

“– Innbilling har du gjort”***Fuglane* (1957) av Tarjei Vesaas som desillusjonsroman**

I

Dei innsikter i fundamentale menneskelege og kunstnarlege vilkår som *Fuglane* ber i seg både tematisk og språkleg, gjer den utan tvil til ein av Tarjei Vesaas sine mest vellukka romanar.² Men samstundes som den heilskapleg utforma boka overtyder som kunstverk, er dei eksistensielle og språklege vilkåra som den gir bilete av, spørsmål som aldri lar seg avklare. Dei framstår som grunnleggjande paradoks i tilværet – både for kvardagsmennesket og for kunstnaren. Difor blir vi aldri ferdige med *Fuglane*. Med sine motseiingar, sin ironi og sine eksistensielle og språkfilosofiske avgrunnar har den ein uomtvista plass i moderne norsk litterær tradisjon.

Vi skal freiste å få eit grep om romanen ved å lese den på tre plan, som er nært knytte til kvarandre ved at dei alle tematiserer ein dødsproblematikk, som gjer romanen til ein høgst samansett tekst. Den rører ved omfattande problem som går langt ut over den kvardagstematikken som den rommar. Vi skal gå gradvis frå det konkrete og enkle til det meir kompliserte. I lesinga av dei tre betydningsplana, startar vi med fokus på kvardagstematikken, der det vil vere viktig å få tak i den grunnleggjande motsetnaden mellom dei sentrale motiva som romanteksten spelar igjennom. Deretter skal vi – med støtte i nokre allmenne begrep frå psykoanalytisk teori – studere det andre betydningsplanet, som rommar det vi kan kalle for *Fuglanes* “psykoseksuelle” tematikk. Og til sist skal vi reflektere over det tredje betydningsplanet, som ber i seg romanens språkfilosofiske tematikk, der teksten meta-poetisk reflekterer (over) seg sjølv – med utgangspunkt i Mattis – og Tarjei Vesaas – sitt problematiserande forhold til språk, til det å fortelje, og til det å skape “innbilling”, illusjonar, fiksjon.

Men før vi kommenterer dei ulike betydningsplana, skal vi aller først skissere hovudlinjene i romanens forløp.

II

Første del opnar med fokus på kommunikasjonsvanskane mellom Mattis og Hege. Begge kan la seg såre av ord. Landskapet blir rissa opp, der den avsidesliggjande heimen deira har dei to

¹ Publisert som og i: “–Innbilling har du gjort”. *Fuglane* (1957) av Tarjei Vesaas som desillusjonsroman”. Audiogram 22. Bergen: Fjernord, Univisjon, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, 1993.

² Tekstutgåva som ligg til grunn for denne studien, er *Fuglane*. Tarjei Vesaas. *Skrifter i samling*. Band 12. Red. Otto Hageberg. Oslo: Det Norske Samlaget, 1988. 7–185.

ospetrea tett ved seg – dei som på folkemunne blir kalla “Mattis-og-Hege”, og som Mattis skjemmest over. Biletskapingsevna til hovudpersonen blir framheva, saman med den “vegg(en)” (13) Mattis kjenner at dei indre bileta og dei høgst private formuleringane hans støyter imot og blir knuste av.

Spegelscena lar oss følgje Mattis inn i “kvinne-kammerset” (16) til Hege. Den spelar opp for oss den motsetnaden han sansar mellom kjensla av noko fråstøytande knytt til eige andlet, og dei “mange vakre bilete” (16) han får fram i seg ved tanken på jenter. Slike førestillingar “er det ikkje lov til” (16), heiter det, men han meiner likevel at “Eg kan vel detta når eg ikkje fortel det” (17).

Hege stiller krav til han om å finne hugnad i kvardagen. På samme tid kjenner han skam over at Hege føder han, og Mattis har stadig angst for at ho skal forlate han. Men etter Mattis sitt angstfylte fantasibilete av Hege som forsvinn frå han som ein prikk i det fjerne, er det den sentrale hendinga med rugdetrekket over huset inntreffer. Mattis kjenner seg utvald, og sansar signal på eit “hjelpelaust fuglespråk” (22). Brått kjennest det for han “som noko var overstått, etter lange og vrang tider” (24): Han set voner til ei kommande utfriing. Hendinga avføder draumen hans (kap. 7) om talande fuglar, som så blir til jenter, og éi av dei kommuniserer løyndommar til han i form av fuglesong. Det heile er ei oppleving av noko namnlaust, fødd ut av rugdetrekket, og her i draumen gir den også Mattis språkevne.

Men fortelje om den etterpå kan han ikkje. Hege tar imot dei oppstykkta orda hans om draumen med skepsis og avvising. Og Mattis må ut på jakt etter lønnsarbeid. Uviljug og engsteleg som han er ut frå tidlegare mislukka arbeidsrøynsler, vil han straks vende heim att. Men til éin bestemt gard han kjem til, knyter han likevel gode minne om omsorg og forståing. Det får han til å spørje der. Her får han dagsjobb med turnipstynning, saman og i konkurranse med bonden sjølv og eit kjærast-par. Mattis må tåle fleire nederlag grunna manglande dugleik. Men med jenta får han flørtande kontakt, vinn språkevne igjen for ei stund, og får fortalt henne om rugde-opplevinga. Men igjen må han sjå seg slått av både bonde og “rival”. Han forsøv seg etter matstunda, og får på ny den trøystande omsorg bondekona tidlegare har gitt han: Nå slepp han unna ved å bli boden på kaffi. Likevel endar dagen med lønn til Mattis for utført arbeid, og han vender påtatt mandig stolt tilbake til Hege.

Ho blir endeleg med han om kvelden for å oppleve rugdetrekket. Det oppstår eit kortvarig, nært samband mellom dei to, som så blir øydelagt av Hege. Mattis svarar henne straffande ved nå å fortelje at også ho er oppattkalla i eit av ospetrea. Hege roar og styrkjer Mattis idet ho får han overtydd om at dette ikkje er til å bry seg om.

Mattis sin neste runde etter arbeid kjem på Heges ordre, men endar hjå handelsmannen. Kjøpmannen gir ei rasjonell forklaring på rugdetrekket: Det må vere ein unghane som har byrja for seg sjølv (60). Mattis avviser denne forklaringa; den står for han som ein reduksjon av opplevinga av det rare som *han* knyter til fuglane. Brått kjem torevers-angsten hans fram, men dei trugande skyene løyser seg opp i denne omgangen.

I staden får han på heimvegen ei ny fugle-oppleving – han ser ein stor og vakker fugl, som han umiddelbart assosierer med Hege, og som får han snøgt heim for å sjå om alt er i orden med henne. Når han freistar å fortelje henne om fuglen, finn han ikkje ord for den samanhengen han les den vakre fuglen inn i: Den står for “Noko som ikkje hadde namn” (64), men som i hans indre knyter seg til Heges vernande omsorg, så vel som til tanken på jenter ved at romanteksten her opprettar eit samband attende til spegelscena i “kvinne-kammerset”: “Så vakkert hadde den skinande fuglen vori *spegla* i andletet hans” (65, mi kurs.).

Nå fører forteljinga Mattis opp i den andre sentrale rugde-scena. Han finn fottrakk og prikkehola i diket, som han straks les som fuglespråk og fugleskrift, retta til einast han sjølv med “bodskapen” “Du er du” (67). I fire dagar kommuniserer han med desse avtrykka på fuglespråket han har funne. Den femte dagen finn han ingen meldingar til seg, men den sjette dagen er der igjen avtrykk i diket. Trass i dette, tolkar han likevel fråværet av “skrift” den eine dagen som eit umiddelbart signal om at rugda kan vere i fare og utsett for dødstrugsmål.

I naiv glede over at jegeren er interessert i rugdetrekket, stadfester han så opplysningane om kvar trekket pleier gå om kveldane. Han innser mistaket sitt for seint, og denne sekvensen fører fram til at ei av rugdene verkeleg blir skoten ned av jegeren ein sein kveld. Mattis, som held den varme, blysprenge fuglekroppen i handa, får det svarte fugleauget på seg, og mistar heilt talens makt. Det einaste han kan ytre etter at fugleaugo har lukka seg, er “– Lokk over. // – Ikkje meir. // – Bly i vengen” (73). Det heile er ei sterk oppleving for Mattis, og den endar med at han følgjer Heges råd om å gravleggje fuglen med nok eit lok over blikket den hadde – under ein stor stein. Om natta må han liggje innved Hege, som han brått innser *også* er dødeleg (“Hadde det no vori Hege – “, tenkjer han, 76). I tankane hans blir Heges trøystande hand til ein fugleveng.

Etter fuglens endelikt må Mattis i andre delen av romanen starte på nytt i søkinga si etter eit betre liv. Hege har nå sendt han på fisketur, der han grunnar og tenkjer så sterkt at han i første omgang er om å drukne i den rotne båten. Han tenkjer tilbake på dei avlidne foreldra sine, som har trekk vi kan lese som parallellar til karakteriseringane av Hege: Faren hadde gitt opp å få Mattis sosialisert; mora hadde i det lengste vist omsorg og vona på ei endring dén vegen. Hege ber begge desse draga i seg. Mattis tenkjer òg på den grensa han følte vart sett for livet hans frå den dagen då folk sette *namn* i omløp på han og kalla han Tusten. Og seinare grunnar han med

skam-kjensle over at Hege kan gråte over det vanskelege livet sitt, og han minnest korleis han stundom har freista trøyste henne med å framheve at ho i det minste føder han. Han minnest òg Heges ville augekast i slike stunder – eit motiv som lett lar seg lese som ei gjentakning av den skotne rugdas blikk.

Hovudpersonen reddar seg nå i land på holmen, der han sovnar med båtlina bunden om foten. Sommarturistane Anna og Inger finn han der, og etter at jentene har justert minespelet seg imellom, gir dei han ein ugløymeleg dag i samvære med seg. Mattis kan vise sjølvkjensle, mandighet, og ikkje minst kjenne formuleringsevne i samtalanene med eitt av dei måla han rettar begjæret sitt mot i denne boka: jenter. Idet jentene held forstillinga ved lag – også som medfølande forstilling – går returen frå holmen til handelsmannsbrygga, der Mattis stig i land som triumfator i sin innbilte sigersrus. Den fine opplevinga held fram for han idet han vender heimatt til Hege og kan fortelje om god-dagen sin.

Ved neste besøk hjå handelsmannen kan Mattis då òg opptre med tryggleik, og som ein mann, og han returnerer ikkje med dei barnlege kamferdropsa denne gongen, men med kaffi og sukker, “som han var ein tømmerhoggar frå ville skogen” (105). Men den korte lukkekjensla hans tar brått slutt; det blir torevêr, og angsten han har buande i seg, fører han som vanleg i slike tilfelle til utedoen, der han kjenner seg tryggast. Vel igjennom torevêret, kjem den neste og meir alvorlege nedturen for han: Han oppdagar at den eine ospetoppen er blitt splintra av lynet – “Døden hadde leika derborte” (108). Dén umiddelbare meining som han søkjer i naturfenomena, får han først til å engste seg for at det kunne vere “hans” tre lynet har råka, men han held denne redsla frå livet ved å førestille seg at det er Heges tre som er øydelagt. Ytterlegare nedtur får han når han ved nærmare ettertanke må erkjenne at *var* det verkeleg Heges tre som var splintra – og dermed *Hege* som kunne stå i fare for å falle ifrå, ville det heile gå ut på eitt, sidan dette ville innebere at han sjølv ville bli etterlaten hjelpelaus og i total einsemd. Erkjenninga av Heges dødelighet blir samstundes til ei innsikt i hans eigen.

På ny hjå handelsmannen kjenner han seg i angsten sin ytterlegare fornedra ved at mannen nå gir han drops mot hans vilje – igjen må han godta å vere “barn”. Og så melder skamma og skuldkjensla over synda seg hjå han: I den hardnakka tolkinga av lynnedslaget som *Heges* død, har han gjort seg skuld i nærmast å *ønske* at det var Heges død lynet bar bod om, og han angrar bittert. Mattis har på ny mista språkevna, og kan ikkje fortelje om den dramatiske opplevinga si. Hege tilgir han imidlertid straks, då ho likevel forstår samanhengen. Og som for å hjelpe han ut av eit knipetak, slår ho frampå om at han heretter kan bli ferjemann og ro jenter over vatnet. Dette blir det einaste strået av håp han har å halde seg til idet romanens tredje del tar til.

Etter splintringa av ospa og dén livstrugande meining dette har fått for Mattis, må han også i del tre starte på nytt i den fortvilande striden sin for eit betre være. Full av pågangsmot ror han på vatnet, fram og tilbake, i von om passasjerar. Langt om lenge høyrer han Jørgens rop på den andre sida, og ror Jørgen over til hans og Hege's heim. Jørgen får seg skogsarbeid og blir verande. Det utviklar seg eit forhold mellom Hege og Jørgen, som ein kveld lokkar han til å ferje om natta, for å få han ut av huset så paret kan vere saman toeine. Mattis anklagar Hege for dette bedraget, og for at ho nå har vendt seg mot Jørgen i staden for å vere berre hans. Hege går styrkt ut av konfrontasjonen, idet ho har gjort det klart for Mattis at om *han* kan snu seg etter jenter som Anna og Inger, så må Mattis la *henne* få snu seg etter Jørgen.

Meir og meir går det opp for Mattis at Hege er tapt for han. I ein ny konfrontasjon, nå med dei begge, får Mattis endeleg visse for at dei er blitt kjærastar. I desse konfrontasjonane, som eigentleg dreier seg om liv og død for hovudpersonen, er Mattis sint og aggressiv, og dét gir han kortvarig talens makt. Men på ny får han nedtur: Det blir torever igjen, og han flyktar til utdoen for å søkje ly. Denne gongen brukar Jørgen hendinga til å lære Mattis at redsle kan handterast. Med autoritær haldning kommanderer han Mattis ut midt i verste toreskrallet – og Mattis klarer å takle angsten sin. Hege og Jørgen rosar Mattis for å ha halde ut denne påkjenninga, og Mattis kjenner seg på eit vis takksam.

Den sosialiserande rollen Jørgen har tatt på seg, held fram med at Jørgen tar Mattis med seg på tømmerhogst. Tanken er å hjelpe han til å handtere sitt eige liv, slik at også Jørgen og Hege kan vinne seg den fridommen dei treng. Men dette lukkast *ikkje*; Mattis spring heimatt for nok ein gong å freiste å vinne Hege tilbake. Også nå kjem han til kort. Når Mattis må til skogs med Jørgen andre dagen, konfronterer han den autoritære “rivalen” sin med voldsom aggresjon. Han et også flugesopp, kjem i rus, og vil ta livet av overmannen. Men så svingar Mattis over til anger og skamkjensle, og tar til slutt Jørgens dom inn over seg: “Innbilling har eg gjort” (162).

Etter dette blir det korkje ferjing eller tømmerhogst meir; Mattis leitar etter ein siste utveg. Men før dei dramatiske sluttkapitla, får Mattis eit nytt møte med jenta frå turnipsåkeren. Saman med henne får han den flyktige opplevinga som set henne jamvel *over* Anna og Inger: Etter å ha sett han i auget, gir ho han det forståande, medmenneskelege handslaget han treng, og stryk han også over kinnet før ho blir borte att. Mattis lar hendinga vere utan namn, men samværet med jenta har bringa ein tidlegare opplevingssamanheng han har hatt, ut av det språkause: “først i dag steig steinen fram or det namnlause” (167), heiter det.

Steinen, som Mattis tidlegare har knytt til den evig uutgrunnelege og tyngjande meiningssamanhengjen kring rugda, klarer han nå flyktig å sjå i det sosialiserte, praktiske livets nytte-perspektiv: “– *Flate steinar er til å sitje på*”, seier han (167). Men denne hendinga, som

kunne gitt voner om Mattis si framtid, blir like fort borte som ho vart til. Ytterst einsam og rådlaus, og etter ein siste mislukka konfrontasjon med Hege, klekker han ut planen om å risikere sitt eige liv ved å la elementa få rå. Han støyter hol i båten, held seg oppe på årene, og så bles vinden opp. Han ropar på Hege, og han ropar til slutt sitt eige namn der ute i bølgiene – “på det aude vatnet let det som eit framandt fugleskrik. Kor stor eller liten den fuglen kunne vera, høyrdest ikkje” (185).

III

Av dei tre skisserte betydningsplana, startar vi med å lese det kvardagstematisk. Her skal vi særleg framheve motsetnaden mellom romanens sentrale motivkompleks.

Det er på kvardagsplanet vi møter den hjelpelause Mattis, som ingen nytte gjer. Han er ikkje sosialisert til eit vanleg produktivt liv eller til mellom-menneskeleg forståing gjennom normalspråkleg kommunikasjon. Men desto rikare evner har han til sansing, biletskaping, draum og fantasering. Vi møter han her som kvardagsmenneske, midt i vanskar med formuleringsevne, kjærleik og forventning, skuld og ansvar. Og han står overfor det eksistensielle spørsmålet om meining i tilværet – i forholdet mellom sjølvet og omverda, mellom medvit og kjensler på den eine sida, og naturen, tinga, medmenneska på den andre.

På dette kvardagslege planet ser vi Mattis som ein forvaksen, begjærande 37-åring: Han begjærer erotisk, som andre personar i boka; han begjærer eit vedvarande nærvære med den forsørgjande søstera Hege; og han begjærer eit inderleg nærvære med flora og fauna. I alle desse samanhengane baskar han med grenser som livet har sett for han. Samstundes er han ei sårbar sjel. Så om verda, teikna og orda framstår som fundamentalt meiningsberande for han – med meiningar det rett nok kan vere vanskeleg å få tak på for han –, så kan det potensialet han har for samverknad og utveksling med natur og menneske like gjerne slå over i angst og skuldkjensle – som det gir han fortrøysting og voner om utfriing. Han står i feltet mellom sterke voner om eit annleis og betre liv, og ein like sterk angst- og skuldproblematikk – som er livshemmande, om ikkje beint fram drepende for han. Mattis er ein splitta romanperson, og lever eit motsetnadsfullt liv. Kvardagstematikken i romanen gjer Mattis sine sansingar, handlingar og språkevne til del av ein grunnleggjande og gjennomgåande motivisk motsetnad mellom på den eine sida *angst-*, *skuld-* og *skammotiva*, og på den andre sida *utfriingsmotivet*, som i ein av sine variantar kling gjennom romanen som “Det skal bli annleis heretter”.

Alt på bokas første sider får vi innblikk i korleis Mattis skjemmest over ikkje å arbeide. Han plagast med “det evige samvetsgnaget han hadde fordi han ikkje arbeidde som andre folk – og han kom lirande med den gamle lekse her i huset: // – I morgon må du finne på noko å gjera

for meg. Dette går ikkje lenger” (10). Seinare høyrer vi at han òg knyter skam og angst til den manglande dugleiken han har til å utføre arbeid: “Det hende at Hege sende han til handelsmannen med nokre kroner for å kjøpe mat, eller han vart sendt dit med ei ferdig kufte. Det var alltid eit vågestykke, det kunne gå bra og det kunne ende i skam og svie” (37).

Alt her ser vi at angsten hans for arbeid har å gjere med kjensla av å setje livet på spel – å handle er alltid eit vågestykke. Dette viser klart fram mot dei engstelege tankane han seinare gjer seg om døden som reell fare i tilværet. Angsten for arbeid som eit vågestykke kjem særleg konkret til syne i turnipsåkeren. Ut over at han skammar seg for ikkje å halde tritt med bonden og kjærastparet, og at han skammar seg for å ha forsove seg etter arbeidspausen, er angsten her konkretisert som tevling, med bonden – og med den “rivalen” han sansar at jentas kjærast er for han. Mattis vil jo på sitt vis “vinne” jenta for seg, men må erfare tapet av sin eigen innsats, som er heile seg og det han står for. Han vinn seg ikkje trygg utfriing, berre forsterka ufridom: “Som dette brukte det altså å gå når han kom på arbeid – så det var inga forandring. *Det* var det som i grunnen låg murra bakom i dag: inga forandring, einast det velkjende” (48).

Åkersekvensen viser oss likevel ikkje berre tapet av eit friare liv, som peikar fram mot Mattis sitt seinare medvit om at han er dødeleg. For ironisk nok gjer Mattis seg i åkeren skuld i ei “synd” som umiddelbart kan synast triviell, men som klart peikar fram mot den erkjenninga han seinare må gjere om at også han som menneske *sjølv* er aggressiv, trugande, ja beint fram “morderisk”, jamvel om han sjølv oftast meiner seg ynkeleg og krev støtte: “Dei verdfulle plantene var òg rektig til å arge seg over, dei stod trådsmale og ynkelege når han hadde rivi ifrå alt som dei stødde seg til. Mattis hadde hug å skjelle dei ut i armoda si, og kalle dei elendige små krøkar som ikkje var verd at ein låg her og hadde det trasig” (48). Angst-motivet er altså samansett, og viser kvardags-Mattis som ein person riven mellom tilværets livstryggjande og dødelege dimensjonar, der han ikkje kan velje berre den eine. Han må òg setje livet på spel – og i vågestykket erfare at dei engstelege trugsmåla han kjenner seg utsett for, er han faktisk òg berar av sjølv.

“[R]ompa hekk der no til skam, når ein var sår overfor slikt som Mattis var” (43), heiter det om dei turnipsrendene han ikkje rår med. Kroppsmetaforen er velvald. For eit anna område Mattis skjemmest og engstar seg over, er nettopp hans eigen kroppslighet. “– Bra folk talar ikkje om slikt, som det eg drøymde” (32), seier han til Hege etter draumen om fuglar og jenter som har tala om “løyndommar” til han. Og jentefantasiane han får framfor spegelen i Heges “kvinnekammers”, gir han òg angst: “Nei, ikkje tenke på jenter midt i veka. Det er det ikkje lov til. Det gjer ingen” (16). Han er medviten om at han kryssar ei grense av forbod når han samstundes trassig tenkjer at “Eg kan vel detta når eg ikkje fortel det” (17). Stor er tilfredsstillinga hans når

han seinare overfor Jørgen – i mangt den personifiserte Loven for Mattis – får vite at også *han* nok har tenkt på jenter midt i veka (162). Sitt eige kroppslege begjær skammar Mattis seg over, samstundes som angsten for det kroppslege er noko han må vinne over for å nå den utfriinga han søker i fantasiane om og samværet med jenter.

Men også så trivielle ting som kroppens behov for søvn og mat, er noko Mattis er skamfull for. Det kjem tydeleg fram i samtalen med den trøystande bondekona, som har late vere å vekkje han til ettermiddagsonna i åkeren (50-52). Desse kroppsmotiva gir oss biletet av ein person som ikkje fullt ut har godtatt dei behov, krav og begjær han som menneske nødvendigvis *må* ha, men som på samme tid er klar over at det kroppslege er ein integrert og merkbar del av han sjølv. Han står i ei angstskapande motseiing her. Også dén står i relasjon til den grunnleggjande konflikten mellom livslyst – og medvit om eigen og andres dødelighet. For romanteksten knyter denne angsten til Mattis si førestilling om at det er *han* som er skuld i at Hege og kroppen *hennar* eldest – ho som er den viktigaste faktoren for at han sjølv kan halde seg i live: “Eg *må* ha arbeid. Hege er blitt grå. // Det seig innover han: // Det er eg som har gjort Hege grå. // Etterkvart gjekk sanninga opp for han. Han skamma seg djupt over åtferda si” (21). Angsten for dette tar Mattis oppatt i samtalen med bondekona (51). Erfaringane hans av kroppens ulike behov freistar han såleis å fortrenge – av skam og angst – fordi han på eit ikkje fullt medvite vis anar at å stette kroppens behov og å halde den i live, på samme tid i ein viss forstand inneber kravet om å godta å miste kontrollen med kroppen: Mattis vegrar seg for å godta kroppens behov og lyster; difor vegrar han seg òg for å godta sin eigen – og andres – dødelighet, slik alle vaksne menneske må. Slik er det òg ein logikk i at romanteksten gjennomgåande knyter *barnets* attributt til skildringa av Mattis – attributt som han sjølv tidvis kjempar imot, jfr. t.d. den ambivalente holdninga hans til kamferdropsa hjå handelsmannen. Slik viser romanteksten at ønsket om varig utfridd liv eigentleg grunnar seg på den nødvendige, men paradoksale eksistensielle aksepten av livets slutt punkt: døden. Men denne innsikta nærmar ikkje Mattis seg før heilt mot slutten av boka.

At det er denne allmenn-menneskelege Loven som set grenser for Mattis sitt liv og som gir han den nagande kjensla av skam og angst, antyder romanen også gjennom ein annan variant av motivet. For Mattis er den skamfulle svien han kjenner over folkesnakkets oppkalling av dei tørre ospetrea som “Mattis-og-Hege”, meiningslaus, men den går likevel “beint på sanninga” (12) – og er dermed høgst meinings-*full* for han. Det dreier seg om den uroa han kjenner over *namngivinga* som fenomen i menneskeverda. Namn – og i vidare forstand: språk – *lukkar* tilværet, dei stengjer ute, og let etter seg ei uoverstigeleg kløft av spørsmål som ein ikkje kan rå med, som ein ikkje kan nå endelege svar på eller forstå fullt ut. “– *Kvifor er det slik det er?*” (52)

spør han bondekona fortvila. “Han skjøna og skjøna ikkje. Kulsa. Såg ned i ein avgrunn av gåter” (52).

Vissa om namna som “skam-trea” (57) har fått, og om sjølv å vere namngitt som Tusten av fellesskapet, gir han ei fundamental uro. Den kan Hege rett nok avhjelpe mellombels (57f), men like fullt dukkar den opp att i han straks etter, då dei to småjentene i graset spør han tankelaust: “– Kva skal du då, Tusten?” (59). Han er medviten om at “dei var utan synd” (59), og han prøver å kontrollere skamma og sinnet sitt: “Roleg, roleg, sa han seg, dei er umyndige” (59). Men uskulda deira hjelper ikkje *han*, og er ikkje til å halde ut: “Likevel skunda han seg ifrå dei”, heiter det (59). Også den angstfulle overgangen frå det namnlause, som Mattis støtt hegnar om, til det å vere namngitt, er noko han skjemmest over. Og også denne overgangen er analog med den konflikten og ambivalensen han erfarer mellom livets og dødens prinsipp, og som han ikkje før mot slutten av romanen er viljug til å ta inn over seg som eit av tilværets grunnleggjande paradoks.

Den angsten dette paradokset gir han, kan vi følgje gjennom nok ein serie av motiv, der dødsproblematikken stadig meir tvingar seg på han. Skrekkslagen tenkjer han “Hadde det no vori Hege –” (76), då han har gjennomlevd den opprivande nedskytinga og gravlegginga av rugda. Romanteksten følgjer opp, og parallelliserer Heges fortvilande ville auge i ei av *hennar* tunge stunder, med det svarte fugleauget som den skotne rugda har stirt på Mattis med (83). Den redsla han har for teikn på død, framstår etter kvart meir og meir som eit medvit i han – først om at menneska rundt han vil falle frå, men seinare òg om at han sjølv lever sitt eige liv berre på dødens vilkår. Når han lenger ute i teksten jaktar på stadfesting av at det er *Heges* tre som er splintra, for slik å vinne seg innbilt udødelighet, dukkar angstmotivet opp i form av ei synd han sansar for å ville halde seg sjølv i live. Han samtalar med ein slåttekar han treffer på vegen, og refererer til det øydelagde treet: “– Men kven *er* det? [...] – Det er vel den som sit heime no? spurde Mattis og gruva seg for synda han gjorde. Noko svart uhyggeleg gjorde han no, det kjende han” (113). Kjensla av synd her er ei aning av det tapet av illusjonar om eit betre liv som han må erkjenne til slutt. Talande er det òg at det er ein slåttekar han står attved når livets paradoksale vilkår byrjar å gå opp for han. Mannen representerer nettopp den motseiinga tilværet grunnar seg på, idet han som slåttekar aksepterer plantens død til fordel for ei mellombels berging av framtidig liv.

Men Mattis freistar å halde den drepende innsikta frå livet så lenge som råd, og set seg i første omgang føre å varsle Hege om *hennar* dødsfare. Han er ikkje “i tvil om anna det var Hege, ospa Hege som var merkt av lynstrålen. Hege var eldre, og all ting” (114), heiter det, men angsten

dukkar straks opp i han for at hans eiga livsdrift har dødelege konsekvensar for andre: “Dette ville han elles ikkje veta at han tenkte, det var ein stygging som tenkte for han i slike stunder” (114). Men så må han erkjenne at han sjølv er aktivt deltakande i spelet mellom liv og død, og at handlingane hans for eige livsopphald har drepende konsekvensar for andre: “Rader av ugreie tankar for gjennom han: At det var treet Hege som lynet fann. At han sjøl hadde slegi detta fast for å berge seg. At Hege såleis kanskje var i dødsfare” (116). Og vidare: “Det vonde samvetet sleit i Mattis. // – Du veit ikkje kva eg har gjort deg, Hege, sa han, men det er noko farleg. Du må passe godt på så du kan få vera i live. [...] Det er det *gjort* noko om, [...] eg kan ikkje fortelje det. [...] – Og det er eg som har gjort det, sa han, men eg greier ikkje fortelje det” (116f).

Først i bokas tredje del går tilværets paradoksale lov fullt opp for han. At vi alle må akseptere kvardagslivets triste einsemd, og ta inn over oss ansvaret for vårt eige høgst midlertidige liv, der vissa om døden må vere ein integrert del – dette merkar han først til fulle når Hege i *si* livsoppblomstring saman med Jørgen gjer seg vakrare og vender seg til den *ho* har kjær. Sjølv om Mattis set pris på at “det vart meir sveis over henne”, “vart dette [endå] til uro i han” (134). Det er ei visse om hans eigen dødelighet som har slått ned i medvitet hans – ei visse som først var aningar av engsteleg sorg over *andres* død – rugdas reelle og Heges framtidige død. Men aningane er blitt til medvit om ansvaret for hans eigen fundamentalt einsame menneskelege eksistens – eit ansvar som omfattar aksept av at eigne handlingar og førestillingar kan vere potensielt skadelege for andre, og dermed, og i fundamental forstand, også dødelege for eige sjølv.

Korleis denne angst-skapande innsikta aldri *kan* glattast over eller gravast ned, samanfattar teksten i ein fortetta passasje: “Nede i stranda fekk Mattis mange nye tankar – det var om auga under steinar: // Der er lokk på lokk og stein på stein, men det kan aldri dekkast over. // Vassflata var vid, han såg utover. Han tenkte utydeleg: hjelp Mattis. // Kvifor! // Han rykte seg. // Nei nei, mumla han meiningslaust, og treiv årene. // Bly i vengen, tenkte han, og der er stein på stein, over auga” (139). Ved at refleksjonane hans blir knytte til fuglen, slik det blir gjort her, får rugdas konkrete fall også ein utvida dimensjon av meining: Romanteksten gjer til den ein metafor for det fundamentale *eksistensielle fallet* vi alle må leve igjennom og ta inn over oss idet vi reflektert må erkjenne grensene for våre eigne liv. Det skjer i relasjon til menneska rundt oss i sosialiteten, og i relasjon til oss sjølve – at all vår sansing, handling og språklege verksemd for å oppretthalde eit “eigentleg” liv i denne verda, til sjuande og sist er fundert på – og blir undergrave av – den døden og dermed den ueigentligheten som livet har innskrive i seg som vilkår.

Denne innsikta konkretiserer seg særleg i den engstelege erkjenninga Mattis får av at Hege og Jørgen er blitt kjærastar. Romanteksten bearbeider og *vender* her det kjærast-motivet vi møtte tidleg i boka, då Mattis har hatt sitt første møte med rugda. Dér tolkar han kveldens nyss avslutta oppleving som lovnad om eit friare liv: “Slutt for i kveld”, tenkjer han der, “For no har fuglen funni kjærasten sin” (27). For øvrig viser dette ytterlegare korleis teksten parallelliserer rugda med Hege. Når han her i tredje delen bittært må erkjenne vendinga av kjærast-motivet, minner Hege han om at “Det var jamvel du som fergde [Jørgen] over til meg” (142), og velsignar han for det. Han er “først på veg til å bli glad, men så kom sanninga: Hege var mist. // Nei nei. // Du ser vel det. Ho er mist” (143). Han ønskjer han “aldri var bliven innsett som ferjemann”, og ytrar fortvila kor utgjort det er at “Jørgen er den einaste eg har fergt!” (143) I det perspektivet vi les romanen i, er det i tråd med ein indre logikk i boka at den her gjer ein særeigen bruk av motivet om ferjemannen Karon som bringar dei døde menneskas sjeler over Styks til dødsriket. I *Fuglane* er motivet invertert: Det er ferjemannen sjølv som ved verksemda si i ein viss forstand ferjar sin eigen dødelighet, ja til slutt sin eigen død, frå den andre sida og inn i si eiga livsverd.

Men angsten hans er – som nemnt tidlegare – ikkje berre grunna i at han erkjenner seg *sjølv* som dødeleg. Når skam og anger brusar opp i Mattis etter at han i rusen har vilja ta livet av Jørgen ute i skogen, er det tydeleg at angsten òg har utspring i erkjenninga av den moglege dødelege verknaden eigne handlingar og sinnstilstandar kan ha på *andre*: “– Innbilling har du gjort. Eti sopp og vori tosk”, set Jørgen i rette med. “– Gjer ingen ting, når berre du lever! sa Mattis, med ein gong i bråglede. [...] [Han] svinga no veldig over, kom i eit anna rus, byrja tenke på hyggelege ting, og ville få fortelje Jørgen det – som takk for at Jørgen levde og ikkje vart drepen i flugesopp-villa” (161).

Vi kan samanfatte lesinga av skam-, synd- og angstmotiva. Dei har utspring i ei triviell, kvardagsleg kjensle av ikkje å duger i vaksenverdas produktive arbeid. Men romanen set dei òg inn i eit meir fundamentalt mønster: Den viser at naive fantasiar om kroppens “evige liv” og om eit tidlaust nærvære i det som er utan namn, buttar imot dei konkrete sansingane av kroppslege forandringar og behov, og av språkets lukkande meiningssamanhengar. Romanen viser at tilværets *naturlege* grenser og at språkets *nominalistiske* og lovssetjande grenser må akseptrast for at Mattis kan godta seg sjølv som begjærande – to grenser som til sjuande og sist grunnar seg på det kravet om relativisering og refleksjon som *tidas forløp* stiller, og som alle menneske står overfor. Når Mattis *må* godta desse grensene, fører det han til slutt fram til ei innsikt både i eigen forgjengelighet og i dei moglege konsekvensane som den absolutte omsorga for eige livsopphald kan ha i dødeleg retning for andre.

Ikkje desto mindre freistar Mattis i det lengste å overtyde seg sjølv om at tilværet *har* ei utfriing – at livet *kan* vere “annleis”. Meir summarisk skal vi nå sjå korleis *utfriingsmotivet* er utforma som gjennomgåande kontrast til angst-motiva – heilt fram til slutten av romanen, der den absolutte overtydinga om utfriing slår sprekker for Mattis. Der spelar røyndommen han eit puss; for detsom røyndleg *blir* annleis i livet hans, viser seg å *vende* seg – bort frå det han har forventningar om, og i retning av den innsikta angsten har gitt han.

Straks Mattis har opplevd rugdetrekket første gongen, dukkar motivet opp – her faktisk i ekstrem form: som ei innbilt kjensle av at søkinga hans etter eit betre liv alt har bore endegyldige frukter: “Det kjendest som noko var overstått, etter lange og vrangre tider. [...] det har altså komi. Nå veit eg noko, slo hans fast”, men romanteksten sår straks tvil om hans viten, idet den legg til: “utan å gjera meir greie for det” (24). Men Mattis er overtydd: “Han var tydeleg annleis innvendes” (24), og tanken på eit fellesskap med søstera i denne opplevinga, melder seg straks: “No skulle Hege òg få bli annleis” (24). Og når teksten like etter formidlar overtydinga hans i kursiv, gjer den det òg med eit talande atterhald om naiviteten den byggjer på: “*Det blir annleis heretter*, tenkte han før han sovna, låg ihopkrøkt i slagbenken *som eit barn*” (27, siste kurs. mi).

Utfriings-motivet toppar seg førebels i den ønskedraumen han har om det “kommuniserande”, men like fullt namnlause nærværet med fuglar, som så blir erstatta med jenta (27-30): “Ho var tett ved han, fødd av eit rugdetrekk, ho var hans” (30). Og han tar med seg draumen inn i kvardagen etterpå, men på ny med romantekstens ironiske atterhald: “Skal bli annleis, tenkte Mattis *borteverande*. [...] Kjende seg annleis alt, [...] lydde utan vidare om ikkje noko sers skulle melde seg i dag òg. Eit utenkt ord eller eitkvart gledeleg låg kanskje venta – no når det hadde snudd. // *Ikkje enno*” 30, mine kurs.).

Gleda si over straks å få arbeid hjå turnips-bonden, set Mattis straks i samanheng med den forandringa han freistar å overtyde seg om, men han har vanskar med å få gjennomslag hjå bonden om overtydinga si: “– Var det ikkje det eg visste, sa [Mattis]. Når det ikkje er som før, så må det vera slik. // – Kva meiner du? [spurde bonden] // – Å det var berre noko, sa Mattis. Noko som er mykje annleis i dag for meg. Men som ikkje du har noko greie på” (38). – Seinare, då Mattis endeleg har fått Hege med seg ut i sommarkvelden for å oppleve rugdetrekket saman med seg, spelar også *denne* hendinga igjennom utfriings-motivet – men med samme ironiske atterhald som vi alt har sett: “Hege sa at no kunne dei gå og sova. Men ho var *sikkert* gripen, *trudde han*. // Difor rørde han ved armen hennar. Ville gjerne fortalt henne at huset no var annleis, det hadde fått ein føremun framfor andre hus, var lyft opp i eitkvart. Alt detta var uråd å forklare, *men han kunne då røre henne ved armen*” (57, mine kurs.).

At eit gryande medvit om avstanden mellom røyndom og innbiling også blir Mattis til del, vitnar språkføringa og trassen hans om då Hege kommanderer han ut på ny søking etter arbeid: “Det skal bli annleis no *så*, svara han [henne], gjorde ikkje mine til å lystre henne” (58, mi kurs.). Og di sikrare han gjer seg på eit friare liv, desto meir må han erfare å vere åleine om overtydinga si: “Til meir Mattis tenkte på rugda, til sikrare vart han på gode hendingar. Noko som vart annleis. Difor trekte rugda over her morgon og kveld,” men så legg teksten til: “men alltid medan folk var gøymde inni husa sine” (65).

Dagen saman med Inger og Anna ute på holmen gir han mellombels styrkt visse om at livet har tatt ei betre vending for han – jamvel om heile episoden er bygd på at jentene forstiller seg. Av angst for å stire på dei halvnakne kroppane deira, veit han først ikkje kvar han skal gjere av seg. Men utan utveg på holmen, lar han snart lysta ta føringa: “Midt i rådvilla visste han at dette her skulle han ikkje mist for noken ting. Ikkje skjøna dei kven han var, han kunne sitje her og vera eit slags anna menneske. Og på det grunnlaget gav han etter for freistinga og såg fritt på dei, der dei blunda” (93). Men ei anande visse om *tidas* øydeleggjande verknad på kjensla av utfriing blandar seg likevel inn i tankane hans: “Kva var det? // Einast underleg. Utruleg. // Kan ikkje vara heller. // Kjenne ein ange som eg alltid har visst om. // Få sjå detta” (93).

Også i ein annan passasje frå dagen med jentene blir tidas undergravande forløp knytt til utfriings-motivet, både som aning i Mattis, og som noko han avvisande trassar. Då dei tre skal ta farvel ved brygga, står den motsetnadsfullt “reelle”, men likevel innbilte utfriinga saman med jentene nemleg i ferd med å skifte status frå konkret erfaring til *minne*: “Inger sa serskilt: // – Vi òg vil minnast denne dagen sidan [...]. // Men ved dei orda fall det skugge over Mattis: Sidan. Dei skulle bli borte, skulle minnast dette møtet på ein framand plass ein stad, der han ikkje var med. *Sidan* skulle aldri vera!” (99). Slik begynner trua på utfriing verkeleg å slå sprekker for Mattis. Den dimensjonen som han avviser i tilværet, tida, gjer seg likevel gjeldande for han.

Men òg i ein sekvens tidlegare i romanen har Mattis bygt overtydinga si i handlingas nå-tid på eit minne, som han trass i avstanden i tid, vonar skal kunne gjentakast *nå* som den heilskaplege og vedvarande opplevingssamanhengen av eit anna liv, som han søker. Der han på vandringsa si avviser gard etter gard som mogleg arbeidsplass, skjer det brått noko underleg: “Han stega ut av storvegen og gjekk opp i eit tun. Kva var det som gjekk av han? Eit minne som blenkte opp. Just ifrå det tunet kunne han minnast ei lita hending som ikkje hadde enda skammeleg. // Kanskje der var eitkvart å styrke seg på i dag òg” (37). Sjølve minnet konkretiserer seg seinare som biletet av ein omsorgsfull morsfigur. Bondekona har *late* han forsove seg til ettermiddagsøkta av det arbeidet han ikkje rår med: “Kona var venleg. Og nå skjøna han kvifor han brått gjekk av storvegen og hit i dag tidleg. Minnet om detta andletet sat i han, frå eingong

før. Han hadde stått framfor det før” (50). Og på sitt høgst midlertidige vis, *oppnår* Mattis rett nok denne dagen kjensla av ei utfriing – både i den kontakten han får med jenta i åkeren, og ved at han faktisk får betaling for det stykket arbeid han har utført. Men like grundig syner teksten at livet *ikkje* har endra seg for han – alle dei involverte forstiller seg for å gi han ein brukbar dag, og gong etter gong møter han veggen av ytterste einsemd i åkeren, då dugleiken hans ikkje strekk til. – Romanteksten fokuserer altså på minnet som utfriingsmulighet, men viser samstundes at det tryggjande minnets nærvære like mykje blir eit fråvære av oppfylt røyndomsønske – nettopp pga. den temporale kløftas uhandterlege avgrunn.

I tråd med dette er utfriingsmotivet òg knytt til ein serie av hendingar, der Mattis i tiltakande grad merkar avgrunnen mellom seg og Hege med omsyn til tanken om det annleise livet. Aggressivt tenkjer han at “Hadde Hege vori annleis enn ho var, så hadde ho aldri sendt han ut på denne nyttelause turen, det ville ho skjønna ho ikkje skulle. Men Hege blir aldri annleis. Ho treng ikkje bli det heller ho, så. Liksom” (36). – Full av ubesvarte spørsmål etter at rugda er skoten, spør han søstera: “Men kan du *skjønne* det, Hege! [...] Gåta syntest for mørk for Mattis. Vart berre mørkare. // – Kan du ikkje skjønne det? // – Nei, sa Hege. // – Nei så er det ikkje annleis med deg då, sa Mattis bittert. Når det er for alvor, så er det alltid slik” (75). – Og då ospa er blitt splintra av lynet og Mattis har innsett si dødelege synd overfor søstera ved å tolke Hege som den tilinkjesgjorde, framstår motivet innanfor horisonten til ein langt spakare og meir tvilande Mattis. I det som nå er reell tvil på utfriing, erfarer han den eksistensielle einsemda. Han endar i denne passasjen – ikkje med styrkt overtiding, men som hjelpelaust utlevert barn: “– Er det ikkje annleis med deg no heller?” spør han Hege. “– Skulle det vera det? // Han stod glodde. // – Kan hende, svara han. Ingen veit det. Må eg sjå deg i auga, Hege. // Nei ho let han ikkje sjå. Kva var det som ho var redd å vise? Han vart brått gripen av redsle sjøl. Var det noko med han? // – Du må ikkje gå ifrå meg! sette han i” (115). Og her ser vi igjen at teksten har kopla Hege til rugda – gjennom repetisjon av auge-biletet, og den gjer ytterlegare klart for oss det bortfallet av Hege, og det eksistensielle fallet Mattis er på veg til å måtte ta fullt inn over seg.

Som det vil ha framgått, har romanteksten heile vegen handsama motivet på ambivalent vis. Men i bokas tredje del *vender* trua på “det annleise” seg endegyldig til sin motsetnad. Denne vendinga blir innleidd med ei tilsynelatande positiv sansing. Jørgen er nettopp kommen, og begge søskena synest å gle seg: “Hege var alt annleis, Mattis merka det godt, Mattis merka òg at han sjøl var annleis” (131). Men alt to sider seinare er den positivt tolka endringa blitt til eit trugsmål for Mattis: “Mattis merkte seg korleis Hege kunne få som eit anna andlet, levande og skiftande – og amper vart ho for eit godt ord. Eg hadde trudd noko heilt anna, sa han til henne” (133).

Mot slutten av romanen vil ikkje Mattis på tømmerhogst meir, og ikkje vil han ferje meir, heller. “– Men du treivst då så godt med det”, freistar Hege seg. “– Det kan vel vera annleis no, sa Mattis. [...] Han kom seg ikkje i gang med ferjinga. Noko var annleis” (163f). Dén utfriande meininga som “annleis”-motivet har hatt tidlegare, har her vendt seg for godt til sin eigen motsetnad. Teksten har nå bringa det over i angst-motivets samanhengar. Mattis har ved eiga handling – som den inverterte Karon – sjølv bringa vissa om døden inn i livet sitt. Nå må han ta inn over seg erkjenninga av at prisen for det å bli “annleis”, reelt *er* å setje eige liv på spel. Slik blir det tvert om det vi for profileringas skuld kunne kalle “det samme” som viser seg å ha varande verdi i livet hans – det å vere utsett for tilværets paradoksale lov, der viljen til livsopphald grunnar seg på og har innskrive i seg dødens bestemmande makt over alt liv. Eitt av svara på *kvifor* det er slik, antyder teksten her i bokas tredje og mest desillusjonerte del ved på ny å spele innom minne-motivet. Vona om oppfylt røyndoms-ønske kan ikkje her lenger byggje på den illusoriske krafta i minnet – ikkje ein gong for Mattis, som nå opplever tidas avgrunn som eit umogleg bru-spenn som berre styrer han i éin retning, er irreversibelt, og dermed stykkar livet hans opp i usamhengande bitar. Etter Jørgens ankomst og byrjinga på Heges lukke, nærmar han seg søstera: “– Minnest du *før*? byrja han, men måtte bryte av sjøl og gå tvert ifrå. Det kom altfor mangt i minnet” (149).

IV

Mattis sitt motsetnadsfulle kvardagsliv er ankerfestet for eit andre, meir allment betydningsplan, som ligg innskrive i romanteksten med nærmast høyrbare overtonar. Dette andre planet skal vi nå gi ei skisse av ved å ta utgangspunkt i personkonstellasjonar og personkarakteriserande attributt. Her handsamar romanen med nærmast psykoanalytisk skarpsyn dei djuptgripande motsetnader som sjølv er del av i sosialiseringa – i relasjon til moderleg omsorg, og faderleg kraft og autoritet. Det finst haldepunkt for å hevde at “barnet” – det subjektet som baskar med åtskiljing og med innveksing i eit sosialt og normalspråkleg rom – i den triadestrukturen som denne boka gir bilete av, står innanfor det imaginæres eller speilfasens omkrins. Det rettar seg høvesis til det vakres omsluttande heilskap, og til aggresjonens destruktive og sjølv-destruktive, splittande forøyding. Slik sett viser Mattis spor både av regressiv dødsdrift, og framoverretta livsdrift i kampen med omgivnadene – ei livsdrift som paradoksalt nok like mykje har døden innskriven i seg, i og med at den krev livet som innsats.

Sett i dette perspektivet gir Mattis sine draumar, tankar og handlingar bilete av begjærets endelausa logikk av substitusjonar: utskiftingar av det røynglege med Noko Anna – noko som “skal bli annleis heretter”, som vi har sett at det stadig heiter i boka. For både sansinga,

handlekrafta og den språklege evna som Mattis strevar med å gjere til ein heilskap av eige medvit og ytre tingverd, relaterer seg til ei objektverd som i ein viss forstand nødvendigvis er fråverande for subjektet. Den kan aldri gripast varande, og for alle menneske representerer den i prinsippet ein avgrunn som ein ikkje kan vere garantert å rå med. Slik syner romanen med stor sensibilitet at Mattis sine freistnader på å innfri begjæret om inderleg samanfall med natur og menneske han har kjær, støtt inneber å setje eigen eksistens på spel. Ja, paradoksalt nok undergrev desse freistnadene beint fram hans eige liv og reier grunnen for døden – nettopp det ein strevar med å halde *frå* livet ved å vere begjærande.

I *Fuglane* finst det fleire både mors- og farsfigurar som Mattis høvesvis søkjer vern hjå og møter autoritære krav frå. Og der er jenter – Anna og Inger, og jenta i åkeren – som han rettar drifter og kjensler mot. Den kjensla av mellombels innfridd begjær som han trur han sansar andsynes desse, er som vi har sett, bygt på forstilling frå dei involverte. Og hendinga med badejentene inntreffer også elles under heilt spesielle, ironiske vilkår: på ein ørliten holme fjernt frå sivilisasjonens massive trykk, dit han attpåtil har nådd med reell fare for eige liv i ein båt som er i ferd med å søkkje under han. Den undergravande ironien i *Fuglane* er stundom til å ta og føle på.

Dei mest sentrale mors- og farsfigurane er naturlegvis Hege og Jørgen. Og når den både krevjande og omsorgsfulle Hege slår seg saman med den produktivt natur- og menneskeforvaltande Jørgen, må Mattis-figuren gjennomleve dén endelege åtskiljinga som blir alle menneske-subjekt til del. Dén er grunnlag for sjølvets livsdrift, men er – slik psykoanalysen hevdar – like fullt og paradoksalt nok dødeleg. Jørgen, som på den eine sida vil hjelpe Mattis ved å sosialisere han til eit sjølvstendig liv, er på den andre sida framstilt med attributt som peikar i retning av det dødstrugsmålet Mattis står overfor: øksa, borkespaden, naturinngrepa, dei autoritære krava.

Men i staden for å lære seg Jørgens språk og veremåte, for slik m.a. å ha kunna vinne seg innpass att hjå Hege på eit anna plan enn før, freistar Mattis – til fånyttas – å kjempe ut frå sin eigen naturleg-primitive veremåte. Han kjempar m.a. ved å ete flugesopp – ved å hente seg kraft frå den autentiske naturen han innbillar seg å vere i meiningsfullt nærvære med, for slik å bli i stand til å gjere om inkje den overmektige autoriteten han står andsynes. Men dette blir paradoksalt og ironisk nok eit like stort dødstrugsmål for Mattis sjølv. Også freistnadene på å innfri sine begjær ved å handle ut frå språklause sansingar av og tiltru til eit inderleg, omsluttande naturleg være – ein totalitet han sjølv kunne gå opp i, set hans eige liv alvorleg i fare.

Eit utgangspunkt for å lese *Fuglanes* psykoseksuelle tematikk får vi i spegelscena med Mattis inne i Heges “kvinne-kammers” (15-18). Her gir teksten eit vink om kva psykoseksuelt

utviklingsnivå Mattis-figuren står på. Mattis ser på den eine sida kva det gamle spegelglaset kastar attende på han – “det forvengde biletet” (16) av det ufjelga andletet hans. Men på den andre sida ser han også “mange vakre bilete” som “gjorde det lokkande” (16). Desse assosierer han til jenter – som han forestiller seg han ikkje har lov til å tenke på. Slik er han dregen både mot det omsluttande og totaliserande vakre, og mot det fråstøytande, som seinare i boka bidrar til å spalte han som subjekt, og som også nærer aggresjon i han. Denne motsetnaden er kjenneteiknande for det imaginære utviklingsstadiet, det som psykoanalytikaren Jacques Lacan kallar spegel-fasen.³

Den begynnande åtskiljinga frå mora er viktig i dette stadiet, der menneskebarnt opplever mora både som “god” og omsluttande, og som “vond mor”. Hege har attributt som knyter seg til begge desse polane. Ho føder på Mattis, men er samstundes krevjande og byr han å tenkje, å arbeide, å bli sjølvstendig. Slik blir ho òg gjennomgåande karakterisert som “skarp”, og ho blir likna med eit “lyn”. Og i tilknytning den den åtskiljinga som barne-rollen til Mattis fører han opp i, kling det boka igjennom angsfylte bønner til Hege om at ho ikkje må gå ifrå han – heilt fram til det punktet i romanens tredje del der Mattis erkjenner at Hege er tapt for han (143).

Den faderlege polen i triadestrukturen er signalisert alt i kapittel to, der Mattis knyter den grensesetjande namngivinga gjennom språket til det paternalske: “Korleis tru han var laga inni hovudet, han som hadde moro av å finne opp dei namna på toppane? Uråd å veta. [...] Men det var ein mann, han som hadde gjort det. Mattis ville ikkje tenke seg det gjort av ei kvinne, han var venleg stemt mot kvinner” (12). Framhevinga av faderlege attributt – realitetar som Mattis kjenner seg knust av, men òg stundom trur han er berar av og kjenner seg dregen mot – er elles gjennomgåande i romanen. Mattis speglar seg som ein muskuløs mann i draumekapitlet (“Hadde aldri sett så mannsleg kar noken gong, som den han møtte mot seg i den svarte ruta”, 26). Han kjenner seg dregen av eigenskapane til turnipsbonden, som med sin visdom er ein “klok mann” (43), og dessutan er både “sterk og skarp” (46). Dei faderleg-maskuline trekka til bonden blir òg framheva av den barten av mold han har då han kjem frå åkeren (47). Meir trugande variantar av farsfiguren dukkar opp i guten i åkeren, som blir Mattis sin “rival” både i utføringa av arbeidet som tevling, og i kampen om jentas gunst. “Pang!” seier denne guten stadig, og slik knyter romanteksten han også til det autoritære trugsmalet om død og dødelighet som Mattis må ta inn over seg i samband med det skotet som feller rugda. Den drepende jegeren har også faderlege drag – Mattis ser han som solbrend, sterkbygd, som ein “hivande arbeidskar” som går med fjørande steg, og som har jente-tekke (70).

³ Jfr. Lars Sætre. “Språk, subjekt, kreativitet. Ei ‘post-strukturalistisk’ referanseramme”. Leif Mæhle og Geir Mork (red.). *Norsk Litterær Årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1985. 57–63.

Mattis ligg ikkje berre *under* for slike farsfigurar; han freistar òg å styre begjæret sitt gjennom dei ved å ville overta trekka deira. Problemet er berre at dette støtt skjer i form av fantasiar hjå Mattis. Då han stolt kjem heim til Hege med pengar frå turnipstynninga, ønskjer han at ho hadde vore eit barn for han, slik at han hadde “fått gjevi henne mat med skei, så det rann i munnvikene hennar” (55). Her fantasierer han seg sjølv som farsfigur overfor Hege. Like ironisk talande er skildringa av roturen med Anna og Inger, der Mattis sin fantasi på ny gir han faderlege trekk: Han blir “herre” over dei i båten (97), han meiner seg å komme til bygds som “kongeson” (99) og “sigervinnar” (101) – “sterk” (103).

Det gjennomgåande motivet om bulande musklar i skjorte-ermet dukkar opp att i samband med den mest sentrale farsfiguren i boka – Jørgen (129), som òg er blant dei “sterke og kloke” (129), og “skarp” (150). Jørgens krevjande auge (135) gjer han til ein trugande autoritet, og då han ope tar på seg farsrolla overfor Mattis i toreversscena, framfor Mattis sin nattlege rotur, og i tømmerhogst-sekvensane, er han kommanderande og innretta på å sosialisere Mattis ved å lære han sjølvstende. Slik blir Jørgen den som endegyldig fører til åtskiljinga mellom morsfiguren Hege og barnefiguren Mattis.

Likevel er ikkje Jørgen *berre* eit trugsmål. Mattis blir medviten om at han eit stykke på seg lar seg dra i retning av Jørgens faderlege handlemåtar. Då Jørgen kommanderer han ut av utedoen i toreveret, t.d., “for [det] gjennom Mattis at just slik kalla han sjøl fram Jørgen den dagen, ned frå loftsromet (147), då dei hadde ein av konfrontasjonane sine. Og i den vesle grad Mattis *lar* seg sosialisere av Jørgen, merkar han Jørgens “vyrndad” (148) og kjenner seg takksam overfor han (148), til liks med den typen “stuttskoren venskap” og “godlynt hardleik” Jørgen representerer (152).

Men siste scenen med Jørgen ute i skogen let ikkje etter seg tvil om realitetane i forholdet mellom dei. Her kjennest overmakta knusane for Mattis, og når han nektar å ta Jørgen sine sosialisierende tilvisingar inn over seg – og dessutan har mislukkast i det regressive forsøket på å søkje nytt vern hjå Hege –, er det konflikten mellom dei stig fram som ein kamp på liv og død: Jørgen må ryddast av vegen, meiner Mattis – han må døy for at “morssymbiosen” med Hege skal kunne gjenopprettast. Slik trer *ødipuskonflikten* fram nærmast i klartekst i boka – den kampen alle menneskesubjekt må igjennom – og ber spor av – i si psykoseksuelle utvikling. Men igjen baserer Mattis sin kamp seg på fantasiar – han et flugesopp, som set han i illusjonens rus, og han må til slutt ta Jørgens dømmande ord inn over seg: “– Innbilling har eg gjort” (162).

Midt i denne spenninga mellom farsfigurar og morsfigurar i triaden står altså Mattisfiguren – som “barn”. Einsamt krabbande i turnipsåkeren, drops-etande boka igjennom, og med

den gjentatte bønna til Hege om at ho ikkje må gå ifrå han. Vilkåra han har som subjekt i denne strukturen kan synast umenneskelege. Men lesne i psykoanalytisk lys, er dei ikkje annleis enn dei vilkåra eitkvart anna mannleg menneske-subjekt må halde ut og leve seg igjennom – i kampen mellom livshegnande drifter og deira paradoksale følgjefenomen: drifta mot eiga forøyding og død. Og til sjuande og sist er også denne konflikten grunna på ein av tilværets fundamentale dimensjonar: *tidas* grensesetjande og irreversible forløp.

V

Ikkje berre på det kvardagslege og på det psykoseksuelle betydningsplanet står livs- og dødsproblematikken sentralt. Det gjer den minst like mykje på romanens tredje plan, der vi finn tematisert ein omfattande språk-problematikk, som dannar bokas meta-litterære eller meta-poetiske nivå. På dette planet kastar romanen lys over seg sjølv som språk, som kunstnarleg skrift, som fiksjon. Når *Fuglane* er ein meta-poetisk roman, har også dét samanheng med den dødelege avgrunnen mellom menneske og omverd som støtt er eit undergravande trugsmål i all sansing, handling og språkleg verksemd. Når Mattis i glimt opplever ei kjensle av innfridd begjær – i draum, med jenta i turnipsåkeren og badejentene, eller andsynes Hege – skjer dette berre med forstilling frå dei involverte.

På den eine sida produserer desse andre personane dermed også falske “sanningar”, illusjonar for han, som skal dekke over den eksistensielle avgrunnen han erfarer. Og når dei normalt sosialiserte krev handling av han – som Hege, eller Jørgen, når han sender Mattis på ferjeoppdrag midt på natta – er det òg under dekke av falske illusjonar. Romanen gir samstundes krasse bilete av korleis kvardagsrasjonelle, “instrumentelle” handlemonster og språklege krav – som altså også ber innbiling i seg – gjer Mattis sine førestillingar om den annleise fugleverda og det annleise fuglespråket om inkje. Det vi umiddelbart kunne tru *var* illusjonens språk – Mattis sin løyndomsfulle “kommunikasjon” med fuglane – er i romanteksten ikkje åleine om å vere det. Fuglespråket framstår ikkje berre i kontrast til dei andre sitt normalspråk. For også normalspråket blir framvist som innbilingas språk, og har dermed noko til felles med Mattis sitt fuglespråk: Dei ber begge *fiksjonens* stempel, og dekkjer begge like mykje til avgrunnen mellom sjølv og verda – som dei evnar å byggje bru over den.

På den andre sida ligg romanens meta-poetiske refleksjon like mykje i at den reiser reell tvil også om dei “annleise” sansefenomenas status, og om det “annleise” språket og den skrifta som skal gripe og framstille dei, og gjere dei tilgjengelege for medmenneske i den *kunstnarlege* kommunikasjonens *fiksjonelle* form. Éin ting er at “kvardagskunstnaren” Mattis sine paradoksalt

ironiske, motsetnadsfulle livsvilkår, som aldri bringar han varande igjennom til det annleise livet han søker, ikkje gir store reelle voner.

Ein annan ting er at Mattis alt tidleg i romanen sjølv tvilar på si eiga sansa rugde-verd: “Dersom det då ikkje var innbiling – han visste han ofte låg under for slikt”, heiter det (23). Slik også seinare, når han sansar lysstriper etter rugdetrekket: “Så heilt sikker var han no ikkje på dette, når han skulle seia som sant var” (27). Tilsvarande òg om den “bodskapen” han meiner rugda formidlar til han: “Mattis *innbilte* seg det såg ut som dansetripping. Den einsame fuglen hadde dansa for noko” (68, mi kurs.).

Og ein tredje ting er at “bodskapen” han får frå rugda, er reint tautologisk: “Du er du, stod der”, heiter det (67). Samstundes ser vi at den “mjuk[e], mørk[e] snert[en] av noko uskjonleg” (36) som Mattis fyllest av, og som synest å bringe han i inderleg nærvære med Det Andre, er kvalifisert i tanken hans og i romanteksten av eit oppløysande “liksom”: “Eg og rugda liksom, tenkte han utan form” (36). Det dreier seg mao. om ei førestilling som er basert på forstilling, og som manglar berande form. Kvalifiseringa av opplevinga av Det Andre blir særleg påtakeleg frå Mattis si side under kampen med den instrumentelle forvaltaren og autoriteten Jørgen i flugesopp-scenen ute i skogen: “– Det var rugda og eg, skjonar du! Og ho ligg under steinen no – men det hjelper ikkje, ho fer over huset liksom, *liksom*, skjonar du! Eg og rugda liksom. Vi fer over her liksom. Vi skal fara over her heile tida! De kan berre prøve –” (160). Beint fram vemodig kling dette motivet att mot slutten av romanen, då heller ikkje Mattis lenger trur på at det er mogleg å oppleve Det Andre; nå er planen hans om eit bere eller breste klekt ut, og båten er sett i stand: “Ein vind kan aldri vara. Ei stille kan heller aldri vara. Eg og rugda liksom, vingla han” (175).

Men både “rasjonalisten” Jørgen og “kunstnaren” Mattis må gjennom sine to forskjellige språk gjere det eigentlege ueigentleg, falskt og dødeleg, kanskje først og fremst ved at begge typar menneske ikkje *kan* ha direkte tilgang til objektverda, men *må* formidle sine relasjonar til den gjennom språk, og gjennom tankar som er ordna av språk. Språka deira er rett nok ulike, men begge står overfor tilværets avgrunn og freistar å fylle den og å gjere sansinga nærverande med språkleg meining – som i kraft av å vere språk straks blir inautentisk. Språk og skrift skaper difor tvert om avstand og fråvære – og dermed usanning, “løgn”, ueigentlighet. Også hjå kvardagskunstnaren Mattis – og hjå forfattaren Tarjei Vesaas – som begge nettopp freistar etablere nærvære med og eit annleis syn på tinga. Slik sett, ber *Fuglane* tydelege spor av den kunstnarproblematikken som Tarjei Vesaas baskar med gjennom heile etterkrigsprosaen sin. Ved å *måtte* vere fiksjon og å basere seg på fiksjonens grunnleggjande kjenneteikn av samanhengande bilete og omsluttande, totaliserande heilskap, grev romanen *Fuglane* grunnen under sine egne

eksistensvilkår: den annleise sansinga, den kunstnarlege skapings- og handlekrafta, og dermed òg til sjuande og sist sitt eige litterære språk og si poetiske skrift. For korkje sansing, handling eller språk kan som fenomen i menneskeverda i prinsippet nå det heilskaplege og *varande* nærværet med objektverda som fiksjonen krev for å vere fiksjon: Både sansing, handling og språk har sin eksistens som *temporale* fenomen; dei kan dermed aldri garantere totaliserande lukking over den avgrunnen eg og verd har mellom seg. Fiksjonens nærvære og lukkande form lever berre på vilkår av eiga forøyding.

Eit av dei tematiserte meta-poetiske elementa finst i begynnelsen av boka, der Mattis reflekterer over ordas og språkets dødelege evne: dei kan såre og dei kan drepe (11f). Desse dødelege eigenskapane er knytt til *det å fortelje*, som Mattis boka igjennom vik unna for – eller freistar å gjere berre indirekte, ved omskrivingar og gestikk. Når Mattis i ein blink kjenner eit flyktig “poetisk nærvære” med ting-verda – “*Du mitt nebb imot stein*” (13) – er dette eit bilete som umiddelbart støyter imot “ein vegg tett framfor andletet hans” (13), som straks gjer biletet om inkje. Denne veggen kan vi trygt forstå som språkets vegg, som alle poetiske tildriv, ja all intensjon om å ytre *må* støyte imot. Men også sjølve dette poetiske biletet ber i seg dei samanstøytande komponentane som gjer ytring og kommunikasjon umogleg – nebbet som vil ytre poetisk mangetydig song; steinen som hindrar det annleise betydningsmangfaldet i å leve. Denne veggen *skil* Mattis frå tinga, tar dei ifrå han. Når Mattis ein sjelden gong *oppnår* talens kraft, og *kan* “fortelje” og kommunisere i normalspråket, er dette likevel støtt berre i aggresjon, og når han kjenner seg “mandig”. I lys av bokas psykoseksuelle tematikk, er også dette tilstandar som støyter tinga ifrå han og gjer dei om inkje – i staden for å etablere det nærværet av *varande* omsluttande totalitet som han søker.

Dét “språklege” alternativet som står att, og som han heile tida begjærleg freistar å hegne om, er det “namnlause”, eller sett på spissen: det ordlause språket – rugdas strek og prikkehol, hans eigne strek og figurar i slagbenken, som “aldri endra seg” (15f), hans eiga ripping med fingeren oppi lufta der rugda har trekt (66). Dette er eit språk som skaper for han førestillinga om ein røyndom som han trur kunne nåast ved å gå *utanom* det normalspråklege hinderet, og bringe han i inderleg nærvære med det han rettar seg mot: naturfenomen, jenter, Hege. Slik freistar han etablere eit annleis liv på ein “fuglesong” (30) – som er ordlaus. Dette språket kan likevel ikkje kommunisere på eigentleg vis. Og som den sosialiserte verdas normalspråk, er også desse ordlause lydane, streka og rippingane *illusoriske*. Déi bringar heller ikkje til veges ei tryggare eller meir *varande*, omsluttande forankring mellom subjekt og fenomenverd, og heller ikkje ei meir *varande* sanning. Dette er eit språkfilosofisk problem i tilværet – og det er i særleg grad *språkkunstnarens* problem, som både freistar å bryte med, men samstundes må byggje på

allmennspråkets formande – og framandgjerande kategoriar. Illusjonens trugsmål spøkjer innanfor begge modi.

Når det heiter om den Mattis som jamvel sjølv tvilar på berekrafta i eigne sansingar og ytringar at “Han kjende [rugde-]trekket nærepå som sitt eige verk etterkvart” (56), kan vi difor lese dette som ein romantekstleg meta-kommentar til “løgnas”, innbillingas og fiksjonens problematikk. I dette sitatet står kunstverkets eiga yteevne andsynes sansing, innsikt og erkjenning i kritisk lyssetting – og blir til desillusjon, av-lysing. Koplar vi dette elementet opp mot den tematiserte drøftinga av kven som narrar kven etter avsløringa av Jørgens autoritære løgn om kva den nattlege roturen vil kunne innebere for Mattis, vil det framgå at også språkleg autoritet og formande kraft, blir til autorens, “forfattarens”, problem: Det er “på Jørgens ord” (135) Mattis har handla, ut frå det språket som er autor-itært forma – og resultatet blir det samme: usanning, fiksjon.

Romanen reflekterer òg korleis rusen – på dette planet les vi den som kunstens formlause kjelde – blir freista som alternativ av kvardagskunstnaren Mattis. Men flugesopp-sekvensen, som alluderer til rusens, musikkens, rytmikkens antikke kunst-gud, Dionysos, bringar heller ikkje Mattis nærmare ei inderleg, varande sanning eller eit meir varande være. Jørgen dømmer Mattis for å ha drive innbilling, Mattis tar dommen inn over seg – og romanteksten gir ingen faste haldepunkt for å relativisere dommen. I denne lyssettinga må vi lese Mattis sitt rytmisk-poetiske fuglespråk – diktingas alternative fuglesong – som ein skrøpeleg reiskap til å gripe nærverande meining i forholdet mellom subjektivt medvit og omverd: “Du er du” (67), “Tvers gjennom tvers” (15), “rugda og eg” (t.d. 36, 160, 175) er tautologiske og metonymiske figurar. Tautologiane og metonymiane er sirkelrørsler eller ustoggelege, evige forløp som ikkje *kan* givast varande forankring – igjen pga. *tidas* fortløpande og umenneskelege, i ein viss forstand dødelege effekt på det verande. Forsøket på å nå sanning og omsluttande totaliserande heilskap i nærvære med tingverda gjennom den grenseopphevande rusen blir til innbilling, og er umogleg utan form. Forma, som baserer seg på samanhengsskapande biletleggjingar, tanke og allmennspråk blir til løgn og narrespel idet den blir til totaliserande heilskap og må godta den medfølgjande avstanden til fenomenverda. Begge alternativ er like utvegslause.

Likevel, i det minste éin stad evnar Mattis å gjere ei av sine inkjeseiande formuleringar til *pragmatisk* meining og sanning: “– *Flate steinar er til å sitje på*” (167), maktar han å formulere til den jenta frå åkeren som han har godhug for, då ho kjem for å tilby Jørgen arbeid mot slutten av boka. Heller ikkje denne tekststaden bringar Mattis nærmare det namnlause, annleise været. Men den peikar likevel ut over Mattis sin elles utvegslause situasjon i baskinga med språket. Han arbeider ikkje her lenger med etableringa av steinens *umiddelbare* eller *poetiske* meining, men

sansar den og formulerer den i lys av *praktisk, instrumentell nytte*. Dette er i boka eit einsleg signal om at det namngivande språkets umenneskelege og dødelege verknader likevel *kan* vere til å leve med og å halde ut. For steinen det dreier seg om her, må lesast i samanheng med den steinen han har gravlagt rugda under. Dén steinen får han romanen igjennom ikkje ut or dei angstfylte forestillingane sine (“lokk på lokk og stein på stein, men det kan aldri dekkast over”, heiter det t.d. 139): Dét er steinen han krampaktig har vilja halde angsten og framfor alt døden ifrå livet med. Nå, når denne flate steinen “først i dag steig [...] fram or det namnlause” (167), står ikkje steinen lenger for han som ei utvegslaus, ikkje-formulerbar poetisk eller umiddelbar sanning, men har tvert om fått *praktisk* meining i eit nytte-perspektiv. Dét er eit signal om at det dødelege, forgjengelege livet og språket *kunne* ha vore til å halde ut – jamvel om utfriinga Mattis begjærer, aldri kan nåast.

Men den instansen i teksten som i sterkast grad gir signal om denne desillusjonerte holdninga, er likevel ein annan. Denne instansen ligg i romanens formidlingsapparat. Forteljeteknikken i *Fuglane* er den 3. persons autorale narrasjonen med personal farging – den “erlebte Rede” som er den vanlege i Vesaas sin fiksjonsprosa. Med denne forteljaren har teksten kunna gi oss både fokalisering på Mattis og på tankeverda hans, og den har kunna gi oss Mattis sitt perspektiv på den fiktive verda rundt seg. Men slik har forteljaren òg kunna gi oss glimt av Mattis sin sjølvironi, og ikkje minst kunna gi oss talande atterhald og kvalifiseringar av Mattis si opplevingsverd i form av ironi som går over hovudet på hovudpersonen. Likevel gjer den autoralt-personale narrasjonen det stundom vanskeleg å avgjere om samanbindande motiv-konstellasjonar og parallelliseringar som vi har studert, har sitt eigentlege rom i Mattis sitt medvit, eller i forteljarens meinings-bearbeidande rom.

Jamvel om det i *Fuglane* er i svært avgrensa omfang, finst det likevel også i denne romanen – som i store deler av Vesaas sin øvrige etterkrigsprosa – også ein annan formidlingsinstans enn forteljaren, og som vi veljer å kalle *skrivar*. Denne instansen gir seg til kjenne i ein heilt annan diskurs enn den jamtflytande narrative. Den fungerer med fundamentalt undergravande ironi i forhold til den indre fokaliseringa som forteljaren er i stand til å formidle Mattis gjennom. Slik dannar skrivarens og forteljarens passasjar ein trope i forhold til kvarandre, og denne tropen er ironiens språkfigur.

Den passasjen som bryt mest med forteljarens formidling i *Fuglane*, er den oppstykkadiskursen på slutten av kapittel 18: “No er det natt. // Kva skal ein gjera når alle ikring ein er sterke og kloke? // Får aldri visst det. // Men kva skal ein så gjera? Ein må gjera noko då òg. Heile tida. // Det går ei strime over dette huset. Fuglen sjøl er skoten og har lagt i hop auga, og med stein over seg – men strima står. // Kva skal ein gjera då? // Kva skal ein gjera med Hege?”

Det er gali fatt med henne. // Får aldri visst det. // Men det susar ute no, anten det susar eller ikkje” (81).

Skrivaren peikar her ope på umuligheten av nokon gong å nå utfriing, visse og sanning i tilværet. Og skrivaren tematiserer òg den underliggjande årsaka til det. Passasjen fokuserer nemleg på *tida* som fenomen, og knyter det utvegslause ved tida til ei forståing av romanens konkrete rugde-metaforikk i lys av dei to aksane som menneskets og språkets retting mot fenomenverda kan konstituere seg langs. Det utvegslause ved tida (“Heile tida”) er i passasjen omslutta av ein gjentatt påstand om at sann viten aldri kan nåast (“Får aldri visst det”). Men skrivaren utlegg òg tidas umenneskelege verknader langs to aksar: (rugde)strima *går* og (rugde)strima *står*. Dette kan lesast på den eine sida som at det sansa fenomenet som det blir freista knytt meining til, bevegar seg langs sin eigen tidsakse (strima *går*), her repetitivt – som språket, og kan ikkje garantere den vona om utfriing som mennesket knyter til den – anna enn som ei von som ikkje *lar* seg oppfylle. På den andre sida, når strima som *går*, *står*, er det berre som meining *fasthalden av mennesket*, som ein fasthalden augneblink av det fenomenets temporale eksistens, som stadig glir unna langs forløpets akse. Dvs. at strima kan *stå* for mennesket berre som *minne*, eller som *fiksjon*: som samanhengande, men illusorisk totaliserande omslutning – og dermed igjen som mangel på reell utfriing og oppfylling av von og begjær.

Når vi tidlegare har hevda at *Fuglane* grev grunnen under sine egne eksistensvilkår: den annleise sansinga, framsettinga av den i den kunstnarlege skapingsakta, og sitt eige litterære språk – grunnar dette seg òg på andre ironiske figureringar i boka. Slik er det ironisk nok den annleis sansande Mattis sjølv som i første roman-delen påkallar rugdas død ved å *fortelje* om fuglen. Like ironisk er det at han i andre delen sjølv gjer seg til “årsak” for Heges og sitt eige dødstrugsmål – ved “mystifiserande” å tru på *fast* meining i tilværet og i det språket som fellesskapet har sett namn på ospetrea gjennom. Talande ironi ligg det òg i tredje roman-delen, der det er Mattis sjølv som hentar den forvaltande og dødelege “instrumentelle” fornufta: Jørgen inn over seg – idet han som ferjemann handlar i pakt med si eiga alternative sansing av naturen og sitt eige førestilte nærvære med den. Objektverda spelar Mattis eit puss i kvart av tilfella.

Det er på tide å konkludere. I den grad Mattis *er* “kunstnar” i denne romanen, viser tekstens eigen logikk at den meiningsskapande språkkunstnaren så å seie lever av å skape inautentisitet og død idet han freistar å skape meiningssberande fiksjonar og illusjonar – “innbillingar”, som romanteksten sjølv formulerer det. Og ikkje nok med det: Kunstnaren lever òg sin *eigen* død gjennom denne verksemda. Dei eventuelle konkrete “bodskapane” som måtte finnast i denne romanen (om dei etisk rette verdiane i eit omsluttande, naturleg være, eller om solidaritet med samfunnets svake, annleise eller utanforståande medlemmer), kan som

kunstnarleg sansing og språk vanskeleg overtyde og gi oss varande meining i tilværet, for dei er på samme tid paradoksalt nok inautentiske – og dødelege: Dei blir framsynte som skapte illusjonar. Denne “kunstnaren” tar i *Fuglane* konsekvensen av at kunstnarverksemda ikkje nødvendigvis fører til eit rikare eller meir meiningsfullt liv, eller kan tilby etiske og medmenneskelege løysingar på problem i kvardagens livspraksis, men kanskje like mykje fører til død og undergang, både for seg og sine prosjekt: Han tar sitt eige liv.

Nettopp gjennom denne avrundande slutten – som gir romanen dens grundig gjennomførte, litterært gjennom-motiverte, tre-ledda kunstnarlege heilskap og struktur – framstår illusjonens og fiksjonens totaliserande og samanhengande meining i ytterlegare ironisk lys: Dét litterære språket som denne meininga blir fortalt og formidla i, har på ingen måte som kjenneteikn at kunstens inautentiske og drepende logikk skulle ende opp i ein roman-formal *heilskap*. Dét har romanskrifta tydeleg vist ved sin struktur av substitusjonar og gjentakingar frå del til del: Den annleise sansinga, handlinga og språkevna til Mattis fører til at han må begynne si søking etter eit utfridd liv på ny og på ny i kvar del av romanen. Romanskrifta fjernar såleis hovudpersonen stadig lenger frå det omsluttande nærværet med tinga og objektverda som han heile tida rettar seg mot. I prinsippet kunne romanskrifta ha halde fram med den splittande mangedoblinga av det vi nå må kunne kalle språksubjektet Mattis – som gjer livet hans meir og meir ueigentleg og umenneskeleg – i det uendelege. Igjen ser vi at den umenneskelege dimensjonen i tilværet – her knytt til språket – går langs *tidas* irreversible forløpsakse.

Men så lenge det kan vare, kjempar teksten som fiksjon i det lengste imot denne ibuande kvaliteten i skrifta, m.a. nettopp ved å måtte la hovudpersonen døy for å avrunde forløpet, men òg ved ein omfattande ledemotivteknikk i form av prolepsar og analepsar – som arbeider for å gjere fiksjonen til eit *bilete* av omsluttande heilskap. Men spørsmålet er altså om overtydinga som kunstverk bringar oss nærmare eit friare, sannare, meir eigentleg være.

Fuglane er ein av Tarjei Vesaas sine mest gripande og samstundes mest leselege *desillusjonsromanar*, og føyer seg inn i rekkja av romanspråklege bearbeidingar og diskursivt eksperimentierende utformingar av den kunstnar-problematikken som er særleg påtakeleg i forfattarskapens etterkrigsprosa. Det er ikkje for ingenting at Vesaas i ei av sine få sjølv-poetologiske skrifter – i “Om Tusten” (1959)⁴ – har sagt at det nærmaste ein kjem sanninga om Tusten eller Mattis er “å kalle det eit sjølvportrett med visse atterhald”.

⁴ Tarjei Vesaas. *Huset og fuglen. Tekster og bilete 1919–1969*. Red. Walter Baumgartner. Oslo: Gyldendal, 1971. 253–254. – Opprinneleg i *Impuls* 2/1959.

Bibliografi

- Sætre, Lars. “–Innbilling har du gjort’. *Fuglane* (1957) av Tarjei Vesaas som desillusjonsroman”. Audiogram 22. Bergen: Fjernord, Univisjon, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, 1993.
- . “Språk, subjekt, kreativitet. Ei ‘post-strukturalistisk’ referanseramme”. Leif Mæhle og Geir Mork (red.). *Norsk Litterær Årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1985. 57–63.
- Vesaas, Tarjei. “Om Tusten”. *Huset og fuglen. Tekster og bilete 1919–1969*. Red. Walter Baumgartner. Oslo: Gyldendal, 1971. 253–254. (Opprinneleg i *Impuls* 2/1959.)
- . *Fuglane. Skrifter i samling*. Band 12. Red. Otto Hageberg. Oslo: Det Norske Samlaget, 1988. 7–185.