

SVEINUNG NORDSTOGA

Fire personar søkjer ein lesar Performative, sanslege og tematiske aspekt ved Tarjei Vesaas' roman *Sandelstreet* (1933).

Korleis syner den litterære teksten seg for lesaren? Kva skjer dersom ein les teksten som overflateregistreringar der ein ikkje let dei språklege fenomena representere *noko anna*, men berre seg sjølve? Ein vel altså bort mimetiske grunnføresetnader og symbolske implikasjonar. Blir ei slik lesing i botn og grunn tekst-reduksjonistisk, eller er det kanskje slik at dette kan opne teksten og vise oss at ei teksttolking i gjevne høve kan oversjå det som ligg rett framfor augo våre?

La oss tenkje oss ei teaterframsyning. Me oppfattar språket direkte, slik det er. Dette utelet ikkje ei tolking, men det er nærliggjande å tru at tilskodaren tolkar primært situasjonen, scenen, hendinga, det ein ser utspelar seg, sekundært vil ein tolke scenen inn i ein vidare tematisk kontekst. Dramaet er augeblinkens kunst der språket kjem tettare og nærare enn i lesing, i den forstand at i ein teatersal høyrer og ser me, medan det å lesa i vid tyding er summen av alle tolkingane ein gjer av alle dei små skrifteikna som er symbolske representasjonar for *noko anna*, verda utanfor skrifta?

Desse språkrefleksjonane ligg til grunn for denne artikkelen. Teksten som skal utforskast, er den heller ukjende romanen *Sandelstreet* (1933) av Tarjei Vesaas. Romanen er svært scenisk i sin karakter, med mange markante hendingar. Eg vil gå inn på scenar som eg meiner har ei sterk performativ kraft i seg, som har potensial til å bevege, endre, skape undring i augneblinken, til å setje opplevingar i spel der mykje er uvisst. Performativitet er dei augneblinkane i den litterære teksten som gjer det mogleg

å skape ei eller anna form for *endring* – i vid tyding av ordet. Men eg vil også vie sjølv sansingane særskilt merksemd, ei innretning på lesinga som heilt klart heng saman med det bevegelege, det performative. Innleiingsvis i min analyse vil eg også drøfte tilhøve omkring det symbolske. Her trengs det avklarings før ein går laus på sjølv teksten. Avslutningsvis vil eg også gå inn på meir tematiske refleksjonar, men her vil for ein stor del hendingar i sjølv handlinga vera utgangspunktet, og såleis vil analysen også klargjera nokre tilhøve mellom djup- og overflatetenking i tekstlesinga. Til ein viss grad vil eg også kontekstualisere *Sandelstreet* i høve til andre romanar i forfatterskapen. Men aller fyrst vil eg gå tilbake til dei språklege refleksjonane, via teaterkveldar ute i Europa, slik Vesaas opplevde dei.

Teateropplevingar

I 1925 ser den unge forfattern Tarjei Vesaas ei teaterframsyning på Dramaten i Stockholm. Stykket, *Sex roller söker en författare* av Luigi Pirandello, er eit moderne drama der illusjonen frå det borgarlege titteskåpsdramaet er broten, og der seks personar kjem inn på ein teaterscene og ber om å få ein forfattar som kan skrive og framstille livet deira. Vesaas er begeistra og avsluttar skildringa av teateropplevinga slik: «Teatret steld anlet til anlet med livet, illusjon og verklegheit, men kva er illusjonen? og kva er det andre? Grensune kjem burt i halvkvodne visur, for meg vart alt til eit stort spursmaal, og so ei skildring av menneskelende» (Vesaas 1925, s. 127). I teksten «Teaterkveldar» frå 1927 skriv han om alle dei stykka han har sett det siste året, «yver firti visst», og både dei oppførte stykka og sjølv teaterbygningen fasinerer: «teatret, det dreg meg, hev ei makt ved seg, noko daarande og eggjande, eg veit ikkje kva det er [...] um kvelden lever han upp, eit eventyrhus i laatt og graat og smiling» (Vesaas 1927, s. 155).

Ein kan altså slutte av desse to vitnemåla at den unge dikteren ikkje berre var oppglødd for teaterkunsten, han hadde også stor sans for eksperimentelle uttrykksformer. Å reise rundt i

europeske storbyar på slutten av 20-talet måtte vera ei lykke for ein ung søkjande forfattar med draging mot nye uttrykksformer i kunsten. Han var meir på kontinentet enn heime i tida mellom 1925 og 1934, skriv Frode Hermundsgård (2001, s. 126). Den viktigaste kunstarten er det tyske ekspresjonistiske teateret som ganske sikkert gjorde eit sterkt inntrykk (jf. Hermundsgård (2001)). Men det er elles ikkje dokumentert noko handfast frå forfatternen om påverknaden, verken når det gjeld dei dramaa han såg oppførte, eller om han let seg påverke av dei store romanverka som kom ut på 10- og 20-talet og som sette standarden for ein modernistisk romanlitteratur (Proust, Joyce, Kafka, Mann). Walter Baumgartner skriv: «Man weiss wenig Genaues über Vesaas' Erfahrungen und Eindrücke aus dieser Zeit» (1976, s. 306). Men sjølv om ein veit lite konkret her, er det ingen tvil om at Vesaas såg mange moderne teaterstykke som ein kan kalle nye og utprøvande – og ofte ekspresjonistiske. Teaterbesøka til Vesaas er altså eit utgangspunkt når eg no skal nylesa romanen *Sandeltreet* – ein roman som blei skriven då inntrykka av teateropplevingane var ferske.

I neste del vil eg undersøkje nokre av dei litterære og språklege implikasjonane som den ekspresjonistiske teaterforma inneber, og som er føresetnader eg byggjer på i min analyse av romanen.

*Nokre føresetnader: Ekspresjonisme, performativitet
og det sanseselege*

Ekspresjonismen i teaterkunsten er særmerkt av ei tydeleg stilisering (Aarnes, 1976, s. 51; Refsum, 2007, s. 50). Aarnes legg også til at ein får ofte ei oppdeling i «sterkt symbolske, nærmest allegoriserende tablåer» (s.st.) medan Refsum konkretiserer det stiliserte til å gjelde «handling, scenografi og personkarakteristikk» (s.st.). I framstillinga *German Expressionist Theatre. The Actor and the Stage* (1997) framhevar David Kuhns det ikkjemimetiske og ynsket om å kommentere samtida (dvs. Weimarrepublikken på 20-talet):

Radically suppressing their traditional mimetic function, Expressionist productions foregrounded actors' bodies and voices as complex thematic signs. In this way, audiences were virtually impelled to «read» the performance as an Expressionist text about, rather than a mimetic imitation of, the contemporary state of German culture (s. 2).

Kuhns legg til grunn at teaterforma byggjer på ei kraft som artar seg annleis enn «those associated with traditional mimetic or rhetorical notions of stage acting» (s.st.). Truleg har me å gjera med ei hending, ein augneblink, der – for å sitere Jon Fosse i essayet «Når ein engel går gjennom scenen» – «eit eller anna uforklarleg oppstår i møte mellom scene og sal ... ei slags brå djup innsikt som ikkje er omgrepsleg, men emosjonell» (1999, s. 242). Bak denne innsikta ligg det eit språksyn som kan kallast performativt. Slik omgrepet blei brukt av J.L. Austin føreset det ei semje og felles forståing mellom sendar og mottakar om at språkhandlinga uttrykkjer ei endring, at den utfører ei handling. I fiktive tekstar gjeld sjølvstøtt ikkje dette. Me kan heller tenkje som så at den performativiteten, den utøvande og handlande krafta som ligg i språket, er eit resultat av konstante tingingar mellom tekst og lesar. Jon Olav Sørhaug – med støtte i tenkinga til den franske filosofen Jacques Derrida – seier at alt språk er performativt: «både det skriftlege språket vi kan møte i ei bok eller på ei teaterscene, og det talespråket vi brukar til dagleg» (2018, s. 193).

Endringar i fiksjonstekstar kan ein tenkje seg er betinga av sansingar. Med dei premissane som allereie her er omtalte, ligg det opp i dagen at sanseaspektet må inn i ein omtale av det performative. Dette fører oss igjen til den einaste norske doktorgradavhandlinga om Tarjei Vesaas, Kjell Ivar Skjerdingsstads *Usynlige bilder. Sanselighet og identitet i Tarjei Vesaas' forfatterskap* (2006) (her referert frå bokversjonen av avhandlinga, *Skyggebilder. Tarjei Vesaas og det sanselige språket* (2007)). Skjerdingsstad framhevar eit par særtrekk ved den litterære sansinga hjå Vesaas som er verdt å merke seg (2007, s. 15–16). For det eine er karakteren av *det flyktige* viktig. Sanseopplevingar kjem

som blaff, som bråe kast som fort blir borte og negerer seg sjølve. Sansestunda er ikkje varig, men kjem – som det epifaniske – som kasta over den det gjeld. Det andre særtrekket har å gjera med det kommunikative. Ofte i den opplevde sansinga vil den implisitte forteljaren kommunisere opplevinga direkte til lesaren, så å seia bak ryggen på den som sansar. Skjeringstad er også oppteken av korleis teksten til Vesaas kommuniserer og fungerer ikkje-mimetisk, men heller visualiserande: «Det finnes en logikk i Vesaas' sanselige språk som leseren 'forutsettes' å fornemme og ta innover seg. Men det betinger igjen at en vender seg fra teksten som realistisk representasjon av en bakenforliggende virkelighet, til å anerkjenne dens konstruksjon av en plastisk og visuell virkelighet» (s. 15).

Dette heng også saman med det velkjente vekslende forteljeperspektivet til Vesaas mellom nærleik og avstand til sanseobjektet. Kanskje ein i dette høvet like godt kan føye til ei veksling mellom nærværet og fråværet? Forteljaren er tett på fenomenet for så å vende seg til lesaren. Framstillinga vekslar i sin plastisitet mellom ulike posisjonar. Skjeringstad skriv: «Fravær og nærvær foldes i opplevelsen av det sanselige språket til Vesaas i en kiastisk, altså kryssende, overlappende og omsluttende bevegelse» (s. 16).

Blant andre norske Vesaas-lesingar som kan minne om Skjeringstads analysar, er den gode artikkelen «Språkproblematikk og brytning mellom livsfaser – En lesning av Tarjei Vesaas' 'Morgon med lysande hestar'» av Lina Undrum Mariussen (2004). Her frys forfattaren augneblinkar og utforskar dei språklege vilkåra som gjeld i denne kortteksten frå *Båten om kvelden* (1968). Eit poeng hjå Mariussen er at språk ikkje strekkjer til for å kunne skildre sterke opplevingar, altså ein meta-poetisk refleksjon som ein ikkje berre finn hjå Vesaas, men er «et velkjent fenomen innen litteratur og litteraturteori generelt» (2004, s. 62).

Den tyske-amerikanske litteraturforskarer Hans Ulrich Gumbrecht gav ut boka *Production of Presence* i 2004, der han argumenterer for at humanistiske fag kanskje har vore for opp-

tekne av tolkingsdimensjonen i ulike tekststudiar. I staden blir nærværet lagt vekt på, kva som skaper nærværet, og korleis dette artar seg. Undertittelen på boka er i så måte opplyssande. Han vil utforske det ved den litterære teksten som ikkje formidlar mein- ing – kva blir formidla når meiningsomgrepet så å seia ikkje gjev meaning? («What meaning cannot convey»). Han forklarar elles tittelen slik: «'production of presence' points to all kinds of events and processes in which the impact the 'present' objects have on human bodies is being initiated and intensified» (2004, s. xiii). Seinare i framstillinga si konkretiserer han synspunkta og framhevar «epiphany», «presentification» og «deixis» som «tentative concepts in which I try to bring together my predic- tions, imaginings, and desires about forms og practice in the humanities and the arts» (s. 95). Denne vektleggginga bryt altså med strukturalistiske lesemåtar og bevegar seg meir i retning fenomenologiske tenkemåtar, med vekt på viktige augneblinkar og korleis det nære – nærværet – artar seg, syner seg.

Det er tvillaust eit poeng at synspunkta på den litterære teks- ten som eg har nemnt ovanfor, let seg lett og naturleg bruke på Vesaas-teksten, som ofte er intenst nærverande, sansande og av og til epifanisk. Openberringar, syner, bråe erkjenningar – dette er tilstandar i augneblinken som Vesaas-lesaren kjenner att. Slåande er det også kor godt dette perspektivet høver på artikke- len til Sørhaug som har hovudtittelen «Når ein engel går gjen- nom klasserommet».¹

Ein annan viktig tekst er Jon Fosses essay «Frå telling via showing til writing» (henta frå essaysamlinga med same namn) (1989). Teksten er ei framstilling av formelle vendingar i verds- litteraturen innafor episke tekstar, der den eldste og autoralt styrte diktinga blei erstatta av den sceniske på 1800-talet, og der tekststraumen og stream-of-consciousness-teknikken blir viktig i det ein kan kalle den klassiske modernistiske litteraturen (Joyce, Woolf). For Fosse er materialiteten og det stofflege ved litteraturen viktig. Skrifta i seg sjølv er meiningsberande, og sjølv om ikkje Fosse er direkte performativ i tenkinga si, er det likevel ei merksemd om det ikkje-tolka språket som heng saman

med tanken elles om det iscenesetjande og performative (det er såleis ikkje tilfeldig at Fosse er dramatar).

Desse litterære og språklege føresetnadene som her er nemnde, kan ikkje berre oppfatast som underleggjande premisar. Fleire av momenta vil bli konkretiserte ved å bruke tekstdøme frå *Sandel-treet*, i freistnaden på karakterisere romanen som litterær tekst.

Om romanen

Romanen *Sandel-treet* er etter måten lite skriven om. I *Nynorsk litteraturhistorie* er omtalen til Jan Inge Sørbø heller sparsam, men den symbolske skrivemåten peikar framover, skriv han (2018, s. 277). Steinar Gimnes har skriva om romanen ved to høve, artikkelen «'Tid' og 'tilvere' i Tarjei Vesaas' roman *Sandel-treet* (1933)» frå 2002, og eit kapittel i *...angen frå vår stutte tid. Ein studie i Tarjei Vesaas' forfattarskap* frå 2013. Eit anna viktig bidrag er Pavla Maxová's analyse av reisemotivet (2011). Dette er faktisk dei viktigaste arbeida. Etter den lange romanserien om Klas Dyregodt, med sterke allegoriske og symbolske overtonar, dukkar denne vesle romanen opp, like før *Bufast*-bøkene som formidlar ein meir idealistisk og vitalistisk-prega tematikk, og som står fram i ei tradisjonell realistisk-litterær drakt. Tilsynelatande innklemmt mellom desse to verka finn ein altså *Sandel-treet*, som forskarane seier med rette at peikar framover, til *Det store spelet* året etter, men ikkje minst fram mot romanen som har blitt sett på som eit delegeikn i forfattarskapen, *Kimen* frå 1940.

Romanen handlar om Hilde og mannen Magnus og barna deira, Margit på elleve og Egil på tolv. Hilde blir gravid og får ei aning om at ho kjem til å døya etter ho har fødd barnet. Dette snur opp ned på tilværet til dei fire – ein familie som lever ganske isolert frå bygdekollektivet, og der faren prøver seg som forfattar med vekslande hell. Dette blir kommentert av bygdefolk. Foreldra bestemmer seg for å leggje ut på ei lang reise saman med barna, og handlinga er ei skildring av denne reisa

der Hilde skal få kunna oppleve livet for aller siste gong. Reisa er i realiteten ei gåve frå faren til Hilde. Dei startar reisa om våren, og om hausten føder Hilde guten Livind, og etter det døyrr Hilde.

Om det symbolske – nokre avklaringar

Med det same kan ein leggje merke til at romanen har ei open og lesarorientert form som inviterer til med-dikting. Den «rommar i seg ei stor tiltru til lesaren», skriv Steinar Gimnes (2002, s. 23). Teksten skaper inntrykk av å vera ubestemmeleg, fragmentarisk og vanskeleg å fange med tanke på tema. Sett i eit narratologisk perspektiv kan ein merke seg vandringa som den raude tråden, men tilbakevendinga til utgangspunktet finst ikkje. Historia endar hjå framande folk der familien bur og arbeider. Utviklinga er lineær, og ikkje sirkulær. Samstundes kan me tenkje oss to parallelle utviklingsløp, der Hildes vandring og intense opplevingar fram mot fødsel og død utgjør ei linje, den andre er den materielle degraderinga av familien og særskilt faren. Dei pantsset huset, bruker opp alle pengane og må ta på seg småjobbar til livets opphald, dei lever frå handa til munnen. Som eit fante-fylgje går dei langs støvete landevegar og ber om husly – og alt dette kan minne om ei evangelisk vandring der Maria og Josef ber om rom for natta. Faren har ikkje berre mislykkast materielt, han er også inne i ei kunstnarleg krise og greier altså ikkje å skape kunst trass i dramaet omkring liv og død som utspelar seg rundt han. Desse narrative utviklingstrekk understrekar også på finurleg vis korleis reisa meir og meir blir ei åndeleg reise (jf. Maxová, 2011, s. 21).

Tittelen på romanen, *Sandelstret*, blir nemnd ein gong i teksten. Likevel står det mykje om *treet*. Innleiingsvis er det det varsla dødsfallet som blir antyda: «Ho sat der *liksom* eit tre som ein flokk svarte fuglar flaksa inn i» (1933, s. 37, mi uth.). Innleiingsvis står det også at «mor var høg av vokster, fin av gang og skapnad, og no stod ho der og visste tusen ting» (s. 27), som kan vera med på å forsterke tresymbolikken. Då dei endeleg er klare for reisa, er stemninga lettare, og «mor hadde skjeke treet fritt

for fuglar» (s. 39)², og ein insisterer på at «ho *var* eit tre, tungvind av si eiga frukt og sugande til seg av himmel og jord» (s. 119, forf. uth.). Utover i teksten blir ikkje Hilde karakterisert *som* eit tre. Ho *er* eit tre. Sandeltreet – det utrydningstrua treet med eksotiske og framande angar og som er variant av den mytiske mistelteinen – gjer dessutan Hilde til ein framand, men også ein som veit noko om det framande og ukjente (jf. «no stod ho der og visste tusen ting»).

Dette samanfallet mellom symbol og det som blir symbolisert, finn ein ikkje i fuglesymbolikken. Fuglen er eit samansett symbol hjå Vesaas (jf. rugdetrekket i *Fuglane* og fuglen i *Is-slottet*). Dei svarte fuglane forlet treet før reisa, som om ho frigjer seg frå vonde tankar og reinskar seg sjølv og førebur seg. Men fuglen kjem tilbake som eit varsel. Ho høyrer ein kveld eit stansande tog frå rommet sitt, og då får mor «dette lyttande, mot seg sjølv vende draget. Ein fugl var komen». Deretter snakkar ho om einsemda: «Trur de eg er einsam? Nei, det er *de* som er ein-same» (s. 112). Andre stader representerer fuglen det skarpe og rugande, lydar som Hilde reagerer på.

Ein stad blir Egil og Margit også framstilte slik: «Dei sat magre og rare i det grå fine regndagsljoset. Hadde noko av fuglar yver dragi: Slike ein kan finne sumtid og koma ner fordi dei ikkje orkar fly» (s.122). Denne korte skildringa kan også sjåast i samanheng med poenget til Steinar Gimnes om at *Sandeltreet* tematiserer det å ikkje bli innvigd i vaksenverda (som til dømes *Vårnatt*). Heller blir barna overlatne til seg sjølve på ein mest skremmande måte. På eit tidspunkt forlet faren Hilde og barna for å kunne skrive (sjå elles «Tematiske drøftingar»).

I drøftinga si av Vesaas' symbolbruk understrekar Torben Brostrøm at symbolet skil seg frå metaforen ved å integrere to medvitsformer. Symbolet er «en inderlig, adskillelig forbindelse af to bevidsthedselementer, det symboliserende og symboliserede, et håndgribelig stof, som får mening af og giver skikkelse til noget uhåndgribeligt (psykisk, motiv)» (Brostrøm, 1955, s. 41). Det er ikkje tvil om at treet fungerer symbolsk, både ved at faren har planta eit tre i hagen, og at Hilde står fram som eit tre,

og når Hildes død nærmar seg, driv far og Egil med tømmerhogst og varslar om døden som skal koma.

Men Hilde representerer liv og død, og derfor kan det vera problematisk å plassere tre-symbolet direkte inn i denne forståinga. Treet som fruktbarheitssymbol blir negert av symbolet sjølv. Viktigare er Hilde-skapnaden som *ikkje* har ei symbolsk tyding knytt til seg. Ho er heller ein vandrande skapnad, eit vandrande tre som gjev meining i augneblinken, men i liten grad på eit høgare og meir tematisk nivå. Såleis kan ein vel så relevant karakterisere Hilde/ treet som eit teikn, eit språkleggjort teikn som kjem med nokolunde same utsegner i ulike situasjonar. Alt dette understrekar overflatekarakteren til teksten (jf. Kuhns om «thematic signs»), og ein kan sjå for seg Hilde som ein vandrande figur på scenegolvet som kjem med utsegner som kan oppfattast som forstillande³ og merkelege.

Forstillinga. Nokre scenar.

Ein dag kjem fylgjet til eit hus. Dei høyrer musikk, går inn og der står ein «klump menneske ved døri». Musikken held fram, og folk dansar. Men så skjer dette:

Mor lydde og fylgjet hennar lydde, heile salen var glad og ung. Så kvakk dei ved at der vart tomrom kring mor. Ho såg det sjølv ogso, og brått gjekk ho inn mot dei vikande. Tomromet auka, og framande augo stirde frå alle sidor [...] Musikken vart ustød, stansa so heilt. Ved det stansa som ein maskin alle dansarane på ein gong. Golvet stod tykt av menneske i lättelege kroppsstillingar, liksom snytte – slik det alltid er når ein dansetone tagnar (1933, s. 87–88).

Etter kvart er det som om menneska blir mildna og blir mjuke som «fløyl», og ho har snart «golvet tomt rundt seg». Det blir stilt, og «dei *venta* at ho skulde seia noko til dei ifrå heimen *sin*» (s. 88) (forf. uth.). Så skriv forteljaren: «Ein er einsam!, sa ho inn i haugen». Kva skjer her?

Hilde kjem inn i rommet og endrar stemning og situasjon

fullstendig. Ho seier ikkje meir enn desse tre orda, men det er nok: «Det vilde ingen av dei som hørde det gløyme sidan» (s.st.). Hilde er ein Jesus-liknande eller kanskje ein gudinne-liknande skapnad som stilnar ei forsamling og seier kloke ord, men ho er også i sjølve teksten eit språkleg teikn som i kraft av ytre kjenneteikn skrir inn i rommet, høgare enn alle andre kvinner i forsamlinga: «Ho ynskte å stå. Og stod der gjorde ho, bratt og fin og langvegsfrå, men med den fori herjande i det fagre» (s.st.). Kva viser så «fori» til? Tidlegare i teksten står det at den djupe «sprunga» gjorde andletet hennar «kløyvd» (s. 86). Hilde, med det kløyvde andletet, er den lidande, som skal møte døden, men som også på sitt særeige vis møter menneska.⁴

I denne scenen har me å gjera med ein figur som tek rommet som ein frelsar eller åndeleg leiarfigur, men sjølve situasjonen er smått absurd, ikkje-mimetisk og er langt frå det ein med realistiske mål kan forvente vil skje, om det er i boka eller på scenen. Scenen er visuell, merkeleg, stilisert der personar forstiller seg. Opptrinnet er overraskande, og med si enkle form er Hildes utsegn ein hårfin balanse mellom det subtile og det banale.

I skildringa av opptrinnet er det også eit fullstendig samfall mellom figurar og rom. Rommet *er* figurane, skildra gjennom både metonymi og besjeling: «Heile salen var glad og ung» og «Golvstod tykt av menneske». I kjent Vesaas-stil vekslar også forteljeperspektivet, gjennom dei bekymra tankane over kva som skjer hjå Margit og Egil, gjennom dei andres blikk på Hilde («*Dei venta at ho skulde seia noko til dei frå heimen sin*») (bruk av kursiv forsterkar inntrykket av tankane til dei andre) og ikkje minst gjennom det autorale blikket. Dessutan er det ikkje tilfeldig kva Hilde seier. Utsegna byggjer opp under ei eksistensiell livshaldning, og denne erkjenninga nærmast forkynner ho ved ulike høve gjennom heile romanen, også like før ho dør (sjå elles «*Tematiske drøftingar*»).

Scenen er altså ikkje primært symbolsk eller allegorisk, slik ein kan forvente i ein Vesaas-tekst. Her er det sjølve handlinga som er primær, signifikanten er viktigare enn signifikatet, forma er viktigare enn tankeinnhaldet bak. Utsegna om alles einsemd

gjev meining gjennom form og kontekst, mindre gjennom semantisk innhald.

Vandringa til dei fire – gjennom ulike landskap, til fots, med tog og bil, i hovudstaden – endar opp i skogen der også garden ligg som er Hildes endestasjon. Den siste gongen Hilde er i skogen, er også prega av handling. Ho stryk hendene opp etter treleggane, slik som «saftene gjeng innum borken», og ho dregst i ulike retningar – opp mot luft og lys, og ned mot jorda: «ho syntest tøyge seg upp i den straumen så høgt ho kunde» (s. 167). Som døyande går ho på kvist og kvas, og ho «kjende jordi stige upp i seg i ein mørk merg og byrje gjerninga si». Denne vertikale rørsla oppover mot livet og ideala, og rørsla nedover mot det destruktive og døden høver også inn i den beskrivinga som Tor Ulven gjev av slike tematiske og romlege rørsler i Vesaas-diktinga (jf. Gimnes, 2002, s. 34). Desse linjene fortonar seg her for lesaren som autorale innsmett, her er krefter i gang som førebur døden. Men for dei tre andre er dette sant, synleg og visuelt. Dei ser på Hilde og tenkjer: «Ein kunde trudd at alt var ikkje sant.» Dei *ser* ei livskraftig kvinne, men dei *veit* ho kjem til å døy.

Dei ventar spent på kva det siste Hilde kjem til å gjera – i livet sitt – før ho går tilbake til garden. Ho bøyer seg ned, «tok upp ein stein og hivde honom burtetter skogmoen i ein boge – så gjekk ho, og utan å sjå seg til høgre eller vinstre, fram til garden» (s. 168). Handlinga er enkel, triviell og lite pompøs, eit siste ymt om eit liv i det uendelege. Men den har også i seg semantiske implikasjonar: ei stjerne har falle, eit liv er slutt, ei sol har stått opp og gått ned.

Ein tredje scene krev også ein kommentar i kraft av å verke underleg og framandgjerande, og er svært teatralisk. Dramatikken her ligg i spennet mellom indre tankereferat til barna og tilsynelatande utsegner frå Hilde om at einsemnda vil også barna hennar kjenne på etter kvart. Utsegnene til Hilde er brutale og øydeleggjande på barna, kan ein tenkje seg, og ho dreg poenget med einsemnda ganske langt overfor dei.

Scenen går føre seg tidleg på reisa. Faren vekkjer borna og ber dei koma inn til mor si. Kjensla av skam, kombinert med

minne om den bibelsk oppmodinga om å vake og beda for at ein ikkje skal falle i freisting, gjer at ungane gruer seg for møtet med si eiga mor. Mora ser fort på dei og er ikkje i stand til å ta imot angen av vårnatta ute: «Vårnatta liksom stirde tilbakars, ho var ljøs og skøyr og skyna ingenting. Ein liten òm av elv gjorde henne kurstill. Ho *var* vennleg, men det såg ikkje mor» (s. 68) (forf. uth.). Dette set den komande samtalen i eit talande relieff. Hilde greier ikkje ta innover seg vårbløminga, og den sjelelege krisa råkar også barna. Til Egil seier ho: «Ja eg ser deg, men eg er einsam, eg» (s. 69). Egil kjenner på urettvisa i orda, så seier mora: «Her kjem den eine og den andre av dykker og fortel meg ting, [...] men ingen av dykker veit kva det er å vera einsam» (s.st.). Den neste kommentaren frå mora, retta mot Egil, kan verke nådelaus: «ein dag vil du kjenne kor einsam du er, kor – skremer eg deg? ... ja det fær det vera som det vil med» (s.70). Slik hadde mor aldri tala til dei, tenkjer Margit og Egil. Forteljaren kan slå fast at nettopp i denne natta var ho for det meste «ute i det dimme endelausa som sumde utum ruta og såg inn» (s.st.).

Igjen ser ein ein situasjon som inneheld tilsynelatande enkle utsegner om einsemda, men som i sin kontekst er overraskande og opprivande, både for personane det gjeld og lesaren. Men forteljaren trekkjer det enda lenger. Hilde spør om dei vil vake med henne. Dei svarer ja, men duppar etter kvart i stolen, men mora vekkjer dei – «høgt og skremt»: «Vil de ikkje vaka?» Til slutt kjem minne om det gamle bibelordet. «Vak og bed», tenkjer dei noko «brydde».

Bak denne og fleire andre scenar ligg det ein referanse til skildringa av Jesus i Getsemane (Gimnes, 2002, s. 30) (jf. Matt. 26). Tidlegare har det blitt peika på dei harde påkjenningane barna blir utsette for, og dette gjer Steinar Gimnes eit poeng av når han samanliknar Hildes familie med Peter og Sebedues-sønene: «For dei bibelske personane er det nok å vera sørgjande og bedande til stades, mens dei tre romanpersonane blir utsette for Hildes bitande utfall» (2002, s. 31).

Scenen viser nok ein gong kor direkte og gjennomborande

teksten kan vera, og at det er nettopp det som er poenget. Mein- inga blir skapt her og no, der folk snakkar saman. I så måte er dette ein scene som også kunne vera eigna for ein teaterscene. Dei indre tankereferata dannar ein bakgrunn og gjev teksten psykologisk fylde, men i ei tenkt visuell og stilisert ekspresjonis- tisk framsyning kan ein berre ane dette. Meininga i situasjonen er ikkje meininga bak orda, men orda som blir sagde, på over- flata av teksten, så å seia.

Sansing av fenomen

Den intenderte *viljen*, prosjektet til familien, i *Sandelstret* er like storslått og ambisiøs som den er diffus. Kva vil den siste reisa til Hilde innehalde? I handlinga ser ein jo faktisk at familien legg ut på ei reise med mangearta opplevingar. Ein les om by og land, dei går i teater,⁵ opplever fysiske yrke som steinhogging og tøm- merfløyting, dei reiser med bil og tog, dei går, dei treffer folk, dei arbeider. Reiseopplevingane inneheld ikkje så mange registre- ringar og skildringar av ytre tilhøve, som dei er indre sanseopp- levingar av ytre tilhøve. To scenar kan illustrere dette, og i den fyrste er det faren som er hovudpersonen.

Faren er den som legg til rette for dette noko uklare, men svært så viktige, reiseprosjektet. Han sjølv arbeider som diktar og arbeider også med eit prosjekt som synest vagt og kanskje noko naivt – «om det å vera til» er orda forteljaren bruker om arbeidet. Som me veit, blir det heller ikkje noko av dette arbei- det. Men då dei oppsøker eit steinbrot og ser arbeidarane bryte stein med bor og feisel, skjer det noko med faren:

Han fortalde om steinslagane, um det ein *kjende* dei på, korleis dei var å finne samansopa sumstad og ublanda sumstad. Um isskuring – Han fortalde som i feber og visste ikkje kor spennande han fekk det til. Brotet vende mot vest, her var varmt og blankt medan dagen seig. Grolukt kom veiftande her også, midt mellom steinhangane, far drog umedvite inn den grøne angen og fortalde kvar ting han visste, um berg og isvandring og uendelege tider – Egil og Margit stod mest gapte, var dette far? (s. 65) (forf. uth.)

Faren blir her ein forteljar og diktar. Det er konkrete materielle sansingar som skal til, ikkje vidløftige metafysiske spekulasjonar. Det harde arbeidet som kunstnar er også eit arbeid med bor og feisel. Ein er tett på elementa, kjenner lukt og ange og ein får innsikt om fenomen, ved å kjenne på dei. Dette kan tvillaust lesast som ein poetikk, ja Vesaas føregrip på sett og vis eit kunstsyn eller sin eigen poetikk i desse linjene. Henrik Ibsen bruker same type metaforikk i «Bergmanden» (1851), og berget med sine teikn du kan kjenne på (*kjenneteikn*) er ei avspegling av menneskesinnet og korleis me alle er ein del av noko mykje større. Faren får altså dreis på forteljinga si og overgår seg sjølv, og med eitt får han og barna tent eit håp: Kanskje Hilde vil la seg fange av farens/Magnus' forteljing? Kanskje er det kunsten som kan berge ho? Magnus har bokstavelig talt skapt gull av gråstein? Vil ikkje dette redde Hilde frå sin innbilte død?

Faren ropar, eller kallar på, Hilde, men til fånyttes: «dei såg kva ho var i ferd med å sige inn i. Dei skulle tapa» (s. 66). Med eit vesaask uttrykk kan ein kanskje seia at ein har vore vitne til ei «skapingsstund». I den intense varmen lyder hogg og slag, og den fine og ferdighogge steinen når ut til andre, «skipa til framande stader på jordi». Då sola glar, blir det kaldt og vindfullt. Så kjem ei utsegn som ein del av det performative, der forteljaren skriv fram ein situasjon som nærmast krev at noko seier noko: «Far sa umsider: Kva veit eit menneske – Sa det til ingen. No sat mor her herja som sjeldan fyrr». Feberheit formidling blir avløyst av stille resignasjon der han snakkar til seg sjølv, ikkje til andre. Her kan ein ane den einsemda som Hilde så ofte snakkar om. Det performative ligg altså i endringa i stemning og ein kommentar som er så generell at den er naiv og banal, men likevel fungerer den i konteksten fordi hendinga i steinbrotet er ladd med symbolsk og meta-fiksjonell tyding.

Ein stad opplever dei tømmerfløyting, med dramatikk, skrik og skrål, kvaelukt og elvesus. Her er drama, og Hilde gjev seg over. Ho takkar mannen sin for at ho fekk oppleva dette. Dei ror ut til lensa og kjenner korleis straumen tek tak i båten. Dei er tett

på elementa, og mora let armen liggje i vatnet «som då ho var sytten år». Så endrar sansinga karakter:

Det var kjøleg vårvatn, bråna snø, hadde ein lauga seg vilde ein drege helsott på seg. Flotarane som baska med tømmeret hadde vant seg til vatnet, dei vassa i det heile dagen um det gjaldt. Um kvelden kjende dei ikkje til føtene sine vart det sagt. Her måtte ein ha helse som grått berg (s. 80)

Kvelden kjem, og denne visualiseringa gjer at dramatikken fell til ro: «Karane hadde små kaffebål på strandi, og i soli var logen mest usynleg, det var som den heilage ande hadde slege seg ned i den ljose sanden» (s.st.). I skildringa må ein heile tida forsikre seg om at Hilde ser og høyrer: «Ser du, mor?», «Høyrer du, mor?». Korleis skal ein forklare dette sanseforløpet?

Fyrst held Hilde handa i det kalde vatnet, men ho formidlar ikkje sanseopplevingane direkte til lesaren, noko ein kanskje kunne forventa (men ikkje ut frå logikken i romanen der Hilde har ein teikn-karakter kvilande over seg). I staden opplyser ei aural stemme oss om arbeidstilhøva til tømmerfløytarane – med kaldt vatn som arbeidsplass – og kjem med sine konnotasjonsrike utsegner om dei (til dømes om at dei må ha «helse som grått berg»). På dette viset tek lesaren tek del i sansinga, men ikkje berre det. Farkosten til familien, båten i vatnet, handa i sjøen, det kalde vatnet fortel om det å balansere på knivseggen mellom liv og død. Men til slutt fell alt til ro, og kaffebåla er fredfulle, og igjen vender teksten seg i ei ny retning, no mot det immaterielle og religiøse: «det var som den heilage ande hadde slege seg ned i den ljose sanden». Denne stunda er signa av ei heilag og åndeleg makt, og dette synet gøymer Hilde i minnet – «kvar våt tømmerstokk som flaut og kvart frankt ord».

I avsnittet blir heile tida nærværet avløyst av ein ny tilstand i teksten, sansinga må over i eit anna modus. Sjølv om ikkje dette er ein pressa og intensivert situasjon – slik til dømes Undrum Mariussen skriv om – syner dette korleis forteljarstemma vender på sanseopplevingar, endrar perspektiv og inviterer mottakaren inn i teksten og manar fram ikkje-kropplege og metafysiske

situasjonar. Men den som er nærmast det som blir sansa, den teier.

Etter denne episoden kan det synast som om evna til sjå blir tematisert enda tydelegare. Mora ser det ingen andre ser. Brått ber ho bilen stoppe, og «vogni lystra henne med ein gong» (sjåføren var budd på det). «Ser de ikkje den kvite stripa», spør ho og peikar på ei kvit kvartsåre, ei kvit stripe, i berget (s. 81).

Evna til å sjå verda på nytt kjem heile familien til gode, og det kjenner på sett og vis at dei alle har fått ein ny sans, «so vinglande han var». Snart er dei tilsynelatande alle ein del av sansinga til mora, men brått kjem utsegner som er opprivande og mangetydige. Performativitet, det som endrar seg brått, er også nådelaus øydelegging. Etter ei vandring over ei surpete myr, der alt synest dautt – berre ein einsleg fugl gjev lyd frå seg – fell mora i stavar, og brått kjem det: «Ja me er på kvar vår side, sa ho i beisk tone, de tenker på leva lenge, de» (s. 84).

Me ser altså korleis sansingar, vending av forteljerspektiv, sterkt performative utsegner og poetiske og meta-poetiske skildringar verkar saman og skaper ein dynamisk tekst. Kjappe vendingar og korthogne utbrot understrekar den planlause og lagnadstunge vandrainga. Ein premiss for skildringa er ein vilje til å gå tett på fenomena gjennom intense sansingar, samstundes som ein som lesar tek del i det intrikate relasjonelle spelet mellom dei fire. Desse særdraga er uttrykk for ein språkbasert vilje som ligg i sjølve teksten. Bak dette ligg eit ynske og eit medvit om å oppsøkje livet.

Likeins er det slående korleis dei smått absurde situasjonane og dei mange umotiverte utbrota forsterkar det ikkje-mimetiske og korleis Hilde er eit levande språkleg teikn. Det er viktig å minne om at hennar tankeverd får me aldri innsikt i, berre kva dei andre trur ho tenkjer. Dessutan ligg det i forteljinga også ei parallellhistorie som handlar om språkleggjing og kommunikasjon. Faren får berre glimtvis reell kontakt med kona si, som han også berre glimtvis får realisert kunstnarambisjonane sine. Men samstundes gjev teksten klare prov på at det er han som skal *føre* og *vise* kona Hilde, barna og oss lesarar verda (det står

svært ofte at faren «førde», f.eks. «Far førde dei ut i skogen» (s. 83)). Bruk av dette ordet forsterkar det meta-poetiske ved teksten. Kanskje det er denne reisa som er farens kunstprosjekt, og ikkje den luftige ideen om å skrive om «det å vera til»? Viss ein ser reisa på dette viset, fortel dette oss at Hilde gjev faren ei reise, slik at han kan realisere kunstnardraumane sine. Det er altså noko dobbelt her ved sjølve intensjonaliteten bak *Sandel-treet* som litterært prosjekt (jf. Gimnes som skriv «Intensjonaliteten teksten kan opplevast som uklar» (2002, s. 23)).

Eksistensielle spørsmål

Overflatelesing er eit uttrykk som har blitt brukt om denne lesinga av romanen. På den eine sida har eg prøvd i det føregåande å syne at ei slik lesing er mogeleg. Det er ikkje dermed sagt at ei slik lesing nødvendigvis er overflatisk og ikkje orientert mot ei overordna mening. Det er heller slik at ei utsegn, ein situasjon, ei hending kan vera eit direkte uttrykk for ein overordna tanke og ide i verket. Døma understrekar ikkje berre eit tema, dei *gjev liv til det* og konstruerer mening, ikkje stadfester den.

Dei nemnde døma syner oss at personane er kasta ut i eit eksistensielt inkje der kvar og ein er dømt til å vera einsam, aleine, hjelpelaus. Men me må også minne om utgangssituasjonen. I andre kapittelet blir livet før utferda skildra, og mykje peikar mot ein lykkeleg tilstand. Egil synest hugse at «Far og mor hadde leika» og at det «hadde vore mykje leing i huset» (s. 14). Men skal ein betrakte dette i narratologisk perspektiv, har altså noko kome i «uorden», ut av lage, og forteljninga handlar, trass alt, om korleis orden blir oppretta – men for å koma dit må ein gjennom hjarteskjerande opplevingar. Jerome Bruner seier: «What gives the story its unity is the manner in which plight, characters, and consciousness interact to yield a structure that has a start, a development, and a ‘sense of an ending’» (1986, s.21).

Trass i opplevingar av ulike fasettar av verda endar ein opp med den grunnleggande einsemda som kjem til uttrykk gjen-

nom Hildes sannkjenning av verda. Ein kunne kanskje forvente at Hilde skulle endre seg, ja kanskje bli frisk. Men det skjer ikkje. Hilde er den same, sjølv om ho med jamne mellomrom uttrykkjer takksemnd for det ho får sjå og oppleve. Tematikken går altså inn i ein modernistisk og eksistensielle tradisjon der slutt-punktet i romanen, døden, er tilstanden som alle handlingar rettar seg mot. Om dette skriv den danske litteraturhistorikaren F.J. Billeskov Jensen: «når individet har valgt at se døden lige i øjnene, er det frigjort og forvandlet fra en genstand til en personlighed» (1982, s. 359).

Set ein dette inn i ein tysk eksistensialistisk tradisjon, vil ein hjå den tyske filosofen Martin Heidegger finne eit syn på døden som for menneska eigentleg er ei frigjerande kraft. «*Expecting death is thus to wait for a case of death, whereas to anticipate death is to own it*», skriv Michael Wheeler når han skriv om korleis filosofen Martin Heidegger forstår døden (2011, mine uth.).⁶ Ut frå desse synspunkta kan ein kanskje hevde at Hilde aldri er meir heil og fullstendig som menneske enn når ho går ut i livet med sitt dødsmedvit – på ulike stader, i ulike situasjonar, i ulike møte med andre. Ho «eig» altså døden, og dermed livet, ved å føresjå at den kjem.

Pavla Maxová undersøker reisemotivet som ein overgang til dødsriket (2011) og meiner at Hilde lever i sitt grenseland – ofte blir tilstanden hennar knytt til eit slettelandskap. Teksten gjev klart uttrykk for at Hilde ikkje berre har mist forståing for tid, ho er også ein annan stad, i andre «heimar». Som Olav Åsteson i *Draumkvedet* har ho vore i dødsriket og har mykje å fortelje menneska når ho kjem tilbake. Ein scene ymtar om overgangen eller grenseoverskridinga til dødsriket. Dei står ved ei brei elev og den er «vid som eit vatn, men med tydeleg straum i – ein såg kor ein reiste utan ein einaste ljod. Den som hadde høyrte um andre heimmar måtte tenke på slike» (s. 68). Ifylgje Maxová er innsikta om at me er alle einsame, ei erkjenning som ho har fått i dødsriket, og som ho fortel menneska i det jordiske livet.

Tolkinga av *Sandeltreet* som ein visjonstekst om dødsriket har mykje for seg, men er likevel ikkje heilt dekkande. Ein opp-

lever rett nok glimt og ymt om «andre heimar», om «sletter», om at Hilde er på veg over i grenseoverskridande tilstandar. Dette er likevel fragmenterte delar, som gjer at visjonsaspektet er heller svakt i teksten som heilskap.

Vitalisme

Ein annan tematisk innfallsvinkel peikar framover mot dei to Bufast-bøkene *Det store spelet* (1934) og *Kvinnor ropar heim* (1935). Hilde er den fruktsommelege kvinna som gjev nytt liv. Sjølv om ho på sin måte søkjer døden, representerer ho også det vitalistiske, sjølv livskraftene, i kraft av at ho føder barnet Livind. Margit og Egil har sett namnet på barnet, og Livind – dei trur det blir ein gut – blir deira livsvon. Sjølv namnet, ordet, har også i seg ei kraft og er også ein løyndom mellom dei to. Denne språkleggjeringa av det ufødde livet understrekar igjen korleis teksten består av viktige ord og utsegner som fungerer her og no i teksten, på overflatenivå, og mindre som ei meining bak ordet. Det å seia ordet gjev håp og representerer liv.

Sandelstreet går inn ein ganske sterk norsk romantradisjon i mellomkrigstida som tematiserer tilhøvet «mellom individ og slekt, mellom subjekt og livsstrøm» (Vassenden, 2012, s. 17). Om ikkje slektsaspektet er tydeleg, er tanken om subjekt og «livsstraumen» viktig. Det ligg nedfelt ei biologisk vitalistisk tenking i romanen, om krefter som er med på å skape forventning om at nytt liv blir til. Dese livskraftene er overgripande og gjennomtrengjande – ei «autonom, ikke-transcendent kraft livskraft som i ytterste instans er universets drivende og skapende kraft» (Vassenden, 2012, s. 22). Og i romanen ligg det ein tanke om at desse kreftene vil sigre i høve til den dødsvisna som Hilde ber på, og som pregar heile forteljinga. Heilt til slutt blir Margits finger skildra, som går over panna på den nyfødde, og her står alt det som Livind representerer – livskraft, blodsband og det å bli «innvigd» i livet: «Fingeren var ein leitar som vilde finne dulde årer av livskraft, venleik og skyldskap – det var Livinds vigsel» (s. 171).

Sjølv om det vitalistiske, livsstraumen, er definitivt ein del av den kompliserte tematikken i romanen, er det slåande kor distanserte far og barn bli skildra i høve til dette. Dei blir, trass i freistnader, ståande utanfor den opplevinga av livet som Hilde har. Reisa kjennest kvilelaus, og barna betraktar mora som «berre gøynde og gøynde» det ho ser. Medvitet om at ho er ein annan stad, er også tydeleg – «*ho* var på *sine* sletter» (s. 71, forf. uth.). Uroa over å ta del i livet blir sterkare og sterkare. Kanskje gjeld dette mest Egil og faren, for Margit, som jente, søker mot mora på slutten. Far og son er med på slåttarbeid, og bonden på garden blir omtalt som «han som var i pakt med årstidene» (s. 129). Dei to står utanfor dette livgjevande og sykliske fellesskapet, og opplevinga av slåttarbeidet synest opprivande og øydeleggjande: «Slåmaskina frøste. Låten dovna når hest og kar og maskin seig ned i ein dal i lendet, flerra upp at når køyraren kom på bakker ryggen. Engene fall, og krek som livde i engi slokna» (s. 129).

I Bufast-bøkene er personane på ein heilt annan måte deltakarar i «det store spelet». Hovudpersonen Per ser seg i ein større livgjevande samanheng – livskraftene spelar hovudrolla, og Per og andre tek del i alt dette – gjennom seksualitet og forplanting, gjennom dyrking av jord, gjennom å gje barn morsmjølk, gjennom å ta liv for å kunne skape liv.

Sandelreet føregrip noko av denne tematikken, men ligg i stemmeleie og utforming nærmare ein absurd-modernistisk tradisjon enn ein konvensjonell psykologisk realisme som ein finn i Bufast-bøkene. Her kan det også liggje ei forklaring på kvifor så mange meldarar var avmålte og heller kritiske då boka kom ut og også seinare (jf. Ragnvald Skredes reaksjon (Gimnes, 2002, s. 24). Andre helsa romanen velkommen som ein eksperimentell roman, t.d. Olav Dalgard (Gimnes, 2002, s. 24–25), medan Kenneth Chapman, i den fyrste Vesaas-monografien som femner om heile forfatterskapen, skriv at romanen nok krev ein del av lesaren: «... hvis leseren gjør seg åpen og mottakelig for bildene og situasjonen i den, skulle han kunne se i denne romanen en visjon av det uløselige båndet mellom liv og død» (Chapman, 1969, s. 66).

Nærleggande er det også å peike på barna – Margit og Egil – som offer. Det er ikkje dermed sagt at dette er ei norm som ligg immanent hjå forteljaren. Men ein moderne lesar har gode grun- nar til å leggje merke til den bora og det ansvaret barna må ta, og korleis dei stillteiane aksepterer situasjonen. Me har peika på at dei heller ikkje blir «innvigde» i noko større, sjølv om særskilt Egil opplever teikn og signal som vitnar om ei gryande erotisk oppvak- ning. Rolla dei spelar, understrekar igjen korleis heile romanen ber preg av overflaterørsler, der personar er brikker og teikn.

Kunstnarrrolla

Kunstnarspørsmålet er også viktig. Tidleg i boka blir det klart at heile familien langt på veg står utanfor bygdefelleskapet, og farens unyttige arbeid som skribent og kunstnar blir som sagt kommentert. Me les også om ei stadig degradering av faren i bygdehierarkiet der han til slutt endar opp som lausarbeidar. Han er altså ikkje av dei «som er i pakt med årstidene». Om- grepet bygdemodernist er blitt bruka om Vesaas (Oftedal Andersen, 2015). Hadle Oftedal Andersen framhevar det stabile bondesamfunnet som ramme i Vesaas-tekstane, utan særskilte påverknader frå den urbane moderniteten. Innafor dette univer- set skjer det mykje på det indre plan – sjelelege og eksistensielle kriser som gjer at mykje ikkje let seg føreseia (Andersen, 2015, s. 7). *Sandeltreet* høver på ein måte ikkje inn i denne forståinga, for her er det jo utreisa og vandringa gjennom landet det dreiar seg om: «Toget reiste og reiste, og dei finaste ting sigla utum rutone, Noregs land» (s. 83). Likevel blir sjølv sagt sjelelege kriser tematiserte. Men den kunstnarlege krisa er eit så viktig parallelt motiv at det blir også eit tema. Faren freistar å skrive, men «alt det eg grip etter glepp undan» (s. 128). På eit tidspunkt forlet han familien for å «skrive», noko som også lettar hjartet til Hilde. Ho smilte av «lett hjarta» (s. 124). Faren vel altså å stille seg utanfor det rasjonelle og produserande bygdesamfunnet, men utanfor- skapet slår tilbake på han sjølv. Kunstnarambisjonane går i grus, tinga «glepp» for han og teksten gjev ikkje noko svar på korleis

kunstnarvegen vil arte seg. Men me har også sett at teksten ymtar om at han er i overkant luftig og abstrakt, og ikkje heilt realitetsorientert. Det er ikkje unaturleg å knyte desse synspunkta til Tarjei Vesaas' posisjon i 1933 – eitt år før Bufastbøkene, nygift og i etableringsfasen, der han for alvor kastar seg ut på djupt vatn og satsar på forfattaryrket. Faren i *Sandeltreet* kan lesast som ei projisering av denne fasen i forfattarlivet.

Å søkje ein lesar eller freistnad på ein konklusjon

Trass i freistnader på å forstå teksten og romanen *Sandeltreet* gjennom å identifisere performative og uttettervende situasjonar, bruke tekstdøme og uttrykkje tematiske refleksjonar, står romanen der framleis som ein tekst som er ambivalent, paradoksal og uavklart. Romanen treng ein lesar og er i så måte dialogisk i sitt vesen.

Vesaas har ved i alle fall eitt høve blitt samanlikna med Franz Kafka (Herbjørnsrud, 2009, s. 15). I ein artikkel om korleis danske elevar les ein ambivalent Kafka-tekst, reflekterer Martin Blok Johansen over kva «stor» litteratur eigentleg inneber. Idet han refererer antropologen Shirley Brice Heath skriv han: «Stor litteratur er karakteriseret ved fraværet på løsnings-, forsimplinger og entydige svar» (s. 6, 2015).

Synspunkta er interessante med tanke på *Sandeltreet*, for mykje er uvisst ved teksten, noko som går direkte og indirekte fram i dei punkta som er framførte ovanfor.

Romanen er ein tekst som *overraskar* med plutslege og oftande sårande kjensleutbrot. Den er *kroppslig* i den sansinga som blir formidla. Den viser korleis menneske let seg rive med av eit mål som er diffust, uhyggeleg og eksistensielt i sin karakter. Den syner oss eit komplisert sosial spel, og dramatikken og nerven held oss fanga. Og ikkje minst skriv den fram for lesaren situasjonar som kanskje kunne ha blitt spelt på ei teaterscene i München på seint 20-talet. Teaterstykket ber om publikum, romanen ber om ein lesar som kan skape sin orden i det heilt særeige som ligg i dei mange underlege, uhyggelege og poetiske

situasjonane som Tarjei Vesaas skildrar i denne noko ukjende og kanskje undervurderte romanen.

Litteraturliste

- Baumgartner, W. (1976). *Tarjei Vesaas. Eine ästhetische Biographie*. Skandinavische Studien. Band 5. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.
- Blok Johansen, M. (2015). «Jeg har forstået den sådan, at den ikke skal forstås» – når 6.A. læser Franz Kafka. *Acta Didactica*. Vol. 9, nr. 1, art. 6
- Brostrøm, T. (1955). Tarjei Vesaas's symbolverden belyst du fra hans prosaværker. *Edda* 28–105.
- Bruner, J. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, Mass., London, England: Harvard University Press
- Chapman, K. (1969). *Hovedlinjer i Tarjei Vesaas' diktning*. Å sanse det slik det er. Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget
- Fosse, J. (1989) *Frå telling via showing til writing. Essay*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Fosse, J. (1999). *Gnostiske essay*. Oslo: Samlaget.
- Gimnes, S. (2002). «Tid' og 'tilvere' i Tarjei Vesaas' roman *Sandelreet*» (1933) I: S. Gimnes (red.). *Kunstens fortrolling. Nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. 23–43. Oslo: LNU/Cappelen
- Gimnes, S. (2013). ...angen frå vår stutte tid. *Ein studie i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. Trondheim: Akademika Forlag
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of Presence. What meaning cannot convey*. Stanford, Cal.: Stanford University Press
- Herbjørnsrud, H. (2009). Vesaas i verden. I: K.I. Skjerdingsstad, I. Engelstad og S. Lie (red.). *Det er slik óg. Blikk på Vesaas*. 15–29. Oslo: Novus Forlag
- Hermundsgård, F. (2001). Tarjei Vesaas and German Expressionist Theatre. *Scandinavian Studies* 125–146.
- Kuhns, D. (1997). *German Expressionist Theatre. The Actor and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mariussen Undrum, L. (2004). Språkproblematikk og brytning mellom livsfaser. En lesning av Tarjei Vesaas' «Morgon med lysande hestar». *Norsk skrift* nr. 1
- Maxová, P. (2011). «No reiser me heimanfrå». Om reisemotivet i Tarjei Vesaas' roman *Sandelreet*. *Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* vol. 16, 1–2, 19–33.
- Oftedal Andersen, H. (2015). *Bygdemodernisme. Tarjei Vesaas og dei ystetning*. Oslo: Novus Forlag.
- Refsum, C. (2007). Ekspresjonisme I: J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon* 49–50. Oslo: Kunnskapsforlaget

- Skjerdingstad, K.I. (2007). *Skyggebilder. Tarjei Vesaas og det sanselige språket*. Oslo: Gyldendal
- Sørbo, J.I. (2018). *Nynorsk litteraturhistorie*. Oslo: Samlaget.
- Sørhaug, J.O. (2018). «Når ein engel går gjennom rommet: Vegar og omvegar mot ein meir performativ litteraturdidaktikk.» *Nordisk Tidsskrift for pedagogikk og kritikk*. nr. 4. 184–197
- Vassenden, E. (2012). *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940*. Oslo: Spartacus/ Scandinavian Academic Press.
- Vesaas, T. (1925). «Sex roller söka en författare» I: W. Baumgartner (red.) *Huset og fuglen. Tekst og bilete 1919–1969* s. 124–127. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Vesaas, T. (1927). Teaterkveldar. I: W. Baumgartner (red.) *Huset og fuglen. Tekst og bilete 1919–1969* s. 155–158. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Vesaas, T. (1933). *Sandeltreet*. Oslo: Olaf Norlis Forlag.
- Wheeler, M. (2011) Martin Heidegger *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, lese 30.4.21 <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger/#Dea>
- Aarnes, A. (1977). *Litterært leksikon*. Oslo: Tanum Norli.

Noter

- ¹ Fosse og Sørhaug grip altså begge til metonymet *engel* for å skildre ei literær-estetisk oppleving som kan vera vanskeleg å beskrive med ord.
- ² I andre strofa i «Draumkvedet», då Olav Åsteson gjer seg klar til å dra til kyrkje for å fortelje om vandringa i dødsriket, står det: «...vakna'kje att før om trettandagen, då fuglane skoke vengjir». Fuglar startar å fly i begge situasjonar – og Olav, som Hilde langt på veg, fortel om «heimen» på den andre sida.
- ³ Verbalsubstantivet «forstillelse» på bm, og verbet som høyrer til: «å forstille seg» er eit sentralt ord, semantisk sett, i denne artikkelen. Det Norske Akademis ordbok trekkjer fram denne tydinga av verbet: det å vise fram andre meiningar og kjensler enn dei ein verkeleg har. «Forstilt» som adjektivisk perfektum partisipp blir forklart som «falsk, «påtatt» og «hyklet». Eg oppfattar «forstillelse» («forstillinga») som eit konkret opptrinn der ein eller fleire personar opptre på eit eller anna vis på ein framand, kunstig og overraskande måte.
- ⁴ Dette minner oss om stasjonsmeisteren i *Signalet* (1950), som blir framstilt – ikkje med eit andlet som er fysisk herja av liding – men med eit «stengd» andlet som lir pga. av eigen vondskap.
- ⁵ Dei ser Shakespearestykket «Ein midtsommarnattsdraum» – eit ymt om den ultimate kunstopplevinga frå den største dramatikaren?
- ⁶ Jean-Paul Sartre, som den viktigaste representanten for den franske eksistensialismen, tok avstand frå denne behandlinga av dødsomgrepet.