

## I

Ofte blir Tarjei Vesaas oppfatta som den naivt visjonære Samnseieren i nyare norsk prosalitteratur. Han er storleverandør av tunge og meningsladde budskapar til lesarane, den som med eit vake blikk fortel oss om gode og vonde krefter i tilværet, og som løftar ein åtvarande moralsk peikefinger når menneska kjem på glid, stig utanfor grensene for det allmenmenneskeleg aksepterte eller slepper laus djevlelike krefter frå sitt indre djup.

Klarar ein å lausrive seg frå slike tilstivna lesemonster og å gjere seg bevisst om at Vesaas gjennom eit langt liv først og fremst hadde *språket* som horisont for si verksemd, opnar det seg muligheter til å danne seg eit riss av ein annan praksis enn budskapens. Særleg om ein knyter an til nyare, «modernistisk» tekstteori (dette er hovudpåstanden min), får ein eit nytt syn på kva problem kunsten hans har stått overfor – som tekstpraksis og tematisk narrasjon, og som formidlar av innsikt.

Her må språk forståast relativt vidt. Eg tenkjer på dei system og kodar menneska lever sine liv innanfor i eit sosialt rom, og på dei problem kring makt og avmakt, autoritet og underkastning som språkssystema fører med seg. Koplinga mellom språk og makt viser til ein både sosial, etisk og eksistensiell problematikk som er nærverande så vel i våre eigne trivielle daglegliv som på personplanet i ein roman – og innanfor ein forfattars tekstpraksis.

Om litt skal eg sjå på nokre trekk ved Vesaas sin tekstpraksis ut frå *Bleikeklassen* (1946). Med tekstpraksis meiner eg dei språklege og språkbeininga hovudkategoriar som Vesaas sin skrivetekunst rører seg innanfor, også slik dei kjem til uttrykk på eit plan som er underfundig tematisert i *Bleikeklassen*. Eg vil altså ikkje sjå verket som «budskap» om «demoniske krefter i menneskesinnet». Min synsvinkel er teksten som ein refleksjon over det talande subjektet, språket, teiknet og tinga, fråværet og nærværet, sett på bakgrunn

av kristevansk og post-freudiansk tekstteori. Ei slik vinkling kastar lys over ein (modernistisk) kunstnarproblematikk som Vesaas stadig kjem tilbake til i sine etterkrigsverk på ulike og til dels fordelte måtar, men som er relativt «leseleg» i *Bleikeklassen* nettopp fordi Vesaas her *tematiserer* språket: Han gjer subjekt, språk, teikn og ting, nærvære og fråvære til tema på ein – som sagt – underfundig måte.

Fleire av prosatekstane hans reflekterer altså over språkproblemet på ein måte som gjer det forsvarleg å sjå dei i ein modernismekontext. Dei vil unngå å «lukke» seg omkring ein leseleg diskurs, og har såleis ofte «uleselege», umiddelbart uforstålege, til og med nesten meiningstomme eller tilsynelatande «banale» element i seg. Dette ser ein f.eks. ved at dei ikkje berre har ein logisk forløpsoppbyggnad, men òg – til tider lange – dvelande, «semiotiske» parti vovne innimellom: ein heilt annan diskurstype som klart brytst mot forløpet. Ein ser det òg i at Vesaas gjerne tematiserer det å fortelje noko: å uttrykkje seg språkleg er eit stort problem for mange av romanfigurane, som ofte seier merkelege og uforstålege ting til kvarandre. Og ein ser det i krinsinga rundt temakompleks som autoritet, makt, påbod, og motiv som brytst mot det: draumar, fantasering, figjering, solidaritet.

Tekstane som refleksjon over språksubjektets problem kan stundest innanfor Vesaas sin overordna skrivpraksis, som viser han i ofte konfliktladd arbeid med overleverte litterære språkkodar, både realismen og symbolismen. Begge inneber for Vesaas ein lukkande, autoritær diskurs i forholdet mellom eit talande eg og eit lytande du, som han i etterkrigsprosaen prøver å løyse opp ved å eksperimentere med ein opanande, semiotisk tekstpraksis. Men subjektets forhold til språket finn ein altså òg som problemfelt i verkas tematikk, i det dei «handlar om» på den tematiske narrasjonsplan. Det er særleg tilfellet i *Bleikeklassen*. Rett nok, i dette verket er Vesaas gjerne ikkje kommen så svært langt i sitt arbeid med eksperiment og fornying i romankunsten. Men det er ikkje tvil om at han er opptatt av problema omkring språk og autoritet, og på den andre sida det «moderlege» før-språklege minnet, omkring språksubjektets «dødsdrift» og kamp for sitt begjær og anerkjening. I ein viss forstand kan ein seie det er det romanen handlar om!

Handlinga er lagt til miljøet kring Johan Tandens vaskarhus, der Tander kjemner seg isolert og åleine, men samstundes på eit merkeleg vis tiltrekt av arbeidshjelpa Vera, og ikkje vil at nokon blandar seg opp i dei lyse og gode fantasiane sine om henne. Dette gir han òg mørke tankar, og gjer han aggressiv, særleg overfor kjæresten åt Vera, skogsarbeidaren Jan Vang. *Han* kjemner seg truga – Tander står han etter livet, og Jan forsvare seg med makt og aggresjon, til slutt også ved ei sadistisk handling som munnar ut i at Tander dør.

Rundt dette står dei andre personane – kona Elise, som prøver å nå fram til Tander i vilska hans; gamle Krister, som i ei viktig parallellhandling er på ustoggeleg jakt etter eit teikn: ei linskjorte å døy i, som han aldri får; arbeidshjelpa Anna med sin lengt etter Jan Vang, skogsarbeidaren Amund med sin dragnad mot Vera, osv. Dei søker alle ut over det som livet i det menneskelege kollektivet kan gi dei – så nær som Marte i vaskehuset og gamle skogeigar Olsen, som best av alle klarar å leve og arbeide innanfor dei grensene tilværet set. Men alle vaktar på kvarandre som autoritetar.

Elise har sett «bandet over til Vera» (9)<sup>2</sup> frå Tander og vil hjelpe han inn att i eit «normalt» medmenneskeleg liv. Såleis vaknar Tander ein morgon og ser gjennom vindauget den veggskrifta vi veit Elise har vilja utfordre han med, men som Tander først trur er Jan Vangs verk: «JOHAN TANDER HAR INGEN BRYDD SEG OM» (17). Dermed har konflikten spissa seg til, blitt allmenn, og krev ei forløyising. Personane søker inn mot kvarandre, krev omtanke og forståing, eit forløyisande ord som kan avverje strid og vonde tankar. Men på eit merkeleg vis stengjer dei seg stilt av frå kvarandre, og «katastrofen» slyst uavvendelig. I *Bleikeplassen* kjem forløyisinga gjennom døden: Både Krister og Tander må ende sine liv utan å vinne full anerkjening for sine begjær etter det som livet blant menneska ikkje har kunna gi dei.

Såleis handlar verket i det ytre om grensene for ein menneskeleg eksistens, om makt og sosiale stengsel, om isolasjon og den vanskelege kommunikasjonen menneske og menneske inntil, men òg om behovet for omtanke og kjærleik, og begjæret etter anerkjening. Særleg hjå Krister og Tander framstår dette begjæret – som

vi skal sjå – som ein lengt etter «opphevsstilstanden» i fantasiar om Kvinnas og eit mors-*imago*.

Verket – slik eg les det – er oppbygt som ein liten studie i kva som skjer når språksubjektets ubeviste ønske og før-språklege drifter kolliderer med eit autoritært og undertrykkjande språk, når språket stiller seg som ein vegg mellom subjektet og dets lystbringande fantasiobjekt: nærveret, kjærleiken, det tapte paradiset. Subjektet må då underkaste seg (jf. sub-jekt!) og søkje anerkjening for sine lyster gjennom Den Andre, og det skjer gjennom eit språkssystem. Difor begjæret ein Den Andres anerkjening gjennom å begjære teiknet/teiknberaren for ein slik aksept. Dersom ein slik symbolisk aksept ikkje blir gitt, stangar subjektet mot språkmuren og set seg i audmjukande, «meningslause» situasjonar. I *Bleikeplassen* er der ein del slike «begjærhandlingar», der språkets/Den Andres makt hindrar ei realisering av subjektets fantasiobjekt. Eg skal særleg ta for meg Tandens handlingstråd, men først kort kaste lys over Kristers parallellhandling.

I mi lesing er Krister ein nøkkel til forståinga av romanen. Vel vitande om at han er åtskild for godt, begjæret han ei linskjorte til å døy i, som teikn på anerkjening – at han «har *vori* mellom folk, at eg ikkje har levt til ingen nytte» (58). Teiknet får han ikkje; begjæret hans blir møtt med dei andres avvissande språk. Likevel «kjempar» han for det. Til slutt må han sjølv stele ei skjorte, men no forandrar situasjonen seg: Skjorta betyr ikkje lenger noko for han. Det vesentlege er ikkje skjorta, men det den står som teikn for: godtakinga av at han er begjærrende og har ønske som går ut over si bestemming som dødeleg.

Nettopp skjorta som teikn er likevel ikkje tilfeldig; «kravet om skjorta var forma, og vida seg til å gjelde meir» (58) for Krister. Dei mange minnespora kring lin, ange og vaskeplass som dukkar opp for han gjennom boka, og parallelliseringa hans av linet med det feminine gjennom Anna (149 f), fører oss mot eit kraftfelt i begjæret hans. *Bakannfor* det reine linet anar vi konturane av eit fortrent, ubevist fantasiobjekt, som Krister har store vanskar med «å fortelje eitkvart om» – å symbolisere! – fordi språket (og åtskillinga) har gjort at det «aldri [har] vori noko anna enn langt borte» (117). Ved rytmiske gjentakingar av Kristers «meningslause» språkelement dannar det seg likevel eit riss av ei mening: Kristers fantasiobjekt er Kvinnas og Kjærleiken, gjemeisinga av ein

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

tapt, uendeleg heilskap av nærverare, som for har formar seg som ein «stor, stor plass med vaska lin» (58).

Gjennom linskjorta søker han symbolsk anerkjening for begjæret etter dette fantasiojektet, men dei andres avvisande språk øydelegg for draumen. For teiknet/teiknberaren tilhører nemleg Den Andre, slik Mertes tankar tidleg har gjort det klart for oss: «Skjorter er ikkje til for henne, anna som annemanns eige- dom her i vasken» (62).

Kristers insistering på å gjenskape ei heilskapsoppleving er ikkje forma berre som «livgivande» begjær og (poetisk) «vakter» bilete av lin, ange og bleikeplass. Det knyter seg òg destruktive impulsar til han og fantasmet hans. Han opptrer både aggressivt og trugande, og for meg er heile framtoninga hans – fillut, ufilidd og skrantande som han er – ei lekamleggjering nettopp av det tapet og den avspalinga han prøver å bote på. Slik blir framstillinga av Kristers fantasiojekt ambivalent. Det samlar òg om seg «heslege», aggressive og nedbrytande impulsar, samstundes som det har som funksjon å gjenopprette den tapte heilskape, det uendelege nærveret. Kristers begjær etter anerkjening blir såleis på underfundig vis synt fram ikkje berre som skapande (poetisk) draum, men òg som livstrugande illusjon. Insisteringa hans på teiknet for sitt fantasiojekt i møtet med dei andres språk, blir til ein kamp på liv og død. For teiknet (og begjæret etter det) held han opp; men teiknet rommar ingenting: det er falskt, eit figment som munnar ut i den døden og beseglar den avspalinga som det eigentleg skulle fri han frå. Difor skal den stolne skjorta også snarast av igjen når den er påkommen! – Er det ikkje eit bilete av den moderne diktarens problematiske forhold til språket og fantasiane Vesaas manar fram for oss her – diktning som positiv, skapande fantasi – og som bedrag, livs-løgn?

Med denne skissa av korleis det er når dei andre eig språket, og dette språket stiller seg mellom subjektet og dets fantasiar, kan det hevdast at Vesaas tilsynelatande er svært pessimistisk med omsyn til drifter, ønske og lystimpulsar sine vilkår i eit autoritært sosialt språkssystem. Krister godtar i det minste begjæret sitt, når fram til ei slags symbolisering av det, og tar opp kampen for det – ein kamp med dødeleg utgang som systemtvangens vaktarar vinn lett. Bättre går det ikkje for Johan Tander. Kristers og Tanders situasjonar er parallelle, men ikkje heilt identiske. Tander *nektar* først å

vedstå seg begjæret sitt, men blir i løpet av romanen tvinga til å godta det. Etter ein barnedød og påfølgjande ufruktbarhet oppstår det ekteskapelege problem for Tander og Elise. Tander har med andre ord møtt tilværets endelighet på nært hald, men nektar å godta den. Han kryp inn i seg sjølv og knyter håpet om uendelighet til ei regressiv fantasiforestilling. Gjennom nærleiken til Vera opnar det seg eit namnlaus, usymboliserbart og hemmeleg rom for Tander, eit rom med før-språklege minningar og lystbetonte drifter som han ikkje kan forklare seg. Han koplar Vera til linet og «reintluktande vask», «til noko som ikkje er namn på», som «bättre er til å sjå imot og vera i nærleiken av». Tander har «ei meiningsslaus eigedomskjensle» over Vera innanfor dette territoriet, som gir han «som ei minning om det *andre*», noko «ukrenkeleg» som Vera er midt i (7 f). Dei impulsane han kjenner frå det namn-lause rommet sitt, dannar basis for begjæret etter ein eksistensiell totalitet som han vil bygge opp og halde for seg sjølv. Også Tander begjærer eit teikn/ein teiknberar for si ekstatisk oppleving av ein totalitet av nærverare – for Tander er dette teiknet «Vera med haugar av lin rundt seg» (7). Men i motsetnad til Krister er han i utgangspunktet ikkje viljug til å be om det og kjempe for det.

Dei minningar og før-språklege impulsar som melder seg for Tander, gir oss signal om at han har bygt seg opp eit solid mors-imago. Han ønskjer eit vedvarande nærleiksforhold til si mor, krev henne fullt og heilt, og vil vere den einaste lyskjelda for henne. Han kanalisere sitt mors-begjær gjennom Vera, nektar å godta åtsklingja og døden som ei grense. Slik kan ein forstå at han vil oppleve ei kvar imblanding i dette «symbioserforholdet» som dødeleg og framandgjerrande. Difor blir også Jan Vang Tanders dødelege fiende, og språket hans blir Den Store Andres autoritære språkssystem som Tander nektar å ta inn over seg, fordi han ikkje vil vedkjenne seg sitt begjær. Det freistar han fortrengje («Det som han gøynde så godt, tote han» (9)). Men han «avslører» seg gjennom underleg åttend, «feilreaksjonar», hallusinasjonar.

Tander er ute av stand til å symbolisere sitt begjær, til å la det passere gjennom signifikant-rekkja, det sosiale teiknsystemet (der teikna (også) «tilhøyren» andre!): Han vil ha sitt imago berre som *ting*, nærverare for seg sjølv. Ein slik regressjon kan det neppe komme noko godt ut av, så lenge den er «innestengd». For som det framgår hjå Julia Kristeva: om ei slik ekstatisk lykkeoppleving skal

munne ut i noko fruktbart, må den ha eit språk å ytre seg i, den må på eit vis sosialiserasi og delast med andre, slik *diktaren* i sitt arbeid med språket ofte maktar å gjere det. Men det krev kamp for sitt begjær, eit krav overfor det sosiale språkssystemet om anerkjening for ønsket om å vere noko meir enn dødeleg.

I tråd med dette gjer romanen eit lite poeng av å vise at Tander ikkje er noko sjølvtilstrekteleg individ som kan tillate seg å leve i harmoni med det reelle og med sine imaginære fantasiforestillingar. Det ser ein bl.a. i det ein kunne kalle vaskhusets orden. All vask som blir tatt imot, blir rett nok levert «i namnet hans» (5), men der er stadige tilvisingar til korleis tøyet passerer frå «hand til hand» (85) i dette vesle samfunnet. Boka synar klart korleis det er dei andre som gjennom sitt arbeid etablerer og sirkulerer «namnet hans» – gir Tander hans identitet!

Men Tander får sin kamp, den alle språksubjekt må igjennom. Han blir tvinga til å godta sitt begjær, og det er det Elise som syter for ved å setje skrifta på vegg: Ho plasserer – i bokstaveleg forstand – Språket som ein mur, ein vegg mellom Tander og fantasiobjektet hans ved å skrive i all offentlighet: «JOHAN TANDER HAR INGEN BRYDD SEG OM» (17). Ho gjer dette for å «gjera Johan Tander einsam på jorda» (9) – for å vise at han må godta det falliske Språket, og symboliseringsfunksjonen: Dén er det som gjer mennesket einsamt og åtskilt. Elise gjer i eigentleg forstand Johan Tander til *språksubjekt*, og gjer han dermed klar over at han er dødeleg og endeleg. Og for nokre språkteikn han får slengt i andletet! Skrifta på vegg symboliserer for han nettopp det språklege tilværets problem: kjensla av å ha tapt det reelles paradís, det å skulle vere eit sjølvstendig individ i røyndommens verd, der ein må underordne seg Språkets og dei andres autoritet og ta kampen opp for sitt begjær gjennom evna til å symbolisere sine ønske sjølv, for *derigjennom* å minske framandgjeringa.

Tander vedkjennar seg no etter kvart begjæret sitt. Han vedgår overfor seg sjølv sanninga i det som står på vegg, kjennar seg klistra mot språkmuren, og kan ikkje vike unna for den. Han må tvert imot utsetje seg for den audmjukinga det er både å la skrifta stå og – seinare, etter å ha reflektert – å stryke den ut. Han er no til og med interessert i å høyre kva dei andre meiner om problemet, ta det inn over seg, og ta kampen opp mot deira sanksjonar. Og

han er no viljug til å sjå på sine egne fantasiars og begjærers mulige heitvilkår i forhold til den sosiale koden rundt seg.

Dette kostar han ei bitter erfaring av kva draumen om vendelighet kan vere verd innanfor eit sosialt rom fullt av tvang og forbod. Yesaas er tilsynelatande ikkje nådig her! På det tematiske planet plasserer romanen draumen om det umulige innordna under det sosiale systemets tvangsmekanismar. Men når Jan Yang i bokstaveleg forstand pressar Tander mot muren nede i vaskeskjellaren, utan at Tander har muligheter til å sleppe unna si menneskelege bestemming som endeleg, får dette i det minste Tander til å finne språk for sitt begjær (jf. 95 f).

No tar Tander til å forstå at han må handle med og i språket. Han får råd frå Gamle Olsen om å stryke ut veggskrifta – det ville *han* gjort, denne gamle autoriteten som veit å balansere *sine* fantasiar om skogen innanfor eit sosialt akseptert mønster. Og etter kvart går det opp for Tander at det er nettopp dette han må gjere: møte dei sosiale kodane med aktiv handling som språksubjekt. Han vil forsvare sine lyster og drifter, søker allianse hjå Krister for å få eit teikn på anerkjening(!) (69), og krev no at dei andre skal vere noko for han. Når han endeleg bestemmer seg for å stryke ut veggskrifta – rett nok fordekt og løynd av kveldsmørket – er det ikkje lenger for å fornekte draumen sin, men for å handle som språksubjekt. Men før det har han på audmjukande, rytmisk insisterande vis stanga mot dei andre sin språkvegg fleire gonger. Gjennom dette må han erkjenne grensa for sin eigen eksistens – døden.

Som hjå Krister er det også i Tanders tilfelle ambivalente impulsar – både gjenskapande og destruktive – knytte til fantasmet. Snart «dikta [r] han» (7 f) seg eit poetisk «vakkert», «livgivande» og ukrenkeleg rom omkring teiknet for sitt fantasobjekt – Vera. Men samstundes kallar moers-imagot hans fram aggressive kjensler: han er trugande og morderisk. Også for Tander er teiknet (og begjæret etter det) det som held han oppe, som han skal leve på «når alt anna er slutt» (7), men det fører han paradoksalt nok òg i retning nettopp av slutten – det som begjæret etter teiknet skulle fri han ut frå. Tanders begjær etter å gjenreise ein totalitet av nær-være rører såleis også ved ei «dødsdrift» som gir seg uttrykk i destruktive kjensler, og som har sitt utspring i det tapet som fråværet og avspaltinga representerer («kastasjonskomplekset»). Denne

dødsdrifta ytrar seg ved gjentakningar av element innanfor det ein kan kalle Tanders «destruksjonfantasme». Vi ser det t.d. i tankane hans om det nedbrytande «sugget», som han ikkje kan forklare seg, men som styrer han i retning av undergang og oppløysing:

Sugget, tenker han.

Han er i eit sug sjølv, det er det. [...] Når ein er i sugget, er det for seint før ein veit ord av. Ein kavar med armene og vil ikkje, men det syg av stad like godt. (6)

[Jan Vang] må takas bort.

Tander søker seg ned i det. Det flyt kring han av mangt moistridande, men under går det sterke sugget og ber han. Det er galskap alt i hop. Nei! det er røynd, og no er tida komi. Tida kjem allhi. Til alle ting. (93)

Desse nedbrytande impulsane kanaliserer han først og fremst i retning av Jan Vang, som han vil ta livet av. Jan Vang er i Tanders fantasme uløyselig knytt til forestillinga om Vera; han kan ikkje sjå for seg Vera utan støtt å sjå Jan Vang bakom. Difor blir det «livgivande» mors-imagot «øydelaget» (95) for Tander, og det vekjer «heslege», aggressive reaksjonar hjå han (ein variant av «ødi-puskomplekset»). Men det destruktive impulsane er òg vende innover og knyter seg til han sjølv: Tander «vil» faktisk døden når Jan Vang og arbeidskameratane hans på sadistisk vis trugar han til å stige oppi den store vaskeskummen for at han skal «bli bløytt og vaska litt» (154 ff). Her går den begjerande Tander viljug i døden!

Kva er det denne ambivalensen mellom «livsdrift» og «dødsdrift», mellom skapande, gjennemsjande fantasi og destruksjon peikar inn mot på det tematiske planet i denne romanen? Både i Kristers og Tanders tilfelle er det belegg for å hevde at det er symboliserings- og språkproblemet handlinga dreier seg om. Tanders endelikt – som Kristers – er eit signal om at teikna og symbola for fantasiane ikkje held vatn: dei leier fram mot nettopp den avgrunnen som dei skulle dekkje over – åtskijinga og tapet av lystbetont nærvere. Språket åt Dei Andre har stilt seg imellom. Er det ikkje igjen diktarens problem som står framfor oss: symboliseringa av fantasiane og draumen som middel til gjenskaping – men òg som dødeleg bedrag? Det synest som om Tander gir oss nok ein indikasjon på Vesaas sin tilsynelatande pessimisme i denne boka – eit krav om draumens innordning under makta åt Dei Andre.

Det endrar ikkje på dette forholdet at Tander har tatt feil med omsyn til kven som har skapt den konkrete språkbarrieren for han. Elises formål var jo nettopp å gjere mannen klar over at han er eit einsamt, åtskilt og dødeleg språksubjekt! I romanen kan det rett nok sjå ut som om Tander etter openberinga av Elises plan med skrifta på veggen blir «sosialisert» (igjen) og klar til å oppta eit normalt samliv med kona att. Men draumen hans om eit uendelig moderleg nærvere tar ikkje slutt. Elise får mannen sin bort frå dei *morderiske* tendensane han har synt. Men etter openberinga ser Tander Elise likevel berre som det ho kan vere for han i *hans* begjær, han ser ikkje at *han* også kan vere noko for henne. Han tenker og snakkar berre om at Elise har gjort det av «ommut». Såleis oppnår han ei slags innfring av begjæret sitt ved no også å sjå Elise som eit middel til å gi han aksept for sitt uendelige regresjonsenske: det lykkelige «symbioseforholdet» med sitt mors-imag. Når han deretter spring direkte til Vera for å fortelje henne om samanhangen, er det òg for å gjenta sitt begjær språkleg (140). Igjen vil Tander verne om sin draum om det paradisiske tilværet. Men vi kjenner alt utgangen romanen gir draumens vilkår på den tematiske narrasjonens plan: Tander må dø.

Må vi konkludere med at det autoritære symbolspråket som dei ulike romanfigurane «kontrollerer» kvarandre gjennom, stengjer av for all «semitotisk energi» frå det einskilde handlande subjektet? Nei, for nettopp der den enkelte stangar mot dei andre sin språkvegg, ser vi korleis den semiotiske disposisjonen pressar seg fram som gjentakning(stvang). Kristers produserer stadige, rytmiske gjentakningar av sitt begjær i sitt audmjukande strev for å få teiknet. Tander opnar for semiotiske energiar når han stadig utset seg for skam og audmjuking, vilske og aggressive hallusinasjonar i møtet med Språket i kampen for sitt begjær. Eg kan også minne om Jan Vangs mange gjentakningar av at «Tander skal ikkje få jage meg» i sin kamp for Vera, der han frå si side opplever Tander som den trugande og drepende.

Når det kan hevdist at både begjæret og «dødsdrifta» er energiar som løysar det symbolske, logisk-kommunikative språket opp, er det i mitt perspektiv på *Bleikeklassen* desse rytmiske, semiotiske energiane og augneblinkane, det umiddelbart «meningslause» og «banale», og det audmjukande i personanes tale og framstilte refleksjon eg har i tankane – alt det som pressar på og yter mot-

stand overfor det falliske språkssystemets sanksjonar. Her har eg pekt på samband til Kristers og Tanders ubevisste og til dei rasjonalistiske eksistens. Kva anna er denne motstanden – ubevisst som den er – enn impulsar i retning av å seije sin eigen eksistens som symboliserande individ på spel, å utfordre sine egne grenser som menneske i ein på førehand koda teiknkontekst, nettopp for om mogleg å overskride dei? Desse energiane har det lukkast på den eine sida psykoanalysen, og på den andre ei rekke store forfattarar, å utforske. Tarjei Vesaas er ein av dei.

Når det er sagt, må det straks presiserast at oppløysinga av språket på romanfigurane sitt plan i *Bleikeplassen* på langt nær er radikal. Subjektas diskurs framstår som relativt leseleg for oss, men personane har store problem med å forstå *kvandra*. At dei ellementa denne analysen har fokusert på representerer semiotiske til- driv frå romanfigurane, og freistnader på oppløysing av vaskhusmiljøets lukka og førehandskoda språkssystem, står likevel fast. Det som imidlertid er det sentrale i det eg har kalla romanens tilsynelatande pessimisme på den tematiske narrasjonens plan, er at desse semiotiske tildriva støtt må bøye seg under miljøets og språkssystemets makt – dei blir stadig avviste.

Denne moisenaden mellom det lukka og det opnande, det symboliske og det semiotiske, har òg konsekvensar for det ein i eit meir tradisjonelt perspektiv kallar *formspråket* i romanen.

### III

Det underfundige i Vesaas sin etterkrigsprosa ligg ikkje berre i det uvanlege ved ei tematisk framstilling av språkets lukka og opnande kategoriar og språksubjektets problem i ein *roman*, men vel så mykje i forholdet mellom tematisk narrasjon og den overordna skrivepraksisen i verka hans. Forteljarens tematisk-narrative diskurs er oftast ei relativt «leseleg» 3. persons «erlebte Rede», men gjerne med innslag av «oppløysande» tekstmengder på personplanet, slik vi har sett det ovanfor. I verkas overordna språkveg blir forteljarens diskurs imidlertid gjerne konfrontert med og relativert av «uforståelige» sekvensar av ein heilt annan diskursstype, som vi kan kalle ein *skrivarens tekstoppraksis*. Forteljaran ordnar, strukturerer, «lukkar» formidlinga: han står for den narrative logikk; skrivearen bryt opp denne diskursen.

Fantasier, draumar og det før-språklege (det «namnlause»!) i kollisjon med lukka, autoritære førehandskoda strukturar er ofte eit problemfelt hjå Vesaas. Etter *Bleikeplassens* i hovudsak tematiske utforsking av det, framstår moisenaden også i sterkare grad som eksperiment innanfor verkas overordna skrivepraksis, også der som ein kamp mellom språkets semiotiske og symboliske disposisjonar i kriseransk forstand (jf. t.d. *Tårnet*, *Vårnatt*, *Brennen*, *Bruene*). Eit hovudproblemet for den moderne Vesaas – som for Kristers og Tander mutatis mutandis! – er det nemleg «å fortelje det»: framstille det som *enno ikkje* er blitt til faste kommunikative strukturar – draumen og fantasiane, symbolisere dei i eit språk som på førehand er lukka og *autoritært* i den diskursive relasjonen eg-du, slik både realismens og symbolismens literære kodar etter mitt syn er det. Desse har stadig freista innhente han (også ved at dei støtt har vore lesarane sine «merkelappar») på kunsten hans!), men har vore for autoritære til hans formål. Vesaas sitt arbeid med diskursstrukturane kan ein såleis sjå i verk etter verk. Der meir eller mindre lukka forteljedisksurs og opnande skrivepraksis strøyter saman i verka hans, resulterer det ofte i stor kunst.

Om ein ikkje tek høgde for ei problematisering av verkets tekstpraksis, og set likskapsteikn mellom så vel romanfigurar som forteljar, og forfattar – slik store deler av Vesaas-litteraturen gjer det – kunne ein tru at *Bleikeplassens* tilsynelatande «pessimisme» med tanke på det før-språklege sine vilkår i ei autoritær verd er «Vesaas sitt syn». Det er nødvendig å skille, ikkje berre mellom romanfigur og forteljar, men òg mellom fortelje- og skrivepraksis. For også i *Bleikeplassen*, der *forteljaran* let dei lukka språkkodane knuse fantasiane på det tematiske planet, finst det tilløp til diskursive brot frå *skrivarens* side: ein «meningslaus» semiotisk tekst, som ein augneblink bryt av forteljarens ærend og logikk (døden ventar der framme både for Kristers og Tander, desse to «halvtomsingane») som trur dei kan tillate seg å overskride grensene for sine egne liv!), trekkjer teksten i ei anna retning enn forteljarens autoritære diskursive formidling av vaskhusmiljøets språkssystem, og relativt pessimismen. Både fortelje- og skrivepraksis går sjølvsagt gjennom forfattarens hand, men poenget er at dei gir teksten ulike styringar. Desse brota er ikkje mange i *Bleikeplassen* samanlikna med fleire av dei seinare verka, men dei er der, og desto viktigare blir det å kaste lys over dei. Lat oss sjå på eit par slike brotflatar,

som gir seg til kjenne gjennom verkemiddel som endra intonasjon og finurlige perspektivskifte.

Når Krister – som Jon i *Brammen!* – ved eit av sine mest desillusjonerte nullpunkt har lagt seg ned i grasen i audmjuka vonbrott over å vere blitt avvist, dukkar det opp bitar frå eit vesask forestillingskompleks som i ein augneblink velter hinder og bryt grenser:

Han prøver tenke framover. Kva er det no? Korleis er *dette*? Berre eg hadde hatt nokol! At dei hadde gjeri meg noko utan å tenke seg om først.

Han ligg ser ut på stråa tett framfor augo. Dei er så innpå at dei er som ein skog. Eit eller anna lite levande eller grådigg rusk kjem opp av jorda og trur han alt er død, og byrjar ta for seg av han. Bit seg fast i kjaken og tek ein liten smak. –

Krister rykker seg. Mykje meir enn det gjer vondt til. I den stemninga han er, står det slik for han: dei trur eg er død.

Nei!

Eg har ikkje fått skjorta!

Tanken jagar han opp, så han står før han veit av. (101)<sup>4</sup>

Her pressar det seg fram fantasisar som *ikkje* er Kristers, og heller ikkje kan relaterast til forteljarens diskurs. Fortelje- og skrivepraksis støytar saman. Først ser det ut for at dei *er* Krister som suggerer fram biletet av dette «rusket» fordi forteljaren har tilgang til Kristers medvit, og fordi vi ser i Kristers perspektiv. Men forestillinga figjer seg frå Krister. Brått svingar perspektivet over til rusket sjølv(!): Det «trur han alt er død, og byrjar ta for seg av han. Bit seg fast i kjaken og tek ein liten smak. –» Etter dette brottet med den narrative logikken er teksten glidd over i ein annan språkleg praksis som står fjernt frå romanens elles psykologisk motiverte, og styrte formidling. Sekvensen verkar «meningslaus», irrelevant, «banal».

Ved den neste brotflata prøver forteljaren å hente inn igjen i sin logisk-kommunikative diskurs dei trådane han for ein augneblink har mist kontrollen over. Han må rasjonalisere sekvensen i *etterhand*, og relatere den til det medvitet han har makt over: Han freistar «forklare» sekvensen som ein konsekvens av Kristers stemning, og pressar det «meningsause» rusket-perspektivet over i Kristers tanke ved å repetere ord for ord – som for å overtyde, men på stakkato vis: «dei trur eg er død». Dermed er vi over att i for-

teljarens – og romanens – tematiske plan; handlinga og Kristers begjær etter anerkjening kan skyte fart att.

Etter mitt syn har den semiotiske rusket-sekvensen ein opplyssande funksjon i språkveven. Tvers gjennom det fortalde temaets «pessimisme» og harde vilkår tek den lesaren i eit glimt med fram til terskelen av ei ekstatisk totalitetsoppleving. Det er som ein «lovnad» om at ein ved å utseje seg for dødens nullpunkt igjen kan bli «i småbitar», nå fram til eit oppe, enno ikkje diskursivt symbolisert rom, eit nærverare der ein er i eit med naturen og tinga før dei er blitt til teikn, utan å vere utestengd av Språkets lukkande strukturar. Vi kan tale om ei semiotisk ladd «solidaritetsklæring» frå skrivaren – både til Krister og lesaren! – ein protest mot memneskets ugjenkallelege bestemming som spitta, symboliserande språksubjekt. For kva er det *heile* sekvensen ovanfor, frå forteljars til skrivars, frå skrivars til forteljars språkpraksis tek oss med gjenom? I psyko-semiotikkens terrar går den frå desillusjonen over det symboliske stadiets uinnfridde begjær etter teiknet på anerkjening, via eit glimt av det reelle stadiets omslutande, opplyssande totalitet av kaotisk nærverare (kopia til lysttilfredsstillinga gjennom jordkrypets steting av sine fysiologiske behov – jf. «tek ein liten smak»!). Deretter styrer den over igjen til det symboliske stadiets fråverarelasjonar, der tinga igjen er blitt til teikn på noko ein aldri kan nå («Eg har ikkje fått skjorta!»). Ein kan gjerne seie det er Moder Jord som omslutar Krister gjennom dette vesaske forestillingskomplekset og den «incestuøse» språkdissposisjonen det plasserer seg innanfor. Gjennom forestillinga om rusket som «Bit seg fast i kjaken og tek ein liten smak» og den godlynnets intonasjon den er framsett i, maktar teksten på skrivepraksisens plan å formidle eit overskot – ein innforstått, men opplyssande flir til Språkets ordnande makt.

Også i det andre dømet framstår skrivepraksisens semiotisk laddde tekststråd ved hjelp av intonasjons- og perspektivskifte, og dessutan tilkjennegeir sekvensen seg ved eit utprega rytmisk mønster med ein serie gjentakingar som brytst mot den omslutande narrasjonens diskursivt-kommunikative logikk. Vi er i vertets første fase. Forteljaren glir inn i og ut av dei ulike romanfiguranes medvit, slik han har etablert seg, alt etter replikkveksling og medfølgjande tankeverksemd. Stemninga i vaskehuset er fortetta, personane veit kva som er komme på veg-

gen i løpet av natta, Tander og Elise er uteblitt frå arbeidet. Så heiter det:

Tonen er arg i dag.

Dei går trakkar.

Og så arbeider dei vidare i stille.

Dei arbeider vidare i stille. Dei unge jentene ser ut gjennom glas og dør av og til – for ute skin sol og sigler skyer og blakar vask. Det er som det fer ei ferd derute, som ein ikkje ser med augo. Noko framandt og blåsande. Langt, langt bortanfor ein vaskeskjellar. Song. Mannssong. Noko for hjarta. Song som av bortdragande sjømenn, eller noko anna meningslaust her på tørre landjorda. Berre noko som er i lufta og inni ein sjølv. Som frå noko ein er skapt til og ikkje får. No blæs vinden vidt utover, og ein er ung og ny. Kanskje skal ein få? Song er det.

Folk kjem inni strykeromet med pakkar som dei leverer. (43 f)

Igjen er det brotstrykke av ei grensesprengjande fantasiforestilling vi er vitne til. Denne «banalt meningslause» sekvensen er innmontert på tvers av den narrative logikken og manglar heilt motivering i konteksten. Igjen kan det sjå ut som om det er Anna, Marie og Vera som fantaserer, av di forteljaren elles i romanen – og ved byrjinga av denne sekvensen – har tilgang til deira indre. Men støtta av den poetiske bortrykkingas intonasjon blir perspektivet også her bort frå romanfigurane og frigjer fantasien frå kontekststyrt fortald tematik. Teksten er glidd over i ein annan språkleg praksis som går over hovudet på både romanfigurar og forteljar.

Her følgjer *inga* rasjonalisering frå forteljarans side. Brotflata blir ståande uformidla, med langt mellomrom, som eit opplysande spørsmålsteikn – ei kjelde til undring som romanens følgjande teiknmengder refererer til implisitt, og som lesaren støtt kan vende tilbake til. Gjennom denne sentrale sekvensen – om ikkje før – blir teikna overdeterminerte.

Vi står attet overfor skrivarens innforståtte og godlynte «solidaritete», midt innimellom det logisk navvendelege (språklege) dramaet som utspelar seg mellom romanfigurane. Vi møter signal om det som enno ikkje er diskutivt symbolisert – det som er «meningslaust her på tørre landjorda» – og om songen sine funksjonar i ei autoritær verd. Fantasiforestillinga gir oss eit flyktig innblikk i totalitetsopplevingas nærvere – det som ikkje har namn: «noko

som er i lufta og inni ein sjølv», og rørsla ut over grensene: «song som av bortdragande sjømenn». Opplevinga står i kontrast til livet «på tørre landjorda» – der ein er endeleg og åtskild! – og der ein er sosialt bestemt til å utstå fråværet av det «ein er skapt til og ikkje får». Også denne fantasien er såleis knytt til den vanskeleg oppnåelege lysttilfredsstillinga, men gir signal om at innfringinga og forløyninga kanskje kan oppnåast – gjennom *songen*.

For er det ikkje *diktarens poetiske praksis* denne rytmiske, semi-otiske teksttråden i siste instans rører ved? Det blir også her formidla eit overskot, ei skjør overtyding om at den umogelege kampen mennesket fører for sitt begjær – og vi kan no sjå korleis denne kampen gjeld både romanfigur og tekstproducent – kanskje vil munne ut i ei total og frigjerande oppleving av lykke og glede. For ei stund maktar ein kanskje å overskride grensene for si bestemming som symboliserande og splitta språksubjekt. Det er ikkje berre veidt forsøket å føre denne kampen; den er nødvendig, slik den meningslause songen er det – og slik meningsoppløysarnde og skapande diktning er det!

At songen, diktninga, i denne fantasiforestillinga er knytt til lysttilfredsstillinga, peikar nettopp i retning av at ein diktanleg tekstpraksis i eigenleg forstand er «incestuøs»: at ein ved å opne språket for impulsar frå eit lystbringande moderleg territorium – semi-otisk rytme, «menings-løyse», heterogenitet – samstundes opnar for tilgangen til den «bortrykkingas kaotiske totalitet av nærvere» vi ein gong var del av, i det reelle, *før* språket, og som vi framleis ber i oss underfundigespør av, slik skrivarens poetiske teksttråd syner det her.

Desse fantasisekvensane er såleis langt mindre banale enn dei tilsynelatande er. Dei står i komplekse relasjonar til resten av teksten (og har dessutan viktige funksjonar innanfor ein byrjande eksperimentierende poetikk). Det er begjæret – som *må* gå gjennom teiknet – etter det usymboliserte og namnlause, det som er «framandt og blåsande», «meningslaust», som driv både romanfigur og skrivar i deira kamp mot lukka, autoritære strukturar. Romanfigurane blir avviste, men det er som om skrivaren glimtvvis byt gjennom språkmuren, og samstundes maktar å demonstrere og å gjere kommunikativ den gjenskapninga av eit før-språkleg nærvere som Tander og Krister ikkje blir forundt å leve i. Her går språkteikna gjennom skrivepraksisen ut over sin ambivalens som



tom livs-løgn, og gjer teksten til «godlynt», innforstått innsikt i dei vilkår – språkleg og sosialt – menneska lever sine liv under. Det interessante er såleis kanskje ikkje om Vesaas har vore «pessimist» eller «optimist» med omsyn til begjærets og fantasiens vilkår, men snarare at han i gode stunder viser *Korleis* fantasiens vilkår og begjæret er drivkrefter i menneskelivet – og korleis diktninga, når den lukkast som kreativ språkhandling, kan gi innsikter i og hente næring frå det minnet som språkstrukturane har fortrengt.

Forteljar og skrivar sine ulike «røyster» – ei lukkande, homogen, logisk-diskursiv, og ei opnande, heterogen, semiotisk – gir teksten ulike styringar, og peikar mot ein kjerne i modernisten Vesaas sitt kunstnarlege problem: Korleis fortelje, korleis skape språklege strukturar utan å vere undertrykkande, *autoritær*, «ideologisk», «bedragerisk», utan å reise hinder – samstundes som språkhandlिंगa er avhengig nettopp av språkets ordnande makt for å vere *kommunikativ*? Det er denne problematikken Kristers og Tandens endelikt skriv seg inn i, der dei døde «andleta deira stig fram av alle hinder, lyfter seg opp av skyninga» (168).

Romanens kopling av tematisk narrasjon og skrivepraksis er viktig for forståinga av *Bleikeklassen*. På tilsvarande vis kan Tarjei Vesaas sine påfølgjande romanprosjekt studerast, der språket og språksubjektets problem i endå større grad – og kanskje med større kunstnarleg hell – blir lagt til grunn for eksperiment og fornying innanfor forfattarskapen. Vesaas si tilbakevending til diskursstrukturane i verk etter verk såleis vel så mykje om ein djupt erfart modernistisk kunstnarproblematikk som om «visjonsdiktning» og moralske bodskapar om «gode og vonde makters evige spel».

*Bleikeklassen* kan vere ein nyttig innfallsport til ei slik lesing.

#### NOTAR

1. Som ein bakgrunn for dette arbeidet, har eg freista presentere nokre kortfatta teoretiske haldepunkt og tilvisingar i artikkelen «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», som er trykt ein annan stad i denne årboka. Artiklane bør lesast i samanheng.
2. Sidentilvisingane gjeld T. V., *Bleikeklassen*, Gyldendal, 3. opplag (Lanterne), Oslo 1970.
3. Walter Baumgartner peikar på at den såkalla Vesaas-myten har sin bakgrunn i at lesarane ikkje skil mellom forfattaren og personane i bøkene hans. I sin analys-

se av *Brammen* og *Is-stollet* påviser Hans Fæster (som Baumgartner referer til) «en betydelig forfatter-distance» mellom «Vesaas selv» og hans fiktive personar. Jf. Baumgartner 1976, ss. 433-436, og Fæster 1972.

4. Dette forestillingskomplekset («underjordamytten») i Hans Fæsters terminologi i samband med *Brammen*, jf. Fæster 1971) er meir bearbeidd og framtrudande i seinare verk, men elementa er langt på veg dei samme. Til samanlikning, jf. t.d. *Brammen* (Lanterne-utgåve), ss. 61-63.

#### LITTERATUR

- Baumgartner, Walter 1976: *Tarjei Vesaas. Eine ästhetische Biographie*, Neumünster 1976
- Fæster, Hans 1971: *Demoni og forrentning. En analyse af to romaner af Tarjei Vesaas, speciale*, Århus 1971 (mannsk-tip)
- Fæster, Hans 1972: «Når stutte tid blir her. Psykologi og budskab hos Tarjei Vesaas», i *Norsk Litterær Årbok*, Oslo 1972
- Kitang, Atle 1977: «Litterær realisme: form, kode, ideologi», i *Literature and Reality. Creative versus Mimesis. Problems of Realism in Modern Nordic Literature*, ed. by Alex Bolckmans, Ghent 1977
- Kitang, Atle 1981 (1977): «Rimbauds modernisme som tolkingsteoretisk problem», i Eva Finstad (red.), *Arthur Rimbaud. «Det berruste skip». 7 bidrag til lyding av dikteret*, Oslo 1981

# NLA

Dette er 20. årgangen av Norsk Litterær Årbok.

Eitt mål for årboka har vore å plassere seg i tomrommet mellom den dagsaktuelle kritikken og litteraturhistoria, gi attersyn og oversyn over sentrale forfatarar og diktverk i nyare nordisk litteratur. Ei viktig oppgåve skulle også vere å gi bibliografiske oversyn over norsk litteraturforskning.

Programmet frå 1966 gjeld framleis, men redaksjonen vil no setje ambisjonane enda høgare. Dei vil halde fram med å spegle det som skjer i norsk litteraturforskning og litterær debatt. Men dessutan vil dei formidle nye synsvinklar på litteraturen, særleg teoretiske problemstillingar – i forkant av utviklinga.

Jubileumsårgangen ber preg av nye målsetjingar, med artiklar om bl.a. kvinnelitteraturhistorie, poststrukturalistisk litteraturteori, retorikken som teori for erkjenning og handling, ein ny type litteraturhistorie.

Elles står særleg romanen i brennpunktet i år. Torben Brostrøm skriv om nye nordiske romanar og Mette Winge om Anti Tuuris prisroman. Bente Hektoft, Rolf Nyboe Nethum, Lars Sætre og Kristin Aalen Huunsager tek for seg litt eldre norske romanforfatarar.

Dei andre medarbeidarane i denne årgangen er Irene Engelstad, Irene Iversen, Ellen Johns, Atle Kittang, Bjørn Nic. Kvalsvik, Arild Linneberg, Leif Longum, Arne Melberg, Per Meldahl og Kaj Berseth Nilsen. Bibliografien over norsk litteraturforskning er som vanleg laga av Harald Hoff og Leif Mæhle.

Det Norske Samlaget

ISSN 0078-1266

ISBN 82-521-2602-2

# NORSK LITTERÆR ÅRBOK

## 1985

20. ÅRGANGEN

*Aktuelt stoff om  
norsk og nordisk  
diktning*

Redaktørar:  
Leif Mæhle  
Geir Mørk

Anti Tuuri  
Olav Dunn  
Sigurd Hoel  
Tariel Vesås  
Alfred Hauge  
Tor Åge Bringsværd  
Nordahl Grieg  
Jan Erik Vold

Nye nordiske romanar

Ny type litteratur-  
historie

Gjæymde heltinner?

Poststrukturalismen

Realismen

Retorikken

Bibliografi over  
NLA 1966-1985

Bibliografi over  
norsk litteratur-  
forskning

Det Norske Samlaget

NORSK  
LITTERÆR  
ÅRBOOK  
1985

REDAKTØRAR  
LEIF MÆHLE  
GEIR MØRK  
DET NORSKE  
SAMLAGET

## INNHOLD

- Geir Mork: NLÅ 1985  
7
- Torben Bostrom: Romanen som episk motionsrum  
Refleksjoner over nye nordiske romaner  
9
- Mette Winge: En flig af Suomis sjæl . . . ?  
Antti Tuuris prisroman *Pyjamana - En dag i Österbotten*  
24
- Bente Heltoft: Olav Duuns Ranehlid-trilogi  
Livssyn og strukturrundlag  
28
- Rolf Nyboe Nettum: Sigurd Hoel og lysk ekspresjonisme  
Romanen *Syvsjernen* - med en foliole om nære ting  
43
- Lars Sætre: Språk, subjekt, kreativitet  
Et «post-strukturalistisk» referanseramme  
57
- Lars Sætre: Skrita på veggene  
Begjær og død i *Bleikeklassen* av Tarjei Vesaas  
64
- Kristin Aalen Hunsager: Alfred Hauges århundre-trilogi  
Forteljarteknikk, menneskesyn og historieoppfating  
82
- Kaj Berseth Nilsen: «Hver avreise er en hjemkomst»  
Bringsværd's *Pinocchio-papirene* og fantasikkens språk  
94
- Leif Longum: Når opprørere blir pensum  
Litteraturpedagogiske tanker ved 50-årsjubileet for  
Nordahl Griegs *Vår ære og vår makt*  
106

- Ellen Johns: Poesien som forsvinningsnummer  
En analyse av Jan Erik Vold: «Juni diktet»  
117
- Per Meldahl: Mot ein ny type litteraturhistorie  
126
- Irene Engelstad og Irene Iversen: Glemte heltinger, gale kvinner  
eller bare mange forfatterinner?  
Om å skrive kvinnelitteraturhistorie  
143
- Arild Linneberg: Når gode historier blir dårlig historie  
Til Kritikken av Den Narrative Formuifa og Den Gode  
Smakens Ideologi i Litteraturhistoriskrivninga  
156
- Arne Melberg: En beråtelse om realismen  
176
- Atle Kitang: Tekst, retorikk, dekonstruksjon  
Eit blikk på poststrukturalistisk litteraturteori i Frankrike og USA  
189
- Bjørn Nic. Kvalsvik: Om lesekunsten  
Retorikken som teori for erkjening og handling  
207
- Leif Mæhle: Bibliografi over NLÅ 1966-1985  
233
- Harald Hoff og Leif Mæhle: Bibliografi  
over norsk litteraturforskning 1984  
234
- Medarbeidarane  
258

Dette er den tjuande årgangen av Norsk Litterær Årbok. På den tilsvarande plassen i den første årgangen heitte det programmatisk at NLÅ ville plassere seg i tomrommet mellom dagskritikken og litteraturhistoria. Programmet står ved lag. Det er berre så mykje vanskalegare å leve opp til. Viktige delar av både dagskritikken og litteraturforskninga har gjennomgått det som må kallast dramatiske endringar på desse tju år. Konsekvensen av dette er at det har utvikla seg ein avgrunn mellom dei to formidlingsformene.

I engelsk-amerikansk samanheng finn vi omgrepet «criticism», som forvirrande nok dekker avgrunnen ved å vise til verksemd med basis i to etter kvart svært så ulike institusjonar: pressa og universitetet. Men går vi tilbake til midten av førre hundreåret, finn vi at omgrepet viste til ein realitet. Dei første litteraturhistorierne var såleis skrivne for eit allment (ikkje-spesialisert) publikum. I dag er dette homogene (og elitiske) publikumet borte. Samstundes har dei medvitsformene som bar skrifa, forvitra.

Den vidare historia til humanvitenskapane er prega av spesialisering. Dette har blitt aksentuert dei siste tiåra gjennom dei ulike retningane som til saman har ført med seg radikale oppbrot og fornyingar. Denne utviklinga har gjort formidlingsproblematikken - forholdet til eit større ikkje-spesialisert publikum - nærast akutt.

Midt i denne problematikken står NLÅ. Vi har på den eine sida hatt feste i den akademiske institusjon ved at dei fleste av skribentane har kome herifrå. Men på same tid har ambisjonen heile vegen vore å nå eit større, meir allment lesande publikum. Kva gjer vi så med dette i jubileumsårgangen vår?

Vi har freista å ta med oss det beste i den tradisjonen vi står i, samstundes som vi set oss eit nytt mål: Vi vil framleis gjerne spegle det som skjer i norsk litteraturforskning og -debat - men også forsøke å vere i forkant av denne utviklinga. Vi vil gjerne vere med på å stille dagsorden! Frå nye og gamle (teori)posisjonar vil vi kritisk presentere grunnproblema for litteraturen og litteraturforskninga. Dette nødvendige målet set vi oss medvitne om at vi dermed får stilt formidlingsproblematikken i radikalisert form.