

- ³⁶ «Vesaas-dikt og Bibel-ord», op. cit., s. 179.
³⁷ Jon Fosse: «Ein sky ven», etterord til Vesaas' *Dikt i samling*, Oslo 1997, s. 266.
³⁸ «Bildebruken til Tarjei Vesaas: Natur og kultur i *Leiken og lyret*», *Syn og Segn* nr. 4–1997.
³⁹ I den nemnde artikkelen med tittel frå nett dette diktet, i *Norsk Litteratur-Årbok* frå 1970.
⁴⁰ «Hodet over vannet. Om å formulere seg – en diktesning med noter», i *Ord om ordkunst*, s. 161.
⁴¹ Loc. cit.
⁴² Steinar Gimmess: op.cit., s. 44.
⁴³ «Vesaas-dikt og Bibel-ord», s. 177.

Lars Sætre

Språk, angst, innsikt

Novella «Fall» (1952) av Tarjei Vesaas

«[A]ny banal sentence attests
 to the despair that exists
 in the depths of language»
 – Maurice Blanchot¹

1

I verk etter verk i Tarjei Vesaas sin etterkrigsprosa les vi om korleis hovudpersonane lever sine liv i ei verd som ikkje gir dei vilkår for å oppleve totalitet og samanheng. Dei finn ingen varande meiningsfylde i tilværet. Eit av dei mest sentrale særkjenna ved Vesaas sine personar er likevel at dei i tanke og handling konstant er i rørsle for å gjere verda meiningsfull. Dei drøymr om utfriing og omsluttrande nærvarer, anten det er saman med den dei har kjær, eller det er i familie- eller arbeidsfellesskapen. Dei førestiller seg òg tilværet som destruktivt og dødeleg, og baskar med skuld- og skamkjensler. Begge desse motivkjedene går att i Vesaas sine bøker, og dannar to grunnleggjande tematiske tyngdepunkt. Vesentleg er det at motiv frå begge desse tematiske kompleksa blir forsøkt tolka og opplevde som meiningsfulle av personane. Ikkje berre draumen, men òg dei destruktive motiva tolkar personane som meiningsfulle. Så å seie *kviz* det er som møter dei i kvardagsverda, tar dei det inn over seg, dei grip det, det kan ha mening for dei.

Men trass i trua deira på slik fylde, må dei gong på gong erfare at dei blir haldne borte frå det meiningsfulle tilværet. Draumane og førestillingane deira er ikkje varige. Det er støtt noko som vender seg for personane. Dei vender seg då frå innbilinga om ein totalitet til illusjonen om ein annan. Eit av vilkåra for desse vendingane er den språkfigurlege karakteren som dei personale draumane og førestillingane har, og den figurlege utforminga av universa dei lever i.

Ein av dei affektane som denne knipa avføder hos personane, er ein angst, som også går att frå verk til verk hjå Vesaas. Denne angsten er klart eit motiv i tekstane, og slik går den inn som ein komponent i den tematiske vekslinga mellom utfriingsdraum og destruksjonsførestilling som personane hyser i medvita sine. Denne affekten er «patologisk», ein «sjukeleg» tilstand av galskap i dei personalt opplevde kvardagsverdene.

their performative functioning». Skrifta kan ikkje heldast fast som ei konstativ utsegn med meningsfylde; vilkåret for «epistemological rigor» er ikkje til stades. Det performative språket «endlessly modifies the constative demarcations». Dette skjer ofte som ei nedbryting av grensa mellom ytre og indre. I «Fall», som i mi lesing søkjer etter erkjennning av angstens og dødens vilkår, er det særleg denne grensa som blir sett i rørsle.

Problema som den hevdande setninga av og den ustabile glidninga mellom ytre og indre skaper i språket, er også Blanchot opprørt av. Nokre stikkord om tenkinga hans skal få gi ytterlegare resonansbort til lesinga mi av «Fall». For Blanchot står den «reine» negasjonen (døden, «natta») som den paradoksale føresetnaden for alt menneskeleg liv og all verksemd. Den gjer livet mogleg. Difor står alle «positive» frambringingar under krafta frå døden og den reine negasjonen. Det gjeld òg den innsikt, mening, dei «verk» og handlingar som mennesket formar skapande, med tanke og fantasi («rasjonelt»). Dette gir ei utilfredsstillande uro, for det inneber at mennesket er avskore frå å erkjenne dei grunnleggjande mulighetsvilkåra for si skapande handling: Ingen kan erkjenne døden. For Blanchot har angsten døden som utspring. Heller ikkje den *reine*, negative angsten kan erkjennast. Det positive medvitet, fornufta og tanken må alltid spele med i den skapande frambringinga, anten det dreier seg om handling, innsikt, mening, eller kunstnarleg verksemd.

Mennesket *søkjer* dei grunnleggjande mulighetsvilkåra i negasjonen, men kjem til kort. I staden må det ifølgje Blanchot leve i ei «endelaus døying», ein «urein» angst, i ei «urein» natt: mellom dagen og natta. Det må skape «verk» som berre står utanfor, eller i grenslandet til den negasjonen som gjer dei moglege. Grensa mellom ytre og indre er sett, men er samstundes i rørsle og blir overskriden, fordi det som er grensa bort, også er det fundamentale vilkåret for det som grensa gjer konkret mogleg. Difor er eit verk for Blanchot alltid samstundes eit ikkje-verk, eller ei av-verking («*désavement*»): Den skapande snur, eller *må* snu verket ryggen idet det blir skapt, fordi han rettar seg mot erkjennning av dette verket utlengjelege utspring eller opphav i den verklause negasjonen som gjer det mogleg. Slik *gjer* negasjonen eit vilkår, ein inspirasjon, ei handlegkraft til medviten, rasjonell skaping, men *tar* det vilkåret samstundes tilbake, fortærer det skapte, øyder inspirasjonen.

I denne ureine eksistensen – eit liv som er endelaus døyande, men ikkje den reine død – oppstår den *ureine* angsten. Dén er under krafta frå både den reine negasjonen (som ikkje kan erkjennast), og positiviteten i rasjonell og skapande formgiving (som altså likevel har døden som ikkje-erkjennbart mulighetsvilkår). Dette paradokset kjenneteiknar også mulighetsvilkåra for

både meningsfylde og innsikt (også innsikt i t.d. fenomenet angst): Vi søkjer dei, freistar å forme dei gjennom rasjonell verksemd, tankens og fantasiens bidrag. Slik høyrer dei dagen, lyset og det positive til. Men sidan mening og innsikt har den reine negasjonen, døden, som vilkår, blir dei samstundes tatt tilbake, destabiliserte, «fortærte». Dei blir ureine.

Kvifor er det slik? Blanchot meiner det har samanheng med at mennesket er eit *språkleg vesen*: Mellom oss og våre mulighetsvilkår i negasjonen stiller språket seg – språk forstått i vid tyding, både som konkret språk og som dei handlingar, gjeremål og objekt vi rettar oss mot og knyter oss til i kvardagen. Språket blir til substitusjonar, ein serie av utbytbare teikn på dei grunnleggjande mulighetsvilkåra mennesket har i negasjonen. Språket kan ikkje nå desse, for den reine negasjonen og den endegyldige døden er språkause. Slik sett, blir språkets teikn berre utbytbare allusjonar til den negasjonen vi ikkje kan erkjenne.

Ut av dette spring språkets doble krav til mennesket. Det krev at vi formgir det med fornuft, både med tanke og fantasi. Men språket har òg eit anna krav til oss, sidan også det har den reine negasjonen som føresetnad. Dette krevter er den nødvendige øydeleggjaga, destabiliseringa, «galskapleggjeringa» av det formgivne og skapte.

Mennesket lever livet sitt i desse ureine samanhengane (i den ureine natta, den ureine døden (som endelaus døying), den ureine inspirasjonen, i det ureine verket eller gjeremålet – og i den ureine angsten). Desse språkleg-eksistensielle paradoksa trer tydelegast fram i forfattarens verksemd, meiner Blanchot. Han samlar nokre av desse motiva i essayet «From Dread to Language». Essayet reflekterer over den paradoksale rørsla frå livets fundamentale mulighetsvilkår i den reine negasjonen, som ikkje kan erfarast, fram til dei ureine fenomenene. Blant desse er òg den ureine og stadig intensiverte angsten, som ifølgje Blanchot er betinga av menneskets språklege være. Han skriv om den *paradoksale* rørsla frå rein angst og negasjon til språk. På den eine sida har rørsla ein «positiv» dimensjon: å ytre smerten i språk for å betvinge den. Men på den andre sida står rørsla «negative» dimensjon: Mennesket vil alltid vere henvist til språket i arbeidet med angsten, og kan difor ikkje erkjenne den som rein negasjon, men einast få angsten intensivert, som urein. Det er ein paradoksal tvangssituasjon Blanchot skriv om, på mange måtar uuthaldeleg, men som må uthaldast.

Novelleteksten til Vesås synest å spinne seg kring slike paradoks.

II

«Fall» er ei novelle som tematiserer angst, einsemd og død, og som samstundes søkjer ei erkjennning av angstens og dødens vilkår. I den språklege fram-

toninga – organisert som den er i dikotomiar som vaklar og kollapsar – framhevar den føresetnadene for angst og død som vilkår knytte til språket. Slik har novella meta-litterære overtonar. Den handlar om ein angstriden togpassasjer som vaklar mellom fornuft og galskap, og som baskar med å etablere språkleg kommunikasjon med Den Andre – i eit forsøk som både lukkast og mislukkast. Han kallar på konduktøren med ein skriven plakat. Då konduktøren endeleg melder seg, er eitt av fleire merkelege utfall at mannen mistar tunga si – sjølv tale- eller språkkorganet. Slik spelar novella i det minste opp nokre motiv som set angsten i relasjon til vilkåra for arbeid i språket. I spelet mellom det tematiske, formspråklege og det meta-litterære peikar den på eit forhold mellom angst og språk.

Konkret fortel novella om ein sinnsforvirra mann som har stige på eit tog han ikkje skulle reist med. Han kjener sterk einsemd og angst inne på toget. Samstundes blir han irrasjonelt dregen mot den utanforliggjande natta og døden. Han har ei nagande aning om at «*Det må falle ein av toget i natta*» (345). Mannen har eit sterkt behov for kontakt med menneske, og behovet rettar seg etter kvart mot konduktøren. *Han* blir den einaste fornufts-autoriteten mannen har å halde seg til for å kunne oppretthalde den form og orden på tilværet som kan hindre han frå spranget ut i den visse død.

I mellomtida opplever hovudpersonen fordoblingar og skuggar av seg sjølv (eller andre?) gjennom blikka sine inn i sovekupéens spegel. I dei fantasiane han har om konduktøren etter at han har freista nå språkleg kontakt og kommunikasjon ved hjelp av ein plakat, *vender* nå også dette fornufts- og ordensmennesket seg til eit galskaps trugsål som mannen ikkje kan halde seg til. Når konduktøren endeleg dukkar opp ved sitt kakk på kupédøra, er han på same tid eit tomt fråvære: Han er ikkje der. Likevel byr denne tenestemannen – som nå er blitt oppløyst i fornuft og galskap – hovudpersonen om å komme. Konduktøren leier mannen mot utgangsdøra, som den reisande så blir sogen ut mot. Døden ventar utanfor.

Men – lat oss her gjere eit poeng av at det ikkje nødvendigvis dreier seg om den visse, endegyldige døden – ikkje den «reine» negasjonen. Teksten fortel ingenting om at mannen verkeleg døy; tvert om. Ved å feste hovudpersonen i skrift idet han står på dørterskelen, held teksten mannen fast i ei endelaus døying, på grensa mellom livet som positivitet og den reine negasjonen.

«Fall» har ein paradoksal kjerne både tematisk og som skrift. På den eine sida gjer både hovudpersonen og skrifta eit forsøk på å etablere mening innanfor skape, formgitte rammer. På den andre sida står dette forsøket under verknaaden av ei framand kraft som fører til at mening, kommunikasjon og formgiving bryt saman. Det som skal sikre vidare liv, ei avklaring av angsten

og ei fjerning av dødstrugsålet, kollapsar. Både hovudperson og tekst endar i ei trugande oppløysing av mening og form – den oppløysinga som skulle holdast frå livet for å bevinge angsten. Slik sluttar teksten tvert om i ei endelaus døying og intensivert angst.

Dette paradokset kan ettersporast på fire nivå. Eg skal kommentere *forteljepararatet*, bruken av *motiv*, *metaforar* og *bilete*, framstillinga av *sjølv* til *hovudpersonen*, og endeleg *det meta-litterære nivået*. På alle desse nivåa finst ein gjennomgåande motsetnad mellom *ytre* og *indre* – som i kvart tilfelle viser seg å bryte saman.

III

Novella startar med ein autorial forteljar, som presenterer situasjonen: Eit tog køyrer i høg fart gjennom natta. Denne forteljaren tolkar, han les mening inn i nattoget gjennom metaforiske bilete. Han gjer toget antropomorft, og til ein del av den kringliggjande naturen: «Nattoget stulnar etter kvart. Ikkje farten, den er like hissig heile tida – små blå lyn sprett frå luftledningen i den våte, svarte seinkvelden, og det syng i hjula og dirrar i heile toget – nattoget går som ein veldig foss» (344). Den autorial forteljaren står her i ein ytre relasjon til det han beskriv. Han har tilsynelatande oversikt over det forfalde. Og han veit å gi det gjenkjenneleg mening ved å skape antropomorfismar og naturalisering (*bissig* fart, *lyn* frå ledningen, *song* frå hjula, toget som ein *foss*).

Slik held narrasjonen fram også etter at forteljaren har introdusert hovudpersonen – denne blir òg beskriven *utanfrå* i byrjinga. Men så, nede på første side endrar forteljaren seg frå reint autorial, til autorial med personal farging. Og i framhaldet vekslar forteljinga mellom denne personale farginga og to andre forteljemåtar: indre monolog (med bruk av eg-pronomenet), og dessutan det vi kan kalle «indre dialog» (der «eg» og «du» vekslar som subjektposisjonar i hovudpersonens indre). Narrasjonen blir m.a.o. ytterlegare subjektivert. Alle desse subjektiverte forteljemåtane, med ulik grad av indre framstilling, kan vi eksemplifisere med eit nytt sitat:

Han går inn og er sist, men enno ein gong må han sjå mot døra for enden av gangen. Døra ut. Der er ingen ting sers å sjå. [...] Det er det nervøse hjarta mitt, tenker han. Hald no fred. // Han høyrer korleis det dunkar. Det held ikkje fred. Kva i verda skulle eg inn på dette nattoget etter! Korleis var det eg kom her? // Han tenker etter. Eg hadde slørt ikkje vilt reist. [...] Så, så, det er nervene, detta. // Du *tenkte* på å reise, det er ingen ting å ta i veg for. *Skal* du ikkje inn til køya di? (344f)

Etter desse passasjane er novellas innleiande forteljegrep destabilisert. Slik held det fram med variantar av indre monolog og «indre dialog». Heretter er det utåd å skille klart mellom ytre, autorale narrasjon og dei indre forteljemåteane; og det finst inga hierarkisk over- og underordning i forholdet mellom dei.

Men vi registrerer at både ytre, autorale, og dei indre, subjektiverte forteljemåteane er til stades i novella *samtidig*. Det som i utgangspunktet er eit komposisjonelt trekk – med allvitande autoralt grep over det fortalde, vekslande med allvitande attgiving av tankar og kjensler i hovudpersonen – blir over til å bli ein hybrid, der den klart menings- eller innsikts-settande grensa mellom ytre og indre har brote saman. Forteljinga om angst og død opphevar den meningssettande grensa mellom den som fortel, og det og den det blir fortalt om. Den «allvitande» blir slik til ein del av det han fortel om (angst og død, medvit i vakling), utan å kunne opprette innleiingssekvensens avstand til det fortalde igjen på noko vis.

Dermed er imidlertid forteljaren heller ikkje allvitande lenger. Det viser seg at arbeidet med å «kontrollerande» formgi beretninga om den lidande mannen og det som fører han til terskelen av døden, tar forteljaren – og formgivinga sjølv – med seg inn i den lidinga som skulle framstillast. Med Blanchot kan vi seie at kommunikasjonen av einsemd og angst intensiverer denne affekten. Den som fortel, blir utsett for det paradoksale kravet i språkhandlinga: «The capacity that he retains of making himself admirable by expressing [...] misery enters into the horror of his condition as its most painful cause» (3). For forteljinga både meistrar og meistrar ikkje den forteljekoden den set opp for seg sjølv. Dermed meistrar den heller ikkje angsten som den freistar å fortelje om, og kan heller ikkje seie noko om kva som er vilkåret for den. Når forteljekoden bryt saman i teksten, er den splitra mellom «formfugtig», skapande forming, og formoppløysande galskap.

Motseiinga mellom tankeverksemd og mangelen på evna til å tenkje blir halden ved lag som motiv heilt til slutten av novella. På basis av samanbrotet mellom ytre og indre i forteljeapparatet, kan vi ikkje lenger ta grammatisk sett autorale utsegnar for pålydande verdi. Når sluttsekvensen tilsynelatande gjenopprettar den autorale avstanden, skjer det nettopp med vekt på fråværet av fornuft i hovudpersonen – men dette spelar også over på forteljaren, og på den som skriv. Der den reisande står på terskelen til den svarte natta utanfor, heiter det: «Han kan ikkje tenke ein tanke. Klikk, seier det. Klikk, klikk. Og det er ikkje å tenke» (348). I staden for å forme tankar rasjonelt, er hovudpersonen nvert om opptratt av meningslause lydar. Det undergrev fornuftas evne til å skape samanheng i tanken. Men det gjeld altså også fleire instansar

enn hovudpersonen. For kven er det som spør mot slutten: «Kva har han kalla på ved å henge ut den plakaten?» (348)

Slik er hovudpersonen framstilt også tidlegare i teksten. Etter ein runde med stell, klesydding og andre ordensgjeringar inne i kupéen for å gjere seg i stand til natta, bryt angsten inn att idet mannen sansar ein skugge som fer over spegelen, og reagerer på denne måten i ein «indre dialog»-passasje: « Dette skal du tenke som ein ljod, seier det til han, inntil vidare, seier det» (346). Igen gjeld motsetnaden mellom «galskapen» (her å «tenkje» som meiningslaus lyd) og den formande, rasjonelle tanken også forteljaren. For vi har sett at forteljaren på langt nær held ved lag den fornufts-handlinga det er å skape, formgi eit system av meningssettande opposisjonar mellom seg og det fortalde. «Tanken» bryt saman også for forteljaren. Både hovudperson og forteljar står overfor tilværets doble krav – positivitetens orden, tanke og skaping av mening (for å betvinge angsten), og den formande tankens og menings oppløysing i galskap gjennom innbrotet av negasjonens krefter (idet forsøket på å erkjenne angsten må nærme seg dens dødelege utspiring). Det er i skrift dette doble kravet gir seg klarast til kjenne, meiner Blanchot. I «Fåll» er både skriftas hovudperson og forteljar «proof that within one individual there exist side by side both a man full of dread and one who is cool and calculating, both a madman and a reasonable being» (6).

Slik er fortvilninga i novellas siste kommentar like mykje forteljaren si som det er hovudpersonens. Forteljaren står i felter av samme meningsoppløysing som hovudpersonen. Dei kan ikkje skiljast. Vi er m.a.o. nå langt frå det kompositoriske innleiingsgrepets autorale og «vitande» vinkling på det fortalde, der det fortalde (mannens angst i ei setting blant passasjerar på eit nattog i susande fart) jamvel vart gitt mening med metaforisk innskriving i antropomorfe og naturaliserte kategoriar.

IV

Det som synest å vere ei nødvendig tilinkjesgjerrande kraft i det som «fornufta» (som tanke og fantasi) skapande formgir i tekstens tilnærming til angst og død, ser vi i fleire sentrale motiv og metaforar. Den viktigaste innleiande motiviske motsetnaden i novella, ligg òg langs ytre/indre-aksen. Vi kan beskrive den som opposisjonen mellom natta med døden der *ute*, og det livs-tryggjande fellesskapet som det opplyste toget skaper med sitt *indre*: «Men inne i dei lange vognene stilar det. Nattkonduktøren har dregt ned gardinene i gangen, til teiken på at det er sovetid» (344). Her er det innleingsvis ein atmosfære av tryggleik som blir forsøkt skapt og formgitt i teksten. Samme meningssettande dikotomi er det som blir skapt gjennom dette utdraget:

«Gangen var nyleg full av folk [...] dei reisande [stod] i gangen endå eit tak [...]]. Las aviser, surde. [...] Tala med villframande kupé-kameratar, eller tagde og granska dei» (344) – og motsetnaden: «Utanfor er natta. Døra slår ut når ho blir opna, han får ikkje auga frå henne. Denne døra som stuper rett ut i døden» (344).

Men denne innleiande motsetnaden blir ikkje halden ved lag utover; grensene mellom yre og indre blir flyrande. For døden, som blir utestengt der ute i natta, gjer seg brått gjeldande også *inne*, gjennom den motsette røsla: *innestenginga* av kvar enkelt reisande, og opphevinga av fellesskapet: «Høyrd du ikkje tor dei haspa og stengde seg inn» (345). Å stengje seg inne blir ikkje å eksistere trygt og utan angst; dødstrugsmålet som ligg i angsten er nå like sterkt til stades i det som først var det livshegnade rommet: «Ja, men eg er mo åleine i ein sovekupé når toget elles er stappfullt. Eg er i dødsstupéen» (345). Det trugande som innleiingsvis var utgrensa, viser seg samstundes å vere ein del av morpolen *inne*, og får nemningar som like mykje aktualiserer den døden som polen *ute* kunne synast å stå for åleine.

Også i dei gjentatte metall- og lys-motiva kjem det umenneskelege, dodelege preget inne på toget fram. På den eine sida er dei knytte til liv, framsteg og tryggleik i det moderne – dei «Lyner og blinkar for å skape hugnad og trivsel til barn av det tjuande hundreåret» (347). Men på den andre sida viser dei til død, einsemd og tomleik. Galskapen som blandar seg med konduktørens faste fornuft, gir «klippetanga» (346) hans også eit dødeleg gjenskin. Tilsvarende alluderer lampene til død; dei «lyser forfletne» (345), og dei «gjer det skjerrande ljost» (347). På samme måte kan vi lese skildringa av ein «Tom, duvande, klirrande korridor. Messingnummer inn til kvar sjel» (348). Døds-trugande og angstsskapande funksjon får jamvel «Spegelen og alle blanke nikkelgreier [som] kastar med ljos i skinet frå dei mange lampene» (347).

Med andre ord: det som skal sikre eit trygt menneskeleg fellesskap *inne* på natthurtigtoget, får samstundes funksjonen til det som først vart grensa ut – døden, natta, og angsten dei trugar med. Motsetnaden mellom indre og ytre vaklar. Dette kan også formuleras slik: Toget og teknikken, det moderne *skapte* frambringingar, har seitt ei grense mot naturen, der død og undergang er naturlege bestanddelar. Dette skal skape ein trygg identitet for det moderne sjølv. Men den utgrensa naturen slår tilbake på den skapte, sivilisatoriske livsverda, slik at både den og dei menneskelege sjølv går i oppløysing. Dei positive faktorane, den formande skapinga av bilete, vekta på å bringe dei framstilte menneska inn i lysets tryggleik, står under påverknad av kravet frå den forterande krafta til nattas mørke, til negasjonen. Den meiningsfulle formgivinga gjennom bilete som kan bere verdjar ved å vere ordna

i klare opposisjonsstrukturar, blir som Blanchot seier, «vellingukka» og «totalt mislukka» på samme tid:

«Dei undergravande kreftene i språket krev at skrifta og den som skriv den «must be destroyed. [...] The exercise of his power forces him to sacrifice that power. The work he makes signifies that there is no work made». Slik blir skrifta «an art in which perfect success and complete failure must appear at the same time, the fullness of means and irremediable debasement, the reality and the nothingness of the results» (8). Denne «nothingness» skriv seg paradoksal inn frå den døden og angsten som skrifta freistar å kontrollere og å beringe ved å bringe den fram i lyset. Dette er eit nytteomsyn i den moderne sivilisasjonen. Men i dette sivilisatorisk tryggjande omsynet er innskrive ei kraft frå det erkjennelege fråværet som gjer sivilisasjonen mogleg: Den formgivande skrifta som samstundes mistar si form, er «useful for something precisely because it is not useful for anything; its usefulness is to express that useles part without which civilization is not possible» (8). Når novelleteksten (og hovudpersonen) vender seg søkjande etter ei innsikt i angsten og døden, blir den utsett for ein fundamental tvevdygheit. Angst og død lar seg ikkje erkjenne, men innstiftar ein «labyrinth of multiple meanings in which the mind [through the hope of an unknowable truth] continues its search without any hope of a possible truth» (14). Angsten kan ikkje beringast gjennom utgrensing, for «[dread] is just as much the outside as the inside» (16).

Den overstridande røsla mellom yre og indre finn vi òg i tilknytning til rovdvyr-motivet i novella:

Toget fossar i natta. Stasjonar finst ikkje. La meg tenke, la meg tenke – men det får han ikkje, han som har hengt ut ein plakart med kom kom! til det som vil gløype han (347F).

Her rettar hovudpersonen seg kommunikativt til ein annan person, konduktøren, og bed denne komme frå korridoren ute og inn til seg. Men det som skal vere ei handsreking frå eit rom *ute* og inn i eit anna, blir i teksten brått til ein figur av uavklart vending, der røsla like mykje kan gå andre vegen: Den metaforisk rovdvyr-framstilte konduktøren (jf. «gløype») blir den som vil kunne ta mannen *inne* i *såg*, etc han opp og gjere han til inkjes. Vi står overfor ein metalepse.

Ein ser etter kvart at dei sentrale motiva framstår som delar av *språklege* figurar i novelleteksten. Som figurar bidrar dei nettopp til dei uavklarte vendingane og grenseopphavingane som er eit av novellas viktigaste – og mest paradoksale – trekk. Teksten arbeider med å skape mening ut frå motiv og bilete

ordna etter indre/ytre-motsetnad. Men vi ser at desse motiva og bilera går inn i og fungerer som delar av figurar. Dei har dei retoriske tropans særskjenn; dei fører til og er uavklarte vendingar, der ytre og indre går over i einannan.

Vi skal sjå på nok ein slik figur. I utgangspunktet startar den som ein vass-metamor brukt til heilskapleg meiningdanning. Men den blir til figur og destabiliserer meining ved at den binære opposisjonen som er nødvendig for all meiningsskaping, blir oppheva. Vi registrerer alt i første avsnittet at «natt-toget går som ein veldig foss» (344). Her les forteljaren urvida meining inn i det: Dette moderne transportmiddelet ber uhorvelege krefter i seg, og det durar av garde der ute i nattemørket; det er som eit ytre naturfenomen, ein diger, livsfarleg foss. På samme vis høyrer vi seinare at «Toget fossar og dundrar ute i mørket» (346), og vidare: «Vi fossar av stad, med 90 kilometer» (347); «Toget fossar i natta» (347). Fosse-biletet er m.a.o. gjennomgåande i novella når det gjeld den meininga toget blir etablert som ein del av.

Og går vi til byrjinga igjen, merkar vi oss på ny korleis forteljaren der freistar å etablere det indre tog-rommets meining som eit rom av tryggleik: Tollarane og passkontrollørane har inspirert dei reisande og funne alt i orden. Dei skal garantere det indre sivilisatoriske rommet, som i kontrast med togets ytre og skremmande krefter, skal vere rommet for leveleg liv. Kontrasten er altså usynleg og drepende naturkraft, stilt mot det formgitte, menneskeskapte, kontrollerte sivilisatoriske rommets garanti for liv: togets skinnande kunstige lys.

Men eit element ein lett kan oversjå i denne samanhengen, er at «Tollarar og passbetsmenn hadde silt dei reisande og funni alt i orden» (344, mi kurs.). Den trygge opposisjonen mellom mørkets drepende fosse-vatn og togets skapte, skinnande lys, blir til meiningundergravande figur ved at den ytre «tog-fossens» element, *vannet*, samstundes er med på å karakterisere det indre livsrommet. Dei reisande, som blir silte, er dermed like mykje delar av det ytre trugande og dødelege, som av det indre livgivande. Med den spede «silen» sin, freistar tenestefolka å gi form til ei dødeleg fossekraft, som nå også viser seg å bere dei reisande i seg. Garantien for meining, opposisjonen, bryt saman, og tilfører teksten det ubestemmelege preget som peikar i retning av at menneske*livet* i denne novella beint fram nærer seg av si eiga uavvendelige motsetning og mulighetsvilkår: *døden* – og *angsten* ved den.

I dette biletet av dei reisande figurerer novella korleis «[dread] turns on individuality itself, on the insane, tattered, harrowing aspiration to be only oneself», korleis menneskets angst «deprives him of the means by which he could have some relation to another». «[D]read throws him back out of himself and [...] confounds him with what he is not», og blir den «ureine» «dread added to dread» (15), slik Blanchot formulerer det. Når eg seier at tekstens

ubestemmelege preg peikar i retning av negasjonen som fundamentalt vilkår, har eg i tankane Blanchots poeng om at teikna i den skapande formgivinga som skal gi innsikt og ei meining til angsten ved å meistrere den i livet, berre blir til ubestemmeleg «allusion». Forsøket på å nærme seg innsikt i angsten gjennom språkleg formgiving blir til eit «nothing, an interchangeable sign, an empty occasion» (5f). Språket står fram utan faste demarkasjonar, og blir slik til tomme teikn som substituerer kvarandre. Slik fungerer dei som «allusion» til den fundamentale, reine døden og angsten som ikkje kan bringast fram i lyset og erkjennast.

I samband med orme-metaforen skal vi endeleg sjå korleis den binære utgrensinga blir trekt tilbake så å seie i samme andedrag som den blir etablert. Teksten formar biletet slik: «*Sat ein oppe i ein ås, ville toget likne ein orm som vrid seg fram og har ein glo å sjå eit fattig srykke framfor seg med. Og med nokre fattige ljøs bakover langs kroppen. I ei veldig natt. Ein elendig liten orm*» (346, mi kurs.). Ja, sat ein trygt på avstand (vi merkar oss for øvrig at denne tryggleiken nå brått er knytt til det elles utrygge rommet der ute i naturen og natta), *kunne* det vere råd å lese meining av denne typen inn i toget. Ein *kunne* knyte toget til forestillingar om synd og syndefall (ormen), og slik makte å halde det trugande ved toget frå livet ved å gi det meining. Men poenget, som novella med konjunktiven «*sat*» i dette statert formulerte så å seie ope, er at sjølvet nettopp *ikkje* sit trygt på avstand der oppe i åsen – i teksten finst det inga grense mot dette toget, som også i seg sjølv er forsøkt formgitt i ei figurering der demarkasjonslinene mellom ytre og indre er i tøsle. Sjølvet, både hovudpersonen, dei andre reisande og forteljaren, er ein del av det, utan å kunne skape berande avstand for meining og innsikt mellom seg og toget.

Det tematiske problemet angst blir ikkje avklart, dødstrugsmålet fjernar seg ikkje i denne novella. I det novella søkjer innsikt i angstens og dødens vilkår, ser det ut for at den, slik den er utforma, ikkje kan bringe desse vilkåra klart fram i dagen som positivitetar, eller som innsikt – i «framstegets» eller «forbatteringas», eller i håpets og livets teneste.

V

I framstillinga av sjølvet til hovudpersonen er det særleg motsetnadene mellom indre og ytre, og mellom fornuft og galskap som vakkjar. Lat oss først sjå på spegelens funksjon i framstillinga.

Hovudpersonen opplever at det *er* nokon i spegelen. Samtidig veit vi at han er *åleine* i kupéen; difor kan det neppe vere nokon andre enn han sjølv han ser kasta tilbake på seg sjølv. Spegelbiletet blir difor både eit bilete av han sjølv

og av Ein Annan – eit nytt signal om at grensa mellom «eg her» og «den der ute» er undergraven i denne teksten. Det er uavklart om det er «den andre» i spegelen som kallar og dreg hovudpersonen, eller om det er hans eige sinnsforvirra sjølv som trugar han. Spegelen opphevar grenser som er nødvendige for eit heilt, individuelt sjølv; her går røysene begge vegar. Slik blir spegelbiletet til vendande figur – og det gjer hovudpersonen splitta, konstituert like mykje av det han kanskje kunne setast å vere, som av det han gjennom samtidig å vere Den Andre, *ikkje* er. Også spegelens og «alle blanke nikkjelgreier» (347) sitt spel med strålane frå kupéens mange lyskjelder bidrar til denne subjekt-splirtinga. Som ei biletlekking av angst er scenen ved spegelen sjølv-oppløysande, for dette angstens bilete viser oss korleis sjølvet igjen blir kasta «out of himself [...] and confounds him with what he is not» (15) i Blanchots formulering, korleis angst språkleg figurert er like mykje outside som inside.

Dette kan òg vere horisont for ei nærlesing av pronominale subjektposisjonar i teksten. Det eg ovanfor kalla «indre dialog» i framstillinga, klassifiserer eg som ei «subjektivert» forteljeform. I relasjon til den innleiande autorale forteljarrens narrasjon, er denne termen dekkjande. Men dette kan nyanseras. For ei dialogisk eg/du-form kan vanskeleg fungere som uttrykket for eit *heilt*, «eksistensielt» subjekt som er i identitet med seg sjølv. Lat oss sjå på nokre sitat frå novelle-teksten:

Han tenker etter. *Eg* hadde slett ikkje vilt reist. Men i siste liten kjøpte *eg* billett og sprang innpå. Og billett fekk *eg* med ein gong, endå det er stortrafikk. *Det var ikkje rett*. // Så så, det er nerve, dette. // *Du* tenkte på å reise, det er ingen ting å ta i veg for. *Skal du* ikkje inn til *køya d?* Dei andre der ventar sikkert på *deg*, for å få ro og fred til å sova (344f).

Det har vori reint for stridt i det siste, tenker *han*. Det har teki *meg* inn til beinet. *Du* får brems. Gå inn og legg *deg* som eit anna menneske. [...] Så, roleg, ikkje ta på veg. – *Du* har alltid vori slik. Trudd det verste, og alltid blitt narra på det og komi heilskina frå det. // Ja, men *eg* er mo åleine i ein sovekupe når toget elles er stappfullt. // *Eg* er i dødsakupéen. // Så så – (345).

Kva var det? Det for ein skugge over spegelen. Så, så, måte på – Men *han* fer opp og låser døra. Dette skal *du* tenke som ein *ljod*, seier *der* til *han*. Inntil vidare, seier *det*. // Måte på – // Slik har det aldri vori før, om det har vori ille (346, mine understr.).

Det denne «subjektiverte» forteljeforma faktisk viser ope fram i teksten, er korleis grensa mellom eg'et og den andre – som er nødvendig for eksistensen

av ein *heilt* individualitet – *reelt* blir nedbygt av språket. Sjølvet blir figurert, dvs. framstilt ikkje berre som det «det sjølv er», men samstundes og nødvendigvis som det det *ikkje* er, nemlig Ein Annan. Slik er det fordi menneskets språklege vøren betingar at Den Andre alltid er til stades i det vi kallar eit individuelt sjølv. Sjølvet er invadert av annethet. Som vi har sett, kallar Blanchot dette å bli «confounded with what one is not». ⁷

Vi står overfor eit sjølv gjort til språkfigur – pervertert i den *retoriske* tydinga omsnudd, stadig vendt. Slik sett er Vesaa's si novelle på dette punktet faktisk ikkje-filjsjonaliserande. Shoshana Felman siterer Hegel når ho vil ha fram dette poenget – korleis førestillinga om eit heilt, eksistensielt subjekt er eit fiksjonelt sjølvbedrag, fordi denne førestillinga ikkje tar omsyn til, stengjer av og projiserer ut den reelle galskaplegginga som eksistensen i språket gjer nødvendig: «The heart-throb for the welfare of mankind passes [...] into the rage of frantic self-conceit ... by projecting outside of itself the perversion which it really is; and by straining to regard and to express that perversion as an other». ⁸ I den «indre dialogen» vi les i novelleteksten, skjer *ikkje* denne fiktive utgrensinga og bort-projiseringa av det som språket faktisk krev at ein er – ein annan enn ein sjølv. I dei pronominale subjektposisjonane trer det «ureine» verket fram, men òg den formopplysande galskaplegginga som overskridd dei meiningsettende dikotomiane, og som fundamentalt baserer seg på språk-værens vilkår i negasjonen, den «reine» døden og angsten. Novella *freistar* å tematisere og biletleggjere desse, kontrollere og betvinge dei, men dei viser seg uerkjennelege som vilkår. Dei har einast avverkande effektar på det språket og det sjølvet som freistar å fange dei. Dei frambringar den «ureine» «dread added to dread» (15), som Blanchot krinsar rundt: Språket som det objekter ein freistar å erkjenne i, fører til at «one is losing oneself in an endless death» (6), den ureine, endelause døyinga.

Her vender vi attende til hovudpersonens splitting i fornuft og galskap. Poenget eg vil ha fram i denne samanhengen, er at denne splirtinga reelt sett ikkje er av typen «binær opposisjon». Det i seg sjølv *kunne* gitt som handgripeleg meining at hovudpersonen berre er «forvirra», men likevel klart meistar å forholde seg til fornuftig tankeverksemd og til ordinande gjeremål for å finne ut av situasjonen sin. Men er det slik i denne novella? Neppes. Rett nok *verkar* det i nær på alle sitata frå den «indre dialogen» som om røysta «utanfrå», den røysta som seter «du» til eg'et, er fornuftas og den meistrande tankeverksemdas instans. Altså *kunne* det sjå ut som om sjølvet til hovudpersonen framleis *var* eit relativt heilt subjekt som meistar å korrigere sine engstelege patologiske «avvik».

Men denne binære opposisjonen mellom fornuft og galskap bryt saman i

teksten: For nettopp Det eller Den Andre, som inne i sjølvbet seier «ver nå fornuftig, ta ikkje slik på veg», er samstundes ein tekst-instans som *fernar* førestillinga om sjølv-bergande tankeverksemd, fornuft og meistring, for det er også dette eller denne andre som seier: «Dette skal du tenke som ein lod» (346). Å bruke tanken og fornufta som ein lyd er ikkje å forholde seg med rasjonell distanse til dei sansesinntrykka som verda avgir, slik at sansesinntrykka kunne gi grunnlag for kategorisering og meistring, som igjen kunne få dei til å stå i staden for eller vise til tankar. «Tanken som lyd» inneber tvert om at fornuft og galskap ikkje kan skiljast lenger. Når sjølvbet tenkjer som lyd, er det ikkje eit heilt sjølv lenger, men eit eg som samstundes er invadert av Den Andre, som det har tatt opp i seg.

Når tankeverksemd i denne novella har slike kjenneteikn, blir også sluttpassasjen verkeleg destabiliserande: «Han kan ikkje tenke ein tanke. Klikk, klikk, klikk, klikk. Og det er ikkje å tenke» (348). Den destabiliserer ikkje berre hovudpersonens sjølv, men også den instansen som framset denne passasjen: forteljaren; ja, heile den metaforiske bileteleggjinga som vi har sett døme på at teksten forsøker å gi angsten, hovudpersonen og settinga mening gjennom. Denne formande frambringinga er den kunstnarlege tankens og fantasiens bidrag, som ber i seg si eiga fortøring stilt andlet til andlet med angstens paradoks, slik Blanchot ser det: «The case of the writer is special because he represents the paradox of dread in a special way. Dread challenges all the realities of reason, its methods, its possibilities, its very capacity to exist, and yet dread forces reason to be there» (6).

VI

Det destabiliserande rørslene vi les i «Fall» er difor kanskje også *kunstnarens* problem – han som søkjande skriv teksten i von om å vinne innsikt i dødens og angstens vilkår. Den performative språkhandlinga er sterkt paradoksal – uspent som den er i feltet mellom fornuftas skapande formgiving, og krafta frå denne skapte positivitetens fundamentale vilkår i den reine negasjonen. Så paradoksal er språkhandlinga, at kvar gong den *setter* mening og individualitet ved å formgi i diktoriar og binære opposisjonar, ved å grense ut, så bryt desse saman straks det ein kunne tru var «innsikt» og positivitet, er etablert. Det er dette Blanchot kallar for skrivarens angststridne dilemma – den ureine angsten som ikkje svarar, og som oppstår ved at positivt og negativt støtt må invadere kvarandre. Og som ifølgje Blanchot oppstår med nødvendighet, som ein tvang, eit språkleg-eksistensielt krav («exigency»).

I mi lesing lar «Fall» oss ane dette kunstnarproblemet. Påstanden baserer seg ikkje berre på lesinga av paradoks i teksten så langt, men òg på at den –

slik fleire av Vesaas sine prosatekstar etter krigen gjer – rommar motiv med meta-literære overtonar. I handsaminga av angsten som tema, tematiserer den også handling i språket. I den fortvila situasjonen den reisande er i, treng han å vende seg til ein annan for trøyst og forståing, og for å gi ei meining til lidinga si som han kan leve med. Difor

gjer han noko: han henger ut den ferdige plakaten med ynske om å treffe nattkonduktøren. [...] Han må koma [...] og seia: ja, versagod? Kva kan eg hjelpe med? // Ver hjå meg, for eg er så redd. Det er noko ved toget. [...] Kvifor er eg åleine om ein heil kupé på eit stappfullt tog? // Eit tilfelle, vil han svare [...] De kan sova trygt. [...] Men dei andre [...] som har komi bort om nettene? // Reine tilfelle. Ulykker. Godnatt (346).

Denne andre dukkar opp med sitt kakk utanfor døra på slutten av novella, men er der då beint fram *ikkje*, han er til stades ved sitt reine fråvære – og byd den reisande å følgje seg. Herifrå er det at den reisande blir slegen mot døra som slår ut i den mørke natta, og blir ståande på terskelen der teksten sluttar. Slik eg les novella, er det kommunikasjonen med omverda som fører fram til den uendelige *døyinga mellom* positivt og negativt, mellom lyset og mørket.

Som meta-literært motiv kan dette lesast i lys av Blanchots refleksjonar om det kravet som kviler på kunstnaren om å kommunisere angst, liding og einsemd. Det er utenkjeleg å leve fullstendig i einsemd med lidinga, for Den Andre trengst som vitne; det er først refleksjonen gjennom denne som gjer mogleg som meining den lidinga som elles ville vore utan kraft:

It is to the intelligent witness that the mute animal appears to be a victim of solitude. The person who is alone is not the one who experiences the impression of being alone, this monster of desolation needs the presence of another if his desolation is to have a meaning, another who, with his reason intact and his senses preserved, renders momentarily possible the distress that had until then been impotent (4).

Den som har sin eksistens i språket, meiner Blanchot, er ikkje fri til å vere åleine utan å måtte uttrykke at han er åleine. Difor, paradoksal nok, er det også i bruken av språk at han kjem nærmast det fråværet, den negasjonen som er vilkåret for lidinga hans: «it is in the use of expression that he coincides most completely with the nothingness without expression that he has become. Precisely that which causes language to be destroyed in him also obliges him to use language» (4).

Faktisk svarer den reisande hovudpersonen i novella til Blanchots framstilling av kunstnaren som «[m]ad, wildly insane, he lacks the organs he needs to live with others and himself» (4), for idet han brukar språket og vender seg meiningssøkjande til den andre, blir språket og organet han har å formulere det med, borte for han: Tunga hans losnar og fell ut. Fornuft og galskap lever ved sida av kvarandre i denne mannen, slik dei gjer i den skrivande kunstnaren. Han kan ikkje vinne eit positivt, meistrande forhold til den lidande, angstridne situasjonen sin. Språkets apori intensiverer tvert om einsemda og angsten. Slik blir jamvel uttrykksevna til angstens mest smertefulle kjelde. Språket *gjer* evna til å kommunisere meiningssfullt, men tar også denne evna attende idet den berre fører den som vender seg til den andre, fram til den uendelege, angstridne og ureine døyinga på grensa mot den reine natt og død. Det denne negasjonen skjuler, kan livet hans og verksemda hans ikkje erkjenne. Likevel er den vilkåret deira.

Gjennomgåande krinsar novelleteksten meta-literært rundt desse paradoksale – og affektive – verknadene av (den performative) språkhandlinga, med påfallande allusjonar til kunstnarens dilemma:

Han er verre faren no, han må til å spørje: // – Er du her? spør han, som ein pust. // Han prøvar strenge munnen sin, men står ikkje imot det som vil kalle og tala, han kallar ut i romet som ein dære: // – Er du her? // Det er inga vanleg kalling. Det er tilståing at han er utlevvert. *Slik det måtte gå.* Då må leppene kalle: er du her? // Det svarar ikkje. // Han bed seg sjølv: *tei deg!* Men står ikkje imot anna må kalle på ny. Må gå imøte med detta. Han spør: er du her? Og så lyer han, som om det kunne svara (347).

Han har inga utsetjing no, han har kurs mot utdøra. Idet han er på vegen, kjenner han at tunga losnar frå festet sitt og fell i golvet. Men han stansar ikkje for det, han blir søgen mot den døra som slår ut. Der opnar ho seg! Svart. Fylt av fart og brøl. Kva har han kalla på ved å henge ut den plakaten? (348).

Søkinga etter meining i angsten, einsemda og dødskjensla, det å bringe lidings vilkår fram i lyset for å betvinge den meistrande gjennom kommunikativ tilvending til den andre, avfoder intensivert angst og døying, den ureine «dread added to dread». For søkinga er språkleg, og den må skje på den reine, uerkjennelege natta vilkår.

På handlingsplan, i personframstilling, i formverk, og meta-literært endar fornuftas «påkalling» i galskap, oppløysing og meiningssløye i denne

novelleteksten. Dødsangst er ikkje berre tema i novella; den viser seg òg som språkfigutleg pathos, ei kraft som med sin opasitet og annethet invaderer og set i rørsle tekstens arbeid med demarkasjonar av rom (topos) og meining (logos). Til sjuande og sist har denne krafta utspring i – og fører tilbake mot (men ikkje inn i) – den negasjonen som gjer både livet og språket moglege, men som dei alltid står på utsida av, berre på grensa til.

Dette seier òg noko om kva skrifta kan yte av innsikt, kunnskap og sanning. I sitt forsøk på formgven meiningssfylde har den innskrive i seg si eiga forsvinning (men ikkje sitt endegyldige opphøyr). Det er skriftas epistemologiske vilkår.

Dette er òg kunstnarens angstridne dilemma, ifølgje Blanchot, for forsøket «cannot succeed, and it is this impossibility of succeeding, of reaching the end, where it would be as though it had never succeeded, that makes it constantly possible. It retains a little meaning from the fact that it never receives all its meaning, and it is filled with dread because it cannot be pure dread» (19f).

Notar

- 1 Maurice Blanchot, «From Dread to Language» (oppr. versjon i *Faux pas* 1943: «De l'Angoisse au langage»), *The Gaze of Orpheus and other literary essays*, ed. P. Adams Sitney, Barrytown: Station Hill, New York, 1981, s. 11.
- 2 Shoshana Felman, *Writing and Madness*, Ithaca, New York, 1989, s. 26.
- 3 *Ibid.*, s. 25f.
- 4 Frå samlinga *Vindane* (1952). Her henta frå *Skrifter i samling*, bd. 10, red. Otto Hageberg, Oslo: Det Norske Samlaget, 1988, ss. 344–348.
- 5 *Op.cit.*, ss. 3–20. Vidare sidetilvisingar i teksten.
- 6 Jf. Felman, *op.cit.*, s. 26.
- 7 Denne avpersonaliseringa av (det literære) sjølvet reflekterer Blanchot over i fleire essays, ut frå lesingar av ei rekke verk. Han freistar å gripe denne tilstanden i sjølvet med termen «nytrum». Sjå særleg essayet «The Narrative Voice (the 'he', the neuter)», i *The Gaze of Orpheus and other literary essays, op.cit.*, ss. 133–143. – I dei nyss siterte passasjeane frå «Fall» ser vi dette avpersonaliserte nytrum også grammatisk markert: I den «andre dialogen» mellom 'eg' og 'du' i hovudpersonen, framtrer den stemma som seier 'du' inne i sjølvet, også som eit ubestemmeleg 'det'.
- 8 Shoshana Felman, *Writing and Madness, op.cit.*, s. 91. Felman har henta sitatet frå avsnittet «Das Gesetz des Herzens und der Wahnwitz des Eigendünkels» i «Verrunft»-kapitlet i *Phänomenologie des Geistes*. I Hegels tyske tekst er omgrepset for denne perversjonen «die Verkehrtheit».

STEINAR GIMNES (RED.)

KUNSTENS FORTROLLING

Nylesingar i
Tarjei Vesaas'
forfattarskap

Landslaget for norskundervisning (LNU)
Cappelen Akademisk Forlag

Innhold

© Landslaget for norskundervisning (LNU)/
J.W. Cappelens Forlag a.s. Oslo 2002

Omslag: John Chr. Sjølie
Omslagsfor: Gyldendal Norsk Forlag
Sats: TH Grafisk
Trykk og innbinding: AIT Otta AS

ISBN 82-02-19659-0

Dette er bok nr. 147 i LNU's skrifserie

Det må ikke kopieres fra denne bok i strid med åndsverkløven eller avtaler om kopiering inngått med KOPINOR. Interessesorgan for rettighetshavere til åndsverk. Kopiering i strid med lov eller avtale kan medføre erstatningsansvar og inndragning, og kan straffes med bøter eller fengsel.

Forord 7

Far og diktar 13
Olav Vesaas

'Tid' og 'tilvere' i Tarjei Vesaas' roman Sandeltreet (1933) 23
Steinar Gimnes

«Søken etter livets mysterier»
Vesaas' figurer mellom initiasjon og splittelse 43
Andrés Másdt

Topos og tropos i Tarjei Vesaas' lyrikk
Lykka for ferdesmenn 61
Ole M. Høystad

Språk, angst, innsikt
Novella «Fall» (1952) av Tarjei Vesaas 83
Lars Sætre

Paradiset på den grønne ø
En læsning af fikset-billede i Kimen 102
Hans Fræster

Narrativitet og apostrofering i tre Vesaas-dikt 148
Ingrid Størholm