

Vesaasforelesning 2022 – revidert og noe utvidet

ved Jørgen Sejersted - Vinje, Telemark, 25/8-2022

Takk for introduksjonen og anledningen til å komme til Vinje-dagene og holde Vesaasforelesningen. I et jubileumsår, til og med. Det er en ære. Takknemlig som jeg er for invitasjonen, må jeg med en gang si at jeg nok ikke kan regnes som en ekspert på Tarjei Vesaas' forfatterskap. Jeg har riktig nok skrevet litt om Vesaas, første gang for snart 30 år siden en artikkel om diktet «Det ror og ror» (1995) og senere et noe mer sammenfattende kapittel om forfatterskapet, i 2007¹, allerede 15 år siden. Jeg har også undervist i ulike deler av Vesaas' forfatterskap, særlig *Fuglane*, som er det ene verket som representerer norsk romankunst mellom 1940 og 1980 på vårt grunnpensum i norsk litteratur ved Universitetet i Bergen. Slik er nå så langt mitt spede bidrag til forvaltningen av dette forfatterskapet, som jeg mener er et svært viktig forfatterskap – og aktuelt.

Aktuelt ikke fordi det kommenterer aktuelle hendelser, men fordi det er noen trekk ved Vesaas som forfatter som gjør ham til et velegnet korrektiv til tendenser i samtidskulturen, tendenser som etter min (kulturkonservative) mening innebærer kulturelt forfall. Det gjelder for eksempel distinksjonen mellom kunst og underholdning. Sterke krefter i kulturen, også blant mine kollegaer, mener at dette er en ubrukelig og umulig distinksjon. En slik diskusjon kan jeg ikke gå inn i her, men Vesaas er for meg i hvert fall et eksempel på kunst som ikke er underholdning. Jeg finner ikke Vesaas underholdende. Det finnes jo humor i forfatterskapet, bevares, men Vesaas skriver som regel krevende, han søker kompromissløst erkjennelse og dybde og han har blitt anklaget for å være kjedelig – kanskje ikke alltid med urette. Men kunst skal også kunne være kjedelig og krevende – hvis den kan gi deg noe igjen for innsatsen. Jeg mener ikke med dette å si at alle Vesaas tekster er vellykket, god kunst, men de er skrevet med en slik ambisjon og de har potensialet til å lykkes, og ofte lykkes de som kunst.

Vesaas som dikterfigur er også et moteksempel til en tendens til å proletarisere kunstneren og forfatteren i retning av en vanlig kommunikasjonsarbeider. Sympatisk og demokratisk som dette synet kan være, står det i motsetning til det romantiske dikterideal Vesaas representerer, der dikteren må være mer følsom, mer inspirert, mer mottakelig, mer seende, mer visjonær i forhold til de dypeste sammenhenger i tilværelsen. Resepsjonen er ofte ambivalent til Vesaas'

¹ Kapittel i Erik Bjerck Hagen (red). 2007. *Den norske kanon 1900-1969*

dyrking av en romantisk kunstermyte i både teori og praksis. Et velkjent eksempel på dette er Dag Solstads interessante Vesaas-lesninger². Det er mulig at det rundt 1970 var rett og rimelig å stille spørsmålstegn ved diktermytologiseringen, men i dag er det etter min mening et poeng å holde fast ved så vel kunsten og diktningen som den seende dikteren som forutsetning for en helt særegen og privilegert erkjennelsesform som ikke finnes i sakprosaen eller vitenskapen, og som kan vise oss det menneskelige på måter som er utilgjengelig for samfunnsviteren, psykologen og alle andre yrker, sjangrer og metoder. Det er nødvendig å artikulere og insistere på at den gode diktningen skrevet av den visjonære kunstneren er en samfunnsnødvendig og livsnødvendig størrelse.

Det romantiske kunstidealet, jeg vil ikke kalle det en myte, det romantiske kunstidealet Vesaas representerer - og i gode stunder demonstrerer, er forutsetningen ikke bare for at kunsten skal motta særlig finansiell og institusjonell støtte, men for at den skal kunne bevege seg inn i moralske grenseland, utfordre alminnelige forestillinger og gå inn i de normoverskridende sidene ved menneskelivet som kunsten har en særlig rett og plikt til å utforske. Denne funksjonen er like maktpåliggende i demokratiske, gjennomkommersialiserte samfunn som vårt, som i autoritære, ensrettede stater.

Alle Vesaas-lesere skaper seg vel sin Vesaas. Jeg kan si at for meg er Vesaas ikke den sympatiske etikeren og moralisten som han kanskje litt for ofte framstilles som. Han som formaner oss om å ha et «heilt sinn» og advarer om at «villskap ikkje må tolast» og slikt. Slik moral er jo tilstedeværende som stemmer i forfatterskapet, og det er viktige moralske påminnelser og idealer, men vi trenger ikke kunsten for å fortelle oss dette, og hos Vesaas får moraliseringen bare mening som del av noe flerstemt, og i det de formuleres innenfor et mer fundamentalt mørke eller på kanten av avgrunner. Dette amoralske, eller førmoralske, nivået er forutsetningen for Vesaas' verden. Man kan kalle det naturalisme, og da mener jeg en naturalisme der naturen, som fysisk realitet, står umenneskelig, likegyldig og ødsel under all kultur og sosialisering. En naturalisme som stiller spørsmålet om det er noe som egentlig skiller mennesket fra dyret? En naturalisme som spør om all kultur bare er illusjon. Som stiller spørsmålstegn ved de mest grunnleggende relasjoner mellom mennesker. Min Vesaas

² Dag Solstad. 1969. «Myten om Vesaas. (Tarjei Vesaas: *Båten om kvelden*)» (opprinnelig trykket som anmeldelse i *Vinduet*) og Dag Solstad. 1981. «'Mors stille arm/ når langt utover/ gravkammeret i Vinje/ i sol,/ toreslag/ og frost'. Forsøk på å sirkle inn det særegne ved Tarjei Vesaas' forfatterskap», opprinnelig trykket i *Forfatternes litteraturhistorie*. Begge i Dag Solstad. 2000. *Artikler om litteratur 1966-1981*. Forlaget oktober.

er ikke først og fremst en romantisk symbolist som lader naturen og verden med mening, men mer en mørk naturalist der den moralske og sivilisatoriske streben fremstår tydelig, men lett desperat og uten overbevisning. Dette er for øvrig ikke noe spesielt originalt syn på forfatterskapet, mange kommentatorer er inne på noe liknende, men jeg skal etter hvert komme med noen konkretiserende eksempler på hva jeg mener.

Da jeg skrev om Vesaas for 15 år siden, la jeg vekt på kontinuiteten i forfatterskapet, linjene fra mellomkrigstiden og helt fram til slutten av 60-tallet, der særlig romanene om Klas Dyregodt fascinerte meg, og jeg syntes at disse var for lite fremhevet i resepsjonen. For øvrig mente jeg den gang, som nå, at de beste Vesaasromanene også er de mest kjente, som *Det store spelet*, kanskje *Kimen*, men i særklasse *Fuglane*, som var og er et høydepunkt i norsk kanon overhodet. *Is-slottet* er vel også der oppe, men har aldri helt fengst meg, må jeg innrømme. Men også dette er i hovedsak et ganske standard syn på forfatterskapet. Det jeg ikke så den gangen, men som jeg nå, godt hjulpet av en del sekundærlitteratur (Solstads essay fra 1981, Skjerdingsstads avhandling, Olav Vesaas' biografi³ og andre), kan se, er at hans avsluttende formeksperiment, hans delvis selvbiografiske dødsmeditasjon, dødsfuge, *Båten om kvelden* kanskje er selve toppen av forfatterskapet. Jeg stiller meg da i rekken av kommentatorer som beundrer skildringen av foreldrene, av det ensomme hjertet, av gutten og tranene i myra, og så videre. *Båten om kvelden* er imidlertid en ganske dyster sluttakkord; hele forfatterskapet fortøner seg da i et dypere mørke, selv om den også inneholder enkelte, demonstrative, lysere toner.

Vesaas' forfatterskap er omfattende, og jeg har ennå ikke lest alt, det må jeg bekjenne, og mye er det mange år siden jeg leste, men jeg har benyttet denne sommeren, siden jeg skulle hit i dag, til å lese gjennom en del romaner og noveller på nytt, og også enkelte tekster for første gang. Man vil merke at jeg ikke nevner lyrikken, den er vel også viktig, men for meg er Vesaas først og fremst prosaist, om enn i en utpreget lyrisk prosa.

Ikke minst har jeg i sommer hatt anledning til å lese Vesaas mens jeg oppholdt meg på familiehytta i Telemark. Riktignok ikke nede i granskogen, som nesten alltid rammer inn hendelsene i bøkene hans - men også der oppe på Frøystul, rett nedenfor

³ Kjell Ivar Skjerdingsstads avhandling bearbeidet som bok *Skyggebilder: Tarjei Vesaas og det sanselige språket*. 2007, Gyldendal. Olav Vesaas 1995. *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*. Cappelen.

Møsvannsdemningen, også der på ca 900moh, blir naturskildringene til Vesaas gjenkjennelige og nære i mange detaljer. Man hører fra hytta det stadige suset fra eleven Måna med sine strømmer og bakevjer, man kan sitte på svabergene og badet i kulpene der og føle seg som Per og Olav, og under de lett foruroligende flomfareskiltene – kommer flommen, Klas? Elven er jo selve sentralsymbolet hos Vesaas. Man trækker også der i dype myrer – dog har jeg aldri trykket meg lengst ned i myra som en urgammel myrstokk, slik man kan lese om hos Vesaas. Rundt Møsvann krysser man også mange slike raudbekker som Vesaas skildrer i novellen «Visjonen», der barna Jon og Hege vil hente det helsebringende jernvannet fra en slik myrbekk. Og så videre – i sommer har jeg til og med gått på en orm i et sauetråkk. Som barn opplevde jeg på en sti ved Møsstrand at farfar drepte en huggorm med en stein, omtrent akkurat slik Olav Vesaas skildrer Tarjeis ormepanikk og ormedrap, men jeg kan ikke huske noe ormeskrik, som hos Vesaas' «Tre menn». Vår orm ble flådd av farmor, og det ormeskinnet hadde vi på veggen hjemme i Oslo i mange år. Det var lenge før jeg leste Vesaas, men det er Vesaas' ormesymbolikk som har bragt det minnet fram nesten 50 år seinere.

Jeg håper jeg er unnskyldt dette skamløse frieriet til Telemarkspatriotene i salen – jeg regner med at det er en del av dem – men det er et par poenger jeg vil knytte til dette. For det første at også en akademisk tilnærming til litteraturen vil ha og bør ha en personlig leseopplevelse og erfaring i bunnen, og at noe av den veldig selvfølgelige og konkrete nærheten til Telemarksnaturen som Vesaas' tekster formidler også kan plukkes opp selv av en bygutt med litt tilfeldig feriekompetanse. For det andre at selv om Vesaas lar sine figurer fylle naturen med symbolsk betydning, er den også til stede som en helt konkret og upersonlig realitet, det jeg altså kaller en naturalisme som blir stadig tydeligere i forfatterskapet. For det tredje at skal man i det hele tatt si noe sammenfattende om Vesaas uten å fortape seg i resepsjonen, får man ta utgangspunkt i sin egen leseopplevelse. Vesaas' forfatterskap er endevendt og kommentert godt og grundig av så mange autoritative lesere at det er vanskelig å komme med noen nye, omfattende synteser, og rent umulig å vise til alle fortolkninger. Mer enn en analyse av forfatterskapet, kan jeg altså bare tilby inntrykk fra min lesning, her og nå.

Når jeg nå endelig skal slutte å snakke om meg selv, og heller rette oppmerksomheten mer direkte mot 125-åringen Vesaas, vil jeg ta utgangspunkt i en setning fra nettopp *Båten om kvelden*. Verket begynner med to lyriske tekster «Første fortale» og «Andre fortale». Her vil jeg hekte meg opp i siste setning i Andre fortale. Andre fortale er en skildring av en båt med et indre, billedskapende liv som går på ned strømmen med bare en vag kontakt med det som

skjer på breddene. Det er åpenbart en selvframstilling av dikteren innenfor Vesaas' kjente billedunivers. Teksten avsluttes med linjen «Det er som skiftande tider ikkje fanst».

«Det er som skiftande tider ikkje fanst», det er, kan man si, en påfallende formulering i et liv som strekker seg over to verdenskriger, som har bivånet en ekstrem samfunnsutvikling fra agrarsamfunn til industrisamfunn, som har sett politisk polarisering mellom kommunister og nazister, som har sett vassdrag demmes opp, traktoren overta for hesten, arbeideren og byråkraten overta for bonden. 1900-tallets ekstreme spenninger og samfunnsomveltninger buldrer rundt dette forfatterskapet og likevel konkluderer dikteren: «Det er som skiftande tider ikkje fanst.»

Denne linjen, som gjennom sin plassering nesten kan sies å oppsummere prosadelen av forfatterskapet, sier jo for det første at konteksten, det som skjer på breddene, har hatt lite innvirkning på billedskapingen som har foregått i båten. Og Vesaas kan jo med rette hevde at hans sentrale billedunivers (elven, ormen, hesten, fuglen, mørket, huset) står ganske urokkelig gjennom forfatterskapet. Men en slik formulering setter jo også fokus på nettopp dette forholdet, forholdet mellom elvebredden og båten, mellom de historiske, skiftende tidene og diktningens innadvendte billedunivers. Det er som om de skiftende tidene ikke fantes, sier diktjeget, men det gjorde de jo. De fantes, og selv om forfatterskapet strever i retning av noe allmennmenneskelig, noe tidløst, en indre billeddannelse, slik kunst skal gjøre, har det slett ikke vært autonomt i forhold til de skiftende tidene. Det ville vært umulig.

Diktning er ikke enten innadvendt autonomi eller aktuell realisme. Forholdet mellom den historiske konteksten på den ene siden, de skiftende tidene, og den vesaaske tekstens bestrebelse mot tidløse symbol og allmennmenneskelige erfaringer på den andre, denne dynamikken står i kjernen av forfatterskapet, hvilket jeg også ser som budskapet i et programmatisk utsagn som «Det er som skiftande tider ikkje fanst».

I en diskusjon om hvordan forfatteren Vesaas forholder seg til de skiftende tidene, er det instruktivt å sammenlikne med hans sentrale diktiske forbilde og et delvis overlappende forfatterskap, nemlig den 38 år eldre Knut Hamsun. Her finner man mange iøynefallende forskjeller, men også noen grunnleggende likheter. Forholdet mellom disse to forfatterne kan minne om hva Harold Bloom satte navn på som «anxiety of influence». En innflytelse som gjør seg gjeldende ad negativ vei, der forbildet er så sterkt og overveldende til stede at den

påvirkede bestreber seg på å være annerledes, kanskje gjøre akkurat det motsatte, forserer sin særegenhet og innbilte autonomi - og slik blir påvirkningen like sterk, men indirekte og mindre opplagt.

Det går fram av Vesaas' sentrale selvbiografiske essay «Om skrivaren», at Hamsun var et stort forbilde. Slik ble det oppfattet også av anmelderne av debuten *Menneskebonn* (1923). Hamsun var fremdeles, selvsagt, en aktiv forfatter på 1920-tallet, men han hadde debutert allerede på 1870-tallet, godt før Vesaas ble født. Hamsun ville på ingen måte kunne si at «Det var som om skiftande tider ikkje fanst». Hamsun var glødende opptatt av både dagsaktuelle politiske spørsmål og av den overordnede kulturutvikling. Han var som kjent dypt modernitetskritisk, tyskvennlig, og han hadde allerede i 1879 utgitt sin nå herostratisk berømte sivilisasjons- og kapitalismekritikk i *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*. Hans nyromantiske naturskildringer, som i *Pan* (1894), og hans skildringer av utilpasse menn i samfunnet, som *Sult* (1890), står i en selvsagt sammenheng med hans politiske og ideologiske posisjon, selv om de også med rette kan hevde å være komplekse og flertydige kunstverk. Enda tydeligere er ideologiske elementer i *Markens Grøde*, som kom ut i 1917, og var en aktuell bok da Vesaas debuterte med sine skildringer av livet på landsbygda. Samtidig med Vesaas' debut *Menneskebonn* kom Hamsun med den kulturkritiske allegoriske sanatorieskildringen *Siste Kapitel* der de ødelagte urbane individene på sanatoriet står i sterk kontrast til den naturlige sunnhet som utfolder seg på nabogården.

Med sine første bøker går den Hamsun-inspirerte Vesaas inn i et høyspent felt av en kulturdebatt med sterke ideologiske understrømmer. Men det er ikke helt lett å bli klok på hvor Vesaas står i forhold til Hamsuns grunnleggende modernitetskritikk og menneskesyn. I mellomkrigstidens romaner finner man nok en del slik modernitetskritikk som i *Dyregodtbøkene*. Skildringen av Dalakvam i *Dei svarte hestane* (1928) kan minne om en modernitetsallegori der umoral og kaoskrefter næres i bymiljøet, slik man også ser i Pers marerittaktige bytur i *Det store spelet*. Nettopp *Dei svarte hestane*, ansett som Vesaas' populære gjennombrudd, er en roman som med en viss rett kan karakteriseres som en Hamsun-pastisj. Ambros Førnes og Bjørnskinns er vitale og impulsdrivne kraftikarar som sliter med indre demoner, skikkelser av Hamsun-typen, - nokså atypiske figurer i Vesaas' univers. Men så er det jo også slik i romanen at disse typene siger i bakgrunnen mens det moralske forholdet mellom moren Lisle og sønnen Kjell blir hovedsak i avslutningen, boken ender i et moralsk forsoningsmotiv som finner sted mellom et karakteristisk, vesaask par som aldri

kunne eksistert i en Hamsun-bok. De innesluttete triumferer i et etisk univers langt utenfor Hamsuns horisont.

På mange måter er altså Hamsun og Vesaas svært ulike, de fremstår som helt ulike personligheter, og det gjør også de sentrale personene i deres forfatterskap. Der Hamsuns hovedpersoner er selvbevisste, ofte pågående og brautende, skildrer Vesaas stort sett tilbaketrukne, tenksomme, beskjedne typer. Den rolige og forsagte Sendemann Huskuld og løytnant Glahn i *Pan* sitter begge ensomme i et lite hus dypt i naturen, men alt annet er motsatt. Glahn er militær, erotikker og jeger, Huskuld er en stillfaren bonde med godhet for dyrene og tilsynelatende uten erotisk drift. Glahn vil ha erotikk uten barn, Huskuld vil ha barn uten erotikk. Begge er riktig nok i en viss forstand fantaster, de er fylt av uro, men i motsetning til Hamsuns karakterer lar Vesaas sine figurer være fylt av samvittighet og søken etter livsmening. De er stillfarne grublere i moralsk refleksjon.

Grunnen til at jeg trekker fram forholdet til Hamsun, er at Vesaas selvsagt ikke skrev i et vakuum og at det er vanskelig i dag å lese hans tekster uten å tenke at det dominante Hamsun-universet er rungende til stede langs de breddene Vesaas' dikterbåt seiler forbi. I hvert fall for meg som litteraturforsker er det vanskelig å lese Vesaas uten å høre hvordan Hamsuns tekster mumler i bakgrunnen. Hamsun blir en nesten like nærværende kontekst som Telemarksnaturen. Parallellene er mange. De skildrer begge outsiders, observatører, personer med en indre uro. Deres helter er i bevegelse, Vandringsmenn og landstrykere, som Hamsun kaller det, «ferdamenn», som er en mer Vesaask term. Men der Hamsuns urolige helter er eventyrere og fantaster, er Vesaas' personer dypt alvorlige, plaget av sin samvittighet og på søken etter mening og forsoning. Hos Vesaas aner man en religiøs grunnforestilling om livet som vandring mot en sjelelig forløsning, allerede hos den unge smeden Knut Heddejord i *Menneskebonn*, hos *Sendemann Huskuld* på hans leting etter et barn, hos den urolige moren i *Sandeltreet*, i Klas Dyregodts ferd opp langs elven og gjerne helt fram til Jons drømmeaktige vandring i *Brannen*. Hos Hamsun derimot, er ikke reisen og vandringen en moralsk allegori der det gjelder å finne livsmening. Det er tvert imot knyttet til en spenning mellom tilhørighet og rotløshet, om slumpelykke og innfall, en høyere meningsløshet som også gir personlig frihet, et bilde på tilfeldighet og skjebneløshet, og en defaitistisk holdning til at alle skal vi uansett dø, sånn eller slik.

Det er som om Vesaas med sine figurer jobber iherdig med å reparere de moralske hull og defekter i den beundrede Hamsuns verdensbilde og redde det inn i en estetisk, lukket sfære, men det er ikke derfor klart om de grunnleggende forutsetningene er så ulike.

For det er også mye felles i disse to forfatterens skildringer av kravlende, romsterende personer som virrer hvileløst rundt i tilværelsen. Jeg vil illustrere overlappingen i menneskesyn med det jeg oppfatter som et nokså «hamsunsk» sitat fra en av de lyriske passasjene i Vesaas' sene roman *Bruene* (1966):

26. Natt i feltet mellom hus og straum

Vi er alt krek som lever langs breddene, langs elvestrendene. Vi fyller nettene. Vi er alle svarte små skjolddyr lenger inne på land – vi som har små hol å kripe inn i når steinane over oss blir vende rundt. Vi er alle som borar i slammet når straumen botnfell. Vi borar i sakene og lever uendeleg. Vi er der nede og der inne som lyset ikkje når, vi har vårt eige lys, vi kravlar forbi einannen med lysa våre, og kravlar vidare einsame i stort mørker.

Dette kosmiske blikket på mennesket som små krypende krek, dette utenfraperspektivet på menneskenes absolutte ubetydelighet har lange tradisjoner i litteraturen. Siden jeg for tiden egentlig er Holbergforsker, blir jeg minnet om Holbergs bilde av verden som en ost der menneskene er ostemiddene og Gud er melkepigen som verken har anelse om, eller interesse for, vår ubetydelige eksistens.⁴ Det er det vitenskapelige, naturalistiske (evt deistiske) verdensbilde som her utforskes på midten av 1700-tallet. Hos Hamsun finner man liknende bilder av det kravlende menneskekrypet, betraktet da fra distanse med suveren ironi og misantropi. Nyansen her er hvordan Vesaas for det første bruker «vi», hans fortellerstemme identifiserer seg med denne meningsløse tilværelsen, og han skildrer myldringen som en form for leting og meningssøken, om enn i ensomhet. Han plasserer myldringen i et absolutt mørke, men samtidig utstyrrer han krypene – litt overraskende – med et indre lys. En slik lys-mørke-moralitet er uhamsunsk. Vesaas er verken ironiker eller misantrop som Hamsun, tvert imot. Disse to store forfatterne deler noen fundamentale premisser om menneskets eksistens, men Vesaas vil innføre empati og samvittighet i Hamsuns ironiske og misantropiske univers. Som Aasmund Brynhildsen skrev om Hamsuns forståelse av «Menneskekrypet»:

⁴ Jf Holberg «81. Fabel. Midernes Art og Egenskap» (i Holbergsskrifter.no)

Det [korsets vei] må for Hamsun ha stått som det mest absurde menneskekryptet noensinne hadde funnet på: for fullt alvor å tro at lidelsen, det meningsløse, har en høyeste mening og kan vre en hjemvei!

Dette det kristne mysterium stod Hamsun så fjernt som noen, ja i så måte var han kanskje den mest moderne, den mest radikale av alle. Det 'realistiske' bilde av menneskekryptet som hans falske romantikk slo over i, det er også det minst kristne, det mest kjærlighetsløse innen tidens store diktning – så kjærlighetsløst, så opphøyet smilende og onevfra sett, så uten dypere lidelse at jeg ikke vet om det i sannhet kan kalles stort.⁵

I Vesaas' versjon av menneskekryptet er det i alle fall medlidelse og kanskje en viss avglans av religionen, men det er et spørsmål om den ikke likevel, i bunn og grunn, nærmer seg Hamsun i selve det naturalistiske (ikke «realistiske», som Brynhildsen sier) grunnmotivet? I hvert fall ser vi en dialog om menneskekryptets situasjon.

I senere tid har det vært et sterkt Hamsun-fokus, og alle hans politisk katastrofale uttalelser har blitt tellet og veid av historikere og litteraturforskere. Hamsun ble etter hvert nazist, og denne politiske utviklingen var gjenkjennelig også i de skjønnlitterære tekstene, hvilket allerede samtidige kritikere kommenterte på 30-tallet. Sentrale elementer her er en tankeretning som kalles «vitalisme» og en romantisk dyrking av bondekulturen som på tysk ble omtalt som «Blut-und-Boden». Innenfor rammen av vår tids moralsk orienterte kultur er det et helt nærliggende spørsmål hvordan Vesaas' forfatterskap står i forhold til dette. Allerede på 1970-tallet påpekte Walter Baumgartner at en del av Vesaas' mellomkrigstidsromaner sto innenfor en germansk Blut-und-Boden-estetikk (opplagte eksempler er *Det store Spelet* (1934) og *Kvinnor ropar heim* (1935)), men han går også et stykke i å unnskylde Vesaas ved å peke på estetiske kvaliteter knyttet til ambivalens og flertydighet i forfatterskapet.

Etter min mening er nok ikke diskusjonen om norsk kulturliv generelt i mellomkrigstiden, men også mer spesielt om Vesaas' politiske og ideologiske posisjon, helt fullført. Helt nylig

⁵ Aasmund Brynhildsen «Svermeren og hans demon» (1952) i *Svermeren og hans demon. Fire essays om Knut Hamsun 1952-1972*. Andresen og Butenschøn 2009, s. 56.

kom det en bokhistorisk artikkel om Vesaas' tyske utgivelser som ifølge forfatteren gjør bildet enda litt «gråare».⁶ Vesaas' manglende navnetrekk i forfatteroppøpet mot Hamsun i Ossietzky-saken er og vil være påfallende. Jeg er imidlertid ikke den rette til å gå inn i dette. Olav Vesaas skriver kritisk og med beundringsverdig åpenhet (så vidt jeg kan bedømme) om farens tysklandsbeundring tidlig på 30-tallet, og bringer flere sitater fra privat korrespondanse som kan være tunge å svelge for en moderne leser.

Mitt ærend her er å utdype litt den særegne vitalismen i Vesaas' forfatterskap og hvordan den balanserer mot det jeg ovenfor har omtalt som «naturalisme». Tidligere har også jeg tenkt at de vitalistiske motivene som når sitt toppunkt i *Kvinnor roper heim*, er selve den ideologiske grunnmuren i forfatterskapet, og et hovedargument for et slikt vitalistisk grunnsyn har for mitt vedkommende vært en lesning av slutten av *Fuglane* (1957). Den dramatiske og fascinerende sluttscenen i *Fuglane* er for meg en nøkkel til forfatterskapet.

Mattis utstyrr seg som kjent med to ekstra store årer, sparker hull i robåten midtfjords og ser om han kan komme seg til land flytende på årene. Slik vil han, i tråd med sitt romantiske, naturmytologiserende verdensbilde, overlate til naturkreftene å avgjøre hvor vidt han fremdeles har en plass i denne verden, hos søsteren Hege og hennes nye kjæreste. Romanen slutter med at det ser ut til at Mattis drukner, for vinden blåser opp.

Vinden laga alt kvite krusningar på bylgjene, dei ville snart fylle munnen hans Mattis med vatn, og ta veret frå han. Då ville han fort misse årene.

- Mattis! tulla han og ropte i, av si djupe rådløyse, på det aude vatnet let det som eit framandt fugleskrik. Kor stor eller liten den fuglen kunne vera, høyrdest ikkje.⁷

Hvorfor svikter naturen Mattis på denne måten? Hvorfor blåser det opp? Hvorfor må han dø? Denne dypt urovekkende slutten har jeg tidligere lest som ren vitalisme; selv om hele romanen er bygget opp om empati for Mattis, står han likevel i veien for livsutfoldelsen mellom søsteren Hege og Jørgen, og det er derfor nødvendig innenfor romanens verdensbilde at han ofres, slik forfatteren lar den kognitivt utfordrede Botolv dø skjelvende i brorens armer

⁶ Narve Fulsås. 2022. «Tarjei Vesaas og norsk litteratur i Nazi-Tyskland» Edda, vol 109.

⁷ Tarjei Vesaas: *Fuglane* (1957), siste linjer.

i *Det store spelet*, slik strutkalven må dø innledningsvis i samme roman, slik hesten må avlives når den ikke lenger kan arbeide - og så videre. En vitalistisk pukking på livets rett i forhold til det ufruktbare, det visne som må hugges av, selv om det altså er trist. Der Hamsun er en vitalist uten samvittighet, er Vesaas en vitalist med dårlig samvittighet. Men begge er vitalister, etter krigen som før. Har jeg tenkt.

Etter denne sommerens lesning tenker jeg derimot at Vesaas under sin vitalisme er en naturalist, en som vil ned til et naturnivå der alle ideologier, også den vitalistiske, er konstruksjoner og illusjoner som brytes mot den absolutt uinteresserte naturtilstand. Ikke bare kjærlighet og familieband og menneskelig sosialitet generelt, men også ideer om livets rett og den sterkestes rett er illusoriske konstruksjoner, eller valg vi kan ta eller ikke ta i møte med en natur som bare er ufattelig ødsel med alt liv, det sterke som svake. Det hele er en tilfeldig ødselhet, som når Klas og mennene knuser maur med sin tramping på sagverket.⁸ I dette perspektivet er Mattis å forstå som en naiv romantiker som innbiller seg å stå i kontakt med rugda og som tror vinden har en mening om hvor vidt han skal leve eller ikke. Hans melodramatiske plan om å ofre seg eller la naturkreftene redde ham, er bare en tragisk misforståelse. Vinden blåser i tråd med meteorologiens fysiske lover. Rugda har ikke mer forståelse for Mattis enn den irriterte tranen har for den nysgjerrige gutten i myra i *Båten om kvelden*. Naturen bryr seg ikke om våre illusjoner. Fuglene har ingen interesse av vår estetisering av deres flukt eller dans eller spor i myra. Mattis går under fordi han overlater sin skjebne til en natur som ganske enkelt ikke bryr seg. Naturen er bare ødsel.

Jeg bruker sitatet «Naturen er ødsel» fordi det er noe vår fremste naturalist, Ibsen, lar Peer Gynt si to ganger. Vesaas kunne deler av Peer Gynt utenat. I motsetning til Ibsens naturalisme er den vesaaske naturalisme tett knyttet til skildring av mennesket i møte med natur i ordets vanlige betydning (planter, dyr, inkludert det kultiverte, agrare landskap). Det er vel her en moderne økokritisk lese måte kan gi perspektiver på Mattis' naive antroposentriske/menneskesentrerte naturforståelse som avsløres i det han sviktes av vinden, som representerer en økosentrisk/klodesentrert natur, en desinteressert natur som mennesket først kan finne tilbake til i døden, slik Mattis endelig blir fugl, natur, i det han dør ensom og uhørt mens hans navn (menneskelig identitet) blir et fugleskrik (natur).

⁸ Tarjei Vesaas *Dei ukjende mennene*, 1932, s. 87

Min lesning av *Fuglane* skiller seg altså uansett fra slike som dveler ved Mattis' naturromantikk og gjensidige forhold til rugda. Ja, det er en vakker naturintuisjon, men den er, når alt kommer til alt, en illusjon med tragiske konsekvenser. Om Mattis virkelig er et selvportrett med atterhald, som Vesaas har sagt, vil jeg for min del legge vekt på atterhaldet og mer se det som et selvpøggjør med forfatterskapets tendenser til antroposentrisk naturromantikk, som da han skrev *Sendemann Huskuld*. Uansett er jo poenget her, for å vende tilbake til foredragets prinsipielle utgangspunkt, at det ikke finnes en ideologisk fasit på et kunstverk som *Fuglane*. Det er flertydig, det vekker anelser som setter i gang refleksjon, som hjelper til å se muligheter. Lesingen forener oss i en opplevelse og noen slående referansepunkter, men viser oss også ulike perspektiver og muligheter i tilværelsen.

Med Mattis' delvise selvmord utforsker Vesaas ett typisk naturalistisk motiv. Et annet karakteristisk motiv som kan belyse det tvetydige forholdet til Hamsun i Vesaas' naturalistiske natursyn, er det som allerede hos Wergeland kalles «barnemordersken». Det blir sentralmotivet i romanen *Bruene* (1966), men forskjellige varianter går gjennom forfatterskapet – kanskje kan man nevne tatermoren som forlater sitt barn i *Sendemann Huskuld*, men i hvert fall kjenner de fleste her den berømte novellen «Naken». Dette er også motivet i den tidlige novellen «Hanegal» (*Leiret og hjulet* 1936), en tekst som påfallende nok ikke er tatt med av Vesaas i *Noveller i samling*.

I «Hanegal» er perspektivet en ung kvinne som i desperasjon bestemmer seg for å føde alene, ute i naturen. Fødselen er hard, barnet dør, og novellen ender med at hun oppsøker en gård med det døde fosteret i armene. Det er en ekstremt hard og innlevd tekst som går inn i en debatt som raste i norske aviser fra 1915 til 1917. Hamsun hadde startet debatten med utbruddet: «Hæng begge Forældrene, rensk dem ut! Hæng det første hundrede av dem, for de er haabløse. Det første hundrede, det staar det Respekt av, saa vil kanske de forfærdelige Tilstande bedres.»⁹ Sigrud Undset hadde svart med en form for innlevelse og medfølelse med kvinner i desperate situasjoner:

Så føder hun i dølgsmål. På et pikeværelse eller på et kott hvor hun losjerer, eller i fjøset, eller på låven eller ute etsteds. [...].

⁹ | *Morgenbladet* 16/1 1915, sitert etter Einar Skavlan. *Knut Hamsun*. 1934, s. 253

Så føder hun et barn. En heslig, rå kjøttklump. [...] Hun dreper det. Det er naturlig. Det er umenneskelig. Hun som gjør det, er heller ikke et menneske, hun er ikke mor. Hun er bare det naturlige grunnlag. Hun gjør det som alle kvinner har gjort til alle tider, i alle folkeslag. Dyrenes hunner gjør det somme tider.¹⁰

Så langt Undsets forsvar for barnemordersken. Vesaas trer med sin novelle inn i diskusjonen på Undsets side. Novellen «Hanegal» (36) lever seg inn i den psykologien Undset her skildrer. Likevel interessant at denne novellen er tatt ut av *Noveller i samling*, mens vi alle bedre kjenner den senere teksten «Naken» fra Vindane (1952), der morens opplevelser kommer i bakgrunnen som noe gåtefullt, mens det er den nyfødtes perspektiv som skildres i forgrunnen, menneskeliggjort og – kan man kanskje si – sentimentalisert.

Hvordan står en novelle som «Hanegal» i forhold til Hamsuns vitalisme? Om man tenker seg at Hamsun argumenterer ut fra en ide om livets rett, om at alt levende som kan vokse, må ha forrang, kan man legge merke til at Undset svarer med noe som er den hardeste naturalisme: Det naturlige er det umenneskelige. «Dyrenes hunner gjør det somme tider», skriver Undset, og man kommer på at i *Kimen* er det nettopp det som skjer i en av Vesaas' sterkeste og mest berømte skildringer; den stressede Purka eter sine unger. Barnemordet finnes også i naturen, om enn ikke som det vanlige. Det virker perverst: normalt tenker man mor-barn-relasjonen som det mest naturlige, det mest egentlige kjærlighetsbånd i verden. Men naturalisten spør seg: morskjærligheten – hvor langt på vei er den også en illusjon? Slike spørsmål er del av Vesaas' natursyn og det verdensbilde som tegnes opp i bøkene.

Undsets naturalisme, menneske som dyr, er også det Vesaas griper til i «Hanegal»:

Er eg eit dyr? tenkte ho. Slik hev mange set på meg i det siste. Som at eg var eit dyr. So kann eg vel gjera dette òg som eit dyr, tenkte ho i trass og hat. Reis upp og rava iverge. Var umåteleg hjelpelaus og rik på same tid. Ho såg det brune høge ormeriset på øvre sida av vegen – og gjekk uventa inn i det. Som eit dyr. Ho la seg ned på der. Det lukta av riset. Ho krabba lenger inn og låg. No var ho eit dyr. Ho anka seg og tagde skiftevis. (160)

¹⁰ Sigrid Undset i *Morgenbladet* 18/2 1915, sitert etter www.norgeshistorie.no.

Så føder hun et barn som hun i sin utmattelse lar dø. Ikke dreper. Lar dø, – det er vesentlig i Vesaas' skildringer, det dreier seg ikke om direkte drap, men at moren i sin utmattelse og håpløshet lar den nyfødte dø gjennom manglende omsorg. På ett vis reflekterer Vesaas' innlevelse i moren som lar sitt barn dø, ikke bare en langt sterkere vilje til empati og forståelse enn hos misantropen Hamsun, det er vel den ene siden av saken, men det reflekterer også en form for mer konsekvent naturtenkning. Det er Hamsun da, i dette perspektivet, som blir sentimental i sitt forsvar for livet som ikke kan verge seg selv. Hamsun er plutselig moralisten, Vesaas er den illusjonsløse naturalisten, nihilisten som skuer inn i den absolutt regelløse natur der moralsk ansvar egentlig ikke finnes og trøsten er den eneste, fattige mulighet som tilbys mennesket. Går vi ned i et dypere mørke med Vesaas?

Når vi etter hvert, i 1966, kommer fram til den tilsvarende situasjonen i romanen *Bruene*, kan vi gjette oss til at det her er omstendigheter svært like de som er skildret i «Hanegal», men de spiller ikke lenger noen vesentlig rolle. Det er ikke det minste interessant med moralske dommer over den unge kvinnen. For den rene naturalist er spørsmål om synd, skyld og ansvar, moralske dommer, alt dette er irrelevant, det er rene illusjoner. Derfor kan *Bruene* helt avvise alle spørsmål om hvorfor, alle spørsmål om skyld og anger. Det eneste som gjelder er trøst og støtte, og det er det som er bruene.

Barnemordmotivet er altså ett eksempel på at Vesaas tar tak i noe fra den aktuelle politiske debatt, fra de skiftende tider, og gjør det til et sentralt motiv i forfatterskapet som han holder fast ved fra mellomkrigstiden og inn på 60-tallet. Og selv om det var og fremdeles er et politisk preget motiv, får det i forfatterskapet en annen funksjon, det blir en allmennmenneskelig diskusjon om vår fundamentale utsatthet, om den desinteresserte natur og om de fattige forsøkene vi kan gjøre på å trøste hverandre foran det helt mørke.

Et annet eksempel på denne bevegelsen gjennom det vitalistiske og tilbake til noe naturalistisk er erotikken. Vesaas fremstår på sitt stille vis som en erotikker, seksualiteten spiller en vesentlig rolle i forfatterskapet, selv om man forgjeves leter etter eksplisitte skildringer som kunne pirre litt under lesningen. Så nøktern og tilbakeholden som han er i erotiske skildringer, er det påfallende hvor langt han går i antydninger om normoverskridende seksualitet. Jeg ser at det senere skal være et innlegg her om skeive motiver i Vesaas' litteratur, så den siden av saken skal jeg ikke gå inn på. Vesaas går imidlertid også forbi denne

samme-kjønns-erotikken i en påfallende interesse for erotisk dragning mellom søsken. Olav Vesaas er inne på dette med undring i en påfallende bemerkning:

Tarjei Vesaas hadde vondt for å skjøne at det ikkje måtte bli erotiske spenningar mellom bror og syster, og i bøkene hans finst mange døme på sysken kjærleik. ‘Og enda skulle folk berre ha visst kor mange slike eg har rydda ut’, har Haldis sagt (291).

Her blir man ganske nysgjerrig, det må jeg innrømme, på hva det er Haldis har uttryddet. Men Klas Dyregodts fascinasjon for Signe, som viser seg å være halvsøsteren, er et eksempel. Og igjen kan man vise til *Bruene*, der hovedpersonene Aud og Torvil riktignok plasseres i hvert sitt (identiske hus), men de har et slags søskenforhold seg imellom, nærmest en tvillingpsykologi, og spenningen mellom dem er også erotisk. Det synes ganske tydelig at Vesaas vil skildre nettopp en slik psykologisk situasjon uten at leseren skal henge seg opp i incest-tabuet, han konstruerer en liten, men lett gjennomskuelig omvei. Som Ibsen viste i *Gengangere*, vil den konsekvente naturalisme, når den undersøker hva som er den rene natur, bortenfor alle normer, også stille spørsmålstegn ved incesttabuet. Det er etter min mening slett ikke et pussig eller tilfeldig påfunn at Ibsens Osvold og Regine går igjen i Vesaas’ forfatterskap. Det er et uttrykk for kunstens rolle innenfor kulturen, som moralsk utprøvende i et tabubelagt grenseland.

Dette betyr ikke at Vesaas forsvarer eller har en spesiell interesse for incestuøse forhold, det betyr at han følger erotikken tilbake gjennom alle sosialiseringsslag og ned til den absolutt regelløse som er den rene natur. For å vende tilbake til 1700-tallets naturalisme: Også på Holbergs tid diskuterte man innenfor naturrettsdiskursen hvor vidt incesttabuet var fra naturen eller fra Gud. Jeg leser altså ikke Vesaas’ bekjente tangeringer av det homoerotiske som et kjønnspolitisk innlegg først og fremst, ikke som en intervensjon i en kjønnspolitisk debatt, slik kan det jo naturligvis også fungere, men først og fremst er det instinktive, førsosialiserte begjæret i tråd med forfatterskapets generelle tilbakeføring mot den grunnleggende naturalistiske tilstand forut for all kultur og sosialisering. Normene for seksualitet var i høy grad del av de skiftende tider i hans levetid, men forfatterskapet trekker problematikken ned til et allment, naturalistisk nivå, hinsides også vitalismen. Det dyriske uttrykket for dette er oksene, mest tydelig i den humoristiske novellen om stuten Glorius, som trollbinder hele bygda og området med sitt blinde vanvidd og flommende begjær, og som til slutt slippes løs med katastrofale konsekvenser.

Det mest kjente eksempelet på hvordan Vesaas estetiserer den dramatiske virkeligheten rundt ham, er okkupasjonsromanen *Huset i mørkret* (1945). Det er skildringen av et mørklagt hus der noen, ledet av hjernen, har tatt kontrollen, andre blir medløpere og opportuniste, de trekker seg passivt tilbake, eller yter motstand og blir fanget og torturert til døde. I 1945 var det svært nærliggende å tolke som en allegori for det okkuperte Norge, samtidig som allegorien er så pass åpen at det kan gjelde alle tilstander av okkupasjon. Det er samtidig mulig å lese det som en allegori over mennesket der den diktatoriske hjernen er en destruktiv rasjonalitet og de ulike aktørene reflekterer indre psykologiske rivninger. Det har vært kritisert for å være et halvhjertet oppgjør med krigen fordi den ikke tar tak i nazismen som sådan, som historisk ideologisk retning, men holder kritikken til å gjelde enhver voldelig okkupant. I samtidskritikken finner man imidlertid ingen slik refs av Vesaas, heller ikke, så vidt jeg kan se, noen kritikk av hans tyskvennlighet på 30-tallet. Romanen ble tvert imot meget godt mottatt som krigsroman.

Det foreligger en interessant diskusjon om denne romanen med utgangspunkt i at Vesaas' originalmanuskript hadde sterkere innlevelse og empati med førerskikkelsen, som også blir et offer for mørkets krefter.¹¹ Mitt enkle poeng her er bare at selv krigen, denne mest dramatiske av alle hendelser, blir av Vesaas tolket inn i det som allerede for lengst var et grunnmotiv i hans forfatterskap: Det mørklagte huset. Mørket som pipler fram fra hjørner og til slutt omfatter huset helt, er skildret svært parallelt allerede i 1924, der Huskulds lille hus Faltinbu sakte omsluttet av mørket som kryper fram som en fremmed hær.

Ut or synsrandene renn myrkret som ein uendeleg straum. Og upp or jordi spring dei, og ned or lufti drys dei, og fraa skogen kjem fylkingane hæl i hæl. Kor vil dei av, kor kjem dei fraa, dei berre rikjer og raader og ikkje meir. Men alt skumare vert det yver jordi. [...]

Og myrkret tettnar. Aukar og vert stinnare til kvar ei tid. So er det vel ingi grense daa, anna det kann tettne so lenge det lyster sjølv.

Godt slik, seier øvste mann, gjer meg den tenesta aa faa burt alt saman som lyser, brør!

¹¹ Jf Lisbeth Wærp. *Engasjement og eksperiment. Tarjei Vesaas' romaner Huset i mørkret, Signalet og Brannen* 2009 Unipub.

Faltinbu ligg svart, det er ingenting aa gjera. – Sjaa dykk vidare um land etter
ljøs – aa brør!

Men stogune er myrke i nord og sud. Mennekse kviler. Sølv og huggar seg.¹²

Og det samme motivet dukker også opp igjen i 1968, i *Båten om kvelden* som uttrykk for
Hjertets absolutte og eksistensielle ensomhet

Månen er på sitt smalaste, har slutta å lyse så det er til noka hjelp. Det er tett og mørkt
rundt huset. Ein lang mørk kveld skal skride – skride inn i endå tettare. Nedover og
nedover i tettare.

Er her eit hjarte, så er det einsamt. Einsamt blir hjartet, slik er det skapt. Blir omsider
det som det verkeleg og sant er. Einsamt. Det er langt til det neste – og der er det
ukjent. Så er det endå lengre dit.

Einsamt blir òg huset. (151)

Som sagt innledningsvis, legger Vesaas alltid en stripe av håp inn i mørket. Men i dette
ensomme mørket vil jeg avslutte. Fra 1924 via 1945 og fram til 1966 har tidene skiftet
dramatisk på en rekke måter, Vesaas holder sta på med det samme motivet, huset som ligger i
et mørke som bryter fram og endelig omslutter alt, dette skildres igjen og igjen, og i
skiftningene gjenspeiler det hendelsene på breddene der båten farer forbi. Selv om symbolene,
som huset i mørket, gjenskapes på nytt og på nytt som om disse skiftende tidene ikkje fanst.
Og dets mest fundamentale meningslag blir også tydeligere og tydeligere. Man kan mene mye
om sammenhengen politikk-moral-kunst. Ingen kan leve utenfor historien. Ideologi og
politisk kamp, litterær påvirkning. Hver forfatter må løse det på sin måte. De skiftende tidene
preget også Vesaas, selv om den historiske konteksten bearbeides kontinuerlig i språket og
bildene. I en tid da ropet om relevans og aktualitet er øredøvende, er Vesaas' forfatterskap
etter min mening viktig og relevant nettopp fordi det så tydelig arbeider med det som er
kunstens særlige oppgave, og svært ofte lykkes.

Takk for oppmerksomheten, lykke til med litteraturdagene.

¹² Tarjei Vesaas. *Huset i mørket*. 1924, s. 68-69