opplyser om hennes og Torvils alder, som et ledende spørsmål i forhold til Valborgs (”Ja, det er ikkje meir enn atten det heller.” s. 140), tilsynelatende for å åpne kommunikasjonen mellom dem.

Imidlertid blir denne kommunikasjonen ytterligere innesluttet når Valborg insisterer ovenfor Aud på at Torvil må gå (”Eg synest dette var ei lei bytjing.” s. 142), men når Valborg åpner seg, blir dette annerledes. (”Eg er nødd til å byrje der eg er, sa ho til Aud, og det er lengst nede.” *ibid.*) Som i det nest siste kapitlet i *Is-slottet* blir det også her gjort klart at det er en person som er i

sentrum, og de to andre er der nettopp for henne. Møtet blir på den måten også unaturlig og fremmed for begge parter, selv om dette ikke synes direkte i dialogen før etter en stund.

Videre kommer også Valborg med en rekke utsagn som bidrar til å forklare grunnen til møtet og forsvare at det er naturlig. Dette er en naturlig talemåte som leseren vil kjenne fra vanskelige samtaler. Her fører det Valborg inn i en ambivalent posisjon i forholdet til Aud og Torvil, på den ene siden var de en strek i regningen for henne, på den andre siden føler hun seg stadig avhengiggjort av dem i positiv forstand ("Det var utruleg heldig for meg at just de to kom opp i elendet mitt." s. 145). Fremdeles er det uklart hvorfor Valborg egentlig ønsker disse møtene, men det forklares rasjonelt gjennom dette forholdet.

Kapitlet har en viss variasjon mellom tankereferat og dialoger, med svak overvekt på dialogene. På den måten blir også det symbolske aspektet slik det kommer frem gjennom tankereferatene, ivaretatt gjennom kapitlet, det er ikke noen total todeling, i motsetning til andre kapitler – der noen virker mimetiske, gjennom dialog og skildring av et naturlig oppførselsmønster, eventuelt med en symbolsk indre dialog i innledningen, mens andre har rent symbolske og emosjonelle funksjoner. Her er todelingen fullstendig, da de symbolsk anlagte tankereferatene kommer inn som avbrudd i dialogen. Fremdeles er det særlig Torvils tanker som refereres, noe som også viser at han faktisk *føler* seg utenfor blant to kvinner i denne situasjonen. Slik blir det rimelig at det er Aud som skal beherske situasjonen, da hun ligger delvis innenfor samme identifikasjonsunivers som begge de to andre. Dette viser hun ved å styre dialogen, og tilby Valborg å komme hjem til seg – samt at det er hun som åpner seg for å hjelpe Valborg. Torvil har en langt svakere posisjon i denne påvirkningen.

Dobbelheten i Torvils manglende identifikasjon kommer også frem gjennom at det er han som innfører og fremstiller det eneste i samtalen Valborg virkelig reagerer negativt på, når han etterlyser barnefaren. Dette er på den ene siden det negative for Valborg, i motsetning til det Aud står for, på den andre siden vil han også blande inn det tredje aspektet, det maskuline, kanskje i og med at han føler seg presset som eneste mann mellom to kvinner, og likevel er med på å danne en "ring" rundt Valborg.

I likhet med Valborg, er det som om leseren også denne gangen får en "pause" fra den tidvis anmasende handlingen etter dette møtet. Kapittel 23, "Når ein er avkledd", kan virke som et symbolkapittel på lik linje med de andre, men dette har også en funksjon som ikke virker fortellende på "mellomdagen" – som først inntreffer i det neste kapitlet. I stedet er det en abstraherende skildring av en indre synsvinkel der det ubestemte determinativet "ein" er avkledd. Det sies ikke direkte hvem "ein" er, men det er rimelig nok naturlig å anta at det er Valborg, og at

dette skildrer en begynnende indre åpningsprosess fra hennes side. Som et lyrisk dikt, forteller den også om situasjonen på et bestemt ”punkt”, og er som sådan ikke formidler av en konkret mimetisk handling. Flere av motivene, som ”nakenheten” og ”ormen”, er slike som i romanen har blitt omtalt at finnes både hos personene og i naturen omkring dem i ”møtene”, men de er også slike som har vært synlige i andre verk av Vesaas, og blir tolket som idiosynkratiske.

De to neste kapitlene viser det tredje møtet og etterspillet mellom Aud og Torvil, og de er begge basert på dialoger, og blir på den måten potensielt mimetiske i utgangspunktet. Leser man dem som en enhet (”Det kom nok eit etterspel. Det kom sikkert med ein gong” s. 167), kan man se at Aud og Torvil har en enda mer unaturlig og anstrengt samtale med hverandre både før og etter dette møtet enn den de hadde før og etter det første. Dette er en slik samtale som ikke ser realistisk ut i konteksten, men som allikevel er naturlig i og med deres egen implisitte unaturlighet overfor hverandre. I den første av disse dialogene er det noe som kan se ut som et frempek, i og med at Aud ”taler om henne, eg [Torvil] talar om oss” (157). Dette skjønner leserne egentlig også ut fra deres engasjement i det forrige kapitlet, det peker konkret på at Torvil peker mot en endring i forholdet mellom dem. Denne potensielle egoismen fra Torvils side kan være grunnen til at Aud ber ham om ikke å finne på ”noko tankelaust”, noe leserne vil se at er nettopp det han gjør.

Selve møtet forløper med mange fellestrekk til det forrige, rimelig nok når de skjer på samme sted, med samme aktører og samme bakgrunn. Aud og Torvil omgir Valborg, og det blir en klar stillhet og fokus på det hun vil – eller ikke vil – formidle. Det er likevel forskjeller mellom innholdet i samtalen deres, man merker at Valborg er blitt mer sikker på seg selv, mens Aud og Torvil blir mer usikker på henne, og den indre forandringen hun har gjennomgått - som viser seg utenpå, i og med hennes økende selvsikkerhet. Usikkerheten kommer også frem av tanken på hvor lite de faktisk vet om henne, tross møtene.

Følelser omkring Valborgs utvikling og helhet kan en potensielt sett også fornemme hos leserne – er hun en realistisk figur, eller en ren type? Leserne har ut fra symbolkapitlet sett hvordan følelsene hennes blir skildret på ett punkt i diskursen, men her er det realisasjonen av dem som blir det synlige.

Midt i kapitlet er det et symbol som synliggjøres ”Det er ein djup mørk brønn ein stad”. Her har det allerede vært, som i det forrige dialogkapitlet, visse symbolmettede avbrudd i den tekstuelle dialogen, men her er det et symbol fra tittelen som presenteres i et separat avsnitt, og som også ofte blir tolket til å si noe om en tankegang – formidlet gjennom brønn-symbolet, som jo også spiller en viktig rolle i forhold til speilingen eller fremstillingen av det tidligere omtalte ”auget”.

Etter dette blir også tausheten klart tellende i kapitlet, aktørenes indre tankegang kommer

frem gjennom avsnitt der dialogen avbrytes, og de tenker relatert til hverandre. Når samtalen etterpå kommer i gang igjen, er det som om Valborg vil avslutte den. Nå vet vi ikke lenger hvem samtalen egentlig er for – selv om Valborg egentlig ikke vil samtale mer, kan det være som om hun føler at hun allikevel må. Hun skjønner ikke like klart lenger at det er for hennes del at de er der, slik de tidligere har sagt. Torvil går nå også direkte imot henne, for å vise at han ikke lar seg styre. Aud ser på dette som mer uforståelig, og når de ikke lenger vil fortelle hverandre alt de tenker, er det som om tausheten de skilles med blir ekstra trykkende for alle.

Dette ser vi i det neste kapitlet, hvor Torvil føler at han har såret Aud, som på sin side anklager ham for å ha såret Valborg. Slik blir han plassert midt i et trekantdrama, begge kvinnene spiller en i øyeblikket uavklart rolle i forhold til ham, og det er uvisst om denne vil være positiv. Dialogen de to fører her, bærer preg av at Aud er indignert, og det er realistisk at den er unaturlig ut fra situasjonen. Klarest kommer det hele frem ved at Aud ikke vil gi Torvil hånden, fordi hun ser at han ”er stinn av trass” (171) og vil noe formidle et falskt inntrykk gjennom det. Dette fører jo også til den økende avstanden mellom dem – er det også denne som legger grunnlaget for det kommende utbruddet til Torvil overfor Valborg i det siste møtet?

I det neste symbolkapitlet, ”Natt i feltet mellom hus og straum”, er det flere ganger pekt på at subjektet ”Vi” har klare likheter med figurene som passerer revy i Peers liv i femte akt i *Peer Gynt*. Som der er det også her naturfenomener og objekter som kan tolkes som idiosynkratiske Vesaas-motiv og symbol i forhold til virkeligheten, og disse blir antropomorforiserte og gitt stemmer.

Det siste av ”møtekapitlene” har fått tittelen ”Valborgs fjerde møte”, og gjør det tilsynelatende klart at det er hun som er i hovedfokus i dette kapitlet. Tidligere, når Aud og Torvil har vært der for Valborg, har det bare vært første, andre og tredje ”møte” og dermed involvert alle aktørene, men denne gangen, når Valborg må også ”hjelp” dem, blir Valborg, også gjennom tittelen på kapitlet, hovedperson.

De innledende samtaler Torvil og Aud fører med foreldrene sine, bærer klart preg av at foreldrene, akkurat som voksenpersonene i *Is-slottet*, befinner seg på et annet nivå enn sine barn, de er ikke innforstått med situasjonen, og bruker derfor en naturlig kommunikasjon som er uavhengig av konteksten, og som sådan virker Aud og Torvils svar unaturlige ut fra en alminnelig kontekst. Imidlertid er det også foreldrenes manglende rolle i romanens narrasjon som gjør at de ikke griper inn, men bare ber om at de skal ”seie ifra *dersom* det vert noko alvorleg” (177). Begge samtaler har egentlig samme tema, hvorfor Aud og Torvil har fjernet seg fra foreldrene. De dialogiske og dramatiske sjangertrekkene i romanen blir her understreket gjennom at samtaler omtales som ”mellomspela” (178) på same måte som i en dramatisk tekst.

Samtalen mellom Aud og Torvil fører videre den klare usikkerheten mellom de to, og understreker at de ikke er ærlige mot foreldrene – først har de ”smilt”, men snart etterpå ser man at de begynner å krangle, og å ha ”kald tone” mellom seg. De vet at den eneste grunnen til at de går sammen nå, er for å hjelpe henne, (”for ei ulykkes skuld”, s. 180) selv om det har gått ut over deres eget forhold (”kva er det dette blir i staden?” *ibid.*).

Om samtalen deres egentlig gir et frempek om det Torvil vil gjøre, eller om dens hovedformål er å vise den vanskelige kommunikasjonssituasjonen de står i, kan være åpent for fortolkning, men det er i alle fall klart at kommunikasjonen deres ikke er naturlig. De vet egentlig ikke hva formålet er, og hva bruken deres av determinativet ”det” refererer til, men de kan klart virke stemningsskapende i forhold til relasjonen mellom dem og hvordan de nå vil reagere overfor Valborg.

Innledningen av samtalen deres med Valborg, virker da heller ikke naturlig, men ”stiv” og oppstykket. Dette begrunnes av den forrige samtalen (”Vi skildest på ein noko stuss måte sist”, s. 184), men dette gjør dem - og antakelig særlig Torvil - bare mer urolig. Til mulig forskjell fra leseren skjønner de konkret hva som var galt med avslutningen på den forrige samtalen og det Torvil sa da, det virket klart stemningsskapende, og gav en negativ formidling. Uansett er det noe uklart mellom dem, og de vil være nødt til å skape en forståelse seg imellom.

Den kommende samtalen kan til en viss grad bidra til å forklare hvorfor dette er ”Valborgs” møte. Det er klart at det er hun som nå føler seg ”ferdig” med ”terapien” sin, og føler det nytteløse i det hele (”som de veit, så vart det slutt”, s. 185). Dette plager Aud og Torvil, som mente at de ”var som en tett ring kring deg” (*ibid.*) – og Torvil føler at det er han som har ødelagt den. Denne misnøyen understrekes videre i samtalen, og det bygger også opp en desperasjon i Torvil, som kanskje er det som får ham til å reagere som han gjør når han formidler en – igjen kanskje – ikke-eksisterende kjærlighet til Valborg. Gjør han dette bare fordi han må redde situasjonen for dem alle? Eller er det her han formidler sine egentlige følelser, som han ikke lenger ville undertrykke, og det var derfor han selv som bygget opp mot situasjonen?

Nå er det nok en gang Valborg som viser seg som den mest livserfarne (”Men *veit* du det? så ung som du er.” s. 191) mens Torvil - muligens grunnet i bakgrunnen hans og det naturlige forholdet til bare Aud - er skråsikker og har en banal tankegang omkring et eventuelt forhold.

Det som skjer i forholdet mellom Torvil og begge de to jentene nå, snur egentlig den faktiske situasjonen på hodet. Mens Torvil tidligere har følt seg utenfor, i et sakskompleks han hele tiden har følt at var noe som bare angikk de kvinnelige aktørene, har han nå definert en ny situasjon, der det er han som er den levende og omhandlende, og den begge kvinnene sentrerer seg omkring.

Denne potensielt erotiske tilstanden har vel egentlig ligget latent hele tiden, men dette er likevel første gang den blir realisert gjennom tekstaktørens likefremme handlinger, og det er nå Torvil omsider er i et sentrum. Han har forsøkt på å skape en slik tilstand en gang tidligere, men da hadde Valborg autoritet til å avskjære ham ved å avvise barnefaren som tema, i og med at det da utelukkende var hun som var den lidende part. Nå er det et annet sakskompleks, der det (også i forhold til tittelen på kapitlet) fremdeles er hun som er i fokus, men denne gangen må Torvil bruke sin autoritet som mann til å ”redde” både seg selv og henne. Dette gjør imidlertid situasjonen desto mer kompleks for ham og Aud – hvilket forhold skal de ha? Avgjørelsen ligger på den måten hos Valborg, hun er nå reddet, i og med at noen har vist henne kjærlighet, men hun vil på sin side bli nødt til å ”redde” forholdet mellom Aud og Torvil, og det er derfor hun må gjøre som hun senere gjør.

Det neste symbolkapitlet, ”Det stigande auget i brønnen”, kan leses til å fremstille situasjonen på symbolmaner, og sier dermed noe i tekstens forhold til ”det andre” Derfor blir det mest relevant å nærlese dette kapitlet i behandlingen av dette emnet senere i oppgaven.

I de tre siste kapitlene, 29-31, er det samtalene som dominerer, men de blir, særlig i de to siste, inngått på et mer positivt nivå – det er stadig mer som vil bli avklart. På mange måter kan man si at det mimetiske og ”det andre” er i ferd med å inngå enhet, symbolene vil fortsatt bli brukte i forhold til handlingen slik denne kommer frem gjennom dialogene.

Det første dialogkapitlet her kan leses som begynnelsen på en avklaring av forholdet mellom Aud og Torvil. Torvil spiller rollen sin også for Aud, men hun ”kjenner han nokså godt” (204) og ser nok at det kan ha vært andre motiver enn forelskelse som var årsaken til Torvils reaksjon overfor Valborg. (”Du som er jente, sa du, men eg kom ingen veg om eg var jente. Det var så enkelt for deg, ser du, berre springe fram å vera *kar*.”, s. 206). Det er som om han vet at han vil røpe seg hvis de går detaljert inn på den saken, og han syns denne samtalen er vanskelig. Det er likevel ingen tvil om at det er Aud som har kontrollen, og at hun provoserer Torvil ved å understreke hans naivitet på samme måte som Valborg gjorde det.

Uansett hva forholdet deres vil føre til, understreker Aud imidlertid at det er ”laga ein tett ring” (209) – Torvil vil uansett utfall være påvirket av samtalene og opplevelsene de tre har hatt.

”Vinden” er en klar underfundighet i avslutningen av dette kapitlet – spiller den egentlig noen naturlig rolle i Auds kommunikasjon? Den er klarere som et tolkbart symbol, samtidig som det bidrar til å ”løse opp” helheten, og vise noe absurd i den.

Det mest interessante i dialogkapitlet der Torvil og Valborg foretar sin dialog, er kanskje nettopp tittelen. ”Tre gonger” er en parallelliserende indikasjon på de tre som har vært

”inniblanda”, i forholdet – bru-bindingen - mellom Torvil og Valborg vil det også være en tredje person innblandet, nemlig Aud. Totalt er det også tre ”bruer” som potensielt sett kan dannes, mellom Aud og Torvil, mellom Valborg og Torvil og mellom Aud og Valborg. I boken frem til det siste dialogkapitlet er det først den første ”brua” som er relevant, i og med det gryende forholdet mellom Aud og Torvil, som kan være i ferd med å utvikle seg fra det vennskapelige ”leikesyster” til et mer erotisk forhold. Senere er det forholdet i første rekke mellom Aud og Valborg som blir relevant: ”Her har ei jente vore i naud” – det er bare Aud som kan hjelpe Valborg, og Torvil får dermed stadig kjenne sin egen tilkortkommenhet. Det kan imidlertid være først nå leseren i det hele tatt tenker på forholdet mellom Torvil og Valborg – det var jo Aud Torvil skulle ha et forhold til! Ironisk nok er dette også Valborgs reaksjon, i og med at hun skjønner at Aud er noe annet enn en ”søster” for Torvil, blir hun også nødt til å avvise ham og ta farvel. Imidlertid har hun klart å redde seg på veien (”(...) eg har alt sagt kva det tyder for meg at du kom fossande slik - det berga meg.” s. 216).

I det siste kapitlet ”Lyftande vind”, blir også Aud ”reddet”. På den ene siden er dette et symbolkapittel, samtidig som det som skjer med henne er høyst konkret. Aud oppdager at det er mer enn bare Torvil og skolesituasjonen hennes her i verden, noe som får henne til å se mer positivt på menneskene omkring henne, og til slutt også på Valborg – selv om hun kan ha ødelagt noe mellom henne og Torvil. Symbolsk nok skjer denne erkjennelsen hun Aud på ”brua”, etter ”lyftande vind”. Hun har kommet tilbake til seg selv, og det siste avsnittet i romanen er megetsigende for hennes nye situasjon.

Møtet mellom Aud og Valborg sier også ganske klart noe om Torvil – ”No kom Valborg rett frå Torvil, kunne ein rekne ut. Men alt no? Vera på tilbakevegen alt no?” (224). Aud skjønner at Torvil ikke har oppnådd det han ville – eller kanskje ikke ville - og ”gledde seg ved eit hastig møte” (225) – ut fra avslutningen på det forrige kapitlet, er det kanskje en indikasjon på at det er et møte med Torvil? Hva skjer med forholdet deres? Romanen gir ikke noe svar, den åpner også her for leserens tolkning.

I disse kapitlene er det også broen, og særlig brospennene, som er dominerende symbolmotiver, i tillegg til personenes bevegelser mot hverandre. Disse er mer positive, menneskene ”går” omkring Aud på samme måte som i kapittel 21, men denne gangen er de ikke på avstand, men i et nært og positivt forhold til henne. Alt dette åpnes for fortolkning, og binder på den måten sammen de to aspektene også her.

Man merker imidlertid særlig godt i forhold til denne avslutningen at fokus er skiftet fra Torvil til Aud, og man kan spørre seg hvorfor fortelleren foretar denne endringen. Det kan være



fordi det var Aud som ”slo ringen kring Valborg” (205) og brakte saken inn da hun fant barneliket, og Torvil da kom utenfra, men hadde indre synsvinkel. På slutten er det derimot Torvil som er ”nærmest” Valborg og storyen, mens Aud dermed kan få synsvinkelen. Uansett understreker det klartest at det er en allvitende fortellerform, og at det i denne delen av romanen er mest relevant å gå ”i dybden” hos Aud, mens det var mest relevant hos Torvil i begynnelsen.

**5.3: De tre sjangrene og ”det andre” i *Bruene*:** Vi har sett at det flere steder fremgår at *Bruene* har både lyriske, episke og dramatiske trekk. Det lyriske ser vi gjennom punktnedslagene og deres realisering av slike virkemidler og det dramatiske ser man gjennom realiseringen av dialogene - mens helheten er noe som blir fremstilt gjennom romanens sjanger. Særlig klart blir dette påvist i Utnes hovedoppgave, der trekk fra alle disse tre sjangrene blir påvist.

Det episke i teksten er definert i utgangspunktet, verket har undertittelen ”roman” og er dermed eksplisitt representativ for en episk sjanger. Dette vil man også se gjennom fortelleformene, fortelleren er en instans overordnet hovedpersonene, og betrakter dermed disse på avstand.

Utfordringen kan dermed gå i retning av å vurdere romanen i forhold til de to andre sjangrene, lyrikk og dramatik. Det lyriske aspektet kommer i følge Utne klart frem gjennom stemningen, som vises klart gjennom motivenes fremtreden. ”Innleiinga i romanen er såleis mest for eit dikt å rekne, og i dei utvalde, varslande orda ligg mykje av dynamikken i romanen” (Utne 1969:9). Utne regner vidare det første avsnittet som ”ein prolog til verket”, og på den måten får den en liknende funksjon av det vi kan se at fortalene i *Båten om kvelden* har.

”Elva” og ”bruene” blir selvfølgelig regnet for de viktigste motivene i innledningskapitlet, og den repetisjonen og den poetiske bruken av motivene blir sagt å gi en ”rytme” til kapitlene.

Utne nevner også at de poetiske grepene i verket ikke behøver å være knyttet til enkelte avsnitt med lyrisk form og poetisk språk, men også kan være knyttet direkte til dialogen, og dermed skape en avstand til den konkrete skildrede virkeligheten. Dette er ”det uventa” (ibid: 11), og dette jamføres med noe Utne kaller ”Grunntonen i verket”, det som skjer i og med at ”Hendingar og stemninger blir bundne saman gjennom eit stildrag som trass i den mørke bakgrunnen skaper lys og

lette - i godt samsvar med den positive budskapet i boka" (ibid: 12).

Dermed virker disse grepene også til å skape en "avstand" til virkelighetsetterlikningen. Som Auerbach også påpeker, kan det poetiske språket i sin kontekst, dersom det er det eneste språket som brukes i formidlingen, virke realistisk også i en slik sammenheng, men hos oss er det klart at dette ikke er tilfelle. Når Aud og Torvil vil kommunisere med foreldrene sine, er det deres språk som er "naturlig" og ikke "poetisk". Det naturlige eller mimetiske språket er det man umiddelbart forstår betydningen av, og som ikke har noen påfallende underliggende dybde. Hos Vesaas er det som nevnt ofte "kunstner"-skikkelsene, som Mattis, Hallstein og Siss, som ikke blir forstått, og som har et avstandsskapende, men uomtvistelig poetisk, språk. Deres kommunikative motpart er bestandig de som fører et naturlig språk, og derfor ikke forstår det som blir formidlet av hovedpersonene, som kan være billedlig og vil kreve fortolkning. Et banalt eksempel er når Auds mor påpeker at Aud og Torvil vil "lesa med spade" (60), og svaret bare er "Ein lyt det òg, når det blir for keidsamt". Her er det noe de ikke vil forklare overfor foreldrene, men leserne skjønner hvorfor den konkrete "spaden" er konkret nødvendig for dem. Dette gir en kontrast til Aud og Torvils felles drøm, som "tilfeldigvis" blir påpekt - hva skjønner foreldrene egentlig ut fra oppførselen deres?

Av enkeltkapitler er det likevel særlig symbolkapitlene som er poetiske, og selv om de ikke på samme måte som "Lovnaden" og "Draum om nedsnødde bruer" i *Is-slottet* er direkte lyriske i formen, bidrar bildene og den manglende episke fremdriften i dem til at det blir mulig å lese dem som dikt. Dette vil vi se enda klarere begrunnet i forhold til *Båten om kvelden*, men også her kan det være relevant å bruke kapittel 21, "Hunden", som analyserbart på denne måten.

Dette kapitlet er delt i seks deler (i førsteutgaven & 1996-utgaven), og av disse kan den andre, fjerde og sjette leses til å være rene lyriske situasjonsskildringer, og dermed tekstuelle "punktneidslag" (Dette blir særlig relevant i forhold til *Båten om kvelden*, se kapittel 6.1 for nærmere forklaringer), mens de andre kan leses til å ha en implisitt dialog, og er dermed innholdsmettede, og innehar et narrativt forløp i og med dialogen. Det er derfor ikke nødvendigvis disse som er interessante å vurdere her.

I utgangspunktet virker det første avsnittet direkte absurd - hvem er denne mannen, og hvorfor skal han "vera bunden fast til stolen sin oppunder bruspenet" (133)? Ut fra helheten skjønner vi at det er han som "holder broen oppe" ("Han bankar og kittar og fastnar kvar nykomen brest"), men grunnet absurditeten skjønner man også at han har en symbolfunksjon, og trenger fortolkning. Etersom pronomenet "ein", "songen", "vinden" og "hunden" også fremgår som motiv, og skjønner vi at også disse må ha symbolfunksjoner, og sees i forhold til verkhelheten der de

forekommer tidligere, særlig i kapitlet ”Forvilling om hunden og sletta”.

I den tredje delen er det flere av de samme motivene som kommer tilbake, og disse blir også brukt i *Båten om kvelden*. Her er det et normativt utsagn, ”Det skulle vori ei bru til” (134), som innleder, og modereres med ”kunne”. Rimelig nok, det blir da en flertallsform som stemmer overens med verktittelen. Normativiteten bekreftes ytterligere i det neste avsnittet, i og med at det ”vil noko”. Når det senere nevnes et eksplisitt ”eg”, kan man også spørre seg om dette er fortellerstemmen, en av personene i romanen, eller et ”lyrisk jeg” som synliggjør seg i denne sammenhengen. I og med at det er ”hjartet” som er handlende, det ”bankar einsamt”, er det også rimelig å spørre seg om dette kan være et ”eg”. Jeget får en videre rolle i og med de klarere dialogene, og da viser det seg snart å være to aktuelle aktører som kommuniserer.

I det tredje av de ”lyriske” avsnittene er det nok en gang motivene ”bru”, ”hund” og ”slette” som gjør seg gjeldende, og utsagnet her kan også få det til å se ut som om det er en uforklarlig og tolkbar dialog mellom mennesker. Det lyriske aspektet ved kapitlet kommer dermed ikke frem bare gjennom handlingen, men også gjennom språket, som hele tiden krever fortolkning.

Når det gjelder den dramatiske sjangeren, påpeker Utne at den blir brukt ikke bare gjennom dialogene, men også gjennom de indre monologene, som han påpeker at kan ”fylle heile kapittel i ”Bruene”” (Utne 1969: 9) - uten at han utdyper dette noe grundigere. Det er imidlertid naturlig å anta at han også her kan referere til ”Hunden”, som tankegang og dermed indre monolog fra en eller flere av hovedpersonene.

Dialogen er derimot langt lettere å påvise. Over nevnte vi at de kan bli avbrutt av ikke-realistiske syn - gjennom aktørens syn på hverandre. Det beste eksemplet Utne nevner i så måte er måten Torvil ser på Aud, når han hele tiden får lyst til å klemme henne (ibid: 11). Dette kan dermed fungere som en slags ”scenehenvisninger”, men dette er heller ikke nødvendig - mange av dialogene i *Bruene* mangler nettopp dette. Dialogene er nettopp satt sammen som et rent ”skuespill” uten scenehenvisninger eller rollenavn, bare replikkene som man må tolke deretter.

Et av de gode eksemplene på dette ligger i kapittel 18, ”Aud og Torvil”, som demonstrerer en dialog mellom nettopp disse to - før Valborg gjør at alt blir forandret mellom dem. Her ser man snart at det første avsnittet kan leses til å være en innledende scenebeskrivelse, ”Ut av den farlege plassen” (115). Den neste setningen står imidlertid som en indre synsvinkel, den forteller noe utover det man kan se gjennom en ren teatral betraktning av de to utenfra.

Når replikkene begynner, ser vi også at det er tre reaksjoner som markerer dem, først er det Torvil som ”la merke til noko” - noe man ikke ser uten indre synsvinkel, dernest er det Aud som

”kom nærare” - som i en scenehenvisning, og til slutt er det en situasjonsskildring ”Ho fortalde det ikkje, og han spurde ikkje meir” (115). I det neste avsnittet kan det igjen se ut som et sceneskifte, og det som begynner med ren dialog går over til en fortellersubjektivitet, et fortellerblikk som ser tankegangen til begge, det som ingen tør formidle. Det kommer imidlertid frem at de vet også det som ikke sies (”Ja, det veit du godt”, s. 116). Videre er det den ytre dialogen som dominerer, bare med visse avbrudd i form av tankereferat, og bare i liten grad, og i størstedelen av kapitlet blir det ren dialog uten dette, og heller ikke handlingen kommer frem som ”scenehenvisninger” slik det har gjort tidligere i kapitlet. Noen av disse kommer imidlertid tilbake på slutten av kapitlet. Da er det i form av følelses- og stemningsskildring (”Den fine stilla frå avskilsstunda inne i skogen kom ikkje i stand att” (120), ”Dei glatta på seg dei stega som var att” (121)), og vil si noe om hvordan stemningen mellom de to har blitt mer anstrengt, men at de ikke vil vise det overfor foreldrene.

Det er - som i *Is-slottet* - både mulig og anvendelig å lage et handlingsreferat av *Bruene*, og dette vil - i motsetning til i de som blir regnet for mer rent allegoriske - ta utgangspunkt i at romanen har ett klart plot, at handlingene på mange måter kan sees på som naturlige og at det er en klar begynnelse, slutt og personlighetsutvikling i romanen. Imidlertid kan man også si at det her gis flere svar enn i *Is-slottet*.

Disse svarene er imidlertid ikke direkte klare i utgangspunktet. En kommentar som sier mye om dette er Torvils utbrudd i slutten av ”Inniblanda”: ”Vi kan ikkje vite nokon ting av dette vi, så!” (1966: 67). I en senere utgave har denne setningen blitt endret til ”Vi kan ikkje vite nokon ting av dette vi så!” (Kommaet er tatt vekk, 1972: 62), mens det i den nyeste utgaven står ”Vi kan ikkje vite nokon ting av dette vi såg”(1996: 50). Dette er uansett den klareste indikasjonen på at det er noe aktørene ikke vet - ennå. Snart vil Valborg vise seg, og hennes historie vil forklare hva som har skjedd. På det tidlige tidspunktet er det imidlertid noe verken karakterene eller leserne vet, og som de må tolke seg frem til.

Kommentaren til Torvil kan imidlertid også hvis ønskelig leses metatekstuell, som fortellerens ord om at dette er et ”blendverk” - selv om vi har sett det, vet vi ikke hva som egentlig er formidlet. Det blir også med dette klart at det som formidles er en negasjon, noe man egentlig ”ikke vet”, men nettopp gjennom dette kan man formidle det som her er blitt formidlet, og på den måte skape en spenning i forhold til en situasjon som er alt annet enn klar, og vil kreve fortolkning. I høyeste grad er det også noe som vil demonstrere at selv om dette potensielt sett hadde vært mulig, er det også det umuliges potensial som vil fremgå.

Jørgen Sejersted omtaler negasjonen innen Vesaas’ modernistiske diktning i forhold til

diktet "Det ror og ror", der han skriver at "Når "ingen" overtar tekstrommet, innebærer det nærværets resignasjon, og når teksten slutter (..) da er hendelsen over" (Sejersted 1995: 170). I denne sammenhengen kan det være noe slik som skjer i forhold til det Aud og Torvil "ikkje kan vite", og her er det klart at det er disse som resignerer. De er rene objekter, og deres mimetiske kontekst svekkes betraktelig gjennom det de ikke vet om hendelsene omkring dem, de er bare implisitte antakelser, de "faktiske" forholdene omkring dem er udefinerbare.

Skal man likevel stille seg kritisk til det som blir "avslørt" etter hvert, er det selvfølgelig rimelig å spørre seg om to ting: (i) *Er* det egentlig troverdig at Valborg selv flyttet på steinene - som Torvil og Aud strevde slik med? Og (ii) *Hadde* hun hotellrom, eller var det noe annet som skjedde med henne? Sannsynligvis spørsmål som ikke engang (eller kanskje i hvert fall ikke) forfatteren selv kan svare på - og som vel heller ikke skal besvares, men åpnes for fri fortolkning for leseren.

Mye av det Valborg innledningsvis vil skjule om seg selv, kommer frem i løpet av verkdiskursen, i alle fall i den grad leseren kan og bør vurdere henne som troverdig. De to andre karakterene kan ikke være "mindre troverdige" på samme måte, da de ofte har eksplisitt indre synsvinkel, og man ville visst det dersom de skjulte noe. Dette er ikke bare noe som står i motsetning til Valborg, men også i motsetning til når Unn i *Is-slottet* har indre synsvinkel, og det sies direkte at det er et "det andre" som hun - og fortelleren - ikke vil formidle. En slik synsvinkel er imidlertid ikke eksplisitt hos Valborg, så dermed kan hun skjule formidlingen sin ytterligere, og dermed være enda mindre troverdig, men også på en måte som gjør det naturlig i verkkonteksten.

Vi har nevnt symbolkapitlene som det sterkeste alternativet til mimesisestetikken i verket, og for Valborgs vedkommende er det i første rekke slik at det kan være disse som formidler følelsene hennes, selv om dette ikke er eksplisitt, slik som den indre synsvinkelen hos de to andre. Hun er dermed også i utgangspunktet en skikkelse hvis situasjon leserne ikke kan identifisere - i motsetning til Torvil og Aud, som vi kan se tankereferat fra, dessuten ser vi at fortiden deres blir presentert detaljert allerede i første kapittel.

Et eksempel på følelseskildring ser vi kanskje særlig klart i symbolkapitlet "Det stigende auget i brønnen", som i seg selv er en del av den siste delen, "Auget i brønnen". Det er dermed en eksplisitt tekstuell forbindelse mellom dette kapitlet og helhetskonteksten det står i. Kapitlet kan sies å gi et helhetlig perspektiv på flere aspekter ved "det andre", og det vil derfor være relevant å foreta en nærlesning av det

Den mest rimelige tolkningen av dette kapitlet, innebærer selvfølgelig at det er Valborg som er jeget, som jo til å begynne med omtales som "ein", men etter hvert får en klarere definert rolle i

helheten, og dermed blir "eg". "Ein" kan ved en tidlig lesning tolkes som en instans utenfor teksten, men det er også naturlig å lese det som subjektet, Valborg.

Det første og viktigste motivet, som innleder kapitlet, er "Auget". Dette er et som nok kan potensielt sett ha samme funksjon her som i *Is-slottet*, men det fremgår likevel klarest av dette kapitlet at det nå må sees i forhold til den "stigande" "brønnen". "Det blanke vatnet i brønnen viser Valborgs nye situasjon, slik avgrunnen og myra viste hennes gamle" (Nybakk 1993: 59).

Når "auget" "stiger" er dette tydelig begrunnet av vannstanden i brønnen, og det er noen det går bedre for, og som tydeligvis kommer nærmere "seg selv" ("Det er ikkje eins eige vanlege auge ein møter der - det er omskapt" s. 200.). Dette gir eksplisitte indikasjoner på en faktisk forandring. Det "kontrollerende" organet kommer imidlertid også nærmere, og får henne til å se seg selv bedre, og dermed virker også dét positivt.

Dersom man sammenfatter kapitlets dominerende motiver, kan man med utgangspunkt i andre del ("Nyleg fanst det ingen brønn. Det var avgrunnen (..) ibid.) få et slikt utviklingsbilde:

Avgrunn/myr → Brønn → Vann i brønnen → Jegets speilbilde ("Auget") i brønnen

Brønnen er dermed bygget opp på grunnlag av avgrunnen, på samme måte som man må erkjenne et problem for å kunne løse det. Denne erkjennelsen, som Valborg har vært igjennom, bygges ved "brønnen", et løsningspotensial som ikke var der ("Nyleg fanst det ingen brønn") men som kom i og med at Aud og Torvil så henne. På denne måten er det de som har ført til den økende "vannstanden", som får henne til å møte seg selv, gjennom speilbildet av sitt eget øye - som også kan være et gudsbilde, og dermed gi henne dom og tilgivelse ("Ein skal få vekse sin eigen dom av seg" s. 202).

Dette var nettopp en del av effekten av at det "kom nokon over" - Valborgs mottakelse av Aud og Torvil? Dette har på sin side ført til at hun har positive konnotasjoner omkring seg, hun er omgitt av "lys" og ikke lenger "avkledd" eller "utstøytt og naken" - slik følelsene drev henne før.

Bringer man skjemaet over ut til Valborgs nye situasjon, må man parallellisere det med utviklingen hun har vært igjennom så langt i romanen, og skjemaet vil se slik ut.

Død/depresjon → Løsningspotensial (Valborg blir sett) → Løsningsgrunnlag (samtale) →  
Løsning (Valborg ser seg selv - kan legge det hele bak seg.)

Noe drastisk har skjedd i hennes situasjon ("Der er opna ei lei?" s. 202), men nå er

situasjonen for første gang snudd til det bedre, noe som understrekes gjennom de positive konnotasjonene som gis gjennom tankegangen hennes (Veit kva eg skal. Men må sjå på auget i brønnen.” s. 201). Hun kan være i stand til å gå videre nå, og må kanskje til og med også hjelpe de som har hjulpet henne, Aud og Torvil. Med andre ord kommer løsningen i siste del også her, men tidligere enn den gjorde i *Is-slottet*. Avslutningen blir en ren seier (”ein møter auget sitt med stigende mod”, s. 202), hun har kommet tilbake til seg selv, og har ingen dom å frykte.

I en slik tolkning ser man at man må bringe inn ”det andre” hele tiden, representert ved symbolbruken. Det er ingen realistisk situasjon som blir skildret på noe tekstuelte nivå, og det beviser for oss at dersom vi vil se dette kapitlet som en del av den mimetiske helheten, må vi tolke symbolene, som dermed blir det konkrete uttrykket for ”det andre”. Dette er imidlertid i høyeste grad en åpen og aktuell mulighet, og sågar en potensiell intensjon i eventuelle nærlesninger.

## **6. *Båten om kvelden* – Romanen som en stiptet linje?**

### **6.1: Resepsjonen og sjangerproblemet:**

Handsaminga av Tarjei Vesaas sin etterkrigsproduksjon gir oss eit godt eksempel. Her har ein nytta alle moglege genrekategoriar for å fange inn det spesifikke ved dei mangslungne bøkene frå *Kimen* og fram til *Båten om kvelden*. Allegorisk, symbolsk, lyrisk, lyrisk-dramatisk, lyrisk-realistisk og novellistisk er adjektiv som går att overalt. Særleg karakteristisk er dette for dei mange og grundige kritikaromtalane som kom ved utgivinga av *Båten om kvelden*, noko som seier mykje om det særskilde både ved boka og ved kritikarens situasjon (Kittang 1970: 33)

I og med utgivelsen av *Båten om kvelden*, ved det som skulle bli avslutningen av Vesaas' prosaforfatterskap, var det Atle Kittang som kommenterte den mangslungne resepsjonen ikke bare av denne romanen, men hele den delen av forfatterskapet. Også her ble det relevant å bruke realismebegrepet, dog likestilt flere andre adjektiv brukt i ulike lesninger av Vesaas-romanene.

Når Vesaas selv presenterer *Båten om kvelden*, i et fragment fra 1969, tar han utgangspunkt blant annet i en anmeldelse av Brikt Jensen, som kalla boka en ”indre sjølvbiografi”, noe Vesaas meinte var ”ikkje langt frå sanninga”. Dette begrepet er kanskje også det som er vanligst å bruke omkring verket, det ble adoptert av både anmeldere og analytikere. Vesaas sa også at ”boka er ikkje så rotet som ho ser ut til, det er ein samanheng” (i O. Vesaas 1985: 230).

Til vårt formål vil vi se at det er denne Vesaas' egen vurdering, og samtidslesningene, som er mest relevante å ta i bruk, da disse gjør det mulig å betrakte verket som en roman, og dermed kan man ta i bruk samme analysetermene for denne som for *Is-slottet* og *Bruene*, men likevel med en noe ulik anvendelse.

De tidlige analytikerne av verket var alle klare på at det måtte være en sammenheng mellom kapitlene. I sin hovedoppgave om verket fra 1971 skriver for eksempel Grethe Skouverøe: "Er her ingen episk sammenheng, må det finnes en ide eller opplevelse som binder sammen og utkrystalliserer seg i det tittelen dekker. Og en slik opplevelse finnes". (Skouverøe 1971: 1). Skouverøe impliserer også, i sammendraget sitt av de ulike delene i boken (jf. *ibid.*: 13-17), at det er *en* karakter som er gjennomgangsfigur i alle kapitlene, omtalt som "han". Ved å kalle verket en "selvbiografi over indre opplevelser" (*ibid.*:1) indikerer også hun at kapitlene er bilder fra ulike deler av den biografiske Vesaas' eget liv.

Dette var en alminnelig mening i ulike anmeldelser og tolkninger av boka frå da den ble utgitt. Det kanskje beste eksemplet er anmeldelsen til Ragnvald Skrede i *Syn og Segn*, som omtaler verket som "ein novellistisk utforma sjølvbiografisk roman" (Skrede i Kittang 1970: 34), noe som jo også, i og med den klare benevnelsen av verket som "roman", impliserer linearitet og episk tråd i verket, det "dekker først og fremst forestillinga om eit *forløp*, det vil seie ei rørsle frå ein opningsituasjon til ein sluttsituasjon." (*ibid.*).

Atle Kittang påviser mer presist at i verket er det særlig lett å finne sammenheng mellom kapittel 1 og kapittel 15, i og med at det er sannsynlig at begge foregår innen rammen av det selvbiografiske hos Vesaas, og at begge potensielt sett kan beskrive konkrete og realistisk beskrevne hendelser fra barndommen, og at disse endog kan stå i interaksjon med hverandre. Videre er det siste kapitlet – på lik linje med fortalene – i en "abstrakt og lyrisk form" (Kittang 1970:35), og binder på den måten sammen verket som mer og mindre metatekstuelle innledninger og avslutning. Funksjonene deres blir dermed i første rekke symbolske. Oppbyggingssynet sitt underbygger han også ved hjelp av Aristoteles og *Poetikken*, der han vurderer forholdet mellom det semantiske, eller den helhetlige handlingen - *mythos* - og det syntaktiske, det vil si den kronologiske oppbygningen, og tematikken - *dianoia*. Dette blir vurdert inn i flere antitetiske to-aksesystem, som Kittang hevder innholdsmassen i de ulike kapitlene beveger seg mellom.

Bjørnar Ødegårdstuen, derimot, hevder i nylesningen *Slik har livet vori. En lesning av Tarjei Vesaas' Båten om kvelden* (1995) at de samtidige lesingene av verket som roman "oppnår en sammenheng gjennom hele analysen, og dermed skaper de en slags sammenheng i boka. Prisen de betaler er at de enkelte delene ofte må tilpasses den helheten de forventer å finne" (Ødegårdstuen 1995: 13). Han mener at en ved bare å søke etter en linearitet i verket, går glipp av poeng i det enkelte kapittel, og finner det som sådan vel så relevant å behandle verket som en novellesamling, med fragmenter som har visse fellestrekk, men ingen direkte episk sammenheng.



Hvis man tar i bruk Chatmans modell i forhold til forfatter, forteller og synsvinkler i narrative tekster, er det et klart skille mellom fortelleren i teksten og den implisitte forfatteren, som ikke er personifisert, men står som tekstens ”norm”, og det han vil formidle. I egenskap av å være en strukturmodell, er den biografiske forfatteren satt utenfor den, og skal ikke betraktes som del av tekstens analysegrunnlag.

(...) only the implied author and the implied reader are immanent to a narrative, the narrator and narratee are optional (Parantheses). The real author and real reader are outside the narrative transaction as such, though, of course, indispensable to it in an ultimate practical sense.  
(Chatman 1981: 151).

I følge Kittang og Aarseths fagbok *Lyriske strukturer*, er det typisk for den lyriske sjangeren at de ulike fortellerinstansene som senere blir presentert av Chatman ”flyter sammen”, og at ”leseren fornemmer et sammenfall mellom dikteren og diktets jeg” (Kittang/Aarseth 1968/1988: 35). Subjektet i dikt gir dem slik synsvinkler som er klart personale, og som ligger nær opp til både det lyriske jeget (eller ”du”, ”vi” og ”ein” som jo også brukes i *Båten om kvelden*) og normen i diktet slik den i en episk tekst ville ha kommet frem gjennom den implisitte forfatteren.

Denne sjangerforskjellen når det gjeld subjektroller i episke og lyriske tekster, kan gjøre det rimelig å lese fortalene uavhengig av den episke konteksten i *Båten om kvelden*. Leser man dem likevel i den, må man selvsagt også ta hensyn til den lyriske formen når man tolker subjektet, samtidig som diktet også kan være del av en narrativ linearitet, og det derfor også må kunne leses i forhold til helheten, og med Chatmans modell som verktøy.

Det er også interessant å se på *Båten om kvelden* i forhold til Paal- Helge Haugens bok *Anne*, som ble utgitt samme år, med sjangerbenevnelsen ”punktroman”. Man kan da se at kapitlene i *Båten om kvelden* har en sammenheng som kan likne på den diktene har her: Selv om de kan leses som enkelttekster, er det likevel også relevant å se dem i sammenheng, som del av en episk helhet.

Når det gjelder sjangeren punktroman, var dette en helt ny sjanger i 1968. I innbrettsteksten på *Anne* bruker Paal-Helge Haugen anførselstegn, og omtaler begrepet som om det er selvkonstruert. Sjangeren kan dermed vurderes ikke som en teoretisk sjanger, men historisk, da den er definert av forfatteren selv, ikke av teoretikere. Samme sted skriver Haugen at målet for verket er å ”få med berre dei viktigaste *punkta* i ei handling, det enklaste uttrykket, kjernen” (Haugen 1968, min kursivering). Dette mener han gir leseren mer ”ansvar”, han blir en aktiv deltaker når han gjør egne tolkinger omkring sammensetningen. I etterordet til en nyere utgave av verket (1971) vektlegg

Haugen også "samarbeidet" mellom leser og forfatter. Han sier da at diktene i boken er "byggjesteinar" (Haugen 1971: 79), som leseren setter sammen. Termen "punktroman" blir ikke brukt i dette etterordet, kanskje nettopp fordi det ennå ikke er noe offisielt navn på en sjanger.

Det eneste *større* norske arbeidet som detaljert skriver om punktromanen som sjanger, er Kjærsti Skjeldals hovedoppgave *Brudd og kontinuitet: en beskrivelse av punktromanen som undergenre*. Hun definerer den også tett opp til Haugens intensjon:

(...) en fragmentert roman preget av lyriske virkemiddel, eller en diktsamling så sterkt preget av episke virkemiddel at den minner om en roman. Den er en hybrid mellom de to hovedgenrene epikk og lyrikk, og bryter derfor delvis med dem begge (Skjeldal 1993: 7).

Subjektet i en punktroman skriver tidligere nevnte Hadle Oftedal Andersen om i sin hovedoppgave om Olav H. Hauges diktsamling *Seint rodnar skog i djuvet*. Dette, mener Oftedal Andersen, vil i de fleste punktromaner *skape* sammenhengen mellom ulike lesingsformer, ved enten å ha rollen som forteller, som i en episk tekst, eller å være den verket dreier seg om. Subjektet blir dermed, i følge Oftedal Andersen, en "overgripede metafor" (Oftedal Andersen 1994: 136), som forteller leseren noe om både innholdet og lineariteten i verket som helhet, og om enkelte punkter der. Selv om motivkretsen i *Båten om kvelden* ikke er internt lik på et bokstavelig nivå, slik den er i *Anne*, er subjektet - særlig slik det impliseres i Kittang og Skouverøes lesninger - i begge verkene et idiosynkratisk motiv som kan hjelpe til å skape en slik helhet i verket.

Oppbyggingen av en punktroman kan dermed visualiseres på denne måten:

. . . . . → . . . . . → . . . . . → . . . . . →

Selv om "punktene" ikke er direkte bundet sammen, har de det same subjektet og den samme motivkretsen som utvikler seg, og på den måten syner en episk fremdrift i teksten. De er likevel ikke narrative, men skildrer en øyeblikkssituasjon. Jan Erik Vold demonstrerte dette forholdet mellom episke og lyriske tekster året etter at både *Anne* og *Båten om kvelden* ble utgitt, gjennom det lyrisk-metaforiske utsagnet "Poesi er punkt, prosa er linje" (Vold 1969: 126).

Bruker man punktromanens metaforikk i forhold til sjangerbestemmelsen, mener jeg derfor at *Båten om kvelden* kan kalles en roman som stiplet linje. I *Båten om kvelden* vil man, hvis man følger samtidslesingene av verket som en narrativ helhet, se en slik utvikling.

---- ---- → ---- ---- → ---- ---- → ---- ---- →

Verket er ikke satt sammen av dikt, slik som *Anne*, men av mindre episk-lyriske – men for de fleste vedkommende separat sett narrative - stykker. Disse er her markert som linjene. I motsetning til diktene i *Anne*, har de likevel stort sett ikke noen direkte sammenheng. Det eneste fullstendig gjennomgående motivet er, i alle fall hvis man leser verket med samtidige briller, den som forteller – fortelleren - eller normsettet – den implisitte forfatteren (jf. Chatman op.cit). Subjektene i innledningsdiktene både til punktromanen *Anne* og til ”linjeromanen” *Båten om kvelden* får klare roller som ”fortellere” i den narrative diskursen de står i, selv om de ikke nødvendigvis er handlende subjekt i alle punktene eller linjene i de narrative kontekstene sine.

I og med at fremdriften til subjektet blir klarest sett i forhold til det første og det nest siste kapitlet, som begge viser potensielt sett tidlige situasjoner, vil det også her være rom for til en viss grad å gå vekk fra den selvbiografiske lesningen, selv om denne kan være soleklar i forhold til den biografiske forfatteren. Gjennom Kittangs lesning blir det forutsatt at det er et kortere livsløp som skildres, i og med at det første og det femtende kapitlet kan se ut som om de foregår kronologisk rett etter hverandre, og at faren og eldstesønnen nettopp er kommet tilbake fra hendelsen i det første kapitlet. Dette gjør det imidlertid vanskeligere å legitimere kronologien i forhold til de andre kapitlene, og at disse skulle ha en gjennomgangsfigur i form av hovedpersonen eller fortelleren i verket. Derimot er det potensielt sett mulig å lese verket kronologisk, med det siste kapitlet som noe som foregår en generasjon senere. På den måten ville verket – som det også påvises i Ødegårdstuens hovedoppgave - kunne ha en idiosynkratisk effekt særlig særlig i forhold til *Det store spelet*, der man etter en generasjon ser at drømmene ikke kunne realiseres i og med det daglige livet og rollen man er forutbestemt til, men at det likevel finnes både positive og negative glimt i dette – realisert gjennom de andre kapitlene. Dette vil vi komme grundigere inn på i analysen av de mimetiske handlingsaspektene i kapitlene, som da vil bli lest som enkelthistorier, men avslutningsvis også med en helhetsaspekt over seg.

Kan *Båten om kvelden* slik leses som modernistisk mimesis? I motsetning til Atle Kittang, som avviser at visse modernistiske tekster kan være realistiske på noen måte ut fra et mimesisrealistisk ståsted, var det på 90- tallet, slik det fremgår av flere artikler i Holmgaards antologi, muligheter for også å lese slike sjangre som realistiske, gjerne etter visse modifierende definisjoner av begrepet. Om denne begrepsdefinisjonen er relevant i denne sammenhengen, kan det også betinge en allegorisk sjangerlesning.

Tania Ørum skriver i antologien direkte om modernistisk mimesisrealisme, i en artikkel som opponerer mot Kittangs syn på mimesis innen modernismen, riktignok i implisitt form, og uten

henvisning til det.

At *Båten om kvelden* - i likhet med mye av Vesaas' forfatterskap for øvrig - kan defineres som modernistisk, er det liten tvil om. Både Dahl, Stegane og Andersen finner i sine litteraturhistorier grunnlag for å omtale den deretter, om enn begrunnelsene er forskjellige. Det meste av begrunnelsen ligger selvfølgelig i formen, eller kanskje egentlig nettopp sjangerproblemet, og dermed også vanskelighetene med å kategorisere verket.

Hos Ørum er det flere påvisninger av realistiske trekk innen modernismen. Det første eksemplet hennes blir tatt fra resepsjonen av den impresjonistiske billedkunsten, der hun mener at "den realistiske ambition om præcision i gengivelsen af objektet er fortsatt til stede hos de moderne, omend virkemidlene diskuteres." (Ørum 1996: 208) Imidlertid ble det også sagt at disse hadde et annet syn på hva som var mimetisk: "Det var (...) kun impressionistene som hadde erobret naturen så totalt, at alt, hva en malers øje så, kunne gjøres til motiv for et billede, og at den virkelige verden i alle sine tilsyneladelser var et værdigt emne for kunstnerens studier." (Gombrich i *ibid*: 207). Dette kan tyde på et mimesissyn som impliserer at det finnes en etterliknbar virkelighet, men at denne blir vurdert individuelt, og dermed ikke blir objektivt fremstilt. Om Picassos kubisme blir det trukket frem gjennom Gertrude Stein at "no one has ever tried to express things seen not as one knows them but as they are when one sees them without remembering having looked at them." (*ibid*: 209).

Også i litteraturen ser Ørum på det eksperimentelle som spesielt fremtredende i modernismen, men de modernistiske forfatterne fremhevet også det realistiske med denne. Det blir trukket frem at Virginia Woolf hevder seg

langt mer realistisk end den såkaldte "realisme" fordi det afgørende og "livagtige" placeres et andet sted (i det indre liv, snarere end de materielle udenværker, i øjeblikkets fylde snarere end i det sammenfattede historiske livsforløb - jf. også Auerbachs redegjørelse for Woolfs modernisme i *Mimesis*) end i den realistiske skrivemåde (...) Men det realistiske beror også på, at den modernistiske skrivemåde er mer tidssvarende: et adekvat svar på de moderne livsbetingelser (*ibid.*: 211).

Her blir også modernismekritikerne trukket frem, og det blir argumentert mot synet at modernismen må forstås implisitt som ikke-realistisk, ved at dette ville gi et snevert realismesyn, som hevder at det bare kan være en bestemt tolkning av realisme- og mimesisbegrepet som med dette utelukker visse virkelighetssyn som realistiske. Dette blir feilaktig, i og med at virkeligheten er sammensatt av inntrykk, og disse er subjektive.

Modernismens realismesyn vil slik også gå imot det tradisjonelle realismesynet fra Lukács, som mener at det finnes en objektiv virkelighet, som den ideelle realistiske forfatter vil fremstille

uavhengig av sitt subjektive syn. De modernistiske forfatterne hevder imidlertid ikke, i følge Ørum, at de etterlikner en objektiv virkelighet, men virkeligheten slik deres sanseinntrykk oppfatter den.

Er dette et mimesis- og modernismesyn som kan anvendes på *Båten om kvelden*?

At det er et subjektivt verk, er det alminnelig enighet om. Gjennom de lyriske fortalene skjønner vi at det finnes klare argumenter for å lese verket som delvis prosalyrisk, både på grunn av formen og fordi det ligger et så klart subjekt – som kan likne på det Kittang og Aarseth assosierer som et diktsubjekt - i det. Det er flere momenter som kan tyde på at fortalene skildrer et levd liv i lyrisk form, og at det også er det som vil skildres gjennom den videre formidlingen i epikkformen.

Det er også et verk som kanskje i enda større grad enn de tidligere Vesaas-verkene bygger på sanseinntrykk gjennom enkelthendelser. Disse blir som vi vil se delvis beskrevet som realistiske inntrykk, delvis som ”det andre” eller noe overnaturlig, som fortelleren ikke tar i bruk et realistisk språk for å formidle, snarere et prosalyrisk, som til tider også er rent poetisk i formen.

Den lyriske formen kan på et rent overflatenivå skape en klar avstand til det mimetiske, da språket jo også er et viktig argument for dette. Et realistisk språk skal ”ikke ha flere skildringer enn nødvendig” (Lothe 1999: 208) og de som er der skal ha en funksjon i forhold til helheten. Det blir likevel subjektivt å vurdere hva som er ”nødvendig” i forhold til helheten i et slikt verk. Dersom det er forfatterens prosjekt å skildre et levd liv - slik samtidslesningene av dette verket hevder at det er - kan virkemidlene som tas i bruk også være ”nødvendige” for å formidle det han vil, ikke bare for tekstens egen del, men også i og med dets ønske om å skildre en virkelighet som ikke kan skildres objektivt. Det som blir skildret, er det livet en implisitt forfatter kan ha sett og fortolket subjektivt, og det han utvelger som relevant å formidle.

Vi vil senere se at det også kan vurderes som en allegori på et *faktisk* levd liv, men i fragmentert form, bare visse opplevelser er tatt med, og som allegorier er de heller ikke bokstavelige, men slike som krever en klar subjektiv fortolkning fra leserens side.

Skal man vurdere de direkte mimetiske aspektene i verket slik det foreligger, må man imidlertid se på de enkelte delene. Noen er narrative, andre er det ikke, men det er gjennom enkeltdelene man ser hva som er mimetisk, og hva som er symbolsk og trenger fortolkning for å bli forstått. Uansett må det sees i forhold til helheten, men det er enkeltaspektene som er mimetiske - noen motiv blir skildret i sin naturlige kontekst og med et realistisk språk, andre ikke. Mimesisanalysen vil derfor være kronologisk i forhold til verkdiskursen også i dette verket, selv om sjangergrepene hindrer verket fra å være helhetlig narrativt på samme måte som de to andre. Det som imidlertid blir vel så interessant som å påvise ”det andre” i enkeltelementer, slik det er blitt gjort på *Isslottet* og *Bruene*, blir å vurdere det i forhold til en helhet. Er verket selvbiografisk, og gir

det i så fall mening - slik enkelte historiske fremstillinger gjør - å snakke om en allegori, på et fullstendig ikke-mimetisk nivå? Man kan dermed si at jeg her vil lese "det andre" ved å se på helheten i et verk sammensatt av fragmenter, mens jeg tidligere har funnet det ved å se på fragmenter i verk med helhetlige stoffer.

**6.2: Analyse:** I og med resepsjonskapitlet skulle verket her ha blitt grundig presentert, og jf. Kittang begynner ikke det mimetiske i handlingen før i og med det første kapitlet. Jeg vil derfor ikke her gå inn på en lesning av fortalene, men kan nevne at disse blir grundig motivisk fortolket både hos Kittang, i Ødegårdstuens hovedoppgave og av meg selv i *Prosopopeia 2/2003*.

Det første kapitlet i *Båten om kvelden* går for å ha et klart mimetisk aspekt, i og med at det skildrer et potensielt faktisk hendelsesforløp, en historie som potensielt sett kunne ha inntruffet. Imidlertid innebærer ikke dette at det utelukkende er den mimesisrealistiske retorikken som er den dominerende i dette kapitlet, der er følelsesskildringer, enkeltmotiver og symbolavsnitt som må gjøres til gjenstand for fortolkning.

Allerede tittelen gir indikasjoner på at det foreligger en konkret forfatter av kapitlet, som skildrer en tilbakelagt situasjon "Slik det står i minnet". Senere, når det kommer inn gripen fra et "jeg" i kapitlet, skjønner vi at dette innehar rollen som forteller, og at det er aspekt nærliggende dets "minne" leseren får innblikk i. Dette understreker også på sett og vis et modernismelyrisk aspekt ved kapitlet, når fortelleren først viser seg, er det rimelig at det er han som inntar jeg-formen, samtidig som han også tenker seg tankegangen til både faren og hesten, som man dermed kan si at både fortelleren og leseren får innblikk i.

Innledningen til kapitlet er en situasjonsskildring, som gir et bilde av faren til hovedpersonen ("Ein far", senere omtalt som "far" f.o.m. s. 14: "fars oksler") der han står i snøen, og man kan regne med at det neste avsnittet er dennes tankegang om det omkring seg, i og med at der er rimelig å assosiere motivene med ham ut fra det første avsnittet. Farens tankegang er preget

av det han ikke vet om det som ligger utenfor – for ham er det bare det som er innenfor ”ringen” – det han kjenner – som er realistisk for ham, det som ligger utenfor er fjernt, og man fornemmer også at han potensielt sett kan føle seg truet av det. Dette viser at han ikke er noen allviter, noe som gir hovedpersonen grunn til å utfordre autoriteten hans senere i kapitlet. Man gjetter det i og med at hovedpersonens ”leser” farens tankerekke, og dermed også i og med hans avbrudd i denne (”-Kva er det?” s. 11) får man den første indikasjonen på denne utfordringen. Dialogen kan mellom de to kan virke mangelfull, men også preget av arbeidet (”Dette er hard kvardag”, s. 12).

Som indre situasjonsskildring er dette realistisk, som tankereferat blir det imidlertid mer avstandsskapende, særlig gjennom det merkverdige bildet ”store dyr”. Det kan imidlertid være symptomatisk for en tankegang, når den, slik som her, blir fremstilt i mer lyrisk – men dermed også, i hvert fall i følge formalistisk tankegang, mindre realistisk – form. Dette kommer frem gjennom at det ikke er et landskap, men et ”punkt” uten narrativ fremdrift. Det blir dermed ikke en deskriptiv virkelighetsskildring, men en normativ, som ikke viser alt, men det som er relevant for fortelleren.

Hovedpersonen blir presentert ved tankereferat i den neste delen (13), det er nå han tar ”jeg”-rollen, (f.o.m. s. 13, ”Hesten, du og *eg*,” min kursivering) i motsetning til ”lesningen” av farens tanker, der synsvinkelen lå i tredje person. I denne nye tankegangen, ”Vi er tre”, blir, i tillegg til ham selv og faren, også hesten tillagt en personlighet.

Ved to anledninger i kapitlet (s. 16, 30) får man gjennom lyriske avsnitt innblikk i hestens tankegang slik denne blir betraktet fra fortellerens synsvinkel, på samme måte som farens tankegang ble lest slik. I disse avsnittene snakkes det om jegets/hestens ”song”, (det blir kommentert at ”hesten syng”, s. 17) og at det er denne som understreker tankene hans. Et senere avsnitt er hestens potensielle betraktning av forholdet mellom gutten og faren, men det er nærmere fortellerens inngripen og spørsmål omkring dette forholdet. I så fall er fortelleren ikke identisk med jeget, men overordnet dette, og en som ser og styrer både handlingen og tankegangen hans. Denne overgangen fører også til at det som var jeget, snart blir omtalt ikke bare i tredje person, men også med fremmedgjørende uttrykk – først som ”det store barnet” (17), så som ”sonen” (19). Begge deler skaper en plutselig avstand til jeget, men en økt nærhet til handlingen, i og med at det lar leserne se denne utenfra, i et mer helhetlig perspektiv.

Når hesten skader seg, blir dette først beskrevet i ordinære realistiske - om enn mangelfulle - vendinger i og med dialogen mellom faren og barnet, men avsnittet hvor forsøket på å rense såret beskrives, blir mindre realistisk, da den kommer fra en overordnet tredjepersonsforteller (et tilbakeskuende ”jeg?”), som blander følelsene og det som skjer. Avsnittet setter også ting i en langt klarere kontekst, i og med at farens angst for det som ligger bortenfor, det usikre, eller det han ikke

kjenner til, hele tiden har kommet frem, mens det nå igjen er noe gammelt og kjent som presenteres: "Frå heiden tid er det gjort. Om det var til hjelp eller skade er ukjent." (23). Dette representerer noe faren vet, men det forteller ikke direkte noe om hva som egentlig skjer i denne delen av romanen.

Fortiden blir også representert gjennom at faren nå omtales som "Den strenge herren" – et klassisk eldre bondebilde, som kan leses til å peke tilbake på faren i *Det store spelet* (jf. Ødegårdstuen 1995: 62ff), og også er en god beskrivelse av faren her. Vi får her også innblikk i farens følelser og hans svakhet, noe en overordnet fortellerinstans med avstand til hendelsen kan hjelpe oss til, selv om faren aldri inntar jeg-formen, og dette fører til økt avstand til ham som aktør i fortellingen. Det er derfor naturlig å lese ut fra kapitlets tittel at fortelleren er den som erindrer det "slik det står i minnet" – selv var han i sønnens situasjon, men han har nå avstand til hendelsen og forstår mer av helheten, blant annet hvordan faren så på situasjonen.

Når heller ikke sønnen, som fremdeles omtales i tredje person, klarer å gjøre det som må gjøres her, kan dette på sin side virke lettende for faren ("– Så.", s 27)

Formalt sett består denne delen i første rekke av indre tankereferat, den faktiske dialogen er mangelfull, et typisk ikke-realistisk trekk. Dette kan imidlertid også være realistisk i forhold til forholdet mellom de to aktørene og deres posisjoner i forhold til hverandre, som gjør at de ikke vil kommunisere med ord.

Avslutningen gir i så måte negative assosiasjoner, det er noe ugjort, noe uferdig som foreligger her. På mange måter har kapitlet vært en innledning til en realistisk situasjon: Barndommen er over, farsautoriteten er ikke så total som den har vært, og "det store barnet" må inn i en ny og ansvarlig situasjon – som kan være vanskelig både for ham selv og faren.

Det neste kapitlet "I myrane og på jorda", begynner og slutter med en "eg"- forteller som refererer sine tanker og opplevelser, men i nesten hele kapitlet veksler det likevel mellom "eg" og det ubestemte "ein" som observerer og opplever noe, som i en generell observasjon. Denne estetikken så vi også innslag av i det forrige kapitlet, men her er det fullstendig gjennomført, som om jegets betraktninger utgjør brorparten av kapitlet, men at disse er generelle. På slutten kommer imidlertid den fortellende instansen tilbake som "eg", og demonstrerer slik at det er han som har opplevd tranedansen og ikke vil at den skal ende.

Tittelen kan gi konnotasjoner til Olav Aukrusts bibelallusjon "Som i himmelen, so òg på jordi" (cit. Havnevik (red) 1998:301) i diktet "Still meg ei storvengja sorg overskygde", og kan påvise en parallell her, gjennom virkeligheten og jegets faktiske avstand til det som vil inntreffe.

Opplevelsen som beskrives er det relevant å lese enten som beskrivelse av et naturfenomen



– tranedansen, som tranene jager menneskene vekk fra – eller legge det under en symbolsk tolkning i det romantiserte sentrallyriske forholdet mellom mennesket og naturen, og dets i moderniteten voksende fremmedgjørelse i forhold til den. Symbol kommer også frem i de realistiske beskrivelsene av jegets opplevelser, i antonymirekkene kulde-varme, liv-død, som også er sentrallyriske motiv med symbolsk tolkningsgrunnlag.

Beskrivelsen av selve dansen er egentlig ikke-realistisk på et menneskelig plan, det er ikke noe mennesker får være en del av, men her ligger også i stor grad poenget: En naturopplevelse som denne kan etter samtidens lesenorm ikke beskrives realistisk i menneskelige termer, den krever et poetisk eller ordløst språk, som kan gi distanse til opplevelsen i et realistisk perspektiv. Det som beskrives er dermed egentlig ikke tranedansen som en hendelse, men som en subjektiv opplevelse fra fortellerens side ("Dei dansar og fortel, og det er viktig", s. 39). Hva de "fortel" blir derimot ikke sagt, det er del av det som formidles gjennom dansen, og som ikke kan fanges inn gjennom ordene. Avstanden markeres også gjennom parallelliteten til en "draum" (40), som i *Is-slottet* og *Bruene*, og her i forhold til "Første fortale".

Gjennom hele kapitlet er hovedpersonen observatør, og tranene er aktørene. Når han selv vil være med som aktør, viser han seg som fremmedgjort, han er del av det menneskelig kultiverte, ikke naturen. Setningen "Vi skal aldri møte einannan" (35), som kan beskrive jegets forhold til naturen representert ved tranen, får sitt motsvar gjennom at "Vi var i full forståing under dansen" (47) og mot slutten av kapitlet, der det nevnes at "Vi var på ein slags rar lei mot einannan ei stund" (52) – han har fått lov å oppleve tranedansen som observatør, men når han selv prøver å "ta del i" (45ff) den, eller jamføre mennesket med tranen (41) viser dette seg umulig. Tranen kan danse over myren, mennesket vil synke ned i den. Tranen "likar ikkje mennesket" (35), samtidig som "Det fell dei ikkje inn å nærme seg" (37) - kjenner de egentlig det negative mennesket representerer her? Selv om jeget hele tiden ønsker at tranen skal komme nær ham, kan ikke dette skje. Dette er tranens – naturens – domene, eller "heilagdom". Mennesket er en "framand fugl" (47) – klisjeen brukes med dobbelbetydning i forhold til hovedaktøren, som om tranen dermed blir menneskeliggjort. Den innehar noe, en "utfriing" (43) mennesket ikke kan nå.

Også dette kapitlet avslutter med en "flenge" (51) fra kontakten med tranene, som om det vil gi en negativ assosiasjon. Noe er ødelagt, fortelleren har opplevd noe han selv ikke kan få, og mangelen har gått innpå ham som en fysisk skade, men denne jamføres direkte med følelsen han innehar: "Annastad svir det ein grann av skam over åtferda mi iblant dei sky" (52). Det er en virkelig opplevelse som har blitt skildret, men dybden av det som egentlig har skjedd vil bare kunne formidles gjennom symbol. Kapitlet vil dermed også kunne åpne ytterligere for en allegorisk

lesning omkring det overnaturlige, særlig dersom man spør seg hvilke funksjoner symbolene innehar i en intern helhet eller verkhelhet i forhold til et livsløp.

I det tredje kapitlet, "Vårvinter" er det omsider et nytt miljø, her befinner man seg verken i skogen eller i "myrane", nå er man ved "ein flokk med hus, utan at det kunne kallast ein by" (53). Hovedaktøren er heller ikke en ung gutt, slik det har vært i de forrige kapitlene, men en ung jente, som venter på et romantisk møte med en gutt. Snøværet i dette kapitlet har ved en anledning blitt tolket som om hun "lar snøen pynte henne til brud" (Skouverøe 1971: 14), og antonymien mellom kulde og varme blir slik dominerende også her. Bildet tilsvarer snø-bildet i "Draum om nedsnødde bruer" i *Isslottet*, og kan nok ha et tilsvarende ambivalent tolkningspotensial og virke skjulende.

Videre ser man en indre monolog fra hovedpersonen, som tidligere har blitt omtalt i tredje person. På mange måter er det en naturlig tankegang knyttet til forventning, spørsmål hun stiller seg omkring den hun vil møte, og som også vil skape en forventning hos leseren.

Når det er en annen gutt som kommer for å gi beskjed om at han hun ventet på ikke kommer, gir det også et klart fortolkningspotensial i og med at "Ho fekk inga skaking så snøen fell av henne" (58) – "brudekledningen" er der fremdeles, og konsekvensen av dette ser man i og med de erotiske antydningene avslutningen av kapitlet gir, og som endelig kulminerer mot "Grueleg fint å ha i handa" (62) – overflateytring med det klare erotiske målet som hele denne delen av kapitlet vil formidle. "Utpakking" og "verming" er også bilder som kan inntolkes i denne forbindelsen. Dialogen mellom aktørene på disse punktene kan i så måte virke symbolmettet godt over grensen til det klisjéaktige, og selv om den til tider er irrasjonell grunnet hennes skuffelse, kan den leses som en naturlig dialog på det erotiske plan. Klisjeene er en viktig del av dette, og de to aktørene usikkerhet er en nødvendighet for å formidle stemningen mellom dem.

Tittelen er symptomatisk nok ambivalent, "Vårvinter" vil gi en dobbel stemning forankret i det klassiske antonymiforholdet. Kapitlet er mimetisk som stemningsskapende, og symbolene brukes som virkemidler til å bygge opp under stemningen.

Det fjerde kapitlet, "Morgon med lysande hestar", har en tittel med et klart erotisert motiv, heste-bildet bør vel her neppe tolkes på samme måte som i det første kapitlet. Hesten er ikke lenger en aktør, men et erotisk emblem – man vet når hestene brukes. I dette kapitlet blir det sågar jamført med to unge menns opplevelser, og kan leses som en gryende erotikk hos disse. Den første indikasjonen på dette kommer gjennom usikkerheten deres ("Var Per annleis enn før?"), som kan være en klar pubertal selvopplevelse. Ytterligere forsterkes denne opplevelsen i og med

”fortrollinga”, og i det den nakne jenten presenteres – i et avsnitt med sentrallyrisk form – kommer den endelige bekreftelsen av det erotiske motivet. Kapitlet går over fra en naturlig skildring av en opplevelse, to unggutter vil oppleve noe sammen, til en metaforisert formidling av det erotiske ønsket som er oppstått hos aktørene. Nok en gang ser man det perifere aspektet i helheten, og noe som ikke vil kunne oppleves. Denne gang er det imidlertid i forhold til det eksplisitt erotiske, som det også er vanskelig å sette ord på. Kapitlet kulminerer i noe som i formen likner et rent lyrisk dikt, det er fremdeles de samme aktørene som beskrives, men i ny form. Diktet er, som andre avsnitt i boken, delvis narrativt og delvis stemningsgivende, som et sekstitallsmodernistisk punktnedslag. Det som blir fortalt, er ikke en sannsynlig opplevelse fra virkeligheten, men inntrykk og stemning ut fra det som har skjedd. Her kan det idiosynkratiske ”auget” tolkes, og det er klare kontraster mellom lys og mørke, men lyset dominerer og gjør opplevelsen positiv. Tolkningspotensialet blir også lyrisk, bildene får ikke nødvendigvis noen narrativ effekt.

I det femte kapitlet, ”Siglaren og speglane”, er det ikke det realistiske som dominerer, nå går verket stadig mer over i det eksplisitt symbolske. Det første avsnittet gir oss et inntrykk ut fra motivene, assosiasjonene går i retning av vann, symbolisert ved speil, og slam, som vil gi negative assosiasjoner i forhold til vannet. Nok en gang er det ”ein” som er aktør, ikke ”eg” eller ”han”. Slik skapes avstanden til det mimetiske også i dette kapitlet, det er ikke en bestemt person som skildres og kan identifiseres. Det idiosynkratiske kommer også frem gjennom motivene, både ”vann”, ”spegel”, ”auge” og ”bilete” er motiver som blir hyppig brukt, og det er rimelig å anta at det legges opp til at de har et fast tolkningspotensial også her. Øyet virker både skremmende og forlokkende (”det andre” lokker, jf. omtalen av ”auge”-motivet i *Is-slottet* og *Bruene*), bildet får en potensielt aktiv funksjon, og vannet er som så ofte livgivende og, som vi vil se, -tagende. Subjektet, som etter hvert blir mer mimetisk virkelighetsnært i og med at det omtales som ”han”, virker også følelsesladet og stemningsskapende, dets forhold til ”sorger” og ”nederlag” som blir vist i ”speilene”, vil fortelle om et levd liv, og samtidig gi leseren potensielt negative assosiasjoner i forhold til det.

På det mimetiske nivået bærer handlingen i retning av at hovedpersonen vil drukne seg, ved at han kommer nærmere og nærmere bunnen. Dette er imidlertid utelukkende symbolsk formidlet gjennom bildene i kapitlet (for eksempel ”Spegelen hans var knust og borte” (79) i det han hopper ut i vannet), så på dette nivået kan det også være beskrivende på en psykisk tilstand, og drukningen og i det hele tatt forholdet til vannet blir symbolsk. På den måten blir kapitlet et rent symbolkapittel, uten noe mimetisk potensiale utover at det symbolsk eller allegorisk beskriver en hendelse i et mulig levd liv.

Senere kommer ”fugler” (84) frem som potensielle symboler, også disse er idiosynkratiske, de blir selvfølgelig klartest brukt i *Fuglane*, men som vi har sett er det også et relevant symbol i *Is-slottet*. Åtsselfugler som flyr mot et mål på land er også et klassisk dødssymbol, som godt kan parallelliseres med hovedpersonens situasjon. Ilandføringen vil man på sin side gjerne se i forhold til fortalene, ”det som er på land” kan stilles i et ambivalent forhold til et talende subjekt i verket, som her sannsynligvis representeres ved hovedpersonen. Hunden kan også leses ambivalent, ikke minst jf. *Bruene*. Den kan også blant annet ha en funksjon som åtseleter, og vil på den måten skape en redsel, og gi negative assosiasjoner.

Mot slutten av kapitlet blir den imidlertid et positivt symbol, idet den assosieres med et menneske som viser seg, og kontrasterer den symbolsk døde ”siglaren” som skaper redsel. Det nye forholdet mellom elven, båten og menneskene er på mange måter det samme som blir presentert i fortalene. Det kan se ut som om ”siglaren” – som nå er identisk med hovedpersonen – nesten er faktisk død, men mennesket som kommer får liv i ham, og gir dermed kapitlet en positiv avslutning.

Avslutningen blir dermed mer naturlig, og dermed mimetisk, som det alltid blir når det kommer flere mennesker utenfra inn i bildet. Vi så jo dette særlig klart i *Is-slottet*, der Siss’ omgangskrets naturliggjorde hennes kontekst, og i *Bruene*, der foreldrene til Aud og Torvil hadde en slik funksjon. Også i *Fuglane* kan menneskene utenfor ha en klar funksjon i forhold til Mattis, noe vi vil se i avsnitt 6.3. Det nye mennesket har et naturlig forhold til den som ligger der, for han er det viktigste ikke omgivelsene eller fortolkningen av dem, slik det tydeligvis har vært for ”siglaren”, derimot er det noe rent konkret, det å få liv i ”siglaren” som blir det viktigste. Det blir dermed som om denne vekkes fra en drøm, og vender tilbake til virkeligheten.

I det sjette kapitlet er tittelen ”Den forspilte dagen kryp bort på buken” rent symbollyrisk, og ikke i det hele tatt konkret fortellende. En ”dag” som et abstrakt begrep kan selvfølgelig ikke ”krype”, så her er det utelukkende forfatterens mål å beskrive en stemning for denne. Her er ”vi” subjektet, det er flere enn bare en som har vært handlende, eller kanskje mer presist i forhold til hva kapitlet inneholder, ikke-handlende. Som vanlig i denne romanen, er det mange korte avsnitt i kapitlet. Her er de i første rekke symbolske, de presenterer motiv (”stolane”, ”dagen”, ”vatnet” og ”vinden”) og bruker disse stemningsskapende. Først på slutten av det siste av avsnittene før kapitlet går over i en lyrisk strofeform, kommer det en slags konkretisering av kapitlets innhold, når den omsider presenteres: ”Det evige sak om Sirius (anm. Hundestjernen!) Kjøttthandel”. Denne virker i seg selv ganske søkt på leseren, som ikke skjønner hvilken funksjon denne kjøttthandelen har. Imidlertid er det kanskje det mest konkrete og håndgripelige av motivene i kapitlet, og den eneste

mimetiske dimensjonen kapitlet potensielt sett kan ha, er egentlig det potensielle møtet på stolene, hvor det tydeligvis har blitt diskutert noe helt unyttig, eller man har ikke kommet frem til noe.

Av mer abstrakte og symbolske motiver kan nevnes "vatn", som det blir forklart viktigheten av (105). Hunde-motivet kommer igjen også her, og kan, som i *Bruene* og til en viss grad i forrige kapittel, etter visse tolkninger minne om et dødssymbol, men nå virker det fullstendig ufarliggjort, nærmest komisk. På den andre siden kan det at det konsekvent skjules være nok et forsøk på farliggjøring av motivene, det som ikke kan løses i forbindelse med dette, og den tydelige uviljen fra aktøren(e) til å prøve å løse noe (fra "Vi er trøytte av talen om hund" (106) til "Eg seier der er ingen hund"(108)), dette som også fører til at dagen blir nettopp "forspilt", og "kryp bort på buken", som for å vise at den har tapt. Smellene kan også inneholde en klar dødssymbolikk, det er fremdeles noe som vil bli ødelagt.

Alt dette kan også bidra til å oppløse den potensielle håpssymbolikken på slutten av kapitlet, en "splinter ny dag" og "gullreine stolar" vil likevel være en fortsatt benektelse av det onde og dødbringende. De står dermed i en pervers ambivalens som av Chapman blir lest til å føre videre til neste kapittel (jf. Chapman 1969/1971:206).

I "Vaska kinn" kan det være vanskelig å finne både fortellersubjekt og hovedperson, men det er klart at kapitlet innledes med en fullstendig realistisk skildring av fem døde soldater i omgivelsene deres. Dette er det første kapitlet som ikke inneholder noe subjekt som kan relateres til en forteller i verket, det som skildres er ikke noe en person potensielt sett kan ha vært en del av, egentlig er det, som det gjentatte ganger blir sagt i kapitlet, "ingen" som vet hva som har skjedd, eller hvem som egentlig ligger der. Fortelleren i kapitlet blir dermed en usynlig observatør, som dermed ikke identifiserer seg med en aktør, slik Skouverøe påpekte at det kan virke som om han gjør i alle de tidligere kapitlene.

På symbolnivået blir imidlertid noe av det mest interessante å spekulere i hva som egentlig har skjedd med dem, som gjør at de ligger der, men ut fra at de er soldater, er det også naturlig å gjøre visse antagelser, som også til en viss grad blir gjort i kapitlet. De blir da sett i forhold til hele krigen omkring, og deres forgjengelighet markeres hvor lite "fem" personer betyr i en slik stor sammenheng. Implisitt også hvor mye de fem faktisk likevel betydde for de omkring dem ("Dei var sikkert avhaldne menn." s. 111).

Kapitlet er i så måte en mimetisk skildring av en motivkrets omkring krig, som gir det samme miljø som *Huset i mørkret*, men en klarere og mer direkte realisering av dette. Hvordan soldatlikene sakte går i oppløsning ("Stadig blir dei kvitare (...) Dei vaskast dagen til ende", s. 115)

blir realistisk skildret, men selvfølgelig med natursymbolene som en del som taler for seg selv, og dermed gir skildringen en klart symbolsk undertone. Naturen og dyrene som kryper omkring dem tenker ikke, har ikke noe livspotensial på samme måte som menneskene vil ha, og omtales derfor også som ”hemmelege, umælande vitne” (117).

Tittelen kan imidlertid bidra til å gi positive konnotasjoner – når soldatene er døde er de ”vaska” – og ute av stand til å gjøre seg ”ureine” igjen.

De tre første delene av kapittel åtte ”Brann på botnen” (et tydelig paradoks når man assosierer i retning havbunnen eller bunnen av et vann, men det blir forklart senere) er en landskapskildring, og motivene som presenteres kan også her gi dødsassosiasjoner. ”Vegen” i ”berget” og omgivelsene omkring dette er avfolket, ”finst ikkje liv” (119). ”Hempa” som omtales i den andre delen skal først gi positive konnotasjoner, ”Som til å gripe i om ein vil hale seg oppigjennom stein-skortene” (120), som kontrast til den totalt avfolkede veien. Kontrasten viser seg konkret ved at ”det er liv i hempa” (ibid.), og den er som en del av en diger ”slange” – som igjen gir klart negative assosiasjoner. Leseren aner også at den i seg selv kan leses som en galgeløkke, og på den måten gi frempek mot døden som konkret hendelse. Når man følger veien videre i den tredje delen, ser vi at den ”går til ein dal som er avfolka” (121), og dødsassosiasjonene blir ytterligere tekstforankret. Døden som konkret motiv ligger i dalen, og dette ”går menneske utanom” – fordi det må gis livsforankring. Alt dette er i og for seg potensielt mimetiske skildringer, avfolkete daler og ubrukte veier er noe potensielle lesere umiddelbart kan gjenkjenne. Vi ser likevel at det ikke er rent deskriptivt, det ligger normative følelser i skildringene, på samme måte som i innledningskapitlet. Det beste eksemplet er selvfølgelig utsagnene som beskriver hvordan et menneske ”er” – med følelser, tankegang og særlig ”liv”. Klisjeen ”tolmod skal ha si løn” (121), som avslutter avsnittet, peker videre fremover mot mannen som vi vil møte i det neste avsnittet.

Motivet ”menneske”/”ung mann” (122) blir her brukt på samme måte som tidligere – som det som har liv – og denne personen er attpåtil ”med fuglens hjarte”. Som vi vet nevnte i forhold til ”Siglaren og speglane”, er fugler noe som også kan gi klare dødsassosiasjoner, og spå undergang for det som relateres til det. Konkret kan det også fortelle noe om hans egen personlighet, som den primære aktøren i kapitlet. I beskrivelsen av mannen er det hele tiden ”hjartet” som forteller noe om personligheten hans, slik det også er hos aktørene i fortalene og flere andre steder i romanen.

Når det for første gang i kapitlet er noe som hender, og det går på den måten over fra det punktuelt og lyrisk skildrende, til en mimetisk beskrivelse av en potensiell hendelse.

Synsvinkelen i denne delen av kapitlet (122ff) kan virke variabel, først og fremst har

fortelleren et fugleperspektiv (!) på mannen, det blir beskrevet hvordan han beveger seg og reagerer, men konkrete tankereferat kommer bare frem gjennom hans ”Minne frå ein faren tid” som kan gi både positive og negative assosiasjoner, men ikke sier noe om tankene hans. I første rekke kan det skildrede være en normativt positiv bibelallusjon, ”Enno sildrar vatnet ut av steinen” (123), men vi ser snart at det bare er midlertidig – han må videre. Fortellerens følelser og normsett gis uttrykk gjennom dette, motivene som presenteres skal gi positive eller negative assosiasjoner.

Funksjonen ”krappare” (124), som binder to kapitteldeler sammen, kan også medvirke til å høyne spenningen og dermed gi frempek mot det som er i ferd med å skje. Når hovedpersonen ser hempen, og følelsene hans i forhold til denne blir skildret, er det nok en gang ”fuglen i han” som blir presentert, noe som kan forankre dødsassosiasjonene ytterligere. I det som skjer kan leseren ane hans Hamlet-inspirerte ambivalens ovenfor et potensielt selvmord, uten at det på noen måte blir konkretisert som indre tankegang, og heller ikke som observasjon, det bare omtales som ”det” – som jo i tidligere Vesaas-kontekst har blitt lest som en idiosynkratisk følelsesskildring overfor noe abstrakt (jf. Sejersted 1995: 160).

Når hovedpersonen så klatrer opp til hempen, skjønner leseren imidlertid at hempens funksjon kunne være utelukkende positiv, som et hjelpemiddel for hovedpersonen til å komme opp på berget. Imidlertid blir berget også et ambivalent motiv – på den ene siden er det et mål, noe den unge mannen vil oppnå, på den annen side kan det også bidra til ytterligere usikkerhet og potensiell frustrasjon hos ham – som om det er usikkert hvilket forhold han egentlig kan ha til livet.

I den neste delen av kapitlet vil en se en enda tydeligere og mer konkret forankring av ”det” enn i det forrige, da han i seg selv spør seg om det var ”det” som brant opp (130). På den ene siden er det konkret tekstuellet forankret, men ikke på en slik måte at det fremgår for leseren hvilken materie det egentlig er. Med andre ord kan det være noe uspesifisert, del av noe usagt.

Det viktige motivet i delen er selvfølgelig ”brannen”, som her bidrar til å konkretisere kapitlets tittel. Man skjønner da at referansen var til ”botnen” av berget, og det som kunne brennes opp var det negative – alt ”det” potensielt sett kan inneholde. Kapitlet får slik, i likhet med ”Siglaren og speglane”, en allegorisk rolle som en livsetappe der man må legge bak seg noe i livet.

”Berget” får etter dette ikke de samme skremmende konnotasjoner, han har opplevd noe, men dette har han lagt bak seg ved å konfrontere det – kanskje på samme måte som den skildrede part i fortalen. Når han så går ned langs den livgivende og potensielt livskildrende ”elva”, ned til positivt og livsladete ”folk” (132), er det nok en gang, hvis man følger Vesaas-idiosynkrasien, det positive som overtar. Elven forekommer her som i fortalene og det forrige kapitlet som ”livsstraumen”, livet som går, men også som nettopp det som *gir* liv.

Den siste kapittdelen blir på den måten en ren seiersmarsj for hovedpersonen – når han er kvitt sin egen usikkerhet og det som plaget ham, kan han inngå en positiv dialog med jenten som vil møte og hjelpe ham. På samme måte som Aud i avslutningen av *Bruene*, får han nå et øye for de omkring ham, som gir positive assosiasjoner ("Eg er blant folk, tenker han", s. 134), slik "mennesket" hele tiden har gjort for fortelleren. Motivet som vender tilbake for fortolkning er "panna" - den har ligget mot galgen og gitt dødsassosiasjoner, og nå samtales det om den på en tilsynelatende uforståelig måte, men som en del av det kroppslige mellom de to. På den måten blir også den positivt ladet. Den endelige avslutningen viser en bakgrunn som nå er fullstendig uviktig for de omkring ham, og som det bare var han selv som trengte å bearbeide. ("Du veit ikkje kva du kysser. – Kysser det likevel." S. 135.) Fortellingen er mimetisk på dette punktet, dialogen forankres gjennom "det andre" og "det" som har blitt tilbakelagt – nå kan alt være naturlig å formidle.

I kapittel 9, "Ord og ord", er det fortsatt en tredjepersonssynsvinkel som blir tatt i bruk, men her ser man også tankereferatet fra den beskrevne personen. Man kan regne med at tankene som beskrives hos den tenkende er uttrykk for en fortellers meninger, og at det dermed blir et metatekstuel innslag også i midten av romanen, på samme måte som Kittang påpeker at det er det både i begynnelsen og på slutten. Dette ser man gjennom at hovedpersonen vurderer konsekvensene av ordene som til enhver tid blir tatt i bruk, og på mange måter blir dette gjennom teksten kontrastert det tenkende aspektet – som bare viser et potensial som ennå ikke er realisert, selv om det nå er i ferd med å bli det.

Ut fra denne tankegangen omkring kapitlet kan man også se at det er et rent symbolsk kapittel, og avslutningen går inn som nok en del av det lyriske aspektet ved hele romanen. I og med at det ikke egentlig har noen reell handling utover det at hovedpersonen tenker, er det heller ikke en del av "linjen" i verkhelheten, men heller et punkt i en større helhet. Det klareste motivet utenom ordene, som jo gjennomgående forklares, er avslutningsmotivet, "hand", som har et tolkningspotensial som blant annet kan gå i retning av enten handling eller personlig kontakt, to aspekt som ofte kontrasterer "ordene", så også i denne konteksten.

Det tiende kapitlet, "Steindraumen", kan leses som en motivisk parallell til det åttende – her er det også en steinvegg som blir kommentert, men varmen, som i stor grad var et negativt motiv tidligere, blir nå mer positivt, "Her er inga (sic) kalde berg." (140).

Som i tidligere kapitler går det også her over fra en jeg-form til en "ein"-form, det jeget som



begynner med å stille spørsmålet "Kvar er kleda mine?" (141) omtales som "ein" når han skildrer sine egne følelser og sitt forhold til det symbolladede han tror han ser i berget, mens han tidvis kommer tilbake som "eg". Man ser også et at det står "vi" (menneskeheten?), når det er en rent symbolsk kontekst, som må tolkes i forhold til situasjonen. Der identifiserer jeget seg med regnet, som en del av det, og lyden av regn mot berget er "song".

Jeget tolker imidlertid hele tiden situasjonen sin ut fra forholdet til berget, som etter hvert får "liv" (145) og flere menneskelige evner. Særlig viktig blir da "steinmunnen" som naturfenomen, men også et symbol med fortolkningspotensial som jeget ser. Dette fører dermed til nok en beskrivelse av menneskets fortrefelighet, "menneskets dag er ikkje alltid skrøpeleg" (148).

På slutten ender det likevel opp slik det har blitt pekt frem mot: "Steinen er gått tilbake til sin stein." (150) – naturinntrykkene er ikke alt de kan ha sett ut som i en symbolladet kontekst.

I ellefte kapittel er det tydelig allerede fra tittelen ("Hjartet ligg nakent ved den store vegen i mørkret") at det skal leses som rent symbolsk og ikke-mimetisk - et hjerte som konkret motiv kan ikke "ligge" eller på noen måte ha den typen egenskaper som den blir betegnet med i dette stykket. Det er imidlertid ikke direkte urimelig å tolke det metonymisk, som en viktig del av en konkret skildret person, eller metaforisk, som en fortellers følelser. I så fall tolkes også "vegen" metaforisk, og i denne konteksten er ikke dette urimelig. Skal man følge opp Vesaas-idiosynkrasien også i denne delen av romanen, ville dette, jf. fortalene, vært enklest dersom det var en "elv" som stod beskrevet, men vei-motivet forekommer også flere steder, og er også rimelig å lese som en konkret livsførsel. De idiosynkratiske Vesaas-motivene "sjø" og "båt" kommer frem på et senere tidspunkt i kapitlet, og her er det klart at motivene er ment brukt i forhold til en livsførsel, og at motivene også blir presentert i forhold til den konkrete bruken av dem ("Båtfeste var eit hyggeleg ord.", s. 155).

Man aner også her avstanden mellom det beskrevne og den beskrivende, gjennom hjertet og fortelleren, ved at det gjøres hypotetisk ("Er her eit hjarte, så er det einsamt" s. 151), og også her beskrives med "ein" isteden for å bruke personlig pronomen. Etter hvert blir likevel en person - den som eier hjertet, eller følelsene - tiltalt, som et "du". Det er rimelig å anta at denne er den "følende".

Motivet "naken" blir også presentert og definert, og når det er "hjartet" som beskrives som "nakent" er det nok en gang rimelig å anta at beskrivelsen og definisjonen som gis egentlig er en definisjon av den omhandlende personen i kapitlet, som her fremdeles blir omtalt - eller kanskje egentlig tiltalt - som et "du". Dette alluderer også til den nevnte averotiserete nakenheten i *Is-slottet*, *Bruene* ("Når ein er avkledd"), og "Naken", det blir slik rimelig å anta at motivet er idiosynkratisk også i forhold til disse tilfellene.

I presentasjonen av "båten" og været denne står i, er det også "ein" som brukes som pronomen, men stykket får også et jeg, som omtaler det omkring den som "mitt". Det er rimelig å anta at synsvinkelen da for et øyeblikk har skiftet fra fortelleren til den potensielle "aktøren" i stykket, og at det har foreligget en kommunikasjon mellom disse, og at de kjenner hverandre. Dette kan bidra til å gi også dette kapitlet omkring "det andre" en metatekstuell dimensjon, der fortelleren griper klart inn i teksten. Man ser dette også gjennom motivenes kommunikasjon, de er identiske med de motivene som ble presenterte i "Andre fortale", og man kan også regne med at de har en liknende intensjon av det disse hadde der. I det hele tatt er det rimelig å lese dette allegorisk som en tyngre del av den potensielle fortellerens tilværelse, jf. del 6.3. Dette ser man særlig gjennom det detaljert beskrevne uværet, og det som blir motivenes reaksjoner i forhold til dette.

Mot slutten av kapitlet kan man også se at alle motivene blir forklart, hjertet var ganske riktig en metafor for livet, og konteksten det stod i viste opplevelsene her. "Slik har livet vori." (166) Motivkretsen og tolkningsgrunnlaget for denne har dermed manifestert seg og forklart seg som identisk med den innledende og på denne måten forankret seg selv og dermed også verktittelen.

En ytterligere forankring av det symbolske kan man også lese inn i de to neste kapitlene, 12 & 13. I det første av dem ser man elve-motivet allerede i tittelen, og følger man fortsatt opp Vesaas-idiosynkrasien tolker man allerede ut fra tittelen "Kvilande *elv* glid ut av landskapet" (min kursivering) at det kan være en dødsallegori som foreligger, det er tiden som går ut av sin naturlige fremadskridelse, og dermed den som står i den - det levende mennesket - som får sin situasjon omdefinert. Dette kan imidlertid ikke formidles gjennom rene ord, så det er de lyriske motivene og en potensielt skildrende punktualisering som understreker det som inntreffer.

Tittelen "Ugripeleg" på det neste kapitlet kan også være en ren beskrivelse av kunsten, det som ikke kan fanges inn gjennom ord eller mimetiske skildringer, men som må formidles gjennom bilder, på den måten det blir gjort her. Det finnes både et jeg og et du som har en konkret opplevelse, men denne er også noe som vil formidle noe mer enn denne ("Eller er det annleis i år?", s. 175). Et mål kan det da være å formidle det at også i livet er det noe som mangler ("sagn"), og dette er "det ugripelege", som også likner "det andre", det som er uforklart. Relasjonen til andre blir imidlertid konkret formidlet gjennom dette, det er et "du" som får "kjenne og forstå" (176). Dette kan understreke en fortellerens direkte relasjon og kommunikasjon med en potensiell aktør, men det kan også være en sammenslåing av disse på samme måte som i et lyrisk dikt (jf. Kittang/Aarseth). Dette innebærer i så fall en vekslende synsvinkel, slik det fremgår av pronomenbruken, men det

foreligger sannsynligvis bare en aktør i kapitlet, og denne vil også være jeg-forteller.

Det blir dermed også mest naturlig å lese begge kapitlene som ikke-mimetiske, og som del av en allegorisk livsskildring på linje med dem man finner i fortalene. Den skildrede blir, som i et lyrisk dikt, identisk med fortelleren, og det som formidles understreker dennes syn.

Kapittel 14, "Berre det å gå og hente spannet", kan imidlertid se mer ut som en beskrivelse av en konkret, gjerne gjentatt, hendelse, og hvordan fortelleren kan se noe positivt gjennom dette. Både en naturskildring og en presentasjon av et motiv, "jenta", skal bidra til å understreke et positivt inntrykk og konnotasjoner i denne retningen.

Det kan også diskuteres om dette egentlig er en hendelsesbeskrivelse eller en naturskildring, men det er tydelig at fortellerens eget syn kommer eksplisitt frem i flere setninger ("Men det er godt slik" (179), "Det høyrer til" (179), "Den sterke kjensla av å vere ein part" (180)), og dette går ut over det mimetiske nivået, og over i det rent subjektive.

Det femtende kapitlet, "Tonen", er det som vanligvis, blant annet av Kittang, leses som det mest realistiske i verket, gjerne sammen med det første. Disse kan begge bidra til å skildre to deler av et livsløp, og er lest som de mest innholdsmettede og narrative. Som det første kapitlet, har også dette en klar handling, og den symboladede skildringen i de første avsnittene går også denne gangen over i en mer og mindre mimetisk hendelsesbeskrivelse.

Hun som kan leses som hovedpersonen og hovedfokus i kapitlet er heller ikke her omtalt i første person, det understrekes at det er en jeg-forteller utenfor henne som observerer handlingene hennes, og denne skal leses til å være ett av barna hennes - omtalt og markert gjennom bruken av "vi". Sannsynligvis er dette det kapitlet i boken som har den tydeligst eksplisitt markerte fortelleren, og det er oftest lest til å være den samme personen som snakker i første person innledningsvis, og denne er også aktør, selv om ikke hovedfokus ligger der. Dette fremgår allerede tidlig i kapitlet, i den første konkrete hendelsen, han er med og blar i albumet for å lete etter moren slik hun så ut i fortiden. Senere kan han imidlertid leses om i tredje person, når han hører det som skjer og plutselig oppdager at han får et nærmere forhold til moren gjennom dette. Jeget vil da omtale seg selv i tredje person, men leseren skjønner av konteksten at det er den samme, på samme måte som det var det i innledningskapitlet.

Denne fortelleren vil imidlertid også være så subjektiv at den i forhold til teksten som helhet ikke nødvendigvis er pålitelig, og det kan derfor også ligge en implisitt forfatterstemme utenfor den.

Konkrete motiv utenom de handlende personene er selvfølgelig "trær", tittelmotivet "tonen" og det som fremgår gjennom de konkrete hendelsene. Alle disse har, som andre motiv, tolkningspotensial i forhold til hendelsene slik de fremgår. Veldig klart er dette idet moren blir

nektet å dra ut for å synge selv om hun håpet på det, først føler hun tonen som en del av seg, hun er ”Inne i tonen” (185), men når hun blir avvist sies det at ”Ho dett ut av tonen att” (ibid.). Tonen er hele tiden det hun vil nå ”ut” til. Dette er ikke noe jeg-fortelleren kan vite på et mimetisk nivå, så da er det tydelig at det foreligger en allvitende forteller som står over ham, eller at han, som i første kapittel, ser for seg tankene til moren, som han forstår i den fortellende ettertiden. Tonen blir gjennom de neste avsnittene som en allegori på det hun potensielt sett kunne ha hatt, men mistet da hun giftet seg, og som blir fratatt henne når hun vil oppsøke det igjen. Dette demonstreres også gjennom den hverdagslige konteksten det etter hvert blir stilt i, og viser at det er en del av livet hennes som ikke får komme til uttrykk.

Det siste kapitlet, ”Elvane under jorda”, leses av Kittang på lik linje med de to fortalene, her er det et metatekstuelte aspekt som nok en gang blir gitt uttrykk for på et symbolnivå. Imidlertid er dette også en tendens man kan se uttrykt i flere av kapitlene i boka, så det blir ikke riktig å se på den som bare typisk for innledningen og avslutningen, men mer som en tendens som kommer til uttrykk gjennom hele boken, men på forskjellige måter, slik man vil se i lesningen av den som allegorisk.

Motivene som dominerer i avslutningen er elvene, natten og ”ein”. Gjennom hele boken har ”ein” vært en måte å omtale det potensielle jeget i innledningskapitlene på, noe som jo har bidratt til å skape avstand mellom fortelleren, aktørene og leserne, og dermed gjort helheten mindre mimetisk.

### **6.3: Den biografiske allegorien:**

Etter et over førtiårig forfatterskap med 35 bøker bak seg, blir den store dikter fra Vinje selvbiografisk. Det slår en plutselig at han aldri har vært det før, det slår en med forundring. Under utforskningen av sine siste bilder, som båten og kvelden, elver, hjertet som ligger nakent ved den store veien i mørket, steinmunnene, må visse selvopplevde begivenheter ha blitt så presserende at de ikke kunne forties lenger. Er det så fryktelige hendelser, pinlige begivenheter? Nei. Snarere er det minner så ømme, så vonde og ømme, på grunn av det sønderrevne ordløse i de ord som aldri blir sagt, at det har tatt den store dikter et halvt århundre å få de fram. (Solstad 1969: 43)

Minst to av hovedoppgavene som er skrevet om *Båten om kvelden* (Skouverøe & Ødegårdstuen) tar utgangspunkt i at dette kan være en biografi - ikke nødvendigvis i forhold til den biografiske Vesaas' eget liv, men i forhold til enheten og inntrykkene de enkelte kapitlene gir. I dette avsnittet skal man se hvordan den kan leses dit hen, og hvordan dette for enkelte av kapitlene

gjør dem allegoriske, da de ”egentlig” sier noe annet enn det de formidler i rene ord.

I tillegg til at dette aspektet jo ble kommentert i de to hovedoppgavene, tok også flere av anmeldelsene det samme utgangspunktet, selv om disse selvfølgelig også gir ulike lesninger. Begrepet ”indre selvbiografi” ble som nevnt også brukt av Brikt Jensen og Ragnvald Skrede, samt av Knut Nygaard i hans anmeldelse (jf. Nygaard i Kongslie/NLÅ 1969: 166). Enda lengre i selvbiografikategoriseringen går Alfred Hauge, når han anmelder den i sammenheng med Vesaas’ alder, og hevder at det ”ligg nære til for hand å gjera opp status, prøva å finna ord for det ein har tenkt og røynt” (Hauge *ibid.*: 168).

I artikkelen ”Slik var den draumen. Om Tarjei Vesaas som visjonær” går Walter Baumgartner like langt, når han omtaler *Båten om kvelden* som ”diktarens sjølvportrett utan atterhald.” (Baumgartner 1969: 9). Dette i motsetning til *Fuglane*, der Vesaas selv har omtalt Tusten som nettopp ”sjølvportrett med visse atterhald” (*ibid.*).

Kan man kalle dette for allegorisk? Vi vet at Brostrøm allerede i 1955 omtalte *Huset i mørkret* som en konkret allegori på krigen. ”Huset” er egentlig ”landet”, og de involverte, som har de rareste navn og titler, spiller ulike roller i romanen:

De viktigste personer(...) er at forstå som forskjellige t y p e r, representerende hver sin indstilling til livet. De er der nesten alle: ”jøssingen”, der samtidig kæmper med sin samvittighed over for det beskidte arbejde, der må gøres, eventyreren, samarbejdsmanden, der bliver stikker, han, der vil holdes udenfor det hele, præsten, fangen og representanten for den fremmede magt. (Brostrøm 1955:83)

Ut fra denne fremstillingen vil man også kunne kalle *Huset i mørkret* for en ”1:1”-allegori, noe som innebærer at dersom leseren umiddelbart har løst den allegoriske ”koden”, det vil si forstår at verket forteller om Norge i krigstiden, vil hun umiddelbart kunne tolke alle tekstaktørene ut fra dette, slik Brostrøm gjør.

Kan man på samme måte si at *Båten om kvelden* er en allegori på et levd liv? I forhold til Benjamins allegoriteori er dette ikke helt urimelig - noe som vil demonstreres i forhold til biografi som sjanger. Den er imidlertid som vi vil se strukturelt sett en langt mer kompleks allegori enn *Huset i mørkret*.

Bjørnar Ødegårdstuen skriver dette om selvbiografisjangeren og hvorvidt *Båten om kvelden* og særlig innledningskapitlet ”Slik det står i minnet” kan sies å passe inn i denne:

I en selvbiografi er det dobbelt forhold mellom fortelleren og hovedpersonen. På den ene siden er det samme person. På den andre siden er det avstand i tid og innsikt. I ”Slik det står i minnet” blir

begge sidene av denne dobbelheten utvidet. Teksten markerer både en større avstand og en større nærhet mellom fortelleren og hovedpersonen. Avstanden er markert ved at fortelleren maler hovedpersonen som en som en hvilken som helst annen person, ved å bruke tredjepersonspronomen. Nærheten blir merket på to måter: verbene gjennom hele teksten er i presens, dette bryter med den tidsaksen en finner i selvbiografien. Steds- og tidsadverbialene markerer nærhet. Fortelleren er midt oppe i situasjonen. (Ødegårdstuen 1995: 23)

Gjennom dette ser man at det er mulig å betrakte sjangeren som språklig definert, dessuten får den biofaktiske forfatteren en viktig rolle - noe som jo er nødvendig. Han vil ha avstand til det han skildrer, da det er noe tilbakelagt, som ikke kan betraktes på eksakt samme måte som da. Bare tittelen "slik det står i minnet" gir jo en direkte indikasjon på dette - han vet ikke eksakt hvordan situasjonen faktisk var, men dette er en "rekonstruksjon" av slik han husker den og har sett den for seg i etterkant. På den måten blir det riktig å snakke om et "da-jeg" og et "nå-jeg" i dette kapitlet.

At miljøet i boken er nesten ensidig landsens, og dermed forteller noe om en bestemt person i sitt miljø, er noe Ødegårdstuen impliserer i sin oppgave, men dette kan jo i aller høyeste grad diskuteres. Det er jo slett ikke alle stedene "hovedpersonen" (jf. Skouverøe) er den primære aktøren, og i enkelte av de andre kapitlene forekommer jo verken han eller andre aktører eksplisitt. De eneste stedene man kan lese den biofaktiske forfatteren Vesaas eksplisitt inn i - og dette jo konsekvent blir gjort - er kapitlene 1 og 15. Det er forholdene til foreldrene som skildres, og disse stemmer overens med det man vet ut fra hans egne ord at var Vesaas' forhold til dem. Faren - som faren i "Slik det står i minnet" var den trauste og strenge bonden som ikke sløste unødige med ordene, mens moren - som moren i "Tonen" - var en kvinne som hadde ønsket å bli kunstner, men i stedet ble bondekone, og dette tok all hennes tid.

Et alternativ til denne lesemåten - som blir særlig relevant hvis man leser verket lineært og kronologisk - er at det nest siste kapitlet foregår en generasjon senere enn det første, mens kapitlene imellom er allegorier på andre hendelser i livet mellom generasjonsskiftet. Her er det barnet i det første kapitlet som selv har blitt forandret til en streng far, og hans kone og barn får et liknende inntrykk av ham som det han selv fikk av faren i det første kapitlet. På den måten skapes en sirkelbevegelse i generasjonene, på samme måte som generasjonsskiftene slik de blir skildret for Per Bufast i *Det store spelet* og *Kvinnor ropar heim*.

Dette bringer oss over til en tredje indikasjon på det biografiske aspektet - som i likhet med det forrige jamfører dette med *Det store spelet* - er skikkelsen "Per" i det fjerde kapitlet - det eneste stedet i boken hvor det brukes et egennavn på en person. Ødegårdstuen bruker dette som argument for det biografiske i og med at det er allment kjent at Per Bufast i *Det store spelet* i likhet med

Vesaas selv også var odelsgutt, og dermed stod forpliktet til å overta gården, men i motsetning til Vesaas tar Per faktisk over, trass sin tidligere motvilje. Når da "Per" blir presentert i dette kapitlet, kan det være jeget - og dermed den biografiske forfatteren - som bokstavelig talt "møter seg selv i døren", og viser at det "forbudte" seksualitetsaspektet for tenårene ikke kan deles med andre enn en selv. En slik lesning kan bli ytterligere styrket gjennom lesningen av *Fuglane*, der "Per" også er en skikkelse. Ikke en faktisk karakter, riktignok, men et "pseudonym". Kunstneraspektet hos Mattis i *Fuglane* har allerede blitt påpekt, og som alle gode kunstnere må også han ha et "pseudonym", som skjuler hans egentlige identitet. Jamført med at Vesaas ser på Mattis som "sjølvportrett med visse atterhald", skulle dette være klart. Når "Per" presenteres på holmen i *Fuglane*, er dette en Mattis jentene han møter ikke kjenner, og som derfor kan gi et annet inntrykk enn "Tusten" som alle ler av. Dette kan da jamføres forfatterens eget selvsyn - han skjuler permanent sitt egentlige selv i en "Per" som kan gi et godt inntrykk, men dette er bare på utsiden, det virkelige jeget blir ikke presentert, og man kan fra en mimetisk synsvinkel heller ikke få noe faktisk inntrykk av ham. På samme måte vil forfatteren i denne "selvbiografien" skjule seg.

I en selvbiografi er det selvsagt nødvendig å ta i bruk en subjektiv form, som Ørum påpekte at også kunne være et modernistisk trekk, og det kan man, tross i at forfatteren vil skjule "seg selv", avgjort se at det også er her. Den indre synsvinkelen viser bare tidvis at det er en avstand mellom fortelleren og det episke jeget, og dette understreker det personlige ved det hele. Solstad påviser dette i særdeleshet (i Solstad op.cit.), det er en klart definert avstand til stoffet som kommer frem her. Likevel, skal man lese det som en selvbiografi, er det lite som blir skjult - eventuelle problemer blir, om enn metaforisk, i aller høyeste grad skildret, og det er mange vonde aspekter ved livssituasjoner som skildres. Disse ville det også, ved hjelp av en eventuell biografi, også være mulig å lese inn i en biografiske forfatters livssituasjon, og dermed tolke at han metaforisk skildret visse situasjoner i sitt eget liv.

Det metatekstuelle aspektet er som nevnt noe som kommer klarest frem gjennom symbolkapitlene, men også disse er beviser på et forfatterjag som viser seg gjennom teksten. Dette skjer som nevnt i fortalene og det Kittang omtaler som epilogen, men også i midten av boken, i forhold til kapitlet "Ord om ord" blir det relevant å trekke frem en slik potensiell lesning, og denne gangen fremgår metatekstualitetsforklaringen ikke gjennom symboler, men i rene ord (!). Som nevnt er ikke dette et handlingskapittel, men det behøver ikke være et "symbolkapittel" heller - tvert imot kan det være relevant at kapitlet kan leses som et essay, noe saklig som formuleres i rene ord, men også som en øyeblikkssituasjon med et tekstuelte jeg som formidler. Det at ordene ikke kan formidle det som må formidles, er jo, som vi har sett, et gjennomgående tema hos Vesaas, men dette er likevel

den første gangen at det beskrives så nær klartekst som her.

Et metatekstuel trekk ligger det også i det lange hjerte-kapitlet, særlig klart kommer det frem gjennom setningen om at "slik har livet vori" som også brukes av Ødegårdstuen, og fortsettelsen; "No er det ein einsam kamp mellom minne" (166). Her ser man nærmest i rene ord at hele verket er en allegorisk måte å skrive om livet på - det er slik det "har vori", og minnene, som må sorteres og fremstilles symbolsk - slik det jo blir gjort gjennomgående i hele verket.

Er det med dette sagt at verket lest som biografi er direkte allegorisk eller symbolsk? Hva er det i så fall som er allegorisk eller symbolsk ved det, også jf. Walter Benjamin?

Skal man ta utgangspunkt i definisjonen om allegorien som en fremstilling av noe konkret, men på en slik måte at det er noe *annet* ("det andre") konkret som blir fremstilt, ville dette passe godt i forbindelse med særlig "mellomkapitlene" 2-14. Det første og det femtende kapitlet er etter lesningen her ikke "allegoriske", i og med at de fester seg ved hendelser i det mimetisk fremstilte livsløpet til en potensielt sett faktisk person. Det samme kan etter visse tolkninger sies om kapittel 4, selv om det her kan være andre karakterer som opptrer enn det var i kapitlene 1 og 15. Den faktisk skildrede karakteren er det bare rimelig å regne med at opptrer i begge kapitlene, men den kan likevel ha ulike roller i ulike fortolkninger. De øvrige kapitlene kan imidlertid leses som konkrete, men skilte fra en direkte livsgjeggivelse. Slik markerer de også tekstuel en avstand fra det som "egentlig" formidles om det levde livet.

Denne lesningen representerer imidlertid Skouverøe et alternativ til, hun hevder at det er den samme personen som ble presentert sammen med faren i det første kapitlet, som også opptrer "I myrane og på jorda", og flere av de andre småstykkene. Han er imidlertid ikke nødvendigvis hovedperson, men mer som en observatør, en potensiell forteller.

Hos Benjamin – særlig slik Lars Erslev Andersen leser ham - vil det også være et poeng at allegorien er del av det som bygger opp det som har blitt oppløst – og hva er det egentlig som blir bygget opp i denne boken? Man kan absolutt lese at det er et livsløp som blir bygget opp ved hjelp av en biografisk metode, og at dette blir gjort både gjennom konkrete og abstrakte skildringer. At livet i seg selv er oppløst og består av fragmenter, som her, er også en naturlig tankegang i litterær sammenheng. Det er for eksempel ikke urimelig å tolke "Vaska kinn" - der en eventuell hovedperson ikke opptrer – i retning av en opplevelse som har gjort inntrykk på fortelleren, eller noe som har skjedd med dennes egne følelser. Eller at kapitlene "Siglaren og speglane" (5) og "Brann på botnen" (8), lest som bruddstykker, er onde opplevelser i et livsløp, som her beskrives i allegorisk form, og at *Båten om kvelden* dermed til en viss grad fungerer som en samling av



allegorier. Dette er nærmest en implisitt forutsetning i Skouverøes oppgave, dersom romanen leses med en gjennomgangsperson. Og de stedene denne personen ikke opptrer, kan likevel – ved hjelp av allegoribegrepet som verktøy – si noe om livet hans, ved at det tolkes som følelesskildringer og dermed del av livet. Slik blir dette også noe sanselig og observerbart, og bygger med det opp allegorien.

Dette vil igjen også ofte forutsette en fortolkning av symbolene, og dermed parallellisere de to metodene. Symbol som ”hjarte” i ”Hjartet ligg nakent osv.”, er sannsynligvis deler av et livsløp, og dersom man videre tolker ”hjartet” slik, innebærer dette at kapitlet blir allegorisk gjennom symbolbruken, og bringer det videre til konklusjonen ”Slik har livet vori.” At allegorien er ”mer fullendt” kan man likevel se ved at det kan forklare det uforklarte symbolet ”hjartet” som del av allegorien, det skildrede livet som *Båten om kvelden* bygger opp, og det kan tolkes deretter. Dette innebærer dermed at ”symbol” og ”allegori” er relevante å skille betydningsmessig. Det blir dermed ikke korrekt å trekke noen normativ konklusjon i forhold til dem, i en sammenheng som her er det klart at begge de to begrepene er funksjonelle, og avhengige av å fungere ved siden av hverandre.

## Overblikk

### 7. Mimesis eller ”det andre” i de tre siste episke verkene til Vesaas?

Ser man på de tre siste bøkene til Vesaas i forhold til hverandre, er det, som vi har sett, liten tvil om at den siste, *Båten om kvelden*, skiller seg kraftig fra de to andre i forhold til en mimetisk fremstilling av plotet og den tekstuelle helheten. Man kan med dette som slutning, vurdere Willy Dahls fremstilling, der han i større grad setter *Bruene* i samme kategori som *Brannen* og *Båten om kvelden*, som mindre adekvat, da *Bruene*, i motsetning til de to andre, ikke er fragmentert, men har en lineær story som både kan leses og gjenfortelles direkte uten nødvendige fortolkninger i forhold til helheten. Dette gjelder også *Is-slottet*, og skillet mellom de to viskes dermed ut på dette planet.

Imidlertid er det også klare fellestrekk mellom alle de tre siste romanene, ikke minst de trekkene som kommer frem gjennom språket. Vesaas’ skriftnormal og ordbruk inneholder i seg selv aspekt som kan virke skjulende på deler av handlingen, slik både Solstad og Nag er inne på i sine lesninger av ham. Både eventuell dialog og eventuell mangel på sådan kan bidra til å skape uklarhet og flertydighet i Vesaas-verkene, og dermed ikke gjøre dem direkte ”realistiske”. Dialogen er ikke ”naturlig” på samme måte som i de klassiske realistiske verkene i litteraturhistorien, replikkene har ikke nødvendigvis samme proposisjonelle innhold som det teksten sier i klartekst, og det som blir sagt bidrar dermed ikke alltid til å formidle det budskapet som ”faktisk” skal formidles. Dette kan imidlertid, vil mange hevde (særlig innen en postmodernistisk diskurs, blant annet representert ved Jon Fosses litteratur), bidra til å gjøre dialogen mer naturlig, i og med at faktiske dialoger mellom

mennesker heller ikke er klartekstformidlende, de inneholder pauser og tidvis ”unaturlige” utsagn på samme måte som dialogene hos Vesaas ofte gjør.

På samme måte kan også enkelte av skildringene i verkene være både mangetydige og uklare, men dette gjør dem også i seg selv til naturlige, ut fra det oldgreske synet at klarhet ikke kan oppnås gjennom sansene, og at et symbolspråk dermed kan måtte være nødvendig for å skildre inntrykkene. Imidlertid kan de bli fremstilt slik også uavhengig av følelsene til de seende aktørene, det behøver ikke å ligge pathos i skildringene, slik det ofte gjør i realistiske verker.

Denne likheten kan også bidra til å understreke også *Båten om kvelden* som virkelighetsnær, på linje med hvordan også de to andre blir vurderte - med sterke forbehold. At det er visse underliggende symbolmønstre i alle, er det selvfølgelig liten tvil om, men i stor grad bidrar også disse til å bygge opp under den foreliggende handlingen. Det som binder delene sammen i *Båten om kvelden* er det selvbiografiske aspektet, mens det i de andre er den kronologiske handlingen og dialogene. Slik får alle et lineært preg, selv om den eventuelle lineariteten er langt mer uklar i forhold til helheten i *Båten om kvelden* enn i de to andre, dessuten får symbolene mer av en funksjon i seg selv. Det er imidlertid ikke dekning for å påstå at selve handlingen er mer virkelighetsfjern her.

Det må også kunne være relevant å påvise enkelte forskjeller mellom *Is-slottet* og *Bruene*, ikke minst med henblikk på mimesisaspektet. I begge romanene er det ikke-mimetiske ofte skilt ut gjennom symbolkapitlene, som er plasserte midt i verkdiskursene sine.

Dialogene utgjør i så måte kanskje en av hovedforskjellene. Som vi har sett er *Bruene* på mange måter dominert av disse, og de er, som jeg har demonstrert, naturlige på ulike måter og i varierende grad, mens *Is-slottet* inneholder langt færre dialoger, men har til gjengjeld noe høyere frekvens av klare indre tankereferat av en viss lengde - i første rekke fra Siss. Man kan jo da ville spørre seg: Bidrar dialogene i *Bruene* egentlig til å gjøre teksten som helhet mer eller mindre mimetisk og virkelighetsnær? I analysen av dialogkapitlet ”Aud og Torvil” så vi at det var en ren og ytre dialog som dominerte, men at denne var preget av at de ikke alltid sa det de trengte å si til hverandre. At det i kapitlet også var store deler av dialogen som ikke stemte overens med hva aktørene ønsket å formidle, var også noe man kunne lese ut av den tekstuelle konteksten. I tillegg blir også den avbrutt av tankereferat, men langt kortere enn de i *Is-slottet*, som gjerne er hele avsnitt. De virker dermed ikke avstandsskapende i seg selv, men de bidrar heller ikke nødvendigvis til økt klarhet i virkelighetsfremstillingene i denne konteksten.

Når det gjelder tankereferatene i *Is-slottet*, viser de hva Siss føler til ulike tider, og dette er dermed en viktig grunn til at leserne får et sterkere innblikk i følelseslivet hennes enn det vi gjør i

forhold til noen av personene i *Bruene*. Dette kan på sin side bidra til å fremstille henne som en realistisk figur, på tross av den irrasjonelle oppførselen hun viser i andre deler av boken. Tankereferatet bidrar alltid på en eller annen måte til å begrunne det irrasjonelle i oppførselen hennes, selv om det ikke egentlig gjør denne mer naturlig ut fra handlingskonteksten.

I forhold til det mimesisrealistiske aspektet på et teoretisk grunnlag, er dette også i vårt tilfelle et viktig middel for analysen av de tre verkene. I forhold til Roman Jakobsens realismesyn i “Om realismen i kunsten”, som jo er utgangspunkt for aspekter i både Kittang og Aarseths realismebegrep - og for den del også flere andre, vil “realismen” hos Vesaas i størst mulig grad ta utgangspunkt i kategoriene A og B, som er de som ligger nærmest opp til mimesisrealismen slik den er definert her, de andre må i større grad implisere et historisk utgangspunkt. Forfatteren (den biografiske) har en oppfatning av hva som er realistisk, og denne kommer frem i teksten som A, mens leseren på sin side vil ha en annen oppfatning, B, av hvordan virkeligheten kan etterliknes. I forhold til autonomiestetikken er det B som blir den mest relevante, da spør analytikeren seg gjerne hva leseren egentlig “vil” ha ut av teksten, uavhengig av forfatteren og konteksten for øvrig. Er det en klarhetsfølelse, et forståelig og dermed realistisk inntrykk, som bør feste seg hos henne, eller er det den “gode” poetiske opplevelsen, inntrykket av teksten, som blir det relevante? Og virker disse inntrykkene ekskluderende på hverandre?

På den annen side har vi sett Lukács og Auerbach, som at har et klart definert realismebegrep som kan gå i retning av det vi her har definert som mimesisrealisme, realismeformen som legger til grunn mimesisbegrepet, og ser på realisme som etterlikning av en potensielt faktisk virkelighet. Et slikt begrep blir dermed et deskriptivt, ikke et historisk realismebegrep, da det er et mål for teoretikerne å beskrive den faktisk eksisterende virkeligheten. Imidlertid kommer det normative aspektet ved begrepene implisitt frem gjennom at det subjektive inntrykket er nødvendig for å skildre en potensiell virkelighet, og dette kan gi litteraturen et klart mål. Dette aspektet kan særlig i følge Lukács bidra til avstand fra det realistiske.

Begrepene fra disse blir dermed med visse tilpasninger gode for analysen her, da de ikke er bundet til en historisk diskurskontekst. De er også dagsaktuelle, da de kom også tilbake på 90-tallet, terminologien som da blir presentert og brukt, gjør det atter relevant å snakke om realisme som mimesis, dog som mer subjektiv, og aktualiserer med det bruken også her.

Denne begrepsavklaringen ble her nødvendig i og med at lesningene som er foretatt impliserer en normativ bruk av mimesisbegrepet, det må være mulig å påvise at noe er mer eller mindre mimetisk hos Vesaas, det vil si at enkelte deler av de analyserte tekstene vil kunne påvises

som klartekstlig etterliknende en potensiell virkelighet, mens andre deler vil måtte kreve en fortolkning før dette blir muliggjort.

Implisitt ligger da de to premissene fra presentasjonen av Aristoteles' potensielle virkelighetsforståelse (se s. 12). Den sansbare virkeligheten er imidlertid ikke ideell i Platons virkelighetsoppfattelse, da denne i seg selv bare er en etterlikning av idéverdenen, der originalenes faktiske "form" ligger. For en lek lesere av moderne litteratur er imidlertid disse premissene udiskutable. I følge Auerbach blir det endog et ideal at den foreliggende teksten på en eller annen måte har rot i virkeligheten, og at det med det er mulig for en potensiell lesere på en eller annen måte å identifisere seg med den. Hvis denne ikke foreligger, blir teksten uforståelig, noe som vil bidra til å gjøre den implisitt dårligere.

Innen et slikt paradigme blir tekstuell klarhet en nødvendighet for leserens oppfattelse av teksten som potensiell virkelighet. Hvis leseren ikke forstår det som blir formidlet i klartekst, vil det virke avstandsskapende, og fjerne virkelighetsforståelsen. Dette kan også føre til det totale fortolkningsbehovet i forhold til tekstene, som vi her ser i klartekst representert hos Hadle Oftedal Andersen, både gjennom den teoretiske grunnlagsfestingen av Vesaas-tekstene, og hans egen lesning av *Isslottet*.

Man spør seg da om den potensielle virkeligheten som blir etterliknet i mimetiske tekster faktisk er knyttet til tekstuell autonomi. Oftedal Andersens (selvfølgelig høyst diskutabile) premiss for det litteraturvitenskapelige miljøet ved Universitetet i Bergen er at de gjennom autonomitankegangen hevder at litterære tekster ikke har noen referanse utenfor seg selv, følgelig er det heller ingen potensiell virkelighet tekstene kan referere til, og langt mindre kan de selvfølgelig etterlikne denne, noe som dermed også får følger for synet på tekstens referanse til en potensiell virkelighet, og dermed også hvorvidt de kan sies å være mimesisrealistiske.

Kittang og Aarseths ulike oppfattelser av realismebegrepet er begge knyttet til det historiske aspektet ved det, Aarseth fordi han på det nærmeste avviser dette aspektet, Kittang fordi han ser på det som det eneste potensielt sett gyldige, og avviser et normativt begrep om realisme knyttet til mimesisestetikk – noe som igjen fører til at teksten ikke får noen virkelighetsreferanse og dermed blir autonom. Denne delen av autonomiestetikken som Kittang og Aarseth representerer, bidrar til å styrke det platonske paradigmet om denne avstanden mellom teksten og virkeligheten, og virkeligheten og idéene. I og med at autonomiestetikken både eksplisitt og implisitt tar avstand fra den tekstuelle mimesisrealismen som mulig virkelighetsetterlikning, leder dette oss tilbake til Platons tese om at "det egentlige" – virkeligheten, eller idéverdenen, er umulig å etterlikne gjennom det skrevne ord, da dette ikke kan referere utover seg selv eller det tekstuelle nivået.

Dette kan igjen ses i forhold til det Lars Erslev Andresen nevner om en ”evig dekonstruksjon”, tegnene i en tekst har bare referanse til andre tegn, og brytes ned til disse. Dette vil heller ikke kunne fremstille en håndgripelig virkelighet, noe som i denne sammenhengen er nødvendig for å påvise hvorvidt de analyserte tekstene faktisk etterlikner en slik. Ulempen med slike lesninger er selvfølgelig at de gjør det til dels umulig å forholde seg til tekstene som virkelighetsetterliknende/realistiske/mimetiske, da det ikke blir klart hva som egentlig er den potensielle virkeligheten som skal etterliknes.

I forhold til Vesaas blir dette også en vanskelig lesning, det må og vil finnes en for leserne identifiserbar virkelighet tekstene her refererer til, og de etterlikner dermed denne. Lesererne er avhengig av på en eller annen måte å kunne identifisere seg med personene for å forstå deres tankemønstre, og dermed også hvorfor de tidvis kan være distanserte fra virkeligheten slik man vanligvis forstår den. Det beste eksemplet på dette kommer nok frem gjennom Tusten i *Fuglane*, men her har vi også sett at både Siss og Aud og Torvil bør tolkes tilsvarende når de skjuler noe og ikke kommuniserer forståelig med de omkring dem, de reagerer ikke utelukkende rasjonelt slik det kommer frem gjennom tekstens beskrivelse av dem både gjennom dialog og tankegang.

Hos Vesaas er det dermed utvilsomt at det som faktisk menes, *ikke* alltid blir formidlet i klartekst, verken av aktørene eller forfatteren, og at dette er et tekstuelte virkemiddel, som vi her gjerne har omtalt som “det andre” - slik det også er grunnlag for i forhold til de konkrete analysetekstene. “Det andre” er det som bidrar til at leseren skal få avstand både til teksten og dens aktører, og dette fører til at hun vil måtte anstrenge seg for å forstå tekstens helhet. Det som skaper avstand på denne måten, gjerne slik det kommer frem gjennom den hyppige symbolbruken, vil dermed normalt kunne sies å gjøre teksten mindre mimetisk, det fjerner den fra et virkelighetsparadigme ved å gi den symboltrekk som ikke vil formidles gjennom tekstens klarhet. Dette er aspekter man gjentatte ganger ser gjennom de tekstuelle motivene.

Videre kan man imidlertid spørre seg om det egentlig er relevant å tolke dette - hva er egentlig “det andre”. Vi ser at det er dette Oftedal Andersen gjør, når han med et etter mitt syn tekstuelte svakt grunnlag prøver å finne svaret på spørsmålet som også stilles i et kapittel: “Kva er det med Unn?” Hva er det egentlig som er “det andre” hos henne, det som hun refererer til når hun selv ikke vil “tenke på *det andre* no”, og kontrasterer dette med den sterke men tross alt positive opplevelsen hun har hatt av Siss? De fleste øvrige analyser vil nok avvise spørsmålet i en slik lesning som mindre aktuelt, og forutsette at man som leser forsoner seg med at “det andre” er der og har en funksjon i forholdet mellom Siss og Unn, men ut fra tekstens helhet forstår man likevel at det ikke er intensjonen at man skal ha svaret på hva det er.

I en modernistisk diskurs, slik den forelå i 1968, da *Båten om kvelden* ble utgitt, og Haugens punktroman *Anne* bidro til å oppløse sjangerskiller mellom lyrikk og epikk, ble det også relevant å stille seg spørsmål om tekstens forhold til virkeligheten, ikke bare innholdsmessig, men nå også i første rekke formelt. I denne sammenhengen kan det også være relevant å trekke en linje til Dag Solstads episke manifest “Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger”, som kom ut året før *Anne* og *Båten om kvelden*, og implisitt sa at den litterære teksten ikke trengte å være noe mer enn nettopp det som forelå. Oftedal Andersen beskriver i sin artikkel i *Samtiden* denne tidsstrømningen som del av den lingvistiske vendingen i litteraturforskningen (Jf. Oftedal Andersen 2003: 130), der idealet er at litteraturen ikke peker ut over seg selv, den er ikke mer enn det som formidles gjennom språket. Dette ble videre utgangspunktet for det han ser på som den paradigmatisk tankegangen omkring autonomiestetikken, og det som i følge ham gjør dens enerådenhet slik han mener Kittang opprettholder den, farlig for litteraturforskningen.

Vanskeliggjør dette mimesisbegrepet overfor en slik diskurs? Hvis teksten bare er det den sier, vil ikke det også bety at det implisitt er en realistisk tekst? Slik at is-slottet bare blir en isvull, broene eller båten noe man bruker for å komme seg over til den andre siden av elven eller vannet, og sigaren ikke noe annet enn en veldig god røyk? En slik tankegang vil kunne virke problematiserende på mimesisbegrepet slik det brukes her, samtidig som den forsvarer at man ikke trenger å tolke symbolene i tekstene som om de er meningsbærende for tematikken. Oftedal Andersen vil nok se på dette som altfor ”lettvin”, mens hans implisitte meningsmotstandere ser på det som den eneste rette måten å behandle en litterær tekst på.

I sammenheng med en analyse av mimetiske aspekt i romanene til Vesaas har det også ofte vært viktig å understreke det poetiske også i hans episke språk, og symbolene i teksten er relevante i den forbindelse. Disse virker avstandsskapende på en slik måte at de svekker den direkte klarhetsforståelsen hos leseren, men de bidrar til å skape en bestemt stemning gjennom inntrykkene de gir. De vil likevel ikke bare virke som presentasjon av “det andre”, men de kan også brukes til å understreke enkelte mimetiske aspekter ytterligere.

At en slik lesning av symbolmotiver er noe som er mulig i litteraturen generelt, understrekes klart av Fredrik Tygstrup. I følge ham kan bruken av tekstuelle symboler bidra til å gjøre teksten skjematisk, og motivenes tekstuelle idiosynkrasi (jf. Sejersteds tolkning av Hillis Miller) gjør symbolene til gjennomgående virkemidler til å fortelle noe konkret om tekstens virkelighet. På den måten kan tekstene, på samme måte som en allegorisk tekst som *Båten om kvelden* innehar en allegorisk ”kode”, også inneholde en symbolsk ”kode”, dersom man tolker et symbol en gang, kan dette tolkningspotensialet gjelde liknende for alle gangene symbolet blir repetert. Det beste

eksemplet på dette kan være det relativt eksplisitte ”Bru”-symbolet, som først forekommer i *Is-slottet*, og senere blir det bærende tittelsymbolet i *Bruene*, og fremdeles innehar den samme potensielle funksjonen som påviser kontakt mellom menneskelige aktører. ”Bru”-motivet er plassert på tekstoverflaten med klare praktiske funksjoner, men også som et enkelt symbol som utbroderes både gjennom symbolkapitler og handlinger det man kan tolke som symbolsk i de mimetiske kapitlene.

Som i *Bruene* kan også tittelsymbolet i *Is-slottet*, som jo ofte blir sett på som nærmest banalt, virke gjennomgående og strukturerende på tekstene. Is-slottet som symbol er gjennomgående i teksten, og det har en klar funksjon i forhold til handlingen. Om det i seg selv er en realistisk figur kan diskuteres, men den kan nok foreligge i en konkret potensiell virkelighetskontekst. I teksten blir den imidlertid gjennomgående handlingsbærende, først som stedet der Unn dør, senere som noe som fører Siss tilbake til virkeligheten og en mimetisk diskurs, nettopp ved å konfrontere det. Samtidig har det også som symbolmotiv et veldig klart fortolkningspotensiale, som kun i liten grad forklares eksplisitt, men likevel er så overveldende at det er enkelt å assosiere hva det egentlig kan stå for.

Vi kan se at dette gjennom titlene kan føre til en klar understreking av symbolene, det legges opp til at vi som lesere skal legge overveldende vekt på dem når de forekommer, og lese ett klart fortolkningspotensial ut av dem. De har en bestemt funksjon i sammenhengen de står i, og denne kan ofte posisjoneres kraftig i forhold til teksten. På denne måten virker de også mimetiske, de vil klart understreke tekstens potensielle virkelighetskontekst. Motsatt dette kan andre motiver i romanene virke ekstra nærværende nettopp ved sitt fravær, og det er særlig her ”det andre” kommer inn - eksplisitt eller implisitt.

Skal man videre i forhold til ”det andre” ta utgangspunkt i måten Benjamin presenterer allegorien på, og hvordan denne blir normativt nedvurdert i forhold til symbolet, kan man vurdere den som en klarhetstrope, knyttet til løsningen av en ”allegorisk kode” - i forhold til ikke minst den 1:1-allegoriske romanen *Huset i mørkret*. Dette skiller seg fra slik vi har brukt allegoribegrepet på *Båten om kvelden*, Poenget med å omtale denne som allegorisk er delvis det at den oppfattes som virkelighetsfjern i forhold til ordinær tekstuell diskurs. Symbolbruken, skildringene og de ofte subjektløse tankereferatene i de mimetiske fortellingene i verket, kan også bidra til å gjøre disse mer virkelighetsfjerne. Det er dermed også vanskelig å lese en helhetlig fortelling ut av den, hvis man ikke, som jeg gjør her og det også er vanlig å gjøre, leser den nettopp som en eller flere allegorier. De enkelte fortellinger blir allegorier på ulike aspekt ved livet slik det har vært, eller de bare skildrer ulike situasjoner i dette.

På overflaten kan også mange av fortellingene synes absurde, men dersom man tolker symbolene innen disse, kan også de leses som allegorier på situasjoner i et liv. De krever dermed to tolkningsnivåer, på den ene siden må leseren løse den allegoriske ”koden”, det vil si at de må se at fortellingen som helhetlig allegori omtaler et levd liv. Dernest må hun tolke symbolene, og se hvordan disse kan symbolisere aspekt ved den aktuelle situasjonen i dette livet.

For *Båten om kvelden* blir det, som vi har sett, annerledes, denne er også mettet av symboler som kan tolkes i forhold til helheten i allegorien, men ikke er avhengig av denne. Vel så relevant kan det være å lese tekstene som enkelttekster, eller tekster som forteller om ulike aspekter ved et levd liv fullstendig uavhengig av hverandre, og i så måte liggende utenfor allegorimønsteret lest som helhet. Det gjelder imidlertid ikke for alle fragmentene, som Kittang er inne på, er det enkelte av dem som forankrer helheten i verket og gjør det narrativt.

I forhold til den pågående diskusjonen om autonomiestetikk, som jo også blir relevant i forhold til et mimetisk tekstperspektiv, er det også relevant å spørre seg om det i det hele tatt er mulig å lese verkene som analyseres her rent autonomt. Dette vil føre til at tekstene i analysen ikke får noen ekstern referanse, og dermed heller ingen virkelighetsreferanse, da den virkeligheten tekstene eventuelt søker å etterlikne ikke er etterliknbar gjennom språket, verken gjennom såkalte ”realistiske” tekster, eller i forhold til postmodernistiske virkemidler.

Kittang påpeker i sin artikkel “Forsvar for autonomiestetikken” at dette bare er mulig i forhold til enkelte tekster (jf. Kittang 2004: 12), og at det gjerne er disse som leses mest mulig løsrevet fra forfatterkonteksten sin. Å lese *Båten om kvelden* slik, ville på mange måter virke mot sin hensikt. Selv om det foreligger en viss uenighet om hvorvidt teksten kan sies å være sammenhengende, er stort sett alle analytikerne – også Kittang selv - enige om at den inneholder klare selvbiografiske trekk, og at disse ofte direkterelateres til Vesaas’ egen tilværelse og bakgrunn. Imidlertid burde heller ikke en autonom lesning av verket utelukkes helt. Tidligere har vi sett for oss muligheten at de to handlingsmettede kapitlene, “Slik det står i minnet” og “Tonen” kan gå for seg i hver sin generasjon, en lesning som vil bidra til å underbygge en kronologi i verket. Denne lesningen vil imidlertid kreve en tekstuell løsrivelse fra den biografiske forfatterens egen kontekst, og dermed underbygge verket som en “linjeroman” mer enn en ren selvbiografi.

Når det gjelder de to andre tekstene, kan det virke mer begrensende enn forklarende å lese dem i forhold til forfatter- og samfunnskonteksten, da dette vil få leseren til å søke forklaringer utenfor teksthelheten. Det beste eksemplet vi har sett på dette er i forhold til *Is-slottet*, dersom man leser denne romanen som del av den biografiske forfatterens virkelighet, vil dette låse betydningen av enkelte symboler, f. eks. is-slottet som en faktisk figur i Vesaas’ kontekst. Dette vil også



begrense teksten og gjøre den uriktig i forhold til en annen kontekst. Imidlertid ser man at dette er noe som stadig blir gjort med vekslende hell, noe som skaper stadig nye tolkninger av helheten eller deler av dette verket. På den måten ville det kunne gi klare fordeler i forhold til dette verket å lese det uavhengig av enhver kontekst, da dette ikke ville kreve ekstern fortolkning, men gjennomgående tekstuelte begrunnede forklaringer.

Denne drøftingen kan slik konkluderes med at tekstene jeg her har analysert, etter mine premisser må ha referanse til virkeligheten, da den leses i forhold til denne, noe som fører til at tekstene ikke kan leses fullstendig autonomt. Imidlertid vil det også være skadelig for lesningen om alt tolkes i kontekst, da dette vil virke begrensende for lesningene, og dermed låse leseren til en bestemt lese måte. Det må imidlertid presiseres at jeg ikke tror noen av disse ytterlighetene egentlig er aktuelle for de analytikerne jeg her trekker frem, men eksemplene jeg har brukt kan demonstrere slike lesninger er lite ideelle.

**8. Sammendrag:** Størstedelen av denne oppgaven ble skrevet før den eksplisitt ble definert som irrelevant (se forordet). I hvert fall ut fra visse premisser. I forhold til et nyere ønske om å igjen se på en historisk-biografisk metode som et mer rådende forskningsparadigme, vil denne oppgaven, i og med dens manglende tolkninger av enkeltsymbol og -motiver i forhold til en slik kontekstuell helhet, kunne bli oppfattet som mer foreldet. Det får heller våge seg. I hvert fall føler jeg at jeg her har forsvart min lese måte, en detaljert fortolkning av tekstene ser jeg ikke på som en naturlig del av mitt prosjekt (det ville dessuten bydd på plassmessige problemer), der påvisningen av det realistiske eller mimetiske hos Vesaas i forhold til ”det andre”, og begrunnelsen for dette, var de dominerende aspekter. Derfor er det også relevant å tolke tre verk, for å demonstrere hvordan dette realiseres ulikt

Mens ”mimesis og ”realisme” her skal forstås som virkelighetsetterlikning, er ”det andre” et begrep som også fins i de konkrete analysetekstene, det som har mange navn og er vanskelig å finne ett konkret ord for i denne sammenhengen, men både ”symbol” og ”allegori” kan relateres til det.

I teoridelen av oppgaven forsøker jeg å redegjøre for og forsvare begrepsbruken min i forhold til termene ”realisme”, ”mimesis”, ”det andre”, ”symbol” og ”allegori”, og konkluderer med hvordan det blir relevant for meg å bruke de aktuelle begrepene i denne oppgaven.

Når det gjelder analysekapitlene var målet som nevnt i første rekke å fokusere på de mimetiske aspektene i forhold til ”det andre” i de episke tekstene, dette håper jeg å ha lyktes med. En viss fortolkning kommer man imidlertid ikke utenom her heller, disse har jeg stort sett foretatt i

egne underkapitler. Imidlertid kan analysekapitlene virke noe separate, da det er ulike aspekter ved det mimetiske og sjangrene som er tatt opp i ulike kontekster, alt etter som hva som etter mitt syn har vært nødvendig i forhold til forståelsen av tekstene. Å trekke linjer mellom Vesaas-verkene, ikke bare de jeg analyserer, men også andre verk, blir dermed uunngåelig, og her har begrepet fra Hillis Miller om motivisk idiosynkrasi blitt anvendelig.

I forhold til *Is-slottet* ble det mest relevant å snakke om resepsjonen og “det andre”, noe som også i stor grad ble relevant i forhold til *Bruene*. Her fant jeg det imidlertid også nødvendig å vurdere verket i forhold til bruk av ulike sjangre, slik det også har blitt gjort av andre. I lesningen av *Båten om kvelden* tok jeg et annet utgangspunkt, da denne jo etter de fleste lesninger skiller seg så pass sterkt fra de to andre. Her var sjangerdiskusjonen særlig relevant, men det selvbiografiske aspektet måtte også i fokus, og jeg har diskutert hvorvidt dette aspektet kunne sies å være allegorisk.

Grunnet denne separasjonen av de tre verklesningene, har jeg i det siste kapitlet i stor grad forsøkt å sammenfatte analysene både med hverandre og med teorikapitlet, og viser der hvordan man kan se en helhet mellom de tre siste verkene i forhold til virkelighetsfremstillingene de representerer.

## Litteraturliste

### Primærlitteratur av Tarjei Vesaas

*Isslottet*. Roman. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1963.

*Bruene*. Roman. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1966. (Også referert fra Gyldendals lanternebøker (1972) og De norske bokklubbene A/S (1996)).

*Båten om kvelden*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1968.

### Andre refererte Vesaas-titler

*Grindegard. Morgonen*. Roman. Oslo: Olaf Norlis forlag 1925.

*Dei svarte hestene*. Roman. Oslo: Olaf Norlis forlag 1928.

*Det store spelet*. Roman. Oslo: Olaf Norlis forlag 1934.

*Kimen*. Roman. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1940.

*Huset i mørkret*. Roman. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1945.

*Bleikeplassen*. Roman. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1946.

*Lykka for ferdesmenn.* Dikt. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1949.

*Vårnatt.* Roman. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1954.

*Fuglane.* Roman. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1957.

*Brannen.* Roman. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1961.

### **Diverse Litteraturhistorier og antologier**

Andersen, Per Thomas: *Norsk litteraturhistorie.* Oslo: Universitetsforlaget 2001.

Beyer, Edvard: *Norsk litteraturhistorie.* Bergen: Universitetsforlaget 1970.

Dahl, Willy: *Fra 40- til 70-tall. Verker og linjer i norsk prosa 1945-1975.* Oslo: Gyldendal norsk forlag 1977. 1. Utgave 1969: *Fra 40- til 60-tall. (...)*

Dahl, Willy: *Norges litteratur III.* Oslo: H. Aschehoug & co 1989

Fidjestøl, Bjarne et. al: *Norsk litteratur i tusen år.* Bergen: Cappelen akademisk forlag as. 1996.

Hageberg, Otto: *På spor etter mening. Essay om samtidslitteratur og om litterær tradisjon.*

Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen akademisk forlag 1994.

Rottem, Øystein: *Norges litteraturhistorie, bd. 6* Oslo: Cappelen 1995.

Solstad, Dag: Kapittel om Tarjei Vesaas i *Forfatternes litteraturhistorie*, bd. 3 Oslo: Gyldendal norsk forlag 1981.

### **Diverse verk og artikler om Vesaas**

Chapman, Kenneth: *Hovedlinjer i Tarjei Vesaas' diktning. Å sanse det slik det er.*

Universitetsforlaget 1969/1971.

Gimnes, Steinar (red.): *Kunstens fortrolling. Nylesninger i Tarjei Vesaas' forfatterskap.* Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen akademisk forlag 2002.

Jensen, Brikt: "Tarjei Vesaas om seg selv". I Beyer, Edvard (red.): *Tarjei Vesaas. 1897-20. august 1967.* Oslo: Gyldendal Norsk forlag 1967.

Jonsmoen, Ola: "Den barnlege isolasjonsskjelda. Barneskildring og livstolking." I Mæhle, Leif (red.): *Ei bok om Tarjei Vesaas. Av ti nordiske studenter.* Bergen: Universitetsforlaget 1964.

Mæhle, Leif (red.): "Forord" i Mæhle, Leif (red.): *Ei bok om Tarjei Vesaas. Av ti nordiske studenter.* Bergen: Universitetsforlaget 1964.

Mæhle, Leif: "Tarjei Vesaas 100 år. Dei lange linene i forfatterskapen". I P2-akademiet, Oslo 1997.

Næss, Harald: "Et forsøk over Vesaas' prosastil". I *Edda* 1952, Oslo.

Sejersted, Jørgen: "Om å formulere seg. En diktlesning med noter". I Kittang og Stegane (red.): *Ord om ordkunst. Til Asbjørn Aarseth på 60-årsdagen*. Bergen: Universitetsforlaget 1995.

Skei, Hans H.: "Snø og granskog - og løynde eldars land. Om Tarjei Vesaas og forfatterskapen hans". I forfatterheftet til Tarjei Vesaas' *Is-slottet* i serien Århundrets bibliotek. Oslo: De norske Bokklubbene A/S 2002.

Stegane, Idar: "Vesaas-dikt og bibelord". I Kittang og Stegane (red.): *Ord om ordkunst. Til Asbjørn Aarseth på 60-års dagen*. Bergen: Universitetsforlaget 1995.

Tandberg, Nina B.: "Tarjei Vesaas - et forfatterportrett." I *Tarjei Vesaas - eit forfatterhefte*. Oslo: Biblioteksentralen, Bibliografisk avdeling 1997.

Vesaas, Halldis Moren: *Båten om dagen. Minne frå eit samliv 1946-1970*. Oslo: H. Aschehoug & co. (W. Nygaard) 1976.

Vesaas, Olav(red.): *Tarjei Vesaas om seg sjølv*. Oslo: Den norske bokklubben 1985.

Aamotsbakken, Bente: *Det utrulege greineverket. Lesninger av Tarjei Vesaas lyrikk*. Oslo: Universitetsforlaget 2002.

### **Forelesningsrekke om Vesaas**

Sørbo, Jan Inge: "Tarjei Vesaas – et forfatterskap i endring", forelesningsrekke ved Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, Våren 2003.

### **Mimesis- og realismeteorologi og -debatt**

Alfvén, Inger: "God konst er realistisk - realistisk konst er dålig". I Bonniers Littarära magasin, Årgang 54, 1985. Stockholm: Albert Bonniers forlag.

Aristoteles: *Poetics. Translated, with an Introduction and Notes, by James Hutton*. New York/London: W. W. Norton & Company 1981.

Auerbach, Erich: *Mimesis. Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur*. Basel: A. Francke Verlag 1946. Oversatt av Per Paulsen. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 2002.

Hagefors, Lennart: "Förord". I Bonniers Littarära magasin, Årgang 54, 1985. Stockholm: Albert Bonniers forlag.

Holmgren, Jørgen: "Jag er realist. Intervju med Ivar Lo-Johansson". I Bonniers Littarära magasin, Årgang 54, 1985. Stockholm: Albert Bonniers forlag.

Jakobson, Roman: "Om realismen i kunsten". I *Vinduet* 3, 1973. Copyright Roman Jakobson

1921. Oversatt etter Inga-Lill og Kurt Aspelin.

Jørgensen, John Chr.: ”Gensyn med realismen”. I I Holmgaard, Jørgen (red.): *Gensyn med realismen*. Aalborg: Center for Æstetik og Logik/Medusa 1996

Jørgensen, John Chr.: ”Hvad er realisme? Realismen hos Erich Auerbach og Georg Lukács”. I *Litteraturen og hverdagen. Nye realisme-essays*. København: Medusa 1979.

Kittang, Atle: ”Litterær realisme: Form, kode, ideologi”. I Bolckmans, Alex (red.): *Literature and Reality. Creatio versus Mimesis. Problems of Realism in Modern Nordic Literature*. Ghent 1977.

Kittang, Atle: ”Metarealisme, modernisme og semiotikk i *Rosens navn* av Umberto Eco”. I Kittang, Atle: *Møtestader*.

Lukács, George: *Studies in European realism. A sociological survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and others*. London: Hillway Publishing Co, 1950/The Merlon Press Ltd 1972.

Lukács, George: ”Det gælder realismen”. I Henrik Reinvaldt (red.): *Essays om realisme*, København: Medusa 1978. Oversatt av Flemming Møldrup Jensen.

Lukács, George: ”Ekspressionismens ”Storhed og forfald””. I Henrik Reinvaldt (red.): *Essays om realisme*, København: Medusa 1978. Oversatt av Flemming Møldrup Jensen.

Melberg, Arne: *Mimesis. En repetition*. Stockholm/Stenhag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1992.

Ørum, Tania: ”Modernismens realisme”. I Holmgaard, Jørgen (red.): *Gensyn med realismen*. Aalborg: Center for Æstetik og Logik/Medusa 1996.

Aarseth, Asbjørn: *Realismen som myte*. Bergen: Universitetsforlaget 1981.

### **”Det andre”-, Symbol- og allegoriteori og -debatt**

Benjamin, Walter: *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*. Oslo: Pax 1994. I oversettelse ved Thor Inge Rørvik.

Brostrøm, Torben: ”Tarjei Vesaas’s symbolverden belyst ud fra hans prosaværker 1940-50”. Oslo: *Edda* 1955.

Erslev Andersen, Lars: *Allegori og mimesis. Platon - Benjamin tur/retur*. Århus: Modtryk 1989

Fredwall, Terje E.: *I møte med den andre. Et religionsfilosofisk forsøk på dialog mellom teologi og litteratur, eksemplifisert gjennom en studie av Tarjei Vesaas’ Is-slottet*. Hovedoppgave ved Det teologiske Menighetsfakultet 2002.

Henriksen, Jan-Olav: *På grensen til den andre. Om teologi og postmodernitet*. Oslo: Ad Notam Gyldendal 1999.

Tygstrup, Frederik: "Realisme som symbolsk form". I Holmgaard, Jørgen (red.): *Gensyn med realismen*. Aalborg: Center for Æstetik og Logik/Medusa 1996.

### **Diverse litteraturteori og -debatt**

Chatman, Seymour: *Story and discourse. Narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press 1978/89.

Hansen, Bente: *Den marxistiske litteraturkritik*. København: Hans Reitzels forlag A/S 1967.

Kittang, Atle: "Forsvar for autonomiestetikken". I *Klassekampen*, 21. februar 2004.

Kittang, Atle og Asbjørn Aarseth: *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget 1968, 3. utgåve, 4. opplag 1988.

Lothe, Jacob (red): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget/Gyldendal norsk forlag 1999.

Miller, J. Hillis: *The linguistic moment*. Princeton: University press 1985.

Oftedal Andersen, Hadle: "Om noko som er gale i forskninga på norsk litteratur". I *Samtiden* 4, 2003, Oslo.

Solstad, Dag: "Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger". I *Svingstol. En samling prosatekster*. Oslo: Oktober forlag 1967.

### **Om Is-slottet**

Borgen, Johan: "Slottet Vesaas bygget." I Vold, Jan Erik (red.): *Tarjei Vesaas. Et skrift lagt fram på Kulturutvalgets Tarjei Vesaas-aften i Universitetes Aula 14. Mars 1964*. Oslo: Kulturutvalget i Det norske studentersamfund/Gyldendal Norsk forlag 1964.

Dvergsdal, Alvhild: "Eit symbol blir bygt - og rive" i Bjørby, Pål, Alvhild Dvergsdal og Asbjørn Aarseth (red.): *Eitt ord - ein stein. Studiar i nynorsk skriftliv*. Bergen: Alvheim & Eide 2000.

Gimnes, Steinar: "Eit kapittel frå resepsjonshistoria til Vesaas' Is-slottet." I *Motskrift* 1 & 2, 1988.

Granaas, Rakel Christina: "Barnet som krisebærer" i Gimnes, Steinar (red.) *Kunstens fortrolling*. Bergen 2002: Cappelen/Landslaget for norskundervisning.

Grimstad, Giulia: "Is-slottet". I *Syn og Segn* 33, 1967.

Herredsvela, Eivind: *Is-slottet av Tarjei Vesaas. En litterær analyse med hovedvekt på symbolbruken i verket.* Hovedoppgave i norsk ved Universitetet i Bergen 1972.

Kittang, Atle: "Kunstens kalde fortrolling". I Gimnes, Steinar (red.) *Kunstens fortrolling.* Bergen 2002: Cappelen/Landslaget for norskundervisning.

Myhr, Petter: "Hva er det med Unn? - en liten apologi for *Is-slottets* tragiske helt". Oslo: *Edda* 2/1988

Myhren, Dagne Groven: "En studie i Tarjei Vesaas' roman *Is-slottet*. Symbolikk og folkloristiske allusjoner." I *Norskraft* 53, 1987.

Oftedal Andersen, Hadle: "Incest i *Is-slottet*" Oslo: *Dag og Tid* 34, 1997

Pilodden, Toni Merete Hygen: *Arketyper og elementenes poetikk i *Is-slottet* av Tarjei Vesaas.* Hovedoppgave, Høyskolen i Telemark 2002.

Steen, Elisiv: "Tarjei Vesaas: *Is-slottet*" Oslo: *Edda* 1964.

Vinje, Arne: "Det viktigaste er det som ikkje blir sagt. Hans Gerhard Sørensens tresnitt til *Is-slottet*". I *Ord og bilete. Tarjei Vesaas 1897-1997.* Vinje: Vinje Handverkslag 1997.

### **Om Bruene**

Birkeland, Bjarte: "Tarjei Vesaas ved straum og bru". I *Syn og Segn* 1966.

Holmestad, Einar: *Ein analyse av Tarjei Vesaas' "Bruene"*. Hovedoppgave ved Universitetet i Oslo, 1970

Kvaale, Sigrun: "Tustegranene i ei myr kan gje ein mangt å tenke på: *Menneskesynet i "Fuglane", "Is-slottet" og "Bruene" - tre romaner av Tarjei Vesaas.* Hovedoppgave ved Universitetet i Oslo, 1980.

Nybakk, Hege Leigland: *Bruer strekker seg over gap. Tematikk og struktur i Bruene av Tarjei Vesaas.* Hovedoppgave ved Universitetet i Oslo, 1993.

Utne, Edmund: *Tarjei Vesaas' Bruene. Ein analyse av romanen.* Hovedoppgave ved Universitetet i Bergen, 1969.

Vold, Jan Erik: "Nederst i slammet: Auget i brønnet. Om *Bruene* og nye trekk i Vesaas' prosa." I *Edda* 2 1967.

### **Om Båten om kvelden**

Baumgartner, Walter: "Slik var den draumen. Om Tarjei Vesaas som visjonær". I *Norsk*

*Litterær årbok*, Oslo 1969.

Bovim, Einar: "Har livet vori slik? Ei metatekstuell lesing av fortalene i *Båten om kvelden*". I *Prosopopeia* 2/2003.

Kittang, Atle: "Genre, landskap og meining. Refleksjonar ikring *Båten om kvelden* av Tarjei Vesaas". I *Litteraturkritiske problem*. Oslo: Universitetsforlaget 1972.

Kongslie, Ingeborg R.: "Omkring kritikken av Tarjei Vesaas: "Båten om kvelden"". I *Norsk Litterær Årbok*, Oslo 1969.

Nag, Martin: "En stor dikters bekjennelse". I VG 20. September 1968.

Skouverøe, Grethe H.: *Opplevelsen av dikterkallet i Tarjei Vesaas' Båten om kvelden*. Hovedoppgave ved Universitetet i Oslo 1971.

Ødegårdstuen, Bjørnar: *Slik har livet vori. En lesning av Tarjei Vesaas' Båten om kvelden*. Hovedoppgave, Universitetet i Trondheim 1995.

### **Om punktromanen**

Haugen, Paal- Helge: *Anne. Ein punktroman*. Oslo: Det Norske Samlaget 1968.

Haugen, Paal- Helge: *Anne. Roman*. Oslo: Det Norske Samlaget 2. utgåva, 4. opplaget 1991.

Oftedal Andersen, Hadle: *Frå dikt til samling: Olav H. Hauges diktsamling Seint rodnar skog i djuvet som punktroman*. Hovedoppgave i nordisk. Universitetet i Bergen, 1994.

Skjeldal, Kjærsti: *Brudd og kontinuitet: en beskrivelse av punktromanen som undergenre*. Hovedoppgave ved Universitetet i Oslo 1993.

Vold, Jan Erik: *Kykelipi*. Oslo: Gyldendal norsk forlag 1969.