

Reidun Kydland

Ei tolking av *Brannen*

av Tarjei Vesaas



Hovudoppgåve i nordisk litteratur

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Tromsø

våren 2004

INNLEIING	3
Forfattaren og forfattarskapen	3
Romanen <i>Brannen</i>	7
Resepsjonen av <i>Brannen</i>	11
Problemstilling og metode	17
RAMME I: OPNINGA	21
Ulike plot og Jons prosjekt	21
Episodisk komposisjon ?	24
Kronologi	26
Igangsetjing, eksposisjon og analepsar	28
VANDRINGA	35
Møta.....	35
Jentene og erotikken	36
Sagaren og guten hans	44
Sauekvinna.....	49
Roturane	52
Engeigaren og dei som ber han.....	54
Gruskøyraren.....	57
Manngarden	62
Fuglebergarane.....	64
Jenta mann garden leitar etter	65
Nokre fellestrekk ved møta.....	68
Mørke og lys	77
Naturopplevingar.....	81
Vatn og vasking	82
Kvile og tenke.....	84
Jon i naturen.....	86
RAMME II: SLUTTEN.....	91
AVSLUTNING	94

INNLEIING

Forfattaren og forfattarskapen

Tarjei Vesaas var fødd 20. august 1897 i Vinje i Telemark. I oppveksten las han mykje, og etter kvart begynte han sjølv å skrive både dikt og noveller. Han begynte òg på ein roman i 1919. Han fekk dikt og små tekstar på trykk i ulike ungdomslagsblad, og han vann små premiar i skrivekonkurransar. I 1920 sendte han den første romanen sin *Bok om Finn* til Olaf Norli, men han blei refusert og brente manuskriptet. Seinare følgde fleire avslag, før han debuterte i 1923 med romanen *Menneskebonn*. Utover på 1920- og 1930-talet kom det mange romanar og to skodespel, mest ei bok kvart einaste år. Desse verka fekk ei blanda mottaking. Gjennombrotet som forfattar kom med romanen *Det store spelet* i 1934. Stor merksemd fekk også *Kimen* (1940), men det er først og fremst som forfattar i etterkrigstida vi kjenner og verdset Tarjei Vesaas. Då skreiv han dei mest kjente romanane sine som *Huset i mørkret* (1945), *Bleikeplassen* (1946), *Fuglane* (1957) og *Is-slottet* (1963), og etablerte seg som novelleforfattar og lyrikar. Vesaas gav til saman ut tjuetre romanar, dersom vi reknar med *Båten om kvelden* (1968), tre skodespel i bokform, fire novellesamlingar og seks diktsamlingar. Vesaas døydde i 1970, og posthumt kom *Huset og fuglen* ut, redigert av Walter Baumgartner. Tarjei Vesaas har uttrykt seg i mange sjangrar, men han har størst produksjon som romanforfattar. Det er òg som roman- og novelleforfattar han er mest kjent, og har hausta mest ære. Då romanen *Brannen*, som eg skal sjå nærare på i denne oppgåva, kom ut 3. oktober 1961, var Vesaas 64 år gammal og hadde ein stor litterær produksjon bak seg.¹

Innan Vesaas-forskinga har det vore vanleg å operere med eit skilje i forfattarskapen med romanen *Kimen* (1940). Verka på 1920- og 1930-talet har vore sett på som realistiske verk, medan dei som kom ut etter krigen har vore karakteriserte som modernistiske verk. Mange av desse verka er meir symbolske enn dei tidlegare, og dei har samla blitt vurdert til å vere av ein høgare litterær kvalitet. *Fuglane* (1957) og *Is-slottet* (1963) er to av verka som er blitt klassikarar, som folk flest kjenner til, og som blir lesen av elevar i den vidaregåande skulen.

¹ Ei oversikt over bøkene i Tarjei Vesaas' forfattarskap finst som vedlegg bakerst i oppgåva mi. Eg vel utanom denne korte introduksjonen å bruke lite plass på det biografiske, fordi det finst mange litteraturhistorier som behandlar det på ein grundig måte. Eg viser òg til Olav Vesaas' biografi om far sin: *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*, Oslo 1995.

Brannen er ein roman som heller få kjenner, og som har vore sett på som ei vanskeleg, utilgjengeleg og dyster bok.

Tarjei Vesaas er sjølv inne på at det er eit skilje i forfattarskapen hans rundt 1940 i forordet til ei bokklubbutgåve av *Kimen*: "I rekka av bøkene mine står *Kimen* som eit delegeikn. Det var ikkje planlagt, men noko så opprivande og utruleg var skjedd, at det førde med seg ein ny skrivemåte, utan vidare. Ikkje for noko programs skuld, berre fordi det fall av seg sjølv. Einslags annan måte å kjenne tinga på".² Olav Vesaas skriv i biografien om Tarjei Vesaas at ei anna endring som skjedde frå og med *Kimen*, var at Tarjei Vesaas bestemte seg for å endre nynorsknormalen sin og ta i bruk rettskrivinga av 1938. Han byter dessutan forlag frå Olaf Norlis Forlag til Gyldendal, og når også innhaldet har blitt meir symbolsk, er det lett å karakterisere dette som eit brot i forfattarskapen.

András Masát støttar dette synet, og skriv i ein artikkel at det er eit skilje i Vesaas-diktinga i 1940. Han deler prosadiktinga til Vesaas i tre hovudfasar: 1923 - 1940, 1940 - 1950 og 1950 - 1970. Grunnlaget for inndelinga er det han kallar ei "forandring i figur- og verdisystemet".³ *Brannen* høyrer til i den siste fasen, skriv Masát, men tar opp etiske aspekt frå den andre fasen. "De fleste romanene hans fra 20- og 30- årene ligger ennå i den tradisjonelle ramme en kunne kalle "nynorsk litterær kode", og først fra 40-årene kan man si det inntreer en radikal forandring", hevdar Masát. Han argumenterer for ei tredeling av forfattarskapen, men er likevel inne på fellestrekk i dei tre fasane: "Allerede i den første fasen i forfatterskapet finnes det mange symbolske innslag som peker fram mot senere verker".⁴ Øystein Rottum som har skrive *Norges litteraturhistorie*, opererer også med eit skilje i forfattarskapen i 1940. Han skriv at Vesaas hadde fått ord på seg for å vere ein dyktig bygdlevvsskildrar i 1930-åra, men at han for alvor slo igjennom "da han med utgivelsen av *Kimen* (1940) la sitt forfatterskap om i "modernistisk" retning".⁵

Steinar Gimnes derimot, ønskjer å nyansere synet på kor vidt det er eit brot i forfattarskapen til Vesaas i 1940. Han argumenterer i ein artikkel om *Sandeltreet* for at denne romanen

² Vesaas-sitatet er referert etter Olav Vesaas: *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*, Oslo 1995, s. 201. Det "opprivande og utrulege" som har hendt er krigsutbrotet i april 1940.

³ András Masát: "'Søken etter livets mysterier'. Vesaas' figurer mellom initiasjon og splittelse", frå Steinar Gimnes (red.): *Kunstens fortrolling. Nylesingar av Tarjei Vesaas' forfattarskap*, Oslo 2002, s. 44 - 45.

⁴ András Masát: *ibid.* s. 60, fotnote 3.

⁵ Øystein Rottum: *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen. Bind 1. Fra Brekke til Mehren 1945 -65*, Oslo 1996, s. 142.

peikar framover mot dei romanane som kjem etter krigen, både tematisk og formmessig: "*Sandeltreet* er også ein roman om skil seg ut, ikkje minst formalt, frå Vesaas' mellomkrigsbøker, og som klart peikar mot den formeksperimenterande Vesaas frå og med *Kimen* (1940)".⁶ Han skriv vidare:

Den vesle romanen frå 1933 peikar mot romanar som t.d. *Tårnet* (1948), *Vårnatt* (1954), *Brannen* (1961) og *Bruene* (1966), som alle tematiserer unge menneske sitt dramatiske møte med ein vaksen eksistensiell røyndom. Slik sett koplur *Sandeltreet* seg til, eller innleier, ein romanstruktur som skal syne seg å bli svært produktiv i forfattarskapen til Vesaas, og som knyter saman ulike fasar i denne store forfattarskapen.⁷

Gimnes kjem med fleire argument i artikkelen for at det er rettare å seie at det har vore ei samanhengande utvikling i forfattarskapen til Vesaas, enn at det kjem eit brot med romanen *Kimen*. Han ser mellom anna på korleis persongalleriet er, og kva problemstillingar personane er opptatte av. Der ser han klare sambandsliner i heile forfattarskapen. Eit fellestrekk er den vekslinga personane kjenner mellom samanheng på den eine sida og den store einsemda på den andre. Personane til Vesaas er ofte tungsindige, dei manglar kommunikasjonsevne og dei har trekk vi må sjå på som kunstnariske. Gimnes argumenterer også for at vi må oppfatte *Sandeltreet* som meir modernistisk enn det har vore vanleg å gjere: "Det at teksten i mindre grad enn vi er vane med, er 'retta mot ei bestemt meining', kan vi vurdere som eit modernistisk drag".⁸ Eg synest argumenta frå Gimnes er overbevisande, og ser òg mange samanhengar mellom dei tidlege bøkene til Vesaas og dei som kjem etter krigen. Likevel kjem det noko annleis og nytt inn med *Kimen*, særleg i skrivemåten. Eg skal ikkje gå nærare inn på ein argumentasjon her, fordi *Brannen*, som eg skal konsentrere meg om, høyrer klart med til dei formeksperimenterande og modernistiske verka i etterkrigstida.

Om det er diskusjon om kor vidt det er eit skilje i forfattarskapen i 1940, er det lite diskusjon om at dei bøkene Tarjei Vesaas skreiv i etterkrigstida kan plasserast innanfor ei modernistisk dikting. Diktinga hans blir også sett på som særreigen og annleis enn anna dikting i samtida, mellom anna av litteraturhistorikaren Øystein Rottem som skriv: "I en periode da brorparten av norsk prosa ble skrevet over en ny- eller psykologisk-realistisk lest, var Vesaas en av de få

⁶ Steinar Gimnes: "'Tid' og 'tilvere' i Tarjei Vesaas' roman *Sandeltreet*" (1933), frå Steinar Gimnes (red.): *Kunstens fortrolling. Nylesingar av Tarjei Vesaas' forfattarskap*, Oslo 2002, s. 23.

⁷ Steinar Gimnes: *ibid.* s. 26.

⁸ Steinar Gimnes: *ibid.* s. 27.

trekkfuglene som holdt rutene åpne til den moderne kontinentale prosadiktningen".⁹ Rottem seier vidare at Vesaas er influert av Hesse, Kafka og Beckett, og at dette viser seg i "det stiliserte miljø- og menneskebildet, i den symbolske eller allegoriske formen, i den konsentrerte handlingen og i den kraftige reduksjonen i det fortalte tid."¹⁰ Denne utsegna meiner eg kan passe på fleire av verka til Vesaas, og det passar godt også på *Brannen*. Handlinga der er konsentrert og varer over få dagar, hovudpersonen Jon framstår som ein ganske stilisert person, og det språket som er brukt er veldig konsentrert og bilderikt.

Eit viktig poeng er at Vesaas også skil seg frå andre modernistar i samtida. Rottem peikar på ulike område der Vesaas skriv annleis enn andre: Handlinga hos Vesaas er alltid lagt til bygdemiljø, medan det hos andre modernistar ofte er byen, det urbane miljøet, som er staden for handlinga. Dermed spelar også naturen ei viktig rolle, og symbolbruken hans er gjerne knytt til element i naturen. Rottem hevdar òg at det alltid finst eit oppbyggeleg element hos Vesaas, ein vitalisme og ei tru på det gode i mennesket, men at Vesaas likevel ikkje er nokon forkynnar. Ein annan skilnad er i følgje Rottem at metapoetiske motiv har liten plass hos Vesaas: "Han dyrker ikke kunsten for kunstens egen skyld. De litterære verkene peker alltid utover seg selv - og inn mot en moralsk og eksistensiell problematikk".¹¹ Dette synet kan nok diskuteras. Det er ikkje nødvendigvis ein motsetnad mellom det å ta opp ein eksistensiell problematikk og det å vere opptatt av det metapoetiske. Eg er samd med Rottem i at det metapoetiske ikkje er det dominerande i Vesaas sine verk, men det er der likevel. Til dømes har både Mattis i *Fuglane* og Jon i *Brannen* har noko kunstnarisk ved seg. Jon opplever t.d. naturen rundt seg i bilde.

Elzbieta Wojciechowska tar i ein artikkel opp modernistiske trekk hos Tarjei Vesaas, der ho bruker *Brannen* som døme. Ho hevdar at "[k]onsentrering om individets opplevelse av verden som det blir konfrontert med" er ein konsekvent tematikk i heile forfattarskapen.¹² Ho seier vidare at isolasjon, framandkjensle og kontaktproblem er hovudmotiv hos Vesaas gjennom heile forfattarskapen, og at dette er typisk modernistiske trekk. Som ein kontrast til isolasjonen, framhevar Vesaas fellesskapen som eit alternativ. Dermed rommar *Brannen* også ein identitetsproblematikk, noko som er typisk modernistisk. Wojciechowska meiner at Vesaas

⁹ Øystein Rottem: op. cit. s. 144.

¹⁰ Øystein Rottem: ibid. s. 144.

¹¹ Øystein Rottem: ibid s. 144 - 145.

¹² Elzbieta Wojciechowska: "Tarjei Vesaas og modernisme - med hovedvekt på "Brannen"", frå Asmund Lien (red.) *Modernismen i Skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*, Tr.heim 1991, s. 294.

var banebrytande med den "lyriske romanen", som sameinar eit handlings- og biletplan. Når det gjeld *Brannen* skriv ho:

Romanen *Brannen* kan både med hensyn til form og tema betraktes som modernistisk. I sin konstruksjon grunner den seg på en fullstendig syntese av handlings- og bildeplanet som fører til at romanenes virkelighet blir surrealistisk og drømmeaktig i sine grunnleggende trekk.¹³

Eg er samd med Wojciechowska i at *Brannen* er modernistisk både når det gjeld form og innhald. Oppbygginga av romanen utan ei ytre inndeling i kapittel, det fortetta, lyriske språket og utstrekt bruk av metaforar er alle element vi må karakterisere som modernistiske. Det same gjeld emna som blir tematisert; identitetsproblematikk, framandkjensle, einsemd, kontaktløyse og dei mange eksistensielle spørsmåla. Eg er også samd med Rottem i at Vesaas skriv annleis enn andre modernistar. Bakgrunnen hans som bygdemenneske med rot i norske tradisjonar skin igjennom i alt han skriv, og kombinasjonen av å vere modernist og bygdemenneske fører til at han skriv på ein heilt særeigen måte som bare Vesaas gjer.

Romanen *Brannen*

Hovudpersonen i *Brannen* er den unge mannen Jon, og alle hendingane i romanen er knytt til han. Han har nettopp flytta til ein tettbygd stad ved ei elv. Han skal bu i eit høghus, der han også har telefon. Jon har med seg bøkene sine, som blir omtalt som slitne og velkjente. Meir enn dette får vi knapt vite om Jon. Kva for miljø han høyrer til, veit vi ikkje. Vi får eit lite tilbakeblikk tidleg i romanen, der vi finn ein episode med mora til Jon. Vi får også høyre om to jenter, Marit og Birgit, som han tidlegare har hatt forhold til. Ei telefonoppringing set sjølv handlinga i gang. Oppringinga fører Jon ned trappene, ut av huset og i gang med ei vandring. På denne vandringa går han inn i fleire skrekkelege og opprivande møte med andre menneske. Mellom dei han møter, er ein mann som sagnar ospeskiver og sonen hans, ei kvinne som lar sauene sine døy i ei berggryte og ein lastebilsjåfør som køyrer grus, og som med vilje køyrer inn i eit hus og drep ein mann. Dette er negative, grufulle og anstrengande opplevingar for Jon. Han møter òg ei ung jente fleire gonger. Ho er dottera til kvinna med sauene, og Jon har blanda kjensler for henne. Han blir tiltrekt av ho, samstundes som ho har noko fråstøyt-

¹³ Elzbieta Wojciechowska: op. cit s. 296.

ande ved seg som Jon blir redd. Av meir positive opplevingar kan eg nemne at han er vitne til eit erotisk møte mellom ei jente og ein gut i ei eng, han møter menneske som tiner frosne svaler, og han møter ein manngard som leitar etter ei bortkomen jente. Denne jenta finn Jon mot slutten av romanen, og han blir glad. Men jenta døyr, og Jon blir ståande att aleine. Innimellom møta med dei ulike menneska er Jon ute i naturen. Det er her han tar seg inn att, arbeider med inntrykka og kviler seg mellom dei slitsame møta. I naturen held han òg på å døy, han legg seg ned i ei myr og har tenkt å bli liggande. Det er vandringa til Jon som driv handlinga i romanen framover, fram til han blir ståande under himmelkvelvingen på slutten. Dette er kort om den ytre handlinga i romanen, og på ein måte blir det gale å gjengje innhaldet slik. Det er fordi vandringa til Jon må sjåast på som ei allegorisk vandring, og den indre utviklinga hans blir dermed minst like viktig som vandringa.

I følgje Olav Vesaas skreiv Tarjei Vesaas alt i 1958 i notatboka si: "Romanidé: Brannen. (Medan eg sat sturde åleine)". Det tok ennå eit år før Vesaas begynte med notata til *Brannen*, og først sommaren 1960 skaut arbeidet fart. Vesaas hadde engasjert seg sterkt i debatten mot atomvåpen, og hadde hatt fleire innlegg på trykk i avisene. Olav Vesaas skriv: "Tarjei Vesaas kjende det som ei oppgåve å finne eit litterært uttrykk for å skildre den uhyggelege situasjonen i verda".¹⁴ Mange har oppfatta *Brannen* som eit sterkt og direkte innlegg i denne debatten, mellom dei Willy Dahl som skriv i litteraturhistoria si: "Krigsangst, flyktingtog og konsentrasjonsleirer blir etter hvert den tydelige bakgrunnen for dette tidstypiske verket,..."¹⁵ Olav Vesaas hevdar i tråd med eit slikt syn at Vesaas har tatt i bruk den meir symbolske skrivemåten, fordi ein realistisk skrivemåte ikkje duger for å skildre ei katastrofetruga verd. Eg synest ei slik tolking er litt underleg og pressa. Det er sjølv sagt råd å få dei skrekkelege hendingane i *Brannen* til å korrespondere med uhyggelege hendingar i samtida, men det å fokusere så sterkt på det tidstypiske, fører til at andre og viktigare sider ved romanen blir borte. Dersom vi skulle gå inn på å tolke *Brannen* som tidstypisk, ville romanen vere nokså uaktuell i dag. Tvert om er det vel heller slik at *Brannen* blir høgare verdset i dag enn i samtida, der mottakinga var blanda.

Frå Olav Vesaas' biografi får vi fleire opplysningar om arbeidsprosessen med *Brannen*. Medan arbeidet med skrivninga pågjekk, endra hovudpersonen i romanen namn mange gonger, og det same gjorde rekkefølgja på hendingane. Vesaas hadde òg mange framlegg til tittel på

¹⁴ Olav Vesaas: op. cit s. 339-340.

¹⁵ Willy Dahl: *Norges litteratur. III Tid og tekst 1935 - 1972*, Oslo 1989.

romanen. Det tok på å skrive, og då han var ferdig hadde han fått magesår. Likevel var det viktig for han å få manuskriptet ferdig, før han tok til med behandling. Vesaas skreiv i eit brev til forleggaren sin: "Eg har hatt ein trong til å skrive dette, og er glad for å ha gjort det. Har tenkt på emnet i årevis. Forma var liksom nøydd til å bli slik ho er, det kom av seg sjølv. Vil ein skrive noko, får ein våge noko òg".¹⁶ Andre som har skrive om *Brannen*, mellom dei Kenneth Chapman og Øystein Rottem, påviser samanhengar tilbake til novellesamlinga *Ein vakker dag* (1959). Rottem skriv: "Mesterlig er de to allegoriske kortnovellene "Tre stille menn" og "Det snør og snør" som handler om irrasjonell angst og forsøk på å overvinne denne (...), og som i grunnstemning og billedstruktur peker fram mot *Brannen*".¹⁷ Dei novellene som her blir omtalte som meisterlege, var dei to som fekk mest kritikk då novellesamlinga kom ut. Dei blei sett på som uskjønelege, og at dei symbolsk skildra "marerittaktige katastrofar".¹⁸ Vesaas sjølv var også innforstått med at det var ein samheng mellom desse to novellene og *Brannen* som kom ut to år seinare. Han skreiv i eit brev til Tone Cederblad-Bengtsson, den gongen hovudfagsstudent: "Du ser at det er eit steg rett ut frå dei siste tre stubbane i *Ein vakker dag* og ut i *Brannen*. Så var det i full gang då".¹⁹

Brannen er i dag ei ukjent bok for mange, sjølv blant folk som elles har lese ein del av Tarjei Vesaas. Boka får liten plass i litteraturhistoriene, og den forkinga som er gjort om romanen er heller ikkje spesielt omfattande. *Brannen* les vi generelt lite om, anna enn kor komplisert og uforståeleg boka er. Olav Vesaas slår det fast slik: "Det er den mørkaste romanen Tarjei Vesaas skreiv".²⁰ I Per Thomas Andersens litteraturhistorie står det ei einaste setning om *Brannen*: "Den modernistiske tradisjonen er tydelig til stede i den kompliserte romanen *Brannen*".²¹ Det er synd at det blir sett einseitig fokus på det kompliserte, mørke og dystre ved *Brannen*, for då forsvinn det som samtidig er veldig spennande og interessant. Kanskje det hindrar folk i å lese boka. Eg synest *Brannen* er ei utruleg fascinerande bok, og eg meiner at boka har høg litterær verdi. Innhaldet i romanen er tidlaust, og kan engasjere lesarar i dag like mykje som på 1960-talet. Eg er altså ikkje samd med Willy Dahl i at dette er ei utprega tidstypisk bok. *Brannen* er dessverre blitt borte bak dei meir kjente romanane av Vesaas. Det er heller ikkje lett å få kjøpt ei utgåve av *Brannen* i dag. Boka kan kjøpast bare

¹⁶ Olav Vesaas: op. cit s. 342.

¹⁷ Øystein Rottem: op. cit. s 160.

¹⁸ Olav Vesaas: ibid. s. 335.

¹⁹ Olav Vesaas: ibid. s. 335.

²⁰ Olav Vesaas: ibid. s. 341.

²¹ Per Thomas Andersen: *Norsk Litteraturhistorie*, Oslo 2001, s. 398.

som ein del av *Skrifter i samling* (1987 - 1988), eller dersom ein er heldig kan ein få tak i førsteutgåva gjennom eit antikvariat. Romanen finst så vidt eg veit ikkje som billigutgåve eller bokklubbtillbod, og saman med alle påpeikingane av kor vanskeleg boka er, kan nok det gjere sitt til at romanen òg blir lite kjent. Eg meiner det er ein myte at *Brannen* skal vere så vanskeleg. Sjølv skriv Tarjei Vesaas:

Eg synest ikkje det er noko mystisk eller meiningslaust ved den saga hans Jon - men eg kan ikkje stå og fortelje innhaldet, då ville eg øydelegge det. Lesaren må gå til lesinga utan fordomar, så kanskje han kjenner i seg kva bokskrivaren vil fram til. Det skal ikkje skrivast så det blir skjønna med kaldt hjarte. Det bør vera ein god del som lesaren einast *kjenner* inni seg. Lesaren må få høve til å opne sine eigne hemmelege rom. Han må få vera med i svingane - og det kan han mykje meir enn han først innbillar seg, gudskjelov.²²

Vesaas meiner at lesaren må lese romanen med eit ope sinn og ikkje ha for mange fordømmar i utgangspunktet. *Brannen* er ei sterk lesaroppleving, og kanskje er det å tolke ein roman og å skrive ei hovudoppgåve om han å "skjønna med kaldt hjarte" etter Vesaas' mening. For det vil jo ikkje vere den umiddelbare lesaropplevinga som styrer tolkingsarbeidet mitt, sjølv om ho på ein eller annan måte vil vere med. Men det å gå grundig inn i ei tolking vil vonleg kunne tilføre romanen nye perspektiv, og kanskje opne opp sider ved *Brannen* som ikkje har vore så mykje fokusert på før. Dermed kan kanskje tolkinga mi vere med på å utvide forståinga av romanen, og kanskje i neste runde vere med på å forsterke ei lesaroppleving. Sjølv om eg meiner at *Brannen* ufortent har fått eit stempel som uskjøneleg, og at romanen ikkje er så komplisert, så tyder ikkje det det same som at *Brannen* er ein *enkel* roman å tolke.²³

²² Olav Vesaas: op. cit s. 343 - 344. Her siterer Olav Vesaas frå kåseriet "Om skrivaren".

²³ Når det gjeld omgrepa tolking og analyse, vel eg å sjå på desse som synonyme, og eg kjem til å bruke dei om kvarandre i hovudoppgåva mi. I Lothe m. fl. (red.): *Litteraturvitenskaplig leksikon*, Oslo 1997 blir tolking definert som: "Utlegging av et utsagn som er presentert som en litterær tekst [...] En litterær tolking kan knytte an til kommentar og arbeider ofte gjennom analyse" (s. 254). I definisjonen av analyse same stad heiter det: "I litteraturforskning innebærer analyse nærlesing av litterære tekster, [...] Å analysere en tekst vi si å studere teksten grundig [...] med særlig vekt på dens språklige virkemidler, struktur, plot og tematikk. Slik danner analyse grunnlaget for tolking" (s. 14). Sidan omgrepa viser til kvarandre, og det er både tolking og analyse eg skal arbeide med i følge definisjonane over, vel eg å bruke begge omgrepa.

Resepsjonen av *Brannen*

Mange og ulike innfallsvinklar til *Brannen* vitnar om at dette er ein tekst som kan forståast på mange måtar. Før eg tar til på sjølve analysen, vil eg seie litt om den forskinga som er gjort om *Brannen*, både det som finst av hovudoppgåver og artiklar. Det er ikkje enkelt å få oversikt over absolutt alt som er skriven, men det stoffet eg presenterer her skulle likevel gje eit godt bilde av korleis *Brannen* har vore tolka og forstått gjennom dei meir enn førti åra som har gått sidan romanen kom ut. Det er skriven mange hovudoppgåver om verka til Tarjei Vesaas, og fire av dei omhandlar *Brannen*, enten heilt eller delvis.

Den første kom i 1971, *Slik diktaren sansar det. Nye tendensar i Tarjei Vesaas diktning i 1960-åra med hovudvekt på Brannen*, og er skriven av Ingeborg R. Kongslien.²⁴ Ho er opptatt av møta i *Brannen*, og konsentrerer seg i analysen om Jons møte med andre menneske. Ho meiner Jon utviklar seg frå å vere isolert til å forstå at han har eit ansvar. Kongslien hevdar at den teknikken Vesaas bruker, er å la bildeplan og handlingsplan gå saman. Det same har andre Vesaas-forskarar t.d. Kenneth Chapman, tidlegare vore inne på. Kongslien hevdar at det blir ein vekselverknad der bilde og situasjonar vil skape handlingsgangen, samstundes som handlingsgangen vil skape bilda. Denne integrasjonen omtalar ho med omgrepet myte. Gjennom desse mytane seier diktaren noko allment, hevdar Kongslien. Ho avviser omgrepa symbolsk og allegorisk som karakteristisk på *Brannen*, og grunngrir det med at vi ikkje kan skilje handlings- og bildeplanet frå kvarandre, og at myteomgrepet er meir adekvat. Eg er ikkje overtydd om at myte-omgrepet hennes fungerer så veldig klargjerande i forhold til tolkinga. Ho får likevel fram mange gode poeng i den konkrete analysen av møta, og eg vil kome tilbake til nokre av tolkingspoenga hennes når eg sjølv skal skrive om møta i *Brannen*.

I *Slik vil huset stå. En studie i Tarjei Vesaas' billedlige bruk av "hus" og "rom"*, av Anne Grete Giæver, tar ho for seg slik tittelen seier, korleis "hus" og "rom" blir brukt bildeleg i fleire av verka til Vesaas.²⁵ Denne oppgåva kom i 1991, og *Brannen* får ein grundig omtale. Hovudpoenget i oppgåva er at det som hender med husa, blir ei avspegling av det som hender med menneska. Giæver poengterer at det er likskap mellom hus og folk, både på det ytre og indre planet. Det huset Jon bur i, blir eit bilde på han sjølv. Ho tar for seg alle husa i *Brannen*,

²⁴ Ingeborg R. Kongslien: *Slik diktaren sansar det. Nye tendensar i Tarjei Vesaas' diktning i 1960-åra, med hovudvekt på "Brannen"*, hovudoppgåve, Universitetet i Oslo, 1971.

og meiner dei kan tolkast enten som "gode" eller "vonde". Husa kan òg vere bilde på einsemd, hat eller erotisk tiltrekking. Giæver meiner vandringa til Jon har som formål å gjere han i stand til å "sjå", å sjå sider ved livet som har vore lukka for han, noko som igjen er ein føresetnad for å kunne handle. Ho meiner det har vore ei positiv utvikling i romanen, at Jon har gått frå det vesle rommet (hybelen) og til "det store rommet" der hendingane sluttar. Denne oppgåva synest eg er svært interessant, og byr på fine tolkingar av to sentrale bilde i *Brannen*. Ho er òg inne på dette som har med erotikk å gjere, noko som også blir sentralt i tolkinga mi, og eg vil også kome tilbake til denne oppgåva seinare.

Same året kom også Karin Ryens *Brannen av Tarjei Vesaas: en lesning*. Ho seier i innleiinga at ho har tre ulike siktemål med hovudoppgåva si.²⁶ For det første fokuserer ho på resepsjonen av romanen, og ønskjer å finne ut korleis resepsjonen av *Brannen* endrar seg frå lesar til lesar, og over tid. Det andre ho vil gjere er å finne det ho kallar ei heilskapleg meining, og ho bruker her ein hermeneutisk innfallsvinkel. Det tredje siktemålet er å finne det i teksten som motset seg ei heilskapleg meining, og ho fokuserer då på ironi og intertekstualitet. Utgangspunktet for tolkinga er at teksten blir til i møte med lesaren, eit "reader-response"-påvirka tekstsyn. Det er ikkje heilt enkelt å få tak på det Karin Ryen eigentleg vil, og ho ender ikkje opp med nokon eigentleg konklusjon, som profilerer oppgåva hennes mot anna som er skrive om *Brannen*. Oppgåva hennes er laust samansett, og tar opp mange og innbyrdes svært sprikande punkt.

Den hittil nyaste hovudoppgåva som omhandlar *Brannen* kom i 2000, *Romanen som taus musikk. En undersøkelse av musikalske formelement i romanar av Vesaas, Tunström, Fosse og Vaage*, er skriven av Birgit Ekern.²⁷ Oppgåva har vidare danna grunnlag for ein artikkel om *Brannen*. Når så mange romanar skal undersøkast i den same oppgåva, seier det seg sjølv at ein ikkje kan gå veldig i djupna på dei enkelte tolkingane. Ekern hevdar at det er noko disharmonisk og polyfont over *Brannen*, og at det er klang, rytme, repetisjon og variasjon som strukturerer oppbygginga. Eit polyfont verk blir kjenneteikna av fleire likestilte stemmer, og slik er det i *Brannen*, hevdar Ekern. Ho konkluderer slik: "En dissonerende klang skapes i

²⁵ Anne Grete Giæver: *Slik vil huset stå. En studie i Tarjei Vesaas' billedlige bruk av "hus" og "rom"*, hovudoppgåve, Universitetet i Oslo, 1991.

²⁶ Karin Ryen: *Brannen av Tarjei Vesaas: en lesning*, hovudoppgåve, Universitetet i Trondheim, 1991.

²⁷ Birgit Ekern: *Romanen som taus musikk. En undersøkelse av musikalske formelementer i romaner av Vesaas, Tunström, Fosse og Vaage*, hovudoppgåve, Universitetet i Bergen, 2000, og artikkelen "Rytme, klang og polyfoni i Tarjei Vesaas' *Brannen*. Musikalsk komposisjon og estetikk i moderne litteratur" frå *Edda*, 03/01

romanen som helhet, en klang som kan minne om musikk".²⁸ Eg synest samanlikninga mellom *Brannen* og dissonant musikk er interessant, og at Ekern presenterer ei tolking som er nyskapande og som har ein heilt anna innfallsvinkel enn tidlegare forskning. Leif Mæhle har rett nok vore inne på musikalske element i ein artikkel, men det blir ikkje så grundig behandla som hos Ekern.

Som vi ser, har ikkje desse fire hovudoppgåvene så mykje felles. Dei har kvar sine utgangspunkt, og kjem med ulike tolkingar av forskjellige sider ved *Brannen*. Desse oppgåvene vil eg trekke inn i oppgåva mi der eg finn det relevant. Det same gjeld for dei artiklane eg presenterer.

I tillegg til desse fire hovudoppgåvene finst det ei rekke artiklar og delar av større bøker som heilt eller delvis omhandlar *Brannen*. Eg skal kort ta for meg dei mest relevante her. Ein av dei mest interessante er Jon Fosses artikkel "Marit. Birgit." i *Vinduet* frå 1985.²⁹ Fosse hevdar her at det som først og fremst skaper rytme i romanen er Jons forhold til jenter, til erotikk og seksualitet, som igjen blir ein kontrast mot det mannlege. Fosse knyter i sin tur rytmeomgrepet til gjentaking og variasjon. Han ønskjer også å framheve Vesaas som modernistisk forfattar, og som inspirasjonskjelde for andre og yngre forfattarar. Han er vidare kritisk til norske kritikarar, og seier at *Brannen* ikkje har fått vere den forferdelege boka, og dermed den gode boka ho er. Fosses artikkel er ikkje så lang, og blir dermed ikkje så grundig, men eg meiner han har gode poeng når det gjeld Jons forhold til jenter. Dette meiner også eg å er heilt sentralt i *Brannen*, og eg vil kome tilbake til Fosses artikkel seinare.

I det same nummeret av *Vinduet* finst det også ein artikkel av Finn Øglend; "No easy way out".³⁰ Øglend seier seg samd med Fosse i at Vesaas ikkje har fått sin rettmessige plass innan den etablerte kanon. Han meiner *Brannen* er ei sterk bok, som viser fram alt det vi ikkje liker å vite noko om, at det finst angst, meiningsløyse, einsemd og urettferd i verda. Han nemner så vidt Jons tilhøve til jenter, men mest er han ute etter å få sett fokus på Vesaas og 1960-tals litteraturen. Synspunkta til Fosse og Øglend er også representerte i eit temanummer om Vesaas i *café Existens*, der vi får gjengitt ei brevveksling med overskrifta "Ein opprørar veit

²⁸ Birgit Ekern: *ibid. Edda* s. 333.

²⁹ Jon Fosse: "Marit. Birgit. Anslag til nylesing av "Brannen" av Tarjei Vesaas", frå *Vinduet* 2/85. Artikkelen finst òg i Jon Fosse: *Frå telling via showing til writing*, Oslo 1989.

³⁰ Finn Øglend: "No easy way out. Om "Brannen" av Tarjei Vesaas", frå *Vinduet* 2/85.

me kvar me har - Vesaas er det verre med".³¹ Hovudinnhaldet i denne brevvekslinga er at *Brannen* er ei sterk lesaroppleving og ei god bok, og at romanen er både unorsk og moderne, noko kritikarane ikkje har forstått. Dei understrekar òg at Vesaas fortener å bli kalla diktarhovding, og dei ønskjer større debatt om verka hans. Denne brevvekslinga inneber ikkje noko ny tolking av *Brannen*, men dei hevdar synspunkt det er lett å vere samd i.

Mange av Vesaas-forskarane er opptatte av å trekke liner mellom *Brannen* og dei tidlegare bøkene i forfattarskapen. Det gjer både Tone Cederblad-Bengtsson, Leif Mæhle og Kenneth G. Chapman, som alle gav ut sine artiklar om *Brannen* på 1960-talet. Cederblad-Bengtsson hevdar i artikkelen "Brannen" frå 1964 at bilda i *Brannen* må forståast på bakgrunn av korleis dei same bilda er blitt brukt tidlegare i forfattarskapen.³² Ho bygger artikkelen sitt opp omkring ei to-delning av bilda i romanen; bilda av det vonde og bilda av det gode. Cederblad-Bengtsson hevdar at *Brannen* har ein antitetisk struktur og er bygd opp om positive og negative verder som veg kvarandre opp, likevel utan at dei heile munnar ut i ein harmoni. Konklusjonen hennes er: "Brannen handlar om vår tid och vår ångest".³³ Ho meiner vidare det er urimeleg å sjå bort frå boka som ein samtidskommentar, men åtvarar samtidig mot å presse ei slik tolking for mykje.

Leif Mæhle har i sin artikkel "Brannen og dei brende" frå 1967 noko av det same utgangspunktet som Cederblad-Bengtsson.³⁴ Han peikar òg på at det er ein sterk indre samanheng i forfattarskapen til Vesaas. Mæhle skriv at dei realistiske rammene er sprengde i *Brannen*, og at romanen som symboldikting er annleis enn i dei tidlegare Vesaas-verka: Det som hender i *Brannen* kan knytast til eit draum-visjonært plan. Mæhle meiner dei ulike symbola ikkje skal eller kan tydast enkeltvis, eller overførast direkte til det verkelege livet. Mæhle deler òg opplevingane i *Brannen* inn i negative og positive, og han fokuserer på brannen som det symbolet som held den draumaktige verda saman. Han framhevar dessutan sagnar-motivet som det mest gjennomgåande i romanen. Komposisjonen samanliknar han med eit fugert musikkstykke, ei veksling mellom dur og moll. Konklusjonen hans er at vi kan sjå alt Jon opplever som avspeglingar frå hans eige sinn, som projiseringar av tankar og kjensler. Slutten av romanen tolkar Mæhle positivt; han meiner Jon har funne sin plass i den store striden.

³¹ Jon Fosse og Finn Øglend: "Ein opprørar veit med kvar me har - Vesaas er det verre med". Ei brevveksling i tida og rundt Vesaas' roman "Brannen" mellom Jon Fosse og Finn Øglend, frå *café Existens* 39/40, 3/4, 1988.

³² Tone Cederblad-Bengtsson: "Brannen", frå *Ei bok om Tarjei Vesaas*, red. Leif Mæhle, Oslo 1964.

³³ Tone Cederblad-Bengtsson: *ibid.* s. 194.

³⁴ Leif Mæhle: "Brannen og dei brende (Brannen 1961)" frå *Frå bygda til verda*, Oslo 1967.

Kenneth G. Chapman har òg samanlikninga med andre Vesaas-verk som utgangspunkt i si tolking av *Brannen*.³⁵ Kapittelet "Isolasjon og medansvar (1959 -1968)" er dessutan del av eit større bokprosjekt. Chapman hevdar at kontaktbrot er ein sentral tematikk, og at det er noko draumeaktig og surrealistisk over *Brannen*. Dette gjer at det er vanskeleg å skilje mellom hendingsplanet og bildeplanet i romanen, meiner Chapman. Seinare har andre forskarar, t.d. Ingeborg R. Kongslie, tatt opp denne konklusjonen. Han er ein av dei få som nemner tilbakeblikka i *Brannen*, og han meiner at vi der får lese om Jons mislykka forsøk på å nå varig, kjenslemessig kontakt med andre menneske. Han hevdar vidare at det er Jon sjølv som har stengt seg ute, og at det bare er gjennom eigen innsats han kan opne seg for livet igjen. Til liks med dei andre fokuserer Chapman på den indre reisa, og på brannen som det sentrale bildet i boka. Slutten av *Brannen* blir tolka positivt av Chapman, som av Mæhle, han meiner Jon innser at lagnaden til andre menneske angår han, og at Jon har utvikla seg frå å vere isolert til å føle medansvar.

Elzbieta Wojciechowskas artikkel "Tarjei Vesaas og modernisme - med hovedvekt på "Brannen"", er bygd på eit foredrag frå 1990.³⁶ Ho ønskjer først og fremst å vise at *Brannen* er ein modernistisk roman, og i den konkrete tolkinga bygger ho i stor grad på tidlegare forskning som er gjort om *Brannen*. Isolasjon, framandkjensle og kontaktproblem er motiv ho meiner går igjen. Wojciechowska hevdar som Chapman før ho, at det er ein syntese mellom handlings- og bildeplanet i *Brannen*, og som Mæhle at romanen er draumeaktig og at det grunnleggande motivet, vandringa, er ein projeksjon av Jons indre. Ho deler også innhaldet i to, negative og positive opplevingar, og ho er som Mæhle og Chapman også opptatt av den veksande ansvarskjensla hos Jon.

Hans Fæsters prosjekt i "Vår stutte tid blir her. Psykologi og budskab hos Tarjei Vesaas" frå 1972, er å påvise allusjonar i *Brannen* til Det gamle Testamentet, særleg motsetningane mellom paradiset og helvete.³⁷ Det er eit grunnleggande problem for personane hos Vesaas, hevdar Fæster, at dei ikkje finn seg til rette med tilværet underkasta vilkåra til tida og døden. Draumen om paradiset blir ein utopisk draum, og blir erstatta av sorga over at helvetet er her på jorda. Alle dei Jon møter i boka liknar han sjølv, og drøymmer om eit paradiset og sørgjer over

³⁵ Kenneth Chapman: "Isolasjon og medansvar (1959 - 1968)" frå *Hovedlinjer i Tarjei Vesaas dikting*, Oslo, Bergen, Tromsø 1969.

³⁶ Elzbieta Wojciechowska: op. cit.

helvetet i livet. Jon og dei andre har hamna i ein vond sirkel som forsterkar seg sjølv. Døden er ein føresetnad for livet, dette vegrar dei seg for å ta inn over seg. Jon samlar seg inntrykk ved hjelp av metaforar og symbol, og dermed blir dei konklusjonane han drar uvisse og tvetydige. Denne artikkelen er bygd opp omkring eit interessant motsetningspar, men eg kjem likevel ikkje til å bruke hans artikkel i oppgåva mi.

Den siste av artiklane eg vil ta med her er "Folkedikting som resonansbunn hos Tarjei Vesaas", av Dagne Groven Myhren.³⁸ Ho påviser innslag av folkedikting i tre romanar av Vesaas, og *Brannen* er ein av romanane. Myhren trekker fram at manngardmotivet og vandringsmotivet er til stades i fleire verk hos Vesaas, og at det også høyrer heime i folkediktinga. Ho seier at *Brannen* kan karakteriserast som eit moderne *Draumkvede*, som visjonsdikting, der ein levande person får høve til å vandre gjennom dødsriket, helvetet, skjærselden og paradiset. Historia om Jon tar til med ei nedstiging, og han går som tilskodar frå eit varmelhelvete til eit kuldehelvete. Samtidig er opplevinga av tid oppheva både i visjonsdiktinga og i *Brannen*. Vandringa er ei erkjenningsvandring, og det er meininga at Jon "liksom Olav Åsteson, skal "fortelje sine draumar"". ³⁹ Myhren meiner Jon er diktares representant i verket, ein som ser og tar innover seg "sorg og skuld og eld". Eg meiner ho har rett i at vi godt kan sjå *Brannen* som visjonsdikting, og artikkelen hennes er interessant.

Etter denne gjennomgangen er det verdt å merke seg kor ulike dei innfallsvinklane som er brukt på *Brannen* er. Det seier noko om kor samansett og fleirtydig *Brannen* er. Gjennomgangen viser og at det ikkje er så mykje som er skrive om denne romanen. Det som er skrive er dessutan blitt til over eit langt tidsrom, og i lange periodar er det ikkje publisert ein einaste artikkel. Det er også påfallande at det ikkje finst større avhandlingar som omhandlar *Brannen*. Det blei skrive litt om *Brannen* på 1960- talet og fram til tidleg 1970-tal, og utanom Jon Fosses og Finn Øglends korte artiklar i 1985, var det så stille omkring *Brannen* i heile tjue år. I 1991 kom to hovudoppgåver, og så gjekk det ni år til før det kom ei ny hovudoppgåve og nokre artiklar til. Det er også heilt påfallande i kor liten grad dei ulike fortolkarane diskuterer med kvarandre, og det fører til at ein reell tolkingsdebatt om romanen ikkje finst.

³⁷ Hans Fæster: "Vår stutte tid blir her. Psykologi og budskab hos Tarjei Vesaas", frå *Norsk litterær årbok*, 1972.

³⁸ Dagne Groven Myhren: "Folkedikting som resonansbunn hos Tarjei Vesaas", frå *Bokvennen* 3/2000.

³⁹ Dagne Groven Myhren: *ibid.* s. 48.

Problemstilling og metode

Det første ein legg merke til når ein les *Brannen*, er alle dei menneska Jon møter og alle dei skrekkelege situasjonane han hamnar i på den vandringa han legg ut på. Desse møta har det vore skrivne ein del om, t.d. av Ingeborg Kongslie, men eg meiner likevel det er nødvendig å gå grundig inn på desse møta ein gong til. Dei er sentrale, og for å finne nærare ut av kven Jon er, og korleis møta med andre menneske verkar på han, så er det nødvendig å undersøke dei skikkeleg. Jon møter *jenter* mange gonger i løpet av forteljinga, og han kjenner tydelegvis ei sterk dragning mot dei. Vi får også vite om to jenter, Marit og Birgit, som Jon har hatt forhold til før. Sidan forholda til dei to nesten er det einaste vi får vite om fortida til Jon, tyder det på tilhøvet hans til jenter og erotikk er ein sentral tematikk i *Brannen*. Forholda hans til Marit og Birgit har ikkje vore uproblematisk, og derfor vil det kunne prege han på nåtidsplanet av forteljinga. Eg meiner at Jons forhold til jenter og erotikk er ein viktigare del av plotkomposisjonen i romanen enn det andre fortolkarar har sett. I tillegg til dei unge jentene Jon møter på vandringa si, møter han òg fleire andre menneske. Desse møta har ein sterk verknad på Jon, og vil også bli undersøkt nærare.

Eit anna aspekt eg ønskjer å vurdere, er i kor stor grad vi kan eller skal oppfatte møta som realistiske møte eller ikkje.⁴⁰ Eg meiner at mange av møta ikkje er Jons verkelege møte med ein person, men heller møte av ein indre karakter vi kan karakterisere som Jons møte med seg sjølv. Dersom det er slik, må det få konsekvensar for måten vi tolkar møta på. Samstundes finst det nokre møte vi må oppfatte som reelle møte, og eg vil også vurdere kva verknad og konsekvensar ei slik veksling mellom verkelege og meir urealistiske, indre møte har. Dei møta eg karakteriserer som indre, ikkje-realistiske møte, har likevel mange realistiske trekk. Dei har ofte eit slags realistisk utgangspunkt, dei *kunne* ha vore reelle møte. Men møta endrar ofte karakter, og blir gradvis meir og meir urealistiske. Når møta ikkje kan sjåast på som verkelege møte, må eg undersøke kva som gjer at dei ikkje er det, og det fører oss vidare til ei

⁴⁰ Eg er sjølvsagt klar over diskusjonen om kor vidt ein i det heile tatt kan operere med omgrepet realisme når det gjeld litteratur. Likevel bruker eg omgrepet fordi det er eit innarbeidd omgrep, og fordi det er funksjonelt i oppgåva mi å ha avgrensinga realisme kontra ikkje-realisme. Begrepet realisme knyter eg til mimesis, det å etterlikne ei verkeleg verd. Kva ein skal kalle motsetninga, eller det som ikkje er realistisk eller mimetisk, synest eg det er vanskelegare å finne eit heilt dekkande omgrep for. Chapman (s. 173) og Giæver (s.111 -112) bruker omgrepa surrealisme, draumeaktig, allegorisk. Kongslie kallar det ekspresjonisme (s. 30), absurd realisme og surrealisme (s. 31). Eg meiner i og for seg at det går an å bruke alle desse omgrepa om diktinga til Vesaas, sjølv om dei kanskje ikkje er heilt ut dekkande. Eg vel å bruke omgrepet *ikkje-realisme*, ikkje fordi eg meiner det er så veldig bra, men i mangel av eit meir presist, og for å få fram den direkte kontrasten til det mimetiske og realistiske.

bildespråkleg lesing. Kanskje vil det også vise seg at situasjonar som tilsynelatande ikkje har så mykje felles, heng saman likevel ved ein felles bruk av bilde. Her vil sjølvstapt brannsymbolikken vere sentral.

Brannen har blitt karakterisert som ein svært episodisk roman, og det fører til at det som har vore skriva om komposisjonen, har vore konsentrert om romanen som ein serie av møte. Når ein bare konsentrerer seg om møta, vil ein i stor grad sjå bort frå det som finst av tekst mellom dei, nemleg dei naturopplevingane Jon har og dei refleksjonane han gjer seg om det han opplever. Tilsynelatande har ikkje dei ulike møta og hendingane så mykje med kvarandre å gjere, men eg meiner altså at det som finst av tekst mellom møta er med på å binde romanen sterkare saman enn fortolkarane tidlegare har sett. Derfor kan ein kan ikkje sjå bort frå korleis møta er bunden saman når ein skal undersøke komposisjonen i romanen. *Brannen* blir dermed ikkje så episodisk og usamanhengande som ein først kan få inntrykk av, fordi det finst tekst som er med på å føre oss lesarar frå det eine møtet til det andre. Dette er også tekst som utvidar perspektivet på Jon.

Nettopp på grunn av den episodiske oppbygginga er det interessant å sjå på romanen som heilskap, som samanhengande forteljing, og på korleis eit eller fleire meir eller mindre vage plot tar form. Også bruken av tilbakeblikk gjer det interessant å sjå på samanheng, heilskap og plot. Tidleg i *Brannen* finn vi nokre sider analepse, tilbakeblikk som fortel om hendingar i fortida til Jon. Ingen andre som har skriva om *Brannen* tillegg desse analepsane særleg vekt, men dei kan etter mitt syn seie oss noko om bakgrunnen for den tilstanden hovudpersonen er i, og den vandringa han gjer. Sjølv om omfanget av analepsane ikkje er på meir enn nokre få sider, meiner eg dette tilbakeblikket er svært interessant og viktig, og derfor vil eg sjå nærare på det. Analepsane er plassert tidleg, og det trur eg også gjer at vi må tillegge dei særleg vekt. Eg vil hevde at desse analepsane er med på å peike ut og underbygge ein del av tematikken i *Brannen*, og at dei derfor blir viktige i romanen som heilskap og ein viktig del av komposisjonen. Eg kan vel kome med ein førebels konklusjon, nemleg at eg meiner *Brannen* er ein roman som er meir samanhengande enn andre har meint, og at denne samanhengen først og fremst kjem fram gjennom Jons naturopplevingar, plotstrukturen, kronologien og bildespråket.

Å kunne foreta ei tolking kviler på ei grundig lesing av primærtteksten, altså ei nærlesing. Eg meiner at *Brannen* er svært fleirtydig og kompleks, og at det er mogleg å ha mange ulike

innfallsvinklar til ei tolking. Alle desse vil teoretisk sett kunne tilføre romanen noko nytt. Eg vil ikkje bruke nærlesinga mi til å prøve å finne meir eller mindre eintydige svar på problemstillingane, men heller ikkje fokusere einsidig på det som motset seg tolking.

Når eg skal undersøke korleis *Brannen* er bygd opp, kjem eg til å bruke nokre av omgrepa frå narratologien. Som grunnbøker vil eg bruke Rolf Gaaslands bok *Fortellerens hemmeligheter*⁴¹ og Petter Aaslestad's bok *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*.⁴² Begge desse bøkene er innføringsbøker i narratologi, og begge baserer seg på Gérard Genettes Proust-analyse frå 1972, *Discours du récit. Essai de méthode*. Begge bøkene bruker omtrent dei same narratologiske omgrepa, og det igjen er omsetjingar av dei omgrepa Genette bruker. Eg kjem også til å supplere med synspunkt frå boka til Genette, særleg i forhold til omgrepet analepse, som blir sentralt i tolkinga. Når det gjeld plotanalysen vil eg i tillegg bruke omgrepa "plot of resolution" og "plot of revelation", som er utvikla av Seymour Chatman i *Story and discourse* (1978), fordi dei dannar eit omgrepsspar som eg finn særleg relevant i høve til Vesaas roman, som både er tilstands- og hendingsorientert.⁴³

I tolkinga mi av komposisjon, episodar og samanheng, vil eg også komme inn på eit anna narratologisk fenomen, kronologien. Når vi les ein roman, oppfattar vi at det vi les først er det som hender først, om det då ikkje kjem fram eksplisitt eller implisitt at det ikkje er slik. *Brannen* gir inntrykk av å vere kronologisk ved at Jon går frå den eine situasjonen til den andre, sjølv om det også blir stilt spørsmål ved om tida går eller står. Dersom vi har å gjere med situasjonar som skal seie noko om eit menneskesinn og det som rører seg der, er det å undersøke ein kronologi ikkje nødvendigvis noko stort poeng i seg sjølv. Men når to ting er meint å skje samtidig, må likevel den eine hendinga forteljast først. Eg har nemnt at vi finn ein serie analepsar tidleg i romanen, og dermed har vi alt her eit brot med kronologien. *Brannen* er jo også ein roman, og det inneber at hendingsrekkefølgja ikkje er uviktig. Olav Vesaas fortel i biografien at Tarjei Vesaas skreiv *Brannen* i fleire hefte, og at han flytta fram og tilbake på episodane før han fann den endelege rekkefølgja.⁴⁴ Det tyder på at rekkefølgja er viktig, og ikkje tilfeldig. Narratologiske omgrep som kronologi og rekkefølgje blir derfor også sentrale i tolkinga.

⁴¹ Rolf Gaasland: *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*, Oslo 1999.

⁴² Petter Aaslestad: *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Oslo 1999.

⁴³ Seymour Chatman: *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, New York 1978. s. 48.

I utgangspunktet kan det kanskje sjå ut til å vere ei indre motseiing i det å bruke narratologiske termar som innfallsvinkel til ein modernistisk roman, der kategoriar som t.d. story og plot kan vere svært vage og diffuse. Likevel trur eg at eg ved hjelp av nokre sentral omgrep frå narratologien vil kunne få fram noko nytt og essensielt om *Brannen*. Aaslestad meiner at narratologien kan hjelpe oss til å framheve det litterære ved eit verk.⁴⁵ Han seier: "Ulike litterære tekster kan ha behov for ulike metodiske tilnærmingar, men samtidig: narratologien tilbyr en form for grunnleggende metodisk kunnskap", og det meiner eg han har rett i.⁴⁶

⁴⁴ Olav Vesaas: op. cit. s. 340.

⁴⁵ Petter Aaslestad: op. cit. s. 22.

⁴⁶ Petter Aaslestad: ibid. s. 12.

RAMME I: OPNINGA

Ulike plot og Jons prosjekt

Det er vanskeleg å tenke seg ein narrativ tekst utan ein form for plot. Ein enkel ordboksdefinisjon av plot er at det er handling i bok eller film. Men plotet viser også til måten hendingane er kombinerte, strukturerte og utvikla på.⁴⁷ Seymour Chatman definerer plot slik: "The events of a story are traditionally said to constitute an array called "plot",⁴⁸ og slår vidare fast: "A narrative without a plot is a logical impossibility".⁴⁹ Han meiner vidare at det er noko grunnleggande menneskeleg i det å prøve å strukturere og lage seg samanhengar. Rolf Gaasland hevdar at plotforløpet utgjer ryggrada i ein forteljande tekst: "Selv modernistiske tekster, som er kjent for å eksperimentere med ulike komposisjonsteknikker, frigjør seg sjelden helt fra det tradisjonelle plotforløpet".⁵⁰ Han definerer vidare plot som eit diskursfenomen:

Plot, slik jeg definerer det, er et diskursfenomen. Forestillingen om plot bygger på forestillingen om at en forteller har valgt ut et sett hendelser og tilstander og sortert dem i bestemte faser som følger etter hverandre i en bestemt rekkefølge og i henhold til en bestemt logikk. Den sekvensen av faser vi venter å finne er eksposisjon, igangsetting av handling, spenningsstigning, klimaks, spenningsfall og avslutning.⁵¹

Å definere plot som bare eit diskursfenomen er det ikkje semje om. Seymour Chatman skriv at plot verken er identisk med historie eller diskurs:

The events in a story are turned into a plot by its discourse, the modus of presentation. The discourse can be manifested in various media, but it has an internal structure qualitatively different from any one of its possible manifestations. That is, plot, story-as-discoursed, exists at a more general level than any particular objectification, any given movie, novel or whatever. Its order of presentation need not be the same as that of the natural logic of the story.⁵²

I tråd med synet til Chatman finn vi i *Litteraturvitenskaplig leksikon* denne definisjonen: "I motsetning til historie er ikke plot noe kronologisk ordnet handlingssammendrag, men sam-

⁴⁷ Jacob Lothe: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*, Oslo 1994, s. 88.

⁴⁸ Seymour Chatman: op. cit. s. 43.

⁴⁹ Seymour Chatman: ibid. s. 47.

⁵⁰ Rolf Gaasland: op. cit. s. 50.

⁵¹ Rolf Gaasland: ibid. s. 50 - 51.

⁵² Seymour Chatman: ibid. s. 43.

tidig skiller plotet seg fra diskursen ved å være tydeligere forankret i de hendelser som bærer handlingsutviklingen".⁵³ Jakob Lothe deler heller ikkje synet til Gaasland på at plot utelukkande er eit diskursfenomen: "Merk at forstått som "handlingsstruktur" er *plot* ikkje identisk med diskurs".⁵⁴ Plot vil heller ikkje vere identisk med historie, fordi historie vil alltid vere kronologisk. Dermed blir plot ein meir grunnleggande struktur enn det som kjem fram i diskursen, og denne strukturen vil vere den same om plotet blir framstilt i ein roman eller ein film.

Seymour Chatman opererer med to ulike formar for plot, "plot of revelation" og "plot of resolution". Han skriv: "In the traditional narrative of resolution, there is a sense of problem-solving" og "'[w]hat will happen?' is the basic question".⁵⁵ Dette vil ikkje vere spørsmålet når det gjeld "plot of revelation", avslørings- eller openbaringsplot. Funksjonen til eit slikt plot er ikkje å ha fokus på hendingar, men meir på korleis ein person blir framstilt, og korleis han utviklar seg. Chatman skriv vidare: "Revelatory plots tend to be strongly character-oriented".⁵⁶ Petter Aaslestad understrekar at plot heng saman med forholdet mellom årsak og verknad, og at det er vanleg å knyte plotomgrepet nært til person. Desse to overordna plotomgrepa passar godt til tolkinga av *Brannen*, både fordi vi finn ei mengd hendingar, og fordi utviklinga til Jon er viktig.

Brannen har ein klar hovudpersonen. Jon er med i alt som hender, og det er rundt han alle hendingane tar form. Prosjektet hans har nær samanheng med utviklinga av plotet. Rolf Gaasland skriv at ein plotanalyse må kvile på at ein først finn prosjektet: "Det er en nødvendig forutsetning for plot-analysen å kartlegge hvilke prosjekter som driver handlingen fremover (prosjektaksen) og hvilke krefter som eventuelt hindrer og hjelper fremdriften av prosjektet (konfliktaksen)".⁵⁷ Prosjektet til Jon blir enkelt sagt å gå ut av huset sitt og møte dei ulike personane, det vil også seie at han må gå seg sjølv i møte. Den allegoriske vandringa blir først og fremst ei vandring for å finne ut av seg sjølv, sin eigen ståstad og identitet. Dette er ikkje noko enkelt prosjekt, og det er ikkje lett for Jon å nå eit endeleg mål. Det er ein slags kamp mellom vonde og gode krefter i *Brannen*, men det er ein kamp som først og fremst foregår inni Jon. Dermed bygger dette opp under korleis ein identitet er samansett, ikkje bare godt

⁵³ Jakob Lothe m. fl. (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo 1997.

⁵⁴ Jakob Lothe: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*, Oslo 1994, s. 87.

⁵⁵ Seymour Chatman: op.cit. s. 48.

⁵⁶ Seymour Chatman: ibid. s. 48.

⁵⁷ Rolf Gaasland: op. cit. s. 51.

eller vondt, ikkje bare positivt eller negativt, men begge delar samstundes. Det er heller ikkje slik at Jon heilt klar over kva problema hans består i, og kva som er målet med vandringa. Sjølv om han lærer av det han opplever, betyr ikkje det at han utviklar seg i ei bestemt retning, eller direkte i forhold til ei klar målsetjing. Han har meir ei kjensle av at det er noko som ikkje fungerer som det skal, og at han må gjere noko med det. Og han er full av ubesvarte spørsmål. Det er ikkje slik at vi får ei eintydig løysing mot slutten av romanen. Jon framstår ikkje nødvendigvis som ein klar og suveren vinnar med full innsikt i seg sjølv og problema sine. Slik sett skil *Brannen* seg frå meir tradisjonelle dannelsings- eller erkjenningsforteljingar.

Ein tradisjonell plotanalyse arbeider gjerne ut frå termar som er gitte på førehand: Eksposisjon, igangsetting av handling, spenningsstigning, klimaks, spenningsfall og avslutning. Det er ikkje sikkert at desse høver så godt med oppbygginga av *Brannen*, men eg vil likevel trekke inn termene der det passar. Då vil ein også få fram korleis *Brannen* skil seg frå andre typar tekstar. Faren kan vere at ein trer ein metode over teksten meir enn å la teksten sjølv vere utgangspunkt. På same tid er det slik at *Brannen* fortel ei historie som det går an å ta tak i. Birgit Ekern seier: "Det finnes ikke noe plot, ingen bestemt handlingsframdrift i romanen, boken kan vanskelig refereres på en meningsfull måte".⁵⁸ Dette har ho både rett og ikkje rett i. Sjølvsagt kan *Brannen* refererast reint innhaldsmessig. Det er det som blir gjort i litteraturhistoriene. Ein kan svare på spørsmålet om kva handlinga i romanen er. Det er slik at den eine hendinga kjem etter den andre, og på den måten er det eit handlingsforløp. Men då lyt det bli ein konsentrasjon om dei møta Jon har med andre personar, og ein må delvis sjå bort frå det som er av tekst mellom møta. Og det blir sjølvsagt ei mangelfull og utvelgande gjengjeving av innhaldet, der ein ikkje får tak på vesentlege sider ved romanen. Likevel har Ekern rett i at "[e]pisodene sammenstilles gjennom måten de peker tilbake på hverandre, og framstår slik som variasjoner over et tema. Hver episode vokser i takt med at nye, liknende episoder blir lagt til".⁵⁹ *Brannen* er jo på mange måtar episodisk, og dei ulike episodane er variasjonar over den same tematikken. Det er ei viktig og vesentleg side ved romanen. Men rekkefølga er neppe tilfeldig. Vandringa er eit sentralt motiv i *Brannen*, og ei vandring i seg sjølv fortel noko om rørsle og utvikling, ikkje om stillstand. Vandringa gir dermed også grunnlag for samanheng og for å sjå plotstruktur(ar).

⁵⁸ Birgit Ekern: "Rytme, klang og polyfoni i Tarjei Vesaas' *Brannen*", Edda 3/2001, s. 330.

⁵⁹ Birgit Ekern: *ibid.* s.330. (s. 48 i hovudoppgåva).

Episodisk komposisjon ?

Brannen har ikkje nummerert kapittelinnending. Teksten framstår som samanhengande frå første til siste side, bare oppdelt av avsnitt. Dei blir markert på ulike måtar, ved å hoppe over linjer, i form av tre tankestrekar eller ved ei lita stjerne. På denne måten får teksten eit visst preg av stream-of-consciousness.⁶⁰ Teksten blir driven framover, og dei korte setningane, ofte bare setningsemne, understrekar tankestraumeffekten. Den gjennomførte eg-forteljaren manglar rett nok, men eg trur den stadig skiftande forteljeosisjonen vi finn i romanen like fullt kan få fram den same effekten. *Brannen* har likevel ei slags inndeling, fordi hendingane i romanen er strukturert rundt Jons møte med andre menneske. I hovudoppgåva til Ingeborg R. Kongslien er dette eit poeng. "Dei (møta) dannar ein sterk indre struktur, som gjer at ein ytre struktur i det heile ikkje blir naudsynt. Ei ytre strukturering ville kanskje ha verka som eit band på dette stoffet som rører seg i ein einaste glidande straum".⁶¹ Kongslien skil mellom møte og episode, ut i frå om det er ein konfrontasjon, men eg ser ikkje den store skilnaden.⁶² Eg ser i hovudsak på om det finst ein dialog i møtet mellom Jon og ein annan. Når Jon møter den same personen fleire gonger, kallar eg det ulike møte. Den viktigaste grunnen til det, er at det har skjedd ei utvikling mellom kvar gong Jon møter den same personen, og dei

⁶⁰ Rolf Gaasland: op. cit. s. 33. "*Den indre tankestrømmen* - også kalt *stream of consciousness* og autonom monolog - kjennetegnes på sitt mest rendykede ved samtidig jeg-forteller, samt ved oppbrutt syntaks, manglende tegnsetting, tankestrang, ulogiske forbindelser osv. "

⁶¹ Ingeborg R. Kongslien: op. cit. s. 43.

⁶² Ingeborg R. Kongslien har ei litt anna inndeling enn det eg har. Ho skil mellom "møte" og "episode", og seier at det må vere ein konfrontasjon for at det skal kunne kallast ein episode. Her er ein kort oversikt over dei møta som finst i *Brannen*. I parentes refererer eg det Ingeborg R. Kongslien kallar ein episode:

1. Ei jente som ber Jon om å vere med å gå. (IRK første møte, men ingen episode)
2. Gutungen og faren hans, sagaren. (IRK 1. episode)
3. Kvinna som viser han dei døde sauene. (IRK 2. episode)
4. Eit nytt møte med dotterjenta.
5. Ei jente på ein kafé.
6. Engeigaren. (IRK 3. episode)
7. Mannen på stranda som vil roast over.
8. Eigaren av enga.
9. Dei to mennene som skal bere den døde engeigaren heim.
10. Guten, sagaren sagnar i bakgrunnen.
11. Gruskøyraren. (IRK 4. episode)
12. Kvinna med sauene og dottera (IRK 5.episode)
13. Manngarden. (IRK 6.episode)
14. Dotterjenta.
15. Sagaren, guten er død. (IRK 7. episode)
16. Dei som bergar svaler. (IRK 8.episode)
17. Den bortkomne jenta. (IRK 9.episode)

forskjellige møta er ikkje heilt like kvarandre. Kongslie slår møta saman, og oppfattar fleire møte med den same personen som *ein* konfrontasjon.

Ei inndeling i møte ut frå kven Jon har ein dialog med, vil ikkje dekke alle hendingane i *Brannen*. Det er episodar innimellom som òg er viktige, men som eg ikkje vil karakterisere som møte. Eg tenker for eksempel på episoden der Jon oppdagar at han sit lent mot ein levande rygg (s. 127 –130). Dette er viktig for Jon, men her har vi ingen dialog. Jon treffer også nokre bryllaupsgjester (s. 115 - 124), og han sit på med ein mann i bil fram til ein kafé (s. 55), og han snakkar med ei kvinne når han sit ved ein husvegg (s.169). Her snakkar Jon rett nok med dei han treffer, men eg ser ikkje på dette som møte med personar som har særleg stor innverknad på Jon og utviklinga hans. Noko som derimot er ei sterk oppleving for Jon, er der han er vitne til eit erotisk møte i ei eng mellom ei jente og ein gut (s. 71). Dette er ei svært viktig hending, men det kan ikkje karakteriserast som eit møte. Jon står i buskane og ser på det som skjer, men deltar ikkje sjølv, og snakkar heller ikkje med det unge paret.

Dei fleste møta er bundne saman med at Jon er ute i naturen, tenker over det han opplever og kviler seg før neste møte. Det er ikkje nokon som har lagt særleg vekt på desse natur- og refleksjonspartia, men eg meiner dei er viktige for å forstå *Brannen*. Dessutan får dei stor plass i romanen. Eg meiner dei går som ein tråd gjennom heile romanen, og er med på å binde han saman i ein sterkare heilskap enn det ein først kan tru. Dersom ein ser på vandringa til Jon som ei identitetsutvikling, vil også dette innebere ein samanheng og ein plotstruktur som bind hendingane saman. Dermed blir ikkje *Brannen* ein reint episodisk roman. Det har vore peikt på andre strukturerande element også. Ekern peikar på "brannen" og "ropet" som rytme-skapande og gjennomgåande element, det same med frasen "det er slik òg". Dessutan har Leif Mæhle og andre rett i at brann-symbolikken og sekvensen "det er slik òg" gir samanheng. Mæhle framhevar faktisk sagnar-motivet som det mest gjennomgåande i *Brannen*. Han ser romanen som "eit fugert musikkstykke":

Handlinga er ikkje oppdelt i kapittel, men glir ustansleg vidare i ein tett straum, som i eit fugert musikkstykke, følgjande Jons fantastiske ferd og syner. Motiv og symbol kverv bort og glir fram att, i eit underleg skuggespel og i skifting mellom dur og moll. Men ser vi nærmare etter, augnar vi snart faste og klåre liner i denne straumen. Til sist blir det ikkje minst dette lovfaste komposisjonsmønsteret som skaper den merkelege balansen og den sterke heilskapsverknaden i *Brannen*.⁶³

⁶³ Leif Mæhle: op. cit. s. 215.

Den heilskapsverkanden Leif Mæhle her påpeikar er eg samd i, og det er som eg har vore inne på mange faktorar som er med på å skape denne heilskapen. Den gjennomgåande brannsymbolikken og andre metaforar og symbol, frasar og formuleringar som går igjen, hovudpersonen Jon og utviklinga hans, møta, naturopplevingane og refleksjonane er alle moment som er med på å skape denne heilskapen. Eg meiner derfor at *Brannen* framstår som meir samanhengande og heilskapleg enn det ein rein episodisk komposisjon skulle tilseie.

Kronologi

Brannen er kronologisk oppbygd bortsett frå analepsane (s. 9-11) heilt i byringa av boka. Forteljinga strekker seg over nesten fire døgn, og startar ein ettermiddag idet Jon går ut av huset: "Ute var fin varm haust-ettermiddag" (s. 6). Det er til og med ein laurdags-ettermiddag (s. 70). Litt seinare tenker Jon på hus til natta (s.77), og så får vi greie på at lyset har byrja å minke (s. 86). Det blir stadig mørkare, det blir ei lang natt, og først på side 149 blir det igjen lysare: "Ein tanke av gry var å merke". Så blir det skikkeleg lyst: "Dagen var ved å koma frå alle sider," (s. 153) og "[n]o var det òg verkeleg morgon" (s. 156). Det har her gått eit halvt døgn, og vi har lese 3/4 av boka. Jon har gått gjennom dei fleste møta. Han har møtt ei sauekvinne, ein sagar og sonen hans, han har vore på kafé og på rotur, han har betrakta ein gut og ei jente i ei eng. Han har også møtt ein engeigar og to karar som seinare ber han når han er død, han er blitt berga av ei sumphøne, han har sete på med ein gruskøyrar, og han har sete mot ein levande rygg. Jon har også gått med skuggar på vegen, han har møtt ei jente tre gonger, han har sett eit hus som dett ned, og han har gått over ei bru.⁶⁴ Ei mengd hendingar på eit halvt døgn, truleg for mange til at det kan vere tale om reint realistiske skildringar.

Som vi ser er det det første halve døgnet som får mest plass i romanen. Teksten blir etter dette meir konsentrert, tida går fortare, og tempoet i teksten blir høgare. Heile teksten er elliptisk, der timar og minutt av diskursen er utelate.⁶⁵ Men sidan tempoet blir høgare etter kvart, vil den siste ¼ av boka vere mest elliptisk. Den påfølgande dagen blir oppsummert:

⁶⁴ Når det gjeld bruken av termane mine her, t.d. sagaren, sauekvinna, engeigaren og gruskøyraren, er eg sjølv sagt klar over at dette ikkje er ord som finst i vanlege vokabular, men at dette er omgrep eg har lånt frå Vesaas. Likevel vel eg å bruke dei, utan å setje dei inn i hermeteikn eller bruke stor bokstav først. Dette gjer eg for å få flyt i min eigen tekst, og fordi det er høveleg å bruke dei same omgrepa som både Vesaas og forskarar har brukt. Men dei mistar sjølv sagt sin litterære verdi og får ei litt anna meining i min tekst.

⁶⁵ Rolf Gaasland: op.cit. s. 39. "*Ellipsen*. Ingen narrasjon - ubegrenset historietid. Det innebærer i praksis at timer, månader eller år kan være utelatt fra diskursen, og at tempoet således er svært høyt."

”Slik gjekk denne dagen” (s.163). Og det har vore ein spennande dag for Jon, for han har fått vere med ein manngard som har leita etter ei forsvunnen jente. Han har også gått over den same brua på nytt. På side 166 mørknar det igjen, og det blir ei natt med måneskin (s. 172). Jon må sove, han går inn i eit vareskur (s. 170) og blir der over natta. Denne natta går mykje raskare enn den førre, og han har i løpet av natta eit siste møte med dotterjenta. Han vaknar i det same skuret av at han frys (s.174), det er ennå mørkt, men det er på morgonsida. Nå treffer Jon sagaren ei gong til, og det ”[b]yrja så smått å bli morgon” (s. 178).

Denne neste dagen går endå fortare. På side 182 er det morgon, og på neste side er det blitt kveld på nytt: ” Så fanst han berre liksom - i den kalde seinkvelden.” (s. 183). Jon får seg hus utpå kvelden og sovnar utkøyrd. Natta går fort: ”Det byrja så vidt å lysne av dag.” (s. 184). Han blir vekt av eit ståk som viser seg å vere folk som bergar svaler. Etter dette finn Jon den jenta manngarden har leita etter. Og her sluttar forteljinga, i det det blir lysare den tredje morgonen, ein morgon med frost: ”Morgonen aukar” (s. 208). Dermed ser vi at forteljinga strekker seg over nesten fire døgn, frå ettermiddag ein laurdag til det gryr den fjerde dagen, som då skulle bli ein tysdag. Vi ser at det blir dvelt ved overgangane mellom natt og dag, ved skumring, mørkning og svakt morgonlys, og at dei viktige hendingane finn stad nettopp på denne tida. Vekslinga mellom mørke, skumring og fullt dagslys vil vere ein viktig bakgrunn for tolkinga av hendingane i *Brannen*.

Noko som underbygger kronologien, er dei stadige tilvisingane til andre møte: "Det var just den same jenta han hadde gått den ordlause gangen med tidlegare i dag" (s. 48), "- Var ikkje lenge innan vi treftest att - "(s.49), "Var også tydeleg ho ville ikkje bli mint om møtet før i dag" (s. 50), "Dette var det tredje møtet deira" (s. 145). Sidan Jon alt er komen ned trappene i det romanen startar, finn vi også tilvising til analepsane: " - ei ørlita stund etter eg gjekk ned trappene - " (s. 57). Alt dette er med på å oppretthalde ei realistisk-mimetisk ramme rundt hendingane, og det er med på å understreke kjensla av at tida går.

Handlinga er lagt til hausten. Ho startar ein varm haustettermiddag, og sluttar ein kald morgon nokre dagar seinare. Alt går føre seg i ei tettbygd bygd ved ei elv, der Jon bur i eit høgt, nybygd hus (s. 6). Meir enn dette får vi ikkje vite om tid og stad. Det tyder at slike opplysningar ikkje er særleg viktige for å forstå innhaldet i romanen, at det er noko stilisert og allmenngyldig både ved personen, tida og staden. Eit anna aspekt ved dette er den tematiseringa av tid vi finn i romanen. Det kjem stadig fram at vi ikkje kan vere sikre på om tida går

eller står, og dermed blir dette med kronologien sett under tvil. Aaslestad skriv: "Det er ikke alltid at det i fortellingen finnes tilstrekkelig med segmenter som indikerer tidens gang. Følgelig vil ikke en tidsmessig rekonstruksjon alltid være mulig."⁶⁶ Eg har rekonstruert kor mykje tid som går i *Brannen* på bakgrunn av dei opplysningane som finst i romanen. Jon sjølv er ikkje så opptatt av dette med tid: "Eg gjekk ut av huset - når var det? Det var ein ettermiddag, det er alt. Tida låg att utover på plassen" (s. 175).

Igangsetjing, eksposisjon og analepsar

Dette kapittelet, igangsetjing, eksposisjon og analepsar, har òg strengt tatt å gjere med det som gjeld kronologien i romanen. Likevel vel eg å ha det som eit eige kapittel, fordi eg då får meir fokus på opninga i *Brannen*. *Brannen* opnar "in medias res"; vi er umiddelbart inne i handlinga: "Jon kom tumlande ut av huset. Det hadde ringt. Meir visste han ikkje. Han hadde òg lenge kjent at det ville ringe eingong. Likevel var det hardt og uventa. Tumlande ut av huset"(s. 5). Dette er det første avsnittet i romanen, og det vesle vi får greie på før vi deretter får eit kort tilbakeblikk. Vi ser at ordet "tumlande" blir gjentatt to gonger. Det blir dermed understreka, og det seier noko viktig om korleis Jon har det. Vi får antyda at Jon er forvirra og ikkje veit i kva retning han skal. "Tumlande" seier òg noko om at det er ein situasjon som varar ved, ei hending som ikkje blir avslutta. Her ser vi at alt det første avsnittet antydar noko om at vi har med ein person på leiting å gjere. Det andre viktige ordet som blir gjentatt er variantar av "ringe". Jon har vore førebudd på at det skulle ringe, likevel blir han overraska. Telefonoppringinga, og ventinga på ho, fungerer her som noko meir enn ein tilfeldig telefon-samtale. Det er signalet til Jon og til oss om at noko skal skje med han. Det er noko spesielt han skal ut i nå, noko som vil vere avgjerande for livet hans og noko han ikkje kan sleppe unna lenger. Når vi ser det i lys av resten av romanen, veit vi at det første avsnittet gir eit viktig signal om ein del av tematikken i boka. Det er altså ikkje ein tilstand av harmoni som er utgangspunktet, men heller det motsette. Jon er uroleg. Peter Brooks seier slik om starten på ei forteljing: "Desire is always there at the start of a narrative, often in a state of initial arousal, often having reached a state of intensity such that movement must be created, action undertaken, change begun".⁶⁷ Vi ser at karakteristikken hans passar på opninga i *Brannen*.

⁶⁶ Petter Aaslestad: op. cit. s. 36.

⁶⁷ Peter Brooks: *Reading for the plot. Design and intention in narrative*, New York 1984.

Uroa er der, Jon kjenner på seg at noko kjem til å hende, og ringinga set det heile i gang. Kva slags begjær det er Jon har, er derimot ikkje klart på dette tidspunktet.

Når vi startar midt i handlinga, må ei nærare utdjuving av situasjonen og tilstanden til Jon kome etterpå, litt forsinka i ein eksposisjon. Der skal vi få klarlagt føresetnadene for spenningsoppbygginga, og vi blir kjent med personane og konflikten i forteljinga. I følgje Gaasland, som på si side siterer Cleanth Brooks og Robert Penn Warren, kan vi operere med fire generelle grunnkonfliktar som forteljingar kan vere bygd opp omkring.⁶⁸ Desse fire er: Mennesket mot naturen, mennesket mot menneske eller menneskesamfunnet, mennesket mot seg sjølv eller mennesket mot eit aspekt ved tilværet. Fleire av grunnkonfliktane kan vere representerte samtidig, og slik meiner eg det er i *Brannen*. Den viktigaste konflikten er nok eit menneske i kamp med seg sjølv. Det heng saman med at vi har ein klar hovudperson, og at vandringa hans får fokus. Jon skal mellom anna kjempe mot angst, einsemd, ondskap og problematiske forhold både til mora si og til jenter. Han skal prøve å finne svar på ei rekke eksistensielle spørsmål som blir stilt, og han skal finne ut av kven han eigentleg er. Samtidig må han forholde seg til naturen og opplevingar der. Det er i naturen Jon kan kvile seg og hente seg inn igjen før han må ta fatt på neste utfordring, samtidig kan naturen framstå som trugande. Han må også forholde seg til samfunnet, til ein fellesskap, i boka representert ved ein manngard og dei som bergar fuglar. Jon vil gjerne vere ein del av denne fellesskapen han møter, men det er vanskeleg for han å få det til. Dermed ser vi at det er fleire konfliktar som utviklar seg samstundes, og ikkje kvar for seg, men fletta inn i kvarandre.

Vi møter altså Jon idet han forlet huset, og dei neste sidene gir eit kort tilbakeblikk, ein analepse, der vi får vite noko av bakgrunnen for at Jon kjem tumlande ut.⁶⁹ Analepsen strekker seg frå litt før tidspunktet der telefonen ringer (s. 5), og til Jon er komen ned trappene og ut av huset (s. 11). Dette har skjedd før førsteforteljinga tar til, og derfor er det ein ekstern analepse.⁷⁰ Medan han går ned trappene, hugsar han endå lenger tilbake. Vi får tre, kanskje fire små episodar som har funne stad i fortida, og då kan vi snakke om ein serie av analepsar. Det er to situasjonar med mora si, og to episodar som fortel om to jenter Jon har hatt eit forhold til, Marit og Birgit. At dette dreiar seg om tilbakeblikk, blir også stadfesta i etterkant:

⁶⁸ Rolf Gaasland: op. cit. s. 52.

⁶⁹ Rolf Gaasland : op. cit. s. 37. ”*Analepse* (også kalt retrospeksjon eller flashback) betegner at diskursen hopper bakover i historiens kronologi.”

”Det var eit hopp beint ut ifrå det som sigla forbi av farne hendingar medan han hala ut tida i trappene” (s. 12). Analepsane blir avbroten av små introduksjonar frå nåtida: "Frå første stund: (s. 9), "Og tida går lynende fort: (s. 9) og "Lynende fort:" (s. 10). Jon blir nervøs når han tenker på fortida: "Men gå, tenkte han, nervøs etter å finne eitkvart å hefte seg med, kva anna har eg høyrte i mitt liv når eg ser tilbake" (s. 9). Dette gir oss ein peikepinn om at han verken har eit avklart forhold til hendingane tilbake i tid, eller at dette har vore positive opplevingar for Jon. Vi får tre små setningar frå tida då Jon var liten. Det blir markert med innleiingsorda "Frå første stund:" (s. 9). Vi får så moras formaningar der ho seier: "Ikkje stupe i trappene, Jon. No er du så stor du må greie kvart steg sjølv. Stega og gå" (s. 9). Kor gamal Jon kan ha vore då, får vi ikkje noko greie på, men vi kan tru at han var smågut. Så går det lang tid, fleire år i løpet av ei einaste setning: "Og tida går lynende fort:" (s. 9). Deretter møter vi truleg tenåringen Jon, ein tenåring som har begynt å interessere seg for jenter. Vi møter òg mor hans, som tykkjer det er for tidleg: "Går du ut i kveld likevel, Jon? Ja, mor. Minnest du ikkje kva eg sa siste gongen du ville ut slik? Kva meiner du, mor? Du får ikkje lov, enno har eg sagt. Skal eg aldri få bli med i noko? Det skal du, men ikkje alt no, gut" (s. 9). Denne samtalen viser oss at Jon og mora ikkje alltid har vore samde, og sidan det er dette han hugsar på i det han skal gå ut, så tyder det på at usemja er ganske grunnleggande. Det er mora hans som har fått det siste ordet.

Det er verdt å merke seg at tilbakeblikka er skriva i presens, og bare er referat av samtalar. Her er det heilt samanfall mellom fortalt tid og forteljetid. Vi får ikkje vite noko om Jons tankar om det han hugsar frå fortida. Han hugsar bare replikkvekslinga. Det er òg verdt å merke seg at analepsane er markerte med tre tankestrekar (s. 9, 10 og 11). Denne måten å markere tidsbrot på blir elles bare brukt to andre stader i romanen (s. 69, s. 166). Analepsane her i byrjinga er dei einaste i heile boka, og kan derfor tillegast ekstra vekt. Vi får meir enn antyda at Jon har vanskar med jenter. Vi møter ei mor som ikkje lar guten sin få lov til å gå ut fordi ho meiner han er for ung. "Å gå ut" oppfattar eg her som eit uttrykk for det å vere i lag med jenter. Dersom vi tolkar vidare, kan vi få inntrykk av ei dominerande mor og ein gut med sterk morsbinding. Når Jon seinare er i huset til ei eldre kvinne og dotter hennes, kjem han i tankar om mor si. Jenta meiner ho høyrer mor si gå ned trappene, og dette fører til ein sterk reaksjon hos Jon. "Eit umogeleg grep i livet på ein: eg høyrer mor i trappene - ho går ned

⁷⁰ Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, New York 1980. "We can thus describe as *external* this analepsis whose entire extent remains external to the extent of the first narrative" (s. 49). Rolf Gaasland bruker ikkje omgrepet ekstern analepse.

trappene no - Kva er det ho går til! Han kvakk ved ordet han hadde tenkt: oppløysing. Han torde ikkje sjå opp" (s. 148). Dette underbygger det som kjem fram i analepsen, at Jon har eit vanskeleg forhold til mora si, og at han ikkje har frigjort seg i forhold til ho. I ein eksposisjon blir ofte hovudpersonens "mangel" avdekt, og den tilstanden han er i kjem fram.⁷¹ Jons "mangel" skulle då kunne vere alt det han har fortrent til nå; det å ha eit avklart forhold til sin eigen erotikk, det å kunne møte jenter og å frigjere seg frå mor si. Det ordet som kjem til han når han tenker på mor si, oppløysing, viser at han har problem med å takle hendingane i fortida. Han har truleg prøvd å fortrenge hendingane i barndommen og forholdet til jenter i ungdommen, men må nå ta dei inn over seg og bearbeide dei på ein annan måte. Det kan sjå ut som om mora hans har halde han borte frå sosiale samanhengar med jenter, og at Jon som ei følgje av det ikkje heller veit korleis han skal te seg. Vi møter ein einsam Jon utan kontakt med andre på leiting etter identitet og eigenart, og han må sjølv gjere erfaringane. Jon har rett nok flytta heimanfrå, og er i ferd med å etablere seg på nytt. Men denne flyttinga må innebere noko meir enn ei fysisk flytting. Kanskje kan flyttinga vere eit bilde på det å prøve å flykte frå seg sjølv, men Jon blir innhenta. Egil Sundland skriv: "Funksjonen mangel står derfor for en mental tilstand av tomhet og gryende lengsel etter nye livsverdier,...".⁷² Sjølv om dette i utgangspunktet er sagt om funksjonar i eventyr, ser vi at det passar på Jons situasjon også. Oppgåva hans blir å skape nye verdier til erstatning for dei som er gått tapt. Det er ikkje verdier han får gratis, men verdier han må kjempe for. Det blir eit spørsmål om å vinne eller tape seg sjølv, og det er angsten som er den grunnleggande drivkrafta. Jon er ganske umedviten om kva som skal skje, og kva som er venta av han. Han står aleine og må utvikle seg gjennom handlinga.

Vi får vite at Jon har hatt forhold til to jenter, Marit og Birgit, men begge forholda har vore kortvarige, og begge jentene har gått frå han. Vi får indirekte vite om grunnane til at dei forlet Jon, og i Jons tankar om Marit blir det fortalt at ho har sagt: "Du ser ingen ting. Du ser einast papir og lekser" (s. 10). Marit er tydelegvis misfornøgd med Jon, og vi kan ane at misnøya hennes enten har med at Jon ikkje møter henne erotisk å gjere, eller at han bryr seg mindre om henne enn om bøkene: "Eg var glad i deg med det same eg såg deg, Jon. Men då visste eg ikkje korleis – ja, korleis det kan vera med deg" (s. 10). Og litt seinare: "Eg er ikkje skapt til

⁷¹ Omgrepet "mangel" skriv seg frå analyse av eventyr. Eg synest det er eit brukbart omgrep for å kunne seie noko om den tilstanden hovudpersonen er i når hendingane tar til. Denne "mangelen" blir det hovudpersonens oppgåve å kvitte seg med.

⁷² Egil Sundland: "Det var en gang ...et menneske". *Tolkninger av Asbjørnsen og Moes undereventyr som allegorier på menneskelig innsikt og erkjennelse*, Oslo 1995, s. 47.

dette eg". I møtet hans med Birgit får vi antyda at grunnen har vore ein annan, men heller ikkje her strekk Jon til, og Birgit forlet han. Jon har sagt: "Det skal ikkje vera noko anna. Du og eg skal det vera. Det andre lyt få koma sidan og etterpå" (s. 11). Her møter vi ein intens og overivrig Jon, ein som kanskje bare tenker på erotikk. Birgit har sagt: "Du har sliti ut det vi har" (s. 11). Heller ikkje her har Jon eit normalt forhold til erotikken, han veit ikkje korleis han skal oppføre seg, og korleis han verkar på desse to jentene. Han er ute av stand til å takle det mangfaldige livet. Det verkar som om han manglar sosial kompetanse, noko som igjen kan ha årsak i at mor hans kan ha halde han borte frå samvær med jenter. Karin Ryen har vore inne på hendingane med Marit og Birgit, og skriv: "Disse utsagnene fra mor og Marit kan indikere at kunnskapen har forandret Jon fra å være et søkende individ til å bli mer ensrettet".⁷³ Ho meiner det er Jons konsentrasjon om den boklege lærdomen som har vore øydeleggande for han. Eg har vanskeleg for å vere med på denne tanken. Eg meiner ikkje at bøkene har vore årsaka til at Jon er slik som han er, men at det heller har vore ein verknad, og at bøkene har fungert som ein måte å flykte unna på.

Vi møter Jons tankar om jenter allereie på andre sida i romanen. Han tenker: "Det ville vera naturleg at det var ei jente som aller først ringde til meg, tenkte han og prøvde gjera det tillokkande med heile telefonen. Det er ei jente som skal ringe til ein kar" (s. 6). At spørsmålet om jenter dukkar opp så tidleg i romanen, understrekar kor viktig det er. Jon blir altså tiltrekt av jenter, samtidig som han ventar på initiativet deires. Jon er passiv, og han har vore passiv i forhold til Marit. Når Jon er komen ned trappene og ut, møter han ei jente han går ein tur med: "Henne vil eg søke opp, tenkte han. Når det ein dag er min tur" (s. 14). Denne innstillinga blir ei slags motsetning til inntrykket vi har fått gjennom analepsen. Det har vore Jons tur til å ha eit kjærleiksforhold, både med Marit og Birgit, men han har ikkje forstått det fullt ut, og har ikkje kunna møte krava deires. Derfor har dei forlate han. Desse to jentene som Jon minnest frå fortida si, har også namn. Dei er dei to einaste jentene i romanen som har det, noko som igjen kan tolkast som om dei har sjølvtilitt og veit kva dei vil. Den andre som er nemnt med namn utanom Jon er Karl, han som har eit erotisk møte med ei jente i ei eng. Han har eit heilt anna forhold til erotikk enn det Jon har. Så det å ha namn får her ei utvida tyding.

Telefonoppringinga er som sagt signalet til Jon om at han må gjere noko med livet sitt: "Svarar du ikkje vil du få merke av det heile livet" (s. 7). Jon må ta imot oppdraget, og kome

⁷³ Karin Ryen: op. cit s. 44.

seg ut i verda. Stemmen i telefonen seier: ”*Det er frå heimen min*”(s.7). Ei rar melding å få, men ei melding som seier noko om det Jon har framfor seg, han skal ut på leiting etter ”heimen” sin. Vi må forstå ordet ”heimen” som ein metafor for ein sjeleleg tilstand Jon skal prøve å finne seg til rette i. Dette er også første gongen vi får antyda noko om ein brann gjennom formuleringa ”kvævt av røyk” som er gjentatt to gonger. Jon veit ikkje kva han skal ut til: ”Kva no? No er det komi. Frå langt borte og nære ved. No er det ut til det som er *der*” (s. 7). Han kan ikkje lenger la vere å møte utfordringane: ”Han tumla ut av den gode døra si. Der var dei mange trappene” (s. 7). ”Den gode døra” må vi sjå som ein metafor for det beskytta og tilbaketrekte livet Jon har levd til nå. Han har opplevd det som godt, men har òg visst at denne tilbaketrekte tilstanden ikkje kunne vare ved. Jon må gi seg i veg. ”Å gå ned trappene” blir gjentatt fleire gonger, det er viktig for han. Jon vil ikkje ta heisen, då går det for fort. Han stansar også opp og blir ståande og sjå ut av vindauget på landskapet utanfor: ”Han stod lenger ved ruta enn det var lov” (s. 8). Jon er nølande og tvilande til det han skal ut til. På veg ned trappene får han også tid til å tenke tilbake. Jon bruker god tid ned, han gruar seg, men veit at han *må*. Motsetninga mellom ned og opp blir gjentatt litt seinare. ”Ikkje opp trappene i alle høve. Gjort er gjort” (s. 25).

Det er i eksposisjonen vi først blir presentert for dei mange eksistensielle spørsmåla *Brannen* er full av. Det er først Jon som stiller spørsmål til seg sjølv, og lurar på kven som kjem til å ringe han. Dette blir følgt opp av andre spørsmål som: ”Men kva var det no?” (s. 6), “[m]en kva i all verda skal eg?” (s. 7), “[k]va hadde hendt i grunnen?” (s. 8), “[g]jekk han? Stod han?” (s. 8). Eksposisjonen blir avslutta med to viktige spørsmål i det Jon er komen ned trappene og ut: ”Kva er eg? *Kvar* er eg?” (s. 11). Og denne gongen får han svar: ”Du er tett utfor døra di, Jon. Du kom endeleg ned trappene og ut” (s. 11). Vi ser at dette er spørsmål av eksistensiell art, og underbygger den identitetsproblematikken eg alt har antyda. Det vil også representere eit brot med utgangssituasjonen i boka at Jon nå er komen ned trappene. Den vidare spenningsstiginga i *Brannen* er knytt nettopp til dette spørsmålet: Korleis vil det gå med Jon? Vi lesarar veit i utgangspunktet like lite som han sjølv om kva som kjem til å hende. Gérard Genette skriv om den eksterne analepsen: ”Their only function is to fill out the first narrative by enlightening the reader on one or another ”antecedent”.⁷⁴ Han tillegg den eksterne analepsen lite vekt, og konsentrerer seg meir om interne analepsar. Eg meiner at eg har kome på sporet av ein viktig tematikk i *Brannen* ved å sjå nærare på analepsane, og er

⁷⁴ Gérard Genette: op. cit. s. 50.

meir samd med Aaslestad som skriv: "Ved å trene seg opp til å gjenkjenne anakronier i en tekst får man et godt blikk for tekstens oppbygging, og man kan komme på sporet av tematiske sammenhenger som ellers hadde forblitt uoppdagede".⁷⁵ Så vidt eg kan sjå har ingen andre fortolkarar lagt særleg vekt på analepsane, og dermed heller ikkje særleg vekt på Jons forhold til jenter og til mora si. Eit unntak er Jon Fosse. Han skriv litt om Jons forhold til jenter, men nemner ikkje analepsane. Fosse skriv :

Det er Jons forhold til jenter - og til erotikk, til seksualitet, sjølvsagt - som gir rytmen i *Brannen*; og kva er då meir naturleg enn at dette blir variert mot *det mannlege*, og i romanen står Jon enten overfor kvinner, eller overfor menn...
Mennene gjer ting heile tida, medan Jon og kvinnene stort sett heng med, og ser på det som skjer...Jon er mellom det kvinnelege, det erotisk tiltrekkande (og fråstøytande,...) og det mannlege - arbeidet, dei gode og vonde gjerningane, og hans eige erotiske tildriv - og den spenninga som oppstår mellom desse motsetnadene forvandler romanens rom, ein tettstad og romanens tid, nokre dagar tidleg i vårt hundreår, til den autonome verden som *Brannen* er.⁷⁶

Eg er samd med Fosse i utgangspunktet hans, og trur òg at fokus på jenter og erotikk er ei viktig side ved *Brannen*. Dermed blir også analepsane viktige, fordi det er her det blir antyda at ikkje alt har vore som det skulle eller burde med Jons forhold til jenter. Han møter sidan fleire jenter i romanens nåtidshandling, og har eit ambivalent forhold til dei. Han blir både tiltrekt av jenter og fråstøytt frå dei. Ein kan sjølvsagt stille spørsmål ved om analepsane som bare får sju av 209 sider i boka, verkeleg er så viktige. Men eg meiner analepsane får ein viktig funksjon i forhold til førsteforteljinga fordi dei er ein del av eksposisjonen, og dermed får ein framskoten posisjon i romanen. Dei dannar også grunnlaget for den vidare handlinga og utviklinga til hovudpersonen. Analepsane der vi får høyre om Marit, Birgit og mora skil seg som eg allereie har vore inne på, frå førsteforteljinga ved å vere reine referat av samtalar. Tematiseringa av Jons forhold til jenter som vi altså først blir presentert for i analepsane, blir gjennomgåande i heile romanen fram til det avgjerande møtet med jenta manngarden leitar etter på slutten.

⁷⁵ Petter Aaslestad: op. cit. s. 35.

VANDRINGA

Møta

Dei ulike møta Jon har med ei rekke personar, vil representere ulike punkt og samtidig ei utvikling i ei spenningsoppbygging. Dei vil danne grunnlaget for den ytre, dramatiske handlinga i romanen, utviklinga opp mot eit høgdepunkt, og dette er for så vidt i tråd med den klassiske oppbygginga av eit spenningsplot. Etter den innleiande eksposisjonen blir konflikten meir kompleks og fortetta. Hovudpersonen i ein tradisjonell plotstruktur må gjerne klare seg gjennom mange vanskar, og slik er det for Jon. Vi kan sjå vandrings-plotet som eit "plot of resolution", eit plot med spenningsoppbygging, høgdepunkt, avslutning og løysing. Men når vi ser nærare på dei enkelte møta, ser vi at dei i seg sjølv ikkje har noko løysing eller avslutning, kanskje bortsett frå eit av dei, manngarden, sidan det er Jon som finn jenta.

Men vi må også sjå vandrainga som ein form for allegori. Det er ikkje slik at dei enkelte møta kan "omsettast" og forklarast med tilsvarande element i ei anna historie. Jons vandring er bilde på ein indre erkjenningsprosess: Han skal finne ut av kven han er og kva han skal med livet sitt. *Brannen* har visse likskapar både med eventyr, pikareske romanar og dannelsingsromanar på den måten. Egil Sundland seier i boka si om eventyr: "Reisen i undereventyrene er veien ut i verden, og samtidig veien inn i menneskesjelen, til de ytterste horisonter og til de dypeste avgrunner i en selv".⁷⁷ Det er dei same drivkreftene Jon må få eit forhold til før han eventuelt er i stand til å realisere seg sjølv. Derfor handlar det om ei vandring inn i menneskesjela meir enn ei konkret vandring. Dagne Groven Myhren samanliknar *Brannen* med visjonsdiktning, og skriv: "Jon foretar en erkjennelsesvandring som innebærer at han tar inn over seg medmenneskers lidelser og gjør dem til sine egne".⁷⁸ Denne erkjenningsvandringa kan vi vidare knyte til eit "plot of revelation". Spenninga vil då vere knytt til spørsmåla om korleis det vil gå med utviklinga til Jon til slutt, om han vil finne ut av alle dei eksistensielle spørsmåla han stiller seg og finne seg sjølv. Dette er ikkje eit plot som er knytt til hendingar som får ei harmonisk løysing, og blir dermed ikkje eit "plot of resolution", sjølv om vi ikkje kan halde dei to overordna plota heilt frå kvarandre. Ei samanveving mellom ei

⁷⁶ Jon Fosse: op. cit. s.48 -49.

⁷⁷ Egil Sundland: op. cit. s. 59.

⁷⁸ Dagne Groven Myhren: op. cit. s. 47.

ytre handling og ei indre utvikling vil vi finne også når det gjeld dei enkelte møta. Dei *kunne* ha vore verkelege møte med realistiske personar. Men likevel skjer det alltid noko som er så usannsynleg, eller som må tolkast metaforisk, slik at det ikkje er mogeleg å sjå det som hender som realistiske hendingar. Den ytre handlinga er sterkt voven saman med Jons reaksjonar på det han opplever, og det er ikkje alltid lett å skilje kva som er kva.

Jentene og erotikken

Dei møta eg vil sjå nærare på først, er dei møta Jon har med jenter. Dermed vil eg ikkje behandle møta kronologisk i den rekkefølga dei kjem i *Brannen*. Eg synest det fungerer betre å samle alle møta med dei same personane under eitt. På bakgrunn av det eg har skrive om analepsen, meiner eg at jentemøta er viktige for Jon. Han har eit problematisk forhold til jenter i utgangspunktet. Han både liker dei svært godt, og han er redd dei. Den første han møter på vandringa si er ei jente, og henne møter han heile fire gonger. Han treffer i tillegg ei jente på ein kafé, og han ser ei jente og ein gut som har eit erotisk møte i ei eng. Det er dessutan eit møte med ei jente som blir det siste møtet i *Brannen*, der Jon finn den jenta som manngarden er på leit etter. Alle desse jentene har Jon erotiske kjensler for, og opplever dei sterkt som *jenter*.

Det første møtet blir Jon kasta inn i utan forvarsel. Ei jente dukkar opp frå inkje, og spør Jon om dei skal gå litt. Han møter ho akkurat i det same han er komen ned trappene og ut. Dei legg ut på ein kort tur utan å snakke saman. Jon kjenner at han burde ha sagt noko, men òg at jenta ikkje vil at dei skal prate. Vi får ikkje vite namn eller andre kjenneteikn på jenta, anna enn at ho er ung som Jon. Umiddelbart vekker ho erotiske kjensler i han, og han kjenner tiltrekking mot ho: "Han vart spend. Vart nærepå glad. Han tenkte: slik skal det vera" (s. 12). Den gode kjensla held seg ei stund, og det erotiske blikket hans er der framleis: "Han frå si side såg godt korleis ho var skapt. Og at ho var likeleg slo han fast. Utan vidare likte han å gå ved sida hennar" (s. 13). Interesse for ho som jente er vekt hos Jon, spenninga er der. Han blir fascinert av utstrålinga hennes, og vil gjerne røre ho, men vågar ikkje. Han tenker også at dei skal møtast igjen, og at dette skal kunne utvikle seg til noko varig. Når han seinare møter ho att, tenker han tilbake på det første møtet slik: "Den ordause jenta som hadde søkt han opp. Og den stumme gangen som hadde vore både fin og vanskeleg samstundes" (s. 48).

Han er spent på å få vite kvifor ho ville gå i lag med han. Situasjonen endrar seg raskt frå å ha eit positivt utgangspunkt, til å bli meir negativ: ”Ho gjekk tett ved sida hans, og til å byrje med kjende han det som godt [...] Men like etter var det ikkje så godt.” (s. 13). Jon blir uroleg. ”Han hadde inga aning om kva han gjekk ved sida av - anna at det var eitkvart som var for ille til å seiast” (s. 13). Kva som er ille, får vi ikkje noko hint om. Han får heller ikkje vite kvifor ho har bedd han med ut å gå. Vi legg vidare merke til bruken av ordet *kva*. Vi kunne jo kanskje heller ha venta oss at jenta blei omtalt som *kven*. Dette kan tyde på at vi ikkje har med ei verkeleg jente å gjere. Jon er heller ikkje sikker på om han verkeleg har møtt ho. ”Hadde ho i det heile vori her? Hadde ho berre vori innom han som ein styrkande tanke.” (s. 15). Vi ser at teksten sluttar med eit punktum, sjølv om syntaksen har form av eit spørsmål, og vi får då inntrykk av at det blir fastslått at ho bare har vore ein tanke hos Jon. Møtet med jenta sluttar like brått som det tok til.

Det neste møtet med den same jenta finn stad seinare den same dagen. Jon har i mellomtida møtt både sagaren og guten hans, og kvinna som har sauekadaver i ei berggryte. Ho dukkar denne gongen opp først som eit jentemæle gøymt i buskane. Jon blir som sist glad over å møte henne, og tenker på nytt ”[d]et er slik og her. I den andre verda” (s. 48). Like etter oppdagar han *kven* ho må vere dottera til: ”No såg han kva han vart mint om hos kvinna med sauene: her var dei same draga, berre unge og mjuke. Så mykje at det måtte vere mor og dotter” (s.49). Jenta framstår som ganske spiss og vanskeleg å prate med, og ho svarer Jon på ein aggressiv måte. Han innser at ho oppfører seg som ho gjer på grunn av mor si. Jon på si side prøver å vere både så vanleg og så venleg som han kan: ”- Var forresten hyggeleg å treffe noken her inne. Det ser ikkje ut til å finnast folk på denne sida av vatnet” (s. 50). Vi ser at det å treffe ei jente blir kontrastert med dei skremmande hendingane han har hatt med sagaren og kvinna med sauene. Jon klamrar seg til tanken om at jenta er ei hyggeleg oppleving som vil vege opp for alt det fæle han har sett. I motsetning til sist klarer Jon denne gongen å snakke med henne, og han prøver å nærme seg henne, også fysisk, men han er redd:

Er du *redd* å koma nærare? Som ein ung mann til ei ung jente, fordi ho stod lokkande – og fordi dei trong å få gjort eit hopp over pinsamt og umogeleg. Nei. Ho kom ikkje nærare. Stod der såg på han, på si vakt. Var også tydeleg ho ville ikkje bli mint om møtet før i dag. Han hadde hug til å seia at ho var vakker. Å nei ikkje seia det. Og ikkje ta dei stega bort til henne – då ville ho bli bort innover i holtet med ein gong. (s. 50)

Vi ser at Jon liker jenta godt, at han opplever ei tiltrekking og gjerne vil kome nærare inn på ho. Men som ved tidlegare møte med ho, vågar han ikkje. Han har ei forventning om at ho skal ta neste steg. Dette kan samanliknast med den forventninga han har inne på hybelen om at det er ei jente som bør ringe til han først. Jenta kjem mot han, Jon blir varm i kroppen og tenker "[d]et er slik og" (s. 51) på nytt. Likevel veit han ikkje kva han skal seie eller gjere, og utbryt: "Kva er det ein skal seia når ein møter ei jente, sei meg det!" (s. 51). Jon får ikkje den hjelpa han treng, og blir avvist av svara ho gir. Vi ser på nytt at Jon er usikker og umoden i forhold til jenter, men nå innser han sjølv at han ikkje har takla situasjonen. Han både vil og ikkje vil, og han har ingen kompetanse til å vite korleis han skal oppføre seg. Han har ikkje lært noko av dei signala Marit og Birgit har kome med. Han vil halde rundt ho, men vågar ikkje: "Armen som han skulle lagt kring henne var ferdig, men rørde seg ikkje. Kvifor gjer eg det ikkje " (s. 52). Og Jon har ikkje noko svar på kvifor han ikkje vågar. Han prøver på nytt å få samtalen i gang om noko anna, men lykkast ikkje. Han er heilt handlingslamma, men vil absolutt ikkje at jenta skal gå frå han ein gong til. Når han skjønner at det ikkje kan bli noko meir, prøver han seg med "- Kan vi treffast meir?" (s. 53), men blir avvist på nytt.

Jon og jenta har visse likskapstrekk. Ingen av dei har lyst eller evne til å kommunisere, begge er ulykkelege og begge ber på løyndomar inni seg som dei ikkje vil skal kome ut. Begge veit at den andre veit kva mora til jenta gjer med sauene sine, og begge er sterkt prega av den vissa. Men tale om det gjer dei ikkje. Mot slutten av møtet blir Jon ståande att med frustrasjonen sin, i villeie om han verkeleg har opplevd det han trur. "På ein måte var det ikkje sant anten det eine eller det andre. Han var i underjorda samstundes som det lyfte han ut av det" (s. 53). Dermed får også dette møtet preg av å ikkje vere reelt, av å ikkje verkeleg ha funne stad, sjølv om begge situasjonane har eit realistisk utgangspunkt og i og for seg kunne ha gått føre seg i verkelegheita. Dette møtet finn dessutan stad etter at Jon og kvinna har rodd over til den andre sida av vatnet, på den same sida der sauekadavera er. Jon ror tilbake etter møtet, og det neste avsnittet tar til med at han er glad for å vere "over på den vanleg sida" (s. 54). Begge desse momenta er med på å understreke at møtet ikkje har vore eit verkeleg møte.

Så går det ei tid før Jon møter ho på nytt, men det er likevel i løpet av det første døgnet i handlinga. Etter at Jon har smelt hovudet sitt inn i veggen på eit hus, oppdagar han at det er mor og dotter som bur der. Han har nå vore med på mykje, og han er ganske medteken. Først treffer han mora, men ho går når dottera kjem. Jon kjenner straks jenta att: " Ho stod der i ein gjennomskinleg nattkjole. Han såg kroppen hennar spende seg til som ei herda fjør i det same

han vende seg mot" (s. 144). Dette viser at Jon ser henne først og fremst som *ei jente*, og den gjennomsliktige nattkjolen og den faste kroppen hennes konnoterer eit erotisk blikk. Dei blir aleine i stua, og Jon opplever henne på nytt. Denne gongen er det ikkje bare eit positivt bilde han får av jenta:

Jenta stod der ho hadde stansa. Det var ei vanskeleg stund. Jon kjende nok den draginga synet av henne laga, samstundes sansa han at ho stod der som ein trassig festning inne i huset, i dette rotnande huset som lutte mot fall. Ho var unaturleg stålsett, i ein løynd oppslitande kamp. Ungdommen hennar lyste gjennom det tunne stoffet. Det hørde nok med til rustningen å just koma slik. (s.145)

På nytt blir Jon avvist. Jenta blir i tillegg til å ha rustning, framstilt som "ei herda fjør" (s. 144), som "ei stålfjør" og "ei festning" (s. 149), og nattkjolen hennes framstår som ei rustning. Dette er ikkje akkurat positive similar. Seinare blir både jenta og huset ho er i framstilt som ei festning, og det som begynte som ein simile, har gått over til å bli ein metafor: " Ho sa i frå festningen:" (s. 146), "Men det var like fullt ein festning, like fast. Dette huset skulle stå" (s. 147), " Ho er ein festning. Det er ho som veit kva ho må ha til vern" (s. 147). Denne overgangen viser ei sterkare internalisering av forsvarsmekanismane hos jenta. Festninga og rustninga er begge metaforar som knyter an til krig og forsvar i mellomalderen. Dei viser oss noko fast og uinntakeleg, eit skikkeleg vern, men vi får samstundes vite at det ikkje er heilt slik her. Verken det skalet som skal verne jenta eller huset er solide: "Stod rak og vepna, i den kjolen. Ho beit tennene saman og stramma seg opp. Festningen reiste seg med skinande sider, just for ikkje å brotne" (s. 149). Det vernet jenta har rundt seg kan brotne, dei forsvarsmekanismane ho har rundt seg kan gå i oppløysing. Jenta blir fleire gonger knytt til omgrepet "angest", og det er kanskje denne angsten ho er redd skal kome fram. Jenta blir eit mogleg kjærast- eller erotikkobjekt for Jon, samtidig som ho har klare parallellar til han som subjekt. Dei er begge prega av angst. Det Jon har hatt rundt seg til vern til no, er i ferd med å bli eit usikkert vern, og forsvarsmekanismane hans fungerer ikkje lenger på same måten som før han gjekk frå hybelen. Anne Grete Giæver tolkar i hovudoppgåva si huset jenta og mor hennes bur i som eit bilde på noko erotisk, samtidig som dei to som bur der utgjer kvar sin del av ein heilskap. Ho skriv: "Hans draging mot "kvinnehuset" kan leses som en erotisk tiltrekning som er forbundet med noe vakkert og godt, men også, i den fortrenge bevissthet, med noe

som er stygt og frastøtende".⁷⁹ Dette er ei interessant tolking, og denne konklusjonen støttar opp om dei konklusjonane eg gjer meg.

Jenta prøver fleire gonger å få Jon til å gå. Det er Jon motvillig til. "Ja, herfrå må du gå. Det stakk i han. Herfrå måtte han gå. Frå denne jenta måtte han gå" (s. 147). Dette møtet sluttar av med at han faktisk går. "Gå sin veg. Alltid gå sin veg. Men eg vil koma att" (s.149). Her har vi vel Jon i eit nøtteskal. Han har alltid gått unna, i sær jenter med erotiske krav til han. Han både ønskjer og ikkje ønskjer kontakt samtidig. Likevel ser vi kanskje her ein Jon som kan vere på veg mot noko anna, ein Jon som kan vere i ferd med å bli litt meir heilstøypt. Han vil kome igjen. Han tenker: "Eg vil møte henne sidan. Når det andre er oppløyst. *Det* er snart slutt. Eg vil møte henne ei månenatt" (s. 148). Denne tanken peikar framover mot det neste møtet, som rett nok finn stad ei månenatt.

Også det siste møtet mellom dei er ambivalent for Jon. Dette møtet finn stad etter at Jon har vore med i manngarden, og det er eit av dei siste møta i *Brannen*. Etter dette møtet kjem eit siste møte med sagaren og eit møte med nokre folk som bergar frosne fuglar før Jon til slutt finn den jenta manngarden leitar etter. Det er måneskin, eit måneskin som "ikkje er anten jordisk eller overjordisk, men eitkvart anna" (s. 171). Jon står midt i vegen, i "[s]tretet der ein går til og frå" (s. 170). Om jenta blir det sagt: "Ho kom gåande under måneskinet, men det var som frå ei onnor verd" (s. 172), og alle desse utsegnene oppfattar eg som om Jon er i ein mellomposisjon mellom ei verkeleg og ei uverkeleg verd. Før og etter dette fjerde møtet med jenta er Jon i vareskuret. Han kryp først inn i skuret (s. 170) og spring seinare derifrå for å få varmen (s. 174). Mellom desse to hendingane møter Jon jenta. Det kan tyde på at Jon ikkje verkeleg opplever møtet, men drøymmer om det. Møtet er dessutan fortald i presens, medan avsnittet før og etter der Jon er i skuret, er fortald i preteritum. Møtet er markert med eit stort avsnitt både i forkant og etterkant, og det foregår medan det er mørkt. Også dette understrekar det uverkelege ved møtet, og at han faktisk møter ho i ein draum.

Jon blir glad for å sjå jenta igjen. "Men han kjem imot – i måneskinnet slik det *skulle* vera" (s. 171). "Han blir modigare og seier: - Du veit kvi eg kjem her. Du veit det inderleg godt, likeså sikkert som du er ei jente" (s. 173). Når dei kjem nærare kvarandre, oppdagar Jon at ho

⁷⁹ Anne Grete Giæver: op. cit. s. 115.

har ei fluge i ansiktet, akkurat som mor si. Likevel kjenner han tiltrekking, og han kjenner igjen dei kjenslene han har hatt. Men han er like tafatt som tidlegare:

Han kjenner strålinga frå henne – slik han kjende det den første gongen. Det får det til å kime i han. Han gløymer mørke flekker, om det så var fluger i klaser, fordi ho er som ho er. Han veit kva anna dette kan kallast, men han kan ikkje seia det. Han har det berre i seg. Ikkje kan han tala, det må ho gjera. (s. 172)

Vi får deretter ein repetisjon av spørsmåla om å gå eller bli, den same avvisinga og Jons von om at dei kan treffast att. Likevel sluttar dette møtet kanskje meir optimistisk enn dei tidlegare møta: ”Kan eg koma att?” Jon får denne gongen ikkje noko svar, og jenta går. Ei eigentleg løysing får vi altså ikkje, men han blir ikkje direkte avvist heller. Spørsmålet hans blir hengande i lufta. Anne Grete Giæver konkluderer slik: ”På tross av dette [flugene i ansiktet] kjenner han ”strålinga” fra henne og glemmer det stygge ”fordi ho er som ho er”, et bilde som kan tolkes som at hans dualistiske forhold til kvinnene er overvunnet”.⁸⁰ Denne konklusjonen kan eg ikkje seie meg einig i. Eg meiner Jon framleis har det same ambivalente forholdet til kvinner. Han kjenner seg både tiltrekt av dei og fråstøytt frå dei samtidig. Det er i alle høve ikkje denne jenta som er med på å endre det tilhøvet. Han innser at flugeklasen i ansiktet må vere der for å avlaste mor hennes, og klasen blir hengande i det Jon og jenta går frå kvarandre. Det fråstøytande med jenta blir altså verande, sjølv om han aksepterer at det er der. Og heller ikkje denne gongen får han vere med sjølv om han spør. Om ein tolkar huset som eit bilde på erotisk tiltrekking, så blir det også verande som det var: ”Men det var like fullt ein festning, like fast. Dette huset skulle stå” (s. 147). Så dermed har ikkje Jons forhold til denne jenta endra seg stort, sjølv om han òg har dei gode kjenslene for ho.

Ei anna jente Jon møter, er ei jente som arbeider på ein kafé. Jon har kome seg dit som passasjer i ein bil, og har blitt sett av ein tilfeldig stad. Jon har nå hatt dei to første møta med dotterjenta. Han har òg vore gjennom opprivande møte med sagaren og sauekvinna, og har bruk for ei positiv oppleving. Huset der kaféen er, blir omtalt som venleg og at der vinkar på han (s. 57). Jon blir glad når han ser jenta på kaféen: ”Han såg fort at det var det venlege mennesket han hadde bruk for. Bruk for å vere i nærleiken av ein lita stund” (s. 58). Jon liker jenta på kaféen, og tenker igjen ”*det er slik og. I mangfald. Tusenfald*” (s. 58). Jon ønskjer fysisk kontakt med denne jenta, slik han gjorde det med dottera. Han vil gjerne at ho skal stryke han, men slår det frå seg igjen med det samme. Han har trong til å bli kvitt det som

⁸⁰ Anne Grete Giæver: op. cit. s. 115.

plagar han, og vil at jenta skal "[...] subbe av alt som svidde" (s. 58). Ho blir altså ein kontrast til det som har med brann og svie å gjere. Gjentakinga av det positive "det er slik òg" bygger opp under denne kontrasten. Jenta tar eit slags initiativ overfor Jon, og stiller seg opp ved sida av han når han et. Han stryk ho nedover armen, og tenker på nytt: "Det er då slik og" (s. 60). Denne gongen er det jenta som spør: "Kjem du aldri att?" (s. 60). Men Jon kjem aldri igjen. At han er usikker blir understreka slik: "[...] han visste ikkje kvar han var eller høyrde til" (s. 60). Og nettopp derfor er han heller ikkje i stand til gå i møte med jenter. Han er altfor usikker på seg sjølv. Deretter skundar han seg derifrå, bildet endrar seg raskt, og han er plutselig i ei eng. Sjølv om han har høge tankar om jenter som skal ta initiativ overfor han, er situasjonen på kaféen neppe ei realistisk skildring. Før han kjem inn på kaféen, les vi: "Så sikker som i draum hadde noken bygd seg eit hus der" (s. 56). Dette kan vi tolke som at det er meir Jons draum om slik han skulle ønskje at eit møte med ei jente kunne vere. Draumen om fysisk kontakt blir sett i kontrast til det å alltid måtte gå, å alltid flykte unna. Og det må Jon, det har han alltid måtta: "Men han måtte gå" (s. 60). Desse to treffest heller ikkje igjen.

Den siste jenta Jon møter, er ho manngarden leitar etter og som Jon seinare finn. Dette møtet kjem i slutten av romanen, og finn stad ute i naturen. Også her møter vi ein ambivalent Jon, men det er ein anna type ambivalens som pregar han her. Skal han hente hjelp, bere jenta til folk, eller la ho døy, slik jenta sjølv vil? Jon klarer ikkje å velje og utset det så lenge at jenta døyr. Men også denne jenta tenker Jon på som *jente*, og har blir litt skamfull over at han gjer det når situasjonen hennes er så alvorleg.

I oppøsinga høyrde han kor tvilsame ting han slo fast for henne. Han kjende korleis kinnet hennar rørde seg, trekte på seg, kjende det mot sitt. Der er liv i det. I det iskalde kinnet ditt. Så skamma han seg. Ikkje slik. Men han kunne ikkje la vera å tenke slik. Nekte det hadde vori løgn. (s. 203)

Til skilnad frå dei andre jentemøta, går ikkje Jon denne gongen, og han blir heller ikkje jaga bort. Sidan jenta er så medtatt som ho er, kan ikkje dette bli eit vanleg, erotisk møte mellom ei jente og ein gut. Jenta sjølv har ikkje slike erotiske tankar som Jon har. Etter kvart blir også dei erotiske tankane hans nedtona. Eg skal kome nærare inn på andre sider ved dette møtet seinare i oppgåva mi, sidan eit av poenga er nettopp at det er Jon som finn den forsvunne jenta.

Ein annan viktig episode i *Brannen* som har med erotikk å gjere, er hendinga ute i ei eng der Jon er vitne til eit møte mellom ei jente og ein gut som heiter Karl. Denne hendinga finn stad ganske tidleg i romanen, etter at Jon har møtt dotterjenta to gonger, og mor hennes ei gong. Han har også treft jenta som arbeider på kaféen. Etter dette har han sove i ei eng og drøymt om ein rotur med ein mann. Når Jon vaknar, har han ei god kjensle av at noko er annleis. Det går ikkje lenge før han oppdagar paret i enga, og han stoppar opp bak lauvet: "Det stansa ein slik som Jon, som det var ein rusande vind han møtte" (s. 71). Jon er også interessert i erotikk, men på eit lengtande vis. Han er klar over at dette han er vitne til ikkje er for han. Han står på utsida av det som tilhøyrar, men er ikkje med som deltakar: "Kunne berre bøye hovudet og ta imot med takksemd det han elles visste: at der er då *slik òg*" (s.72). Opplevinga av paret i enga blir også ståande som den mest positive i heile boka, det er laurdag ettermiddag og det Jon opplever er ikkje noko han innbillar seg. Han er dessutan i den verkelege verda. Motsetnadene mellom "dei" som her opplever erotikken og Jon som har "brannminne" og "undergangs-", blir tydeleg og direkte uttrykt. Det blir gjentatt og poengtert at det er laurdag, og laurdag blir sett på som noko positivt i motsetning til brann: "[L]aurdagsstemninga som hadde nappa i Jon og "forbrennings-minna hans" (s. 71). "Nyvaska og lettkledd ungdom" blir òg ein kontrast til brann og svie. Erotikken som noko livgivande og livsutfaldande er noko heilt anna enn det ein set i samanheng med katastrofe og undergang:

Først skjøna han ikkje grunnen. Så gjekk det opp for han. Var ein eller annen liten lyd som hadde mint om det. Om laurdag. Om velsigna laurdags-ettermiddag i den rette verda. Om nyvaska og lettkledd, om ungdom. Han visst ikkje kvar det kom i frå, men innbiling var det heller ikkje. Noko fint å få iblant, som ein ikkje hadde venta men hadde meir enn bruk for. (s. 70)

Ei anna grunngeving for å sjå dette erotiske møtet i enga som ein av dei mest positive stadane i heile romanen, er gjentakinga av ordet "høyr". Ordet blir gjentatt heile sju gonger (s. 72), og Jon stiller her med opne sansar i motsetning til andre stadar i forteljinga: "Han hørde takksam" (s. 72). "Takksam" blir gjentatt, og dei same ungdomane blir sett i samanheng med "levande": "Det gøymde seg levande - og endå ein gong levande! menneske bak der" (s. 71). Ein får igjen inntrykk av at dei er noko Jon ikkje er, og at det livet han lever ikkje er heilt "levande". Jon *ser* rett nok ikkje på paret i enga, sidan han gøymer seg bak lauvet. Når dei skal gå, tenker Jon på om han skal vise seg for dei, og seie noko. Det vågar han ikkje, men igjen både vil og ikkje vil han samtidig. Vi veit at Jon både er ute av balanse og svært ambivalent. Paret i enga har ei oppleving Jon ikkje er i stand til å ha, men som han ønskjer at

han kunne ha. Jon får kikkarrolla, og kanskje projiserer han sine egne tankar og kjensler inn i det han opplever.

Problemstillingane rundt Jons forhold til jenter er slik eg ser det, heilt sentrale i romanen. Jons leiting etter ein identitet, heng nøye saman med behovet for å få forholdet til jenter betre til. Han har eit ønske om å møte jenter på ein skikkeleg måte, på alle livets område, inkludert det erotiske. Jon har opplevd nederlag før historia tar til, jfr. analepsane, og han opplever nederlag i løpet av forteljinga. Konklusjon min bli dermed heilt annleis enn Finn Øglend sin:

Kan hende kunne Vesaas spela meir på ting som *kan* gi tilværet meining, til dømes erotikken, men Vesaas var ein blyg mann frå bygdene. Det ligg likevel tungt og frodig under alt han skriv. Jentene er mellom det Jon *ser* tydlegast, men han *når* dei aldri. Det er *dei* som ikkje møter han, og ikkje omvendt ser det ut til.⁸¹

Eg meiner også at Vesaas spelar på erotikken som noko positivt, men samtidig noko utruleg vanskeleg. Kanskje var Vesaas en blyg mann, og det er kanskje derfor det erotiske ligg tungt og frodig *under*. Men det er Jon som har det vanskeleg og ikkje kan møte dei krava jentene stiller til han. Til og med dottera som han eigentleg er veldig interessert i, får ei svært skremmande side, representert ved ei fluge i ansiktet. Denne oppfattar Jon som ein heil klase. Nå er det jo ikkje slik at Jon kjem ut i slutten av forteljinga som heilt og frydefullt menneske med eit avklart forhold til sin eigen seksualitet, men vi kan kanskje ane nokre spor i ei opnare retning. Mellom anna er sansane hans langt opnare enn dei er i starten, og han er villig til å seie namnet sitt og på den måten gje seg til kjenne. Han er òg i ferd med å akseptere at bøker ikkje lenger er nok til å dekke alle behov.

Sagaren og guten hans

Tre gonger møter Jon ein underleg mann som sagnar ospetre opp i skiver og legg dei ut i skogen. Første gongen tidleg i romanen, andre gongen midt i boka, og siste gongen mot slutten. Ved det andre møtet er han som sagnar i bakgrunnen, her er det er sonen hans Jon snakkar med. Han som sagnar er likevel til stades gjennom heile forteljinga, fordi Jon høyrer lyden av saginga hans med jamne mellomrom gjennom heile romanen. Det er sonen til sagaren som viser Jon til faren, ”- [d]et må noken koma til far min” (s. 15). Dette skjer rett

⁸¹ Øglend, Finn: ”” No easy way out” Om ”Brannen” av Tarjei Vesaas”, frå *Vinduet* nr. 2/ 1985.

etter at Jon har gått den første turen med jenta som drar han med, og det blir dermed det andre møtet i *Brannen*. Om guten blir det fortalt at han er "oppspilt", at han "stottrar", er "redd" (alle s. 16), at han er "sliten", "mager og senberr" (s. 17), "skremt" (s. 18), og "støkt over seg sjølv" (s. 19). Alt dette viser oss at det er noko gale med situasjonen, og at guten ikkje har det bra. Det verkar som om han er temmeleg på sida av seg sjølv, noko ein i utgangspunktet ikkje ventar at ein liten gut skal vere. Alle dei same adjektiva kunne like gjerne vore brukt om Jon. På same tid er gutungen stolt av far sin òg: "- Du skal sjå kva han har gjort, sa guten stolt. Du skal snart få sjå noko" (s. 18). Det blir vidare fortalt om auga til guten: "I auga hans var eit lys som at der er noko hemmeleg bakom berga" (s. 17), han seier noko "blindt" (s. 15), og "det tvingande auga frå guten fekk ein til å gå fram" (s. 20). Eg oppfattar at auga her blir ein metafor og ein pars pro toto for sinnstilstanden til guten. Det understrekar at det ikkje står bra til med han. Det blir også fortald direkte at guten er "forgjord av eitkvart" (s. 19). Dette blir gjentatt ved det andre møtet, Jon blir "[s]tøkt over den slitne forgjorde guten" (s. 100). Kjensla vi får tidleg av at det kjem til å gå gale med guten og faren hans blir forsterka ved det andre møtet. Guten er då meir aggressiv, "trugande" og "krevjande" (s. 100), og Jon opplever at han er blitt ein fiende. Destruksjonen som er på gang blir eksplisitt poengtert: "Liksom be han gå over til si eiga øydelegging" og "den øydeleggande festplassen" (begge s. 101), understrekar det fatale og uhyggelege ved situasjonen. I det siste møtet med sagaren mot slutten av romanen, blir guten som no er død, samanlikna med ein fugl. "Den granne fuglen av ein gut var ikkje å sjå" (s. 175). Jon finn ikkje guten, og spør faren etter han. Faren vil ikkje svare eller fortelje, men Jon får etter kvart ut av han at guten er borte, at han ikkje har klart seg: "Vi saga natt og dag. Og det tolde han ikkje. Men det var inga råd med det – og no er han gøymd blant skivene" (s. 180). Vi får òg greie på at det er farens skuld at guten er død, sjølv om han ikkje direkte vedgår det.

Jon får vite ein del om sagaren før han møter han. Guten, som hentar Jon til faren, fortel sjølv at far hans ikkje har det godt, og at han kjem til å sage seg i hel (s. 17). Sagaren er besett av det han held på med, å sage ospetre opp i skiver og legge dei utover slik at dei ligg og lyser i skogen. Dette ser ut til å vere ein heilt meningslaus aktivitet. Sagaren er totalt egosentrisk og einspora, han verken høyrer eller ser: "–Han høyrer ikkje noko, sa guten." (s. 18). Dette kan ikkje oppfattast bokstavleg, for seinare høyrer faren kva Jon seier til han. Dermed blir det å ikkje bruke sansane ein metafor for det som skjer inni ein person. Så besett er sagaren at han neglisjerer sin eigen son. Faren ser ikkje korleis sonen har det, han er bare konsentrert om seg sjølv, og til slutt lar han sonen døye. Det skal sagast dag og natt, koste kva det koste vil:

”Denna sagaren var forgjord av si eiga veldige saging” (s. 20); ”Andletet verka vilt når ein såg det slik. Tung villskap over det” (s. 21); ”Kva er det for samanstuping som har skjedd for han?” (s. 23). Det skjer ikkje noka positiv utvikling med sagaren frå det første møtet til det andre. Han er om mogleg endå verre. ” – Og han såg ut omtrent som før, kanskje endå heitare glod i auga hans. Villare” (s. 175). Han har heller ikkje tatt nokon lærdom av at sonen er borte, han sagar på som før: ”Det mørke stupet i han skimra fram. Den innemura brannen i han lyste fram” (s. 176). Det verkar som om sagaren er heilt ute av stand til å gjere noko med sin eigen situasjon. ”Brannen”, og dermed vondskapen, har sett seg fast.

Under møta med sagaran blir vi fleire gonger presentert for ein mur-metamorfi, og det å vere innemura: ”Det låg eit spørsmål innmura her frå første stund: Kvifor sagar du! Det skulle vel openberrast også det, i ein splintrande augeblink når murane var gjennombrende” (s. 180); ”Men skulda for guten? No mura sagaren det inn” (s.181) og ”Jon tenkte at der var nok mangt stengt bak muren” (s. 182). Vi ser at muren blir ein metafor for det stengselet både sagaren og Jon har inni seg, eit stengsel mot å kunne kommunisere med kvarandre. Samstundes vert det opna for at det ein dag kan blir svar på ei rekke av spørsmåla, når ”murane var gjennombrende”, når murane ikkje lenger fungerer som stengsel på same måten som dei har gjort. Sagaren kan oppfattast som ei personifisering av vondskap, og han blir eit bilde på det vonde og vanskelege som finst i Jon og. Ingeborg R. Kongslie tolkar møtet med sagaren slik: ”I denne episoden får vi skildra det vonde som forgjering, som brann og eld”.⁸² Karin Ryen utdjuar litt meir: ”Jeg ser på sageren som et bilde på det endimensjonale mennesket, eller det mennesket som undertrykker, eller er blitt tvunget til å undertrykke mangfoldet i seg selv. Det fullstendig isolerte mennesket blir også tematisert i sagermotivet”.⁸³ Det er ikkje noka motsetning i sjå på sagaren som ei personifisering av det vonde, som sterkt merka av eld og brann, og det å sjå på han som eindimensjonal, undertrykkande og isolert. Eit menneske som har det vondt eller representerer det vonde, vil vel gjerne vere på den måten.

Møtet med sagaren gjer eit sterkt inntrykk på Jon. Sagaren verkar både aggressiv og avvisande, og han konfronterer Jon med ei mengd spørsmål: ”Kva veit du om dette her?” (s. 21), ”Kva veit du om alt vondt! kunne han ha sagt”, ”- Har du vori i varmen noken gong?” (s. 22). Jon kan ikkje svare. Han har ikkje vore i varmen, og han veit ikkje nok om det vonde. Det har han gjort alt han har kunna for å fortrenge. Her er det sjølv sagt ikkje snakk om ein

⁸² Ingeborg R. Kongslie: op. cit. s. 46.

⁸³ Karin Ryen: op. cit. s. 56.

realistisk varme eller brann, men ein brann som blir ein metafor for ein sinnstilstand, og mørke og vonde tankar og kjensler. Jon er sterkt berørt, og tenker: ”Han hadde ikkje greidd møtet” (s. 24). Han kjenner seg ambivalent ved det neste synet av sagaren. ”Var det glede, var det angest som for igjennom han? Dette er umogeleg, og det er slett ikkje umogeleg” (s. 99). Dette er den same ambivalensen Jon kjenner i alle situasjonar. Her verkar det som om det er dei negative kjenslene som får overtaket: ”Jon stod elendig og venta” (s. 100).

Ved det siste møtet mellom dei blir ikkje Jon konfrontert med dei same eksistensielle spørsmåla. Her er han sjølv meir offensiv, og vil vite kvar det har blitt av guten. Det har altså skjedd ei endring med Jon, nå er det han som stiller krav. Han ber sagaren ta ansvar for at sonen er død, men sagaren avviser det: ”Det er vel ikkje deg eg skal stå til rekneskap for med guten? - Du må stå til rekneskap for alle menneske! sa Jon oppøst. - Det trur eg ikkje!” (s. 177). Dei får ikkje til nokon samtale, og Jon vil gå. Så blir han ropt tilbake av sagaren, og dei set seg under ei osp og prøver å snakke saman: ”- Det var ikkje sant, eg har bruk for å tala om han, skjønar du”, seier sagaren (s. 179). Sagaren er i ferd med å opne seg ørlite, og vise ei menneskeleg side av seg sjølv: ” - Eg sansa ikkje før det var for seint, før han låg der” (s. 179), og ”- [v]i hadde det fint” (s. 180). Men vi får ikkje meir enn eit ørlite glimt av ein omtanke hos sagaren, før han på nytt stenger av og begynner å sage igjen. Han jagar Jon bort, og seier: ”Eg angrar på at eg fortalde” (s. 182). Med dette blir det også tematisert kor vanskeleg og stundom umogeleg kommunikasjon er, sjølv om viljen til å samtale, utveksle erfaring og kanskje få trøyst eigentleg er til stades.

Lyden frå saginga er til stades gjennom heile romanen. Inntrykket av sagelyden endrar seg gjennom møta med sagaren. Når Jon høyrer lyden av saga første gong, tykkjer han det er ein god og velkjent lyd:

Etterkvart skilde saga seg sterkare ut frå elvesusinga. *Ei sag er i gang i skogen*, tenkte ein ved å høyre det. Vanlege rolege sagtak. Ei trøystande sag i grunnen, når ein vart driven ut av huset på den måten Jon vart det i dag. Så høyrer ein saga i skogen, i den støaste hand. At det er trea som fell, tenkjer ein ikkje på. (s. 16)

Etter kvart endrar opplevinga seg, og lyden blir verre og verre. Først synest Jon lyden av saga er sugande; ”Heile tida var denna lyden like ved, syntest det på nokoslags sugande vis” (s. 17), og seinare opplever han lyden som heilt forferdeleg; ”[s]ag-raspinga byrja gå gjennom merg og bein hos Jon” (s. 21). Sagelyden (s. 26, 64, 67, 77, 168, 205) fungerer strukturerande

gjennom romanen ved at han er stadig tilbakevendande, slik at Jon aldri blir kvitt lyden eller tanken på sagaren. Lyden er der også på slutten av boka: "Ja, det dreiv på: sag-tak høyrdest langt langt borti ei andelaus stille. Var ikkje å koma unna, kvar ein så for" (s. 205). Det verkar som om Jon etter kvart blir van med denne lyden og aksepterer at han er der: "Heile tida saga det der borte, ei tung beisk onn frå all æve liksom" (s. 100). Sjølv om det ikkje er ein konkret sagelyd, høyrer Jon lyden inni hovudet sitt gjennom heile romanen. Det er ein lyd det ikkje er lett å bli kvitt, han er "frå all æve", og vi blir minna om at vondskapen ikkje heller er mogeleg å kvitte seg med.

Eg oppfattar ikkje møta med sagaren som reelle møte. Det vil eg grunngje ut frå at det senkar seg eit mørke og ei dimme over staden, sjølv om det ikkje er kveld.

Mørknar? Det er då langt frå kvelden? Rett var det ikkje, men det mørkna over hovudet på dei. Ja, så fort det var tenkt, dimdest det. Solskinet gjekk under i eit hav av lauvkroner. Sværare og sværare kroner skygde himmelen. Jon og guten trengde seg innimellom. Det er ikkje kvelden. Eg går bare og innbillar meg. (s. 17)

Når Jon kjem ut av situasjonen, er det solskinn, og altså ikkje kveld. "Skuminga var berre noko lauvet og hans eiga innbilling laga" (s. 25). Poengteringa av det uverkelege er direkte, vi skal ikkje oppfatte dette som eit reelt møte. Det blir sagt eksplisitt at det er innbilling. Dette bygger opp under tolkinga av at det er eit av Jons møte med seg sjølv det blir fortalt om, og ikkje eit møte med ein verkeleg sagnar. Eit anna moment er at det å sage opp ospeskiver og legge dei ut over marka, i seg sjølv er eit meiningslaust arbeid. Å sage ved er i utgangspunktet ikkje noko merkeleg, men eit vanleg arbeid. Her har det mista den funksjonen, og må karakteriserast som ei ganske absurd handling. Det er også interessant å merke seg at det ikkje finst ein kone eller mor her. Sagaren og guten hans lever aleine, og på den måten er ikkje familien fullstendig. Høvet til erotikk er fråverande, og dermed manglar ein livsoppbyggande funksjon. Vi må kunne kalle denne vesle familien nokså dysfunksjonell, og vi kan bare spekulere på om det hadde vore annleis om det hadde vore ei kvinne til stades. Her kan vi også trekke parallellar til Jons familie. Vi får ikkje høyre om at han har ein far, det er mora hans som er sentral. Heime hos han er det heller ikkje rom for ein naturleg erotikk.

Sauekvinna

Etter at Jon har gått frå sagaren den første gongen, varer det ikkje lenge før han blir oppsøkt på nytt. Ei kvinne ligg på lur i buskane, og hoppar fram i det Jon kjem forbi. Ho kjem like overraskande på han som dei to han har møtt før. Jon støkk til og kjenner seg utilpass. Ho gir inntrykk av at Jon er utvalt fordi han er ein framand, og han blir med ho for å sjå det ho vil vise fram. Førsteintrykket han får av ho, er at ho er prega av noko "hardt" og "omsynslaust", og at ho er folkesky og redd. Heile tida høyrer dei lyden frå saga i bakgrunnen, og det er med på å binde desse to møta saman, også tematisk. Dei går ei stund, og Jon blir møtt med eit på-trengande spørsmål: ”- Du veit vel ikkje større om å ha det ille?” (s. 27). Jon må, som ved møtet med sagaren, svare avkreftande på dette spørsmålet. Litt seinare slår kvinna sjølv fast korleis det står til med Jon: ” – Du har alt for lite å bera du, gut. – Ja, sa han trassig. – Å ja du har no det. Du har vel berre drivi og smett det unna, kan eg tenke. Han nikka” (s. 35). Her tar ho Jon på kornet, og han blir vel litt overrumpla over at ho så fort veit så mykje om han. Likevel er det eit stort poeng for ho at dei ikkje skal vite namnet på kvarandre, og at Jon ikkje skal spørje for mykje. Seinare verkar ho mest som ei spåkvinne når ho seier til Jon: ” – Du vil få det vanskeleg forresten” (s. 44). Både vi som lesarar og Jon sjølv veit at kvinna her har rett. ”- Du lyt lære sa ho at ein omtrent alltid blir pålagd ting ein ikkje likar og ikkje ynsker og ikkje greier” (s. 35), held kvinna fram. Her seier ho òg noko viktig om Jons situasjon. Sjølv om kvinna har klare utsegner til Jon, er ikkje dette ei kvinne som har full kontroll, men ei kvinne som sjølv er på grensa til samanbrot og galskap. Om kvinna blir det sagt: ”Kvinna var brått ute av likevekta ho hadde hatt før og sa høgmaelt og omsynslaust: [...] Eg kan ikkje sjå noken utveg! slutta ho. Eg kan snart ikkje meir” (s. 36). Dermed framstår ho òg med ein kompleksitet som vi kjenner igjen frå dei andre personane, og frå Jon sjølv. Ho er irrasjonell i handlingane sine, ho vil gjerne dele skamma og skuldkjensla ho strir med og legge det over på Jon. Det verkar som om ikkje kan ta konsekvensane av det ho gjer, og på ein måte er ho handlingslamma. Ho veit at sauene held på å døy, men ho kan ikkje gjere noko for å berge dei. Det kan ikkje Jon heller.

På same vis som ved møtet med sagaren får vi denne gongen òg eit forvarsel om at det ikkje står bra til. ” –Trur du eg for moro skuld kom i veggen din i dag?” (s. 27) og ”[d]et er ikkje noken søndagsskog eg bed deg med i” (s. 28). Jon veit det, og prøver å førebu seg: ”Og no skal eg ikkje la meg skremme, slo han fast.” (s. 30), og ”[e]tter kvart er eg førebudd, svara Jon” (s. 33). Men det synet Jon får, er langt verre enn det han kunne førestille seg. Det han får

sjå og lukte gjev Jon ei sterk sanseoppleving. Lukta som Jon har ant, er nå så sterk og på-trengande at han prøver å halde pusten (s. 39). Det han først prøver å skyve unna, tar han etter kvart inn over seg:

Han tenkte: dette held eg ikkje ut. Han prøvde ikkje lenger å halde pusten, prøvde ikkje å tette øyra for den underlege malande lyden som kom opp frå gryta, prøvde ikkje å blunde for synet. Ville han blunde, hadde han straks ei svær fluge kravlande i andletet. I staden for å få stengt ut, måtte han ta imot det med dobbelt nærtakande sansar. (s. 41)

Det Jon får sjå, er ei mengd døde og døyande sauer innestengt i ei berggryte. Oppløvinga gir oss også assosiasjonar til tradisjonelle forestillingar om eit helvete. Det er varmt, det er goldt, det er livløyse og død, og sauene er *nede* i ei slags steingryte. Jon ønskjer at dei skal prøve å få dei *opp*, og gjentar det mange gonger. Det er eit forferdeleg landskap som blir skildra: ”Død luft under steinveggen [...] Her var nakne og mørke berg, og andre som var halvløynde av store lauvtre. Varme berg alle stad. Gufsa ut att solvarme frå eit tungt blindt djup” (s. 37). Lenger innover blir det endå verre. ”Der vart så trong at der slutta å stå anten osp eller bjørk, der slutta til sist å stå eit levande strå. Alt var stein” (s. 38). Her er det ikkje grobotn for levande liv, bare dei nedbrytande kreftene, representert ved spyfluger. Det blir også direkte referert til eit helvete. ”Endå var det like ved helvete” (s. 48), og seinare når han møter ho på nytt: ”Ho som stod i kamp med helvetet var også her” (s. 135), og; ”[h]an var sikker på at ho kjende han att frå saue-helvete, frå si fæle skamstund der” (s. 139). Vi veit også frå tradisjonelle forestillingar om helvetet at det er svært varmt der, og det knyter seg også til tittelen på romanen, *Brannen*, og til dei mange referansane om eld, røyk, svie og brann.

Slik eg tolkar det er heller ikkje episoden med sauekvinna ei reell hending. Jon er i tvil om han drøymer eller er vaken (s. 33). Sjølv trur han at han drøymer, men sauekvinna slår fast at han ikkje gjer det. Den tydelegaste markøren for at dette ikkje er ei realistisk hending, er roturen. Dei ror over ein sjø til den andre sida, den sida der saue-helvetet er. Roing er ofte eit dødsreisemotiv, og eg oppfattar det slik her òg, sjølv om det ikkje er ein av dei to i båten som døyr, men sauene. Roturen varslar ikkje noko godt, på den andre sida er det død og helvete, og kontrastane mellom ”den verkelege sida” og ”den andre sida” kjem godt fram.

Jon treffer den middelaldrande kvinna med sauene to gonger. Den andre gongen dei treffest, er etter Jons møte med ein mann som køyrer ein grusbil. Jon har dessutan hatt ei sterk

oppleving av å gå saman med skuggar på vegen. Det er blitt midt på natta, og vi er framleis i det første døgnet i forteljinga. Jon smeller hovudet sitt inn i husveggen hos kvinna og dottera hennes, og sidan, når han kjem inn, går han i dørkarmen. Jon har "vildra" på vegen (s. 135), han er heilt fortumla og mest i uvit. Han veit knapt kvar han er, og i alle fall ikkje kva han skal. Denne tumlinga viser tilbake til den same Jon opplever når han kjem ned trappene, men nå er han endå meir i villreie og på sida av seg sjølv. Å smelle hovudet i veggen må vi kunne karakterisere som ei irrasjonell handling. Kvinna og Jon kjenner ikkje kvarandre att med det same, men Jon dreg etter kvart kjensel på ho: "Men det isa i Jon: det var ikkje jenta, det var den med skulda. Den ulykkelege" (s. 138). Jon veit ikkje om han er attkjend: "Men ho kjenner meg ikkje att. Eller vil ho ikkje kjenne meg att?" (s. 138). Kvinna reagerer òg på Jon: "Han såg godt den vesle rykken som for i henne då ho kjende han att. Ho sa det ikkje. Det skulle ikkje bli sagt. Dei skulle ikkje vera kjende" (s. 139). Jon blir usikker av dette. Han veit ikkje heilt kvar han skal gjere av seg, og korleis han skal tolke at ho ikkje seier noko om førre gongen dei møttest. Jon opplever at ho er svært annleis denne gongen, og han skjønner ikkje at ho kan vere så uanstrengt:

Ho var som eit heilt anna menneske å sjå til enn den som stod ved steingryta, i stanken og flugesurren der. Annleis i klede-veg. Kappa frå gangen hadde ho lagt av og gjekk i ein ledig slengkjole. Alt var annleis – inntil ho no med eitt spana opp auga sine mot han og sa: - Eg visste heile tida at du ville koma hit før eller sidan. Eg takkar deg. (s. 141)

Det blir annleis etter dette, og mykje av den uhyggelege stemninga frå første møtet kjem tilbake. Jon opplever det første møtet på nytt gjennom bilde som rasar forbi (s. 143). Han blir meir og meir i villreie, og veit ikkje kva han skal svare på alle spørsmåla hennes. "Nei eg veit ingen ting lenger. Eg veit mindre og mindre" (s. 142). Spørsmålet om brann kjem òg. "Men visste *han* heile tida at han måtte innoom att der denne uhyggelege elden brann?" (s. 141). Eit anna moment er at denne kvinna minner Jon om mor hans. Når jenta synest ho høyrer mora si i trappene, tykkjer Jon det er mora si han høyrer (s. 148). Han blir minna om fortida, og det gjer han redd. Jon har eit vanskeleg forhold til dei begge. I huset til kvinna og dottera er det heller ingen mann. Ein ektemann og far manglar, så heller ikkje denne familien vil vere fullstendig. Slik liknar denne familien på familien til Jon og på familien til sagaren. Det får konsekvensar for ein familie at ein naturleg familiemedlem manglar.

Kvinna på si side blir bitter, skremd og fortvilt fordi Jon ikkje kan hjelpe henne med vanskane hennes. Møtet med kvinna skal ikkje bare drive Jon vidare og konfrontere han med det beskytta livet han har levd. Ho er også ein representant for det samansette og irrasjonelle som finst i eit menneskesinn, og samtidig ber ho den skulda og skamma mange menneske ber på. Ho framstår som ein depressiv og nedbrytande skapning. Mange av dei særtrekka denne kvinna har, er også særtrekk hos Jon. På den måten vil også kvinna med sauene vere ei avspegling av sider ved Jon sjølv. Møtet sluttar med at dottera kjem inn i rommet, og mora går. Så heller ikkje denne gongen blir det noka endeleg løysing.

Roturane

Det er to roturar i *Brannen*. Først ror Jon saman med kvinna med sauene, deretter med ein mann. Den første roturen går føre seg når han møter kvinna med sauene første gongen, og dei ror for å kome over vatnet til det ho vil vise fram til han. Han opplever at det er ein sterk kontrast mellom kvinna og båten hennes. Båten blir omtalt som "fin og lett", medan kvinna ikkje er "kvardagsleg". Det følgjer heller inga hygge med henne, og Jon blir uroleg og meiner der er noko som ikkje stemmer (s. 29). Det er Jon som ror, og han får melding om å ro det han maktar. Han prøver å ikkje vere redd, men "[h]an rodde fort - etter som det låg fart og uro over alt det kvinna fann seg til" (s. 30). Eit av formåla med roinga er at kvinna skal få informert Jon utan at han stikk av, eit anna er sjølv sagt å kome over på "den andre sida". Jon, som i utgangspunktet har eit positivt forhold til båten, blir meir og meir uroleg og redd etter kvart som dei nærmar seg den andre sida.

Tone Cederblad-Bengtsson ser på båten som eit bilde på det gode. Ho meiner at bilda i *Brannen* kan delast i enten vonde eller gode: "Varje bild eller episod har nämligen ett uttalat positivt eller negativt värde och Jon kastas växelvis mellan det onda och det goda".⁸⁴ Ho skriv mest om den første roturen, men også denne fører Jon over til eit helvete. Jon har rett nok gode tanker om båten. Med det første Jon ser båten, tenker han: "Fin og lett låg der ein båt innmed ein kvit stein" (s. 29). Han tenker òg på båten som ein "dotter-båt", og Jon har på dette tidspunktet fått eit positivt inntrykk av den unge jenta. Båten blir seinare omtalt som "[b]åten som var god å tenke på" (s. 47). Det sporet båten lagar i vatnet blir positivt omtalt, som "kniplingar" (s. 35) og som "rullande perleband" (s. 67). Men konklusjonen til Cederblad-

⁸⁴ Tone Cederblad-Bengtsson: op. cit. s. 176.

Bengtsson er kanskje litt for enkel. Episodane har oftast *både* noko positivt og noko negativt ved seg, dei er tvetydige, og Jon veit ikkje korleis han skal oppfatte dei. Det er ikkje til å kome forbi at båten blir sett i samband med noko positivt, men poenget mitt er at det ikkje bare er noko positivt ved båtane og roturane. Sidan båtane tar Jon med til den andre sida, eit helvete, må roturane også representere noko negativt. Dei tar Jon med til noko utriveleg og skremmande, og ein rotur over til "ei anna side" rommar gjerne eit dødsreisemotiv.

Den andre roturen finn stad etter at Jon har vore på kafé, og deretter lagt seg ned i ei eng. Ein mann dukkar brått opp medan Jon badar. Jon blir først redd: "No er eg seld. Denna mannen har eit fælsleg krav på meg" (s. 64). Mannen vil bli med Jon i båten og tilbyr seg å ro. Roturen med mannen er uhyggeleg for Jon, og mannen blir skildra som ein frå djupet, som igjen kan assosiere til eit helvete. Dei ror over, og inn i "[e]i djup vik med slør og dimme og aller innlengst, så botnen ikkje viser" (s.67). Det understrekar kjensla av noko uhyggeleg, og det blir etter kvart varmt: "Det hetnar. Kvar det då kjem frå? Pusten går tjukk i halsen. Ein er ute av det vanlege. Trongt og hetnande. I ein annan heim" (s. 68). Dimma, varmen og det at ein er i "ein annan heim", er alle markørar som viser at vi nå er i ei verd vi ikkje skal oppfatte reell. Jon er redd, og har alt blitt truga med: "- Du skal *aldri* koma til lands meir" (s. 66). Dei opplever eit brennande hestehovud som blir kasta ut av eit vindauge, eit hus som brenn ned slik at alt som blir att av det, er ein svart flekk. Desse hendingane må heller karakteriserast som draumeaktige.

Eit anna moment som understrekar det ikkje-realistiske, er tidsomgrepet: "Nei, mannen har knapt kvilt på årene eit sekund – med det har kanskje heller ikkje gått noko tid? Kanskje tida står, og ein rekk det ein vil, eller det andre vil. Enno har ikkje mannen blunka, så litt er det gått av tida" (s. 67). Poengteringa av det ikkje-realistiske er med på å understreke at vi skal oppfatte roturane metaforisk. Jon ligg i enga før og etter roturen (s. 62 og s. 70), og dette rammar roturen inn. Roturen blir skildra i presens, som også møtet med dottera blir. Før og etter roturen blir preteritum brukt, og Jon ligg framleis i enga. Dette tyder på at han drøymmer medan han ligg der. Når roturen er over, blir det også sagt at "Jon var enno halvt i svevnen" (s. 70), noko som også underbygger at vi skal oppfatte roturen som ein draum. Sjølv om Jon oppfattar båten positivt, betyr ikkje det nødvendigvis at roturane også skal oppfattast slik. Dei har to funksjonar slik eg ser det; dei skal føre Jon frå ei realistisk verd til ei som ikkje er det, og samtidig skal dei sette ein støkk i Jon. Han er redd både kvinna med sauene og mannen han ror over.

Engeigaren og dei som ber han

Når Jon vaknar frå svevnen i enga, ser han først på det unge paret som møtest der, og deretter dukkar det opp ein mann som seier at enga er hans. Denne mannen treffer Jon både før og etter at enga blir slått (s. 74 - 76, s. 78, s. 79 - 80). Engeigaren kjem og vert borte tre gonger, og det andre møtet er svært kort, og består bare av tre replikkar. Jon møter han også ein fjerde gong i løa om natta, der engeigaren døyr. I det siste møtet snakkar Jon så vidt med han. Når det seinare kjem to menn for å bere han bort, fortel dei at engeigaren alt hadde vore død då Jon snakka med han i løa (s. 84).

Cederblad-Bengtsson hevdar at engeigaren, enga og løa er positive bilde: ”En av Jons goda bilder på livsvandringen utgørs av møtet med mannen som äger ängen.”⁸⁵ Eg er samd med Cederblad-Bengtsson i at vi skal oppfatte engeigaren som representant for noko positivt og som ei motvekt til t.d. sagaren. Engeigaren har sjølv eit varmt forhold til enga si: ”Eg synest enga mi er eit paradiss”, og ”[e]g synest det er stort å ha hatt ei vid, grøn eng. Ei blømande eng har eg hatt” (s. 75). Men han har òg ei så sterk binding til enga at han har vanskar med å takle at enga skal slåast. Han har sterke reaksjonar: ” – Det leitar på for meg i kveld. Eg skjønar ikkje meg sjølv i kveld” (s. 78). Vi får vite at han har venta i det lengste, alle dei andre engene er alt er slått. Det uunngåelege skjer, og enga blir slått. Vi får inga grunngeving for kvifor mannen har så mykje imot at enga skal slåast. I utgangspunktet er det ganske naturleg at ei eng blir hausta, og Jon skjønner heller ikkje motviljen hans. Etter kvart forstår vi at engeigaren ser på det at enga må slåast som eit varsel om at noko liknande skal skje med han sjølv. Han døyr då også seinare i ein brann. Cederblad-Bengtsson seier rett nok at engeigaren døyr i ein brann, men ho nyanserer likevel ikkje bildet sitt av enga og engeigaren som utelukkande positivt. Ho kommenterer det ikkje. Dermed ser vi at enga og engeigaren òg har dette tosidige ved seg, både noko vi skal oppfatte som positivt, og noko som slett ikkje er så bra.

Vidare blir det poengtert at engeigaren er einsam og heilt utanfor ein fellesskap. ”Eg er einsam i heimen min” (s. 79), seier han, og han vil gjerne ha Jon med seg heim. Dei som ber han etter at han er død, kjenner han, men vi får også vite at det er ein svært overflatisk kjennskap: ”-Nei. Vi kjende han. Men vi visste nok svært lite – før han sprang inn i varmen. Vi såg han. Han var ikkje saman med noken, tilstod dei no” (s. 95). Dermed har engeigaren

og Jon noko felles: Dei kjenner ingen, og er ikkje med i samfunnet slik andre menneske gjerne er. Eit anna fellestrekk er at dei begge er urolege og usikre. Før engeigaren går, må han forvise seg om at Jon vil vente på han i løa. Han må få det stadfesta gong på gong, det blir noko manisk ved heile situasjonen: ” Men ver her så lenge...Lov det, at du er her...Du blir altså å finne her...- Vent på meg her då...- Du har lova det... - Du ventar på meg” (s. 80). Fellestrekk mellom Jon og han som eig engang blir ofte understreka, og dermed blir også dette møtet eit av Jons møte med sider av seg sjølv.

Vi ser igjen, som ved andre møte i romanen, at det som først ser ut som noko positivt, etter kvart endrar karakter og får eit anna innhald. Enga var først ”ei bergande kvile” (s. 75), og løa var ”skakk og skrøpeleg, men tvers i gjennom venleg for eit kvilelaust auga” (s. 77). Opplevingane i løa blir etter kvart slett ikkje så positive for Jon. Han finn den døde engeigaren der, og han opplever at løa lever sitt eige liv: ”Ei stund etter byrja løa å skjelve” (s. 80) og ”[d]øra til det innare romet byrja danse på hengslene av spaning” (s. 81). Det siste blir gjentatt to gonger til (s. 81, 82). Her ser vi at Vesaas bruker figuren prosopopeia.⁸⁶ Jon er ikkje sikker på om det er han eller løa som ristar: ”Det er du sjølv som rister òg, visste han” (s. 81). Prosopopeiaen viser at det er Jon det handlar om, og at hendingane i løa skal ikkje oppfattast realistisk. Det er inne i Jon det dramatiske hender. Løa er dessutan i stadig endring. Det dukkar opp nye dører og inngangar, og stadig nye rom. Det er i tillegg tale om ei dimme som kjem over (s. 76). Dimma tolkar eg som før sagt som ein markør som viser at vi ikkje skal oppfatte situasjonen realistisk. Det kjem også brått ein vind som ikkje har vore der, og som like brått blir borte. Engeigaren framstår dessutan som på ein måte ein levande død, sidan dei som ber han, har oppfatta han som død og lagt han død inn i løa, og han talar med Jon.

Heller ikkje brannen engeigaren døyr av er realistisk: Engeigaren har svære brannsåar (s. 82), men dei som ber han understrekar påfallande nok at det ikkje er *deires* brann (s. 85). Og Jon på si side har ikkje sett nokon brann, men blir likevel møtt med spørsmålet: ”-Veit du om korleis det blir brann? Alltid?” (s. 85). Som før må Jon svare nei på det spørsmålet. Vi har endå ein gong å gjere med ein metaforisk brann, og her med ein brann som slik eg ser det, har gått føre seg i engeigaren indre. På nytt blir tidsomgrepet tematisert:

⁸⁵ Tone Cederblad-Bengtsson: op. cit. s. 185.

Han såg kvelden kom – men kva var det for ein kveld? Han fekk ikkje klare det opp. Var inga regelrett tid å halde orden i lenger. Eg har sovi det bort. Eg veit ikkje kva som er, og *ikkje* finst. Høyr: der er sagaren, lengst borti blånen ein stad. Eg er ikkje komen noken veg likevel. Men mitt eigi hus kjem eg aldri att til. La meg tenke. Prøve å tenke. (s. 77)

Dei to som ber den døde engeigaren blir òg merka av opplevinga. Dei to har ein fellesskap seg i mellom, men Jon får ikkje vere med der: ”Han såg det på dei at dei ville vera åleine. Dei hadde også krav på det” (s. 85), og litt seinare: ” Jon vart ikkje beden om å ta eit tak med. Det visste han, han aldri ville få lov til” (s. 86). Berarane har innsikt i at det som nå står framføre dei er noko dei bare *må* gjere. Dei diskuterer vegval, dei veit det er ei tung bær, men dei er likevel sikre på at dei må gå igjennom det vanskelege: ”Dei skulle snarvegen, dei skulle bera. Jon såg det på dei. At det var ei steintung bær gjorde ikkje noko, tvert imot, det var velsigna” (s. 87). På denne måten blir dei ein kontrast til Jon: Dei veit kva som må gjerast, sjølv om det er hardt for dei. Jon ønskjer å delta: ”Gjev han ville rope på meg og la meg vera med” (s. 86). Jon får heller ikkje vere med å sitje vakt over den døde, og kjenner på seg at han må gå derifrå. ”- Farvel. Treffest vi att? sa dei til han bae to. Nei, svara dei sjølve. – Nei, sa Jon òg ” (s. 96). Berarane vil distansere seg frå brannen, han er ikkje deires. Det klarer dei ikkje, for dei har fått brende klede (s. 85). Den eine av dei får panikk og angst idet han føler at han trakk rundt i ormar. Han blir paralyisert og kjem seg ikkje av flekken: ”Han let båra glide ned på buskane i panikk. Ville springe sin veg, men kunne ikkje. Vierkjørret var med og stengde for det. Vieren tvinna seg kring dei trakkande føtene” (s. 90). Å treffe desse to gjer inntrykk på Jon, og han tenker på dei lenge etterpå: ”Dei skuldtynge berarane henta den døyande mannen ut av varmen. No sit dei i eit lysgneistrande rom og held vakt. Og han som trakka på orm er blitt ein annen av det” (s. 105). Vi ser at denne ettertanken oppsummerer det mest essensielle ved denne hendinga. Dei som har grufulle opplevingar, blir kraftig merka av det.

Det er bare den eine av berarane som trakk på orm. Dersom det skulle vere fullt av ormar i området, ville vel både Jon og den andre beraren ha oppdaga ormane, men det gjer dei ikkje: ”Ingen orm var å sjå” (s. 87). Den eine av dei blir bortimot hysterisk over det å trakke på orm, han får det ikkje frå seg. Opplevinga set seg fast i han, og slik sett har desse opplevingane med ormane også samanheng med ein indre brann. Den eine ormen han trakk på blir snart

⁸⁶ Jakob Lothe m.fl. red: op. cit: " Prosopopeia, klassisk retorisk trope som betegner at begreper, ting eller dyr gis menneskelige egenskaper;[...] Prosopopeia betegner vidare at en fiktiv eller avdød person fremstilles som talende". s. 205.

til to. Han blir likevel forundra over at han ikkje blir ormhoggen: "- Du skjønner dei kunne hoggi meg i hel. Men eg fekk ikkje eit hogg" (s. 91). Den andre beraren prøve å roe han ned, og få han bort frå tankane. Han blir ein kontrast både til han som har trakka på orm og til Jon: "Kameraten hans gjekk roleg og stø, stunde berre av og til under vekta, under marsjen" (s. 89). Seinare går dei i eit vierkratt, og der har både han som trakka på orm og Jon den same opplevinga av panikk over å trø på noko dei ikkje veit kva er, men som dei opplever som ormar. Den andre beraren er like roleg. Dermed får vi ei understreking av at det ikkje handlar om reelle ormar, men om den altoppslukande, paralyserande panikken som kan kome utan ein verkeleg grunn. Den rolege beraren stadfestar det: " Du har vori med på litt for mykje i dag, og så - " (s. 91).

Gruskøyraren

Etter at Jon har møtt han som sagar den andre gongen, er han svært medteken. Han legg seg ned i ei myr, og tenker han skal bli liggande der. Han blir oppdaga i lysa frå ein grusbil, og mannen som køyrer han tar Jon med seg. Vi er nå midt i romanen når det gjeld sidetal, og Jon har mange harde og vanskelege opplevingar bak seg. Han har møtt både kvinna med sauene, sagaren og guten hans, han som eig enga, og ikkje minst den unge jenta fleire gonger. Grusbilen kjem ut av inkje, og utan forvarsel. Mannen som køyrer er stor og myndig, og verkar stødig og stabil der han kommanderer Jon opp av vegkanten og får han med seg i bilen. "I augeblinken var det kvile i å bli hivd inn i ein bil og bli handsama på denne måten" (s. 107), tenker Jon. Han kjenner seg trygg i bilen til å begynne med: "Bilen starta med låge knurr som berre var gode" (s. 107), og "Jon kjende tryggleik ved sida av den sterke mutte gruskøyraren, trass i spørsmåla hans" (s. 109). Men denne tryggleiken varer ikkje lenge, og vi får eit hint om at det ikkje står bra til med han som køyrer:

I det same: Eit rykk gjennom heile grusbilen. Eit feil handgrep i maskina. Vart retta. Men det hadde skjedd noko med føraren. Det hadde komi fram til sprenginga hos han. Det hadde mogna, og tida var inne. Det glimta i auga hans, men glimtet var mørkt. Jon fekk det imot seg som ein blaff av mørk vind og hete. (s. 109)

Med det same stemninga er i ferd med å snu seg, får vi poengteringa av at dette ikkje er verkeleg: "Den firkanta gruskøyraren var berre ei innbiling" (s. 109). Etter dette blir den trygge grusbilen forvandla til eit "knusemaskineri", og han blir samanlikna med "ein sterk stut". "- Vogna mi er tung og sterk som ein stut, sa han og lo ugodsleg og framandt", og litt

lenger ned på same sida blir det gjentatt: ”- Sterk som ein stut, mumla gruskøyraren, med hjernen sin skadd av ein borande syl” (s. 110). Vi ser her at det først er ein simile som blir brukt, medan bilen på sida etter *er* ein stut, og similen er gått over til ein metafor. ”Siktet var sikkert, den tjukke bulnande fronten på bilen *var* ein stut og stanga krasande mot den veike veggen og underbyggnaden på huset” (s.111), " den blinde stuten bilen"(s. 112) og "den stute-sterke vogna (s. 113) er ord som blir brukt om bilen. Denne endringa frå å bruke simile til å bruke ein metafor, er med på å understreke og forsterke den forvandlinga som finn stad. Markeringa av det ikkje-realistiske blir også sterkare, og kursiveringa av *var* (Vesaas' kursiv) er med på å underbygge det same.

Det er ikkje bare bilen som er endra og forvandla til noko anna, men sjåføren òg. Han ler ”ugodsleg og framandt”, og vi får vite at det å køyre ned eit hus er noko han har tenkt på lenge. Han oppfattar det som ei god gjerning, og han gjer det han hadde tenkt, vel vitande om at det er folk i huset. Etter nedkøyringa har sjåføren bare ein ting å seie: ”Endeleg”. Han gjentar denne utsegna heile fire gonger. Sjåføren av grusbilen blir framstilt som ein kjempe. ”Var einast Jon som i farten såg korleis kjempa stod. Det gjorde her farleg” (s. 118) og “[d]ei som stod nærast huset vart feia unna av kjempekrefter - Gruskøyraren sjølv var i stilen, ein kjempekar - hans eigen lyskastar viste han fram” (s. 107). Gjentakinga av *kjempe-*, og koplinga til at det samstundes er noko farleg, kan seie oss noko om at dette er ein skapning som ikkje vik unna for å bruke kjempekreftene sine. Men han bruker dei ikkje til noko gagnleg arbeid, her er det tale om destruktive krefter. Vi får og inntrykk av at grusbilen og mannen er to sider av same sak: Dei representerer begge rå makt, men er utan tilsvarende vit. Samtidig som mannen framstår som ein kjempe, blir han også framstilt som mentalt sjuk: ”Så stokk dei over mina hos den sjuke køyraren som var her og som tydeleg hadde stelt suppa til” (s. 114), og ”[k]orleis kunne han slik med ein gong misse vetet?” (s. 125). Det som kunne sjå ut til å vere ei impulshandling og blind vald frå ein som er mentalt sjuk, viser seg å vere ei planlagt hemngjerning.

Det kjem fram at det ikkje er eit tilfeldig hus gruskøyraren har valt seg ut. Fleire antydningar vitnar om eit hemnmotiv: "Der er ein mann eg har alt vondt å takke for" (s. 111), "[h]an visste nok at det kom ein gong. Det var det nøydd til" (s. 112), og "det er ei soge så lang at det nyttar ikkje" (s. 112), er alle utsegner som underbygger at hemn er motivet til sjåføren. Kva hemntanken botnar i, får vi ikkje vite noko om. Men at det er eit gjensidig hat, får vi vite mellom anna gjennom det at han som bur i huset har sikra det med jernstenger og gitter

framfor vindauga (s. 113). Heller ikkje denne mannen blir positivt teikna. Vi får ikkje vite mykje om han, men han blir karakterisert gjennom stemmen sin: "Same gnelle smale mælet" (s. 113), og "[i]nne ropte den einslege utrivelege manns-røysta" (s. 114). Samtidig framstår gruskøyraren og han som blir køyrt ned som motsetningar, i alle fall fysisk. Den eine blir omtalt som ein mann med kjempekrefter, den andre blir omtalt som "den vesle visne mannen" (s. 120). Han i huset er førebudd på at noko kjem til å hende, og han er redd for mannen utanfor. "- Eg visste det kom ein gong. Kvar er han! Det byrja å strøyme gift", seier mannen i det nedkøyrde huset til Jon når han kjem inn. Og mannen i huset held fram: " I mange år har han køyrt forbi og vilt gjort dette" (s. 120). "Det er ei soge som - ja det tyder ikkje noko *no*" (s. 121). Vi får ikkje nærare opplysningar om kva usemja gjeld. Dei andre folka som kjem til, kjenner til uvenskapen mellom dei to mennene, men dei veit lite. "- Ja visst er det folk, sa dei, vi har då høyrte nok gjeti han- (s. 114), "[i]ngen kjenner han, men det går mange slags ord. Han skal ha det rotne huset sitt fullt av fint glas" (s. 115), og "-[e]g har visst høyrte at det har vori noko mellom dei forresten" (s. 115). Her får vi igjen ei understreking av ein manglande kommunikasjon og manglande nettverk folk imellom. Han som eigde enga og dei som bar han, kjente kvarandre dårleg, det same gjer desse folka. Dei veit om kvarandre og snakkar om kvarandre, men i liten grad *med* kvarandre.

Ord som har med *knusing* å gjere, blir også gjentatt fleire gonger: "[B]ilen vart eit fram-sigande knuse-maskineri" (s. 109), "[e]nno var der att knuse-vekt i den svære gruslasta", og huset står på "halvskakke med nye knaselyd -" (s. 112), frontlyktene blir knust (s. 112), huset blir nedkøyrd og knust, og glas er knust (s. 111, 117, 119, 123). Huset blir referert til som "det knuste og velte huset" (s. 112), og alle desse orda som viser til knusing, understrekar det forferdelege ved situasjonen. Det er sjeldan at noko som er knust kan bli heilt att, i alle fall ikkje utan å bere merke av det. Det er nok ikkje bare materielle ting som blir knust her, men også folk blir merka. Heile denne hendinga må sjåast på som ein nokså overdriven reaksjon på gamal usemje. Hatet dei kjenner mot kvarandre har tatt styringa over dei, og det over-skyggar totalt rasjonelle reaksjonar. Den manglande evna til å snakke saman og ha medkjensle med kvarandre dominerer. Jon skjønner ikkje så mykje av det som hender, men han reagerer sterkt på det.

Når huset blir køyrd ned, spring Jon ut og prøver å hjelpe. Men det er ikkje mykje hjelp i han, han står mest og ser på at dei andre jobbar. Likevel er Jon den som går inn i huset for å sjå etter folk. Det hatet som er lagt for dagen, set han i samanheng med gift: "Er det giftskogen?"

Er det gifthuset? Der var døra komen i dagen. Her må eg inn. Det er eg som må inn. Eg kan ikkje berre røme ifrå. No må eg ta meg saman og gå inn her" (s. 118). Her ser vi at Jon er komen på nye tankar i forhold til dette å flykte ifrå. No vil han prøve å overtyde seg sjølv om at han må gjere noko. Sjølv om det er Jon som går inn i huset, og blir oppfatta som sonen til mannen i huset til å byrje med, er det ikkje mykje hjelp i han. Så sjølv om vi kan ane tilløp til ei endra innstilling hos Jon, er han like lite i stand til å omsetje det i praktisk hjelp.

Inne i huset opplever Jon at rommet klemmer seg til rundt han: ” Det kunne synast som ingenting i seg sjølv, men det var forbanning ved det, romet klirra med alle sine sundslegne herlegdomar, og romet syntest å minke. Jon kjende korleis her var trongare” (s. 121). Både grusbilen og mannen endrar framtoning i løpet av møtet. Det same gjer huset som blir køyrd ned. Det er ikkje eit vanleg bustadhus som blir skildra: "Huset kryp saman" (s. 110), og det blir også omtalt som "det dømde huset" (s. 110). Det som først blir omtalt som eit elendig bustadhus (s. 109) og eit dokkehus (s. 116), er blitt endra til eit gifthus i giftskogen (s. 119) og eit bur (s. 119, 121, 122). Huset har gitter og jarnstenger, eit panser som likevel viser seg å ikkje vere til vern mot kreftene utanfrå. Her kan vi trekke parallellar til dotterjenta som bur i ein festning og har rustning, og vi kan seie at noko av det same gjeld Jon sjølv òg. Han har prøvd å stenge ute alt det han ikkje kan eller vil ta inn over seg, og til liks med dei andre har heller ikkje han eit skal som held mot krefter som trenger seg på utanfrå.

Jon kjem seg ut av huset med dei siste kreftene sine. Han får ein klaustrofobisk reaksjon på å vere inne i huset, og han er ikkje seg sjølv. Han har byrja å misse medvitet (s. 121), han virrar (s. 121) og han er i ørska (s. 122). Tidlegare i dette møtet har vi fått vite om Jon at han er hissig (s. 112), at han har ein skrelt hjerne (s. 113) og at han er nervøs: "Nervøs skjøna Jon at dette var einast byrjinga. Her gjekk det djupare. Ned til giftstraumane" (s. 118). Ei stadig gjentakinga av ord som har med gift å gjere, underbygger hatet og det meiningslause ved handlinga. Han får ikkje vere med i bil derifrå, og han oppfattar det som at det er han som har skuld i det som har hendt. Etter at alle er reist frå det øydelagde huset, får Jon panikk:

Jon stod og prøvde manne seg opp. Han sa til seg sjølv: du var då i den gryta nyleg. Du tolde det. Og alt det andre. Du har då told det. Nei, skalv han, det er det eg ikkje gjer. Han stod ved det knuste huset. Av vanvare sparka han i bordveggen. I isande støkk hørde han det dunka til svar innanfrå. Nei! Innbilling! Men panikken hadde tak i han. Tenke var det ikkje tid til. Ein farge skaut opp. Eit farga felt. Ein heilt ny farge. Borte att. Dei uskjønlege fargane på panikken. (s. 126)

Her er fleire markørar som viser at vi ikkje må oppfatte det som hender som realistiske hendingar. Eg har alt nemnt overgangen frå simile til metafor, og at rommet blir mindre. Jon opplever at det blir musikk av at mannen dunkar foten i golvet, og meiner at "romet song opp med villare glasmusikk" (s. 121). Ingen av dei andre som er til stades opplever det same, og vi får på sida etter vite at dette er noko Jon har innbilt seg: "Men ingen glasmusikk, den hadde Jon laga seg sjølv i ørska si" (s. 122). Vi har fått nok ei understreking av at hendingane i *Brannen* først og fremst er noko som hender i Jons indre. Eg har vore inne på at gruskøyraren i seg sjølv er ei innbilling (s. 109), og vi får også lese om eit angstrop som får lyktene til å blinke (s. 122), og dette er jo heller ikkje realistiske situasjonar. Men den tydelegaste ikkje-realistiske markøren er nok dei to livlause, nemleg kjempen og skuggen. Når Jon kjem inn i huset er det han ser "ein skugge av ein mann. I det skrale lyset som kom inn her gjennom dørglytten, syntest han knapt vera noko meir enn ein skugge" (s. 119), "den uhyggelege skuggen av eit menneske" (s. 120), "sa skuggen" (s. 120) og "den utruleg lette mannen". Han blir altså stundom omtalt som *skuggen*, stundom som *mannen*, og han og kjempa blir dessutan òg omtalt som *ein* og den same:

Fort kom mennene kravlande ut att, og drog med seg to livlause. Ein kjempe og ein skugge. Alle auga vida seg i lyset og såg dette syntest dei såg: Dei såg korleis skuggen og kjempa var den same, dei gjekk over i einannen der på presenningen, det som låg der var restene frå ein eksplosjon som just hadde bori til – det var berre *ein*, resten av eit uforklarleg møte. Ein brøkdal av eit sekund – så var det borte, den store presenningen sveipte seg ikring. (s. 124)

Dei blir dregne ut frå eit rom som er fullt av gift. At skuggen og kjempa blir eitt, kan tyde på at dei har den same altoppslukande tankegangen felles, nemleg hatet. Anne Grete Gievær tolkar denne hendinga slik: "Det folk "ser" er sammensmeltningen av to motsetninger som egentlig utfyller hverandre [...] Men det er også mulig å se "gruskøyraren" og "glassmannen" som to sider av samme person".⁸⁷ Eg heller nok mest til den siste konklusjonen, nemleg at desse to eigentleg er to sider av same person. Det er jo også det som faktisk står i teksten. Eg oppfattar heller ikkje dei to i utgangspunktet som så veldig ulike, bortsett frå fysikken deires.

Ingeborg R. Kongslien hevdar at møtet med mannen i grusbilen er det mest sentrale i *Brannen*. Ho grunngir det med at det er den mest omfattande scenen, samstundes som det er

⁸⁷ Anne Grete Giæver: op. cit s. 124.

den scenen som viser fram vondskapen og destruksjonskreftene på den mest direkte måten. Ho seier det slik: "Desse to tinga kan peike på at scenen står sentralt i romanen, og dessutan meiner eg det er eit vendepunkt i boka her. I siste halvparten er det dei meir positive episodane som dominerer, og då dei meir kompliserte og samansette positive episodane".⁸⁸ Kongslien gjentar den same argumentasjonen litt seinare (s. 55), og seier også at komposisjonen i romanen blir annleis og ikkje så sterkt avgrensa i episodar som tidlegare. På ein måte er dette rett. Det er etter møtet med gruskøyraren at Jon møter dei som går manngard og dei som prøver å berge frosne fuglar. Desse møta er meir positive. Det er òg rett at avgrensinga i episodar er klarast til å begynne med, og at det etter kvart blir meir av opplevingar i naturen og Jons tankar om det som skjer. Men eg tolkar ikkje dette møtet som eit vendepunkt slik Kongslien gjer. Dersom eg held fast i termen "plot of resolution", vil ikkje dette møte representere eit vendepunkt. Dette er ikkje ein situasjon som får ei løysing. Gruskøyraren blir borte, men han vil truleg halde fram på same viset vidare. Når det gjeld Jons eiga utvikling, vil ikkje denne episoden representere noka endring. Han er like utanfor som før, han er like tumlande og fortvila, og han er slett ikkje ferdig med skrekkelege opplevingar. Dermed blir møtet med han som køyrer grusbilen eit møte som føyer seg inn i rekka av dei andre, som ein variasjon over det same temaet. Dessutan er ikkje vandringa slutt, Jon kan ikkje gje seg ennå.

Manngarden

Ei ung jente er forsvunnen, og Jon har høyrte ropa hennes i skogen. Mange folk går manngard etter ho, og denne manngarden treffer Jon. Romanen starta ein laurdag ettermiddag, og nå er det den første morgonen. Det blir poengtert at "[n]o var det òg verkeleg morgon" (s. 156), og like før har Jon gått over ei bru: "No var Jon komen over" (s. 156). Begge desse utsegnene peikar mot at det møtet som nå skal kome, må oppfattast som eit realistisk møte. Dermed vil det skilje seg frå dei andre møta, både som eit realistisk møte og som meir positivt enn dei tidlegare møta. Denne gongen er også Jon meir offensiv. Han vil ikkje sjølv bli funnen, men vil gå dei i møte (s. 157). Jon er glad, han får vere med i ein fellesskap, og han blir invitert med: "- Blir du med? spurde han Jon i farten. Bli med litt du òg. Alle som kan burde vera med. Ja ja! sa det i Jon" (s. 159). Manngarden blir omtalt som noko trygt og godt (s. 157), og det blir sagt at "[e]in manngard er ikkje ute for anna enn å berge liv, *sløkke brann*, hindre

⁸⁸ Ingeborg R. Kongslien: op. cit. s. 51.

ulykker" (157). Her ser vi at manngarden blir ein direkte kontrast til brann og alt som har med brann å gjere.

Skildringa av vêret er også positiv. Det er ein fin dag, sola skin og det er ganske varmt (s. 161). Den vanlege, gode vendinga "[d]et er slik òg" (s. 160) blir brukt, og understrekar den positive kjensla Jon har. Han blir riven med: "Det var herleg å gje seg inn i dette, kjende han, han flydde inn i det som inn i opne armar" (s. 160). Han gløymer til og med det andre han har å slite med for ei stund: "Jon tenkte: kvar er det andre. Brannen. Her er det som det ikkje fanst. Enno sprang han ifrå det" (s. 163). På nytt ser vi at manngarden og brannen kontrasterer kvarandre. Manngarden og livet blir her to sider av same sak: "Det er ei levande jente, det greier seg vel?" og "det kunne gjelde livet. Livet livet" (s. 161). At manngarden skal berge liv, blir understreka og gjentatt, og dermed blir brann òg ein kontrast til liv. "Jon fylgde med i tagal jubel: manngarden er ute, det må bergast liv! Kvar einaste liv er kostbart, ser du det? Det er slik òg" (s. 160). Her er det jo først og fremst snakk om å berge jenta, men samstundes har vi her ein forteljarstemme eller ein indre stemme i Jon som snakkar direkte til han: "...ser du det?". Dermed gjeld det for Jon òg å berge livet.

Men det varer ikkje lenge før Jon på nytt ikkje får vere med. Ein mann er for trøyt til å fortsetje, og det blir Jon som må følge han: "Du får fylgje han og sjå etter at han kjem seg fram til folk, sa han til Jon. Hadde kommando-tone, sidan Jon var nykomen. –Ja vel, svara Jon nedstemd" (s. 164). Det Jon står igjen med etter dette, er ei utestenging frå fellesskapen. Ingeborg R. Kongslien oppfattar Jons møte med manngarden som utelukkande positivt.⁸⁹ Eg er samd i at Jon opplever møtet som noko positivt: Han er glad for å få vere med. Men dei negative elementa er ikkje heilt borte. Manngarden har utgangspunktet sitt i noko tragisk, nemleg ei jente som er vekk. Jon blir vist derifrå, og han må ta seg av ein gamal mann som ikkje orkar meir. Denne mannen gjentar to gonger at manngarden blir det siste for han (s. 166, 167). At det ikkje står bra til, blir også understreka av setninga: "Mørkna gjorde det ikkje, det var vanmaktsskuggane som for i store flak forbi auga hans" (s. 166). Kommunikasjonen mellom dei som går i manngarden er heller ikkje god. Dei ropar til kvarandre, kommanderer og er irriterte på kvarandre, og det blir sagt at dei ikkje kjenner kvarandre sjølv om dei er frå same bygda (s. 160). Dei viser heller ikkje særleg omsorg for dei som ikkje orkar meir. Dessutan manngarden noko Jon får vere med i, som så blir tatt frå han igjen. Når Jon står

⁸⁹ Ingeborg R. Kongslien: op. cit. s.57.

tilbake aleine, tenker han på det han har opplevd og konkluderer: "Den brusande manngarden, tenkte han. Det var ikkje for han. Han hadde fått det som ei gåve og så var det ikkje meir" (s. 167).

Fuglebergarane

Jons møte med dei som bergar småfuglar er det nest siste i romanen. Han har hatt dei siste møta sine med den unge jenta og med sagaren, og det er blitt kaldt ute. Han har fått sove i eit hus om natta, og blir vekt av ståk. Men denne gongen blir han ikkje redd: "Ingenting uhyggeleg" (s. 185). Også dette møtet må vi oppfatte som eit verkeleg møte. Her finn vi ikkje dei orda eller hendingane som markerer at situasjonen ikkje er realistisk, og møtet får eit positivt preg når Jon igjen tenker at "[d]et er slik òg!" (s. 186). Jon opplever svalberginga som noko positivt, "noko så herleg som dette" (s. 187); "Hjartet vende seg i ein av [sic.] brå trivnad når ein visste at alle kasser var fulle av frostlamma svoler som skulle tine opp att og bli i stand til reisa si sørover. Det er slik òg! tenkte han" (s. 186). Han blir ikkje med på arbeidet. Han går forbi menneska som jobbar og inn i skuret, og han tenker om svalene: "Dei var ein blink ute av livet sitt. Snart skulle det bli annleis" (s. 187). Dette kan tolkast som ein parallell til Jon sjølv: Han er òg ute av livet sitt. Han er òg på ei slags reise, men i motsetning til svalene er han ikkje blitt tina opp og gjort i stand til reisa. Svalene toler lite, det same gjer Jon. Han er ikkje direkte frostramma, sjølv om det er blitt kaldt. Han er vel snarare råka av ein innvendig brann, men han er som svalene heller ikkje i stand til å klare seg på reisa utan hjelp. Han er like handlingslamma som dei, og like skada. Ein skilnad blir likevel at svalene veit retninga dei skal flyge, kvar dei skal, men det veit ikkje Jon (s. 188). Det blir vidare sett likskapsteikn mellom frost og skade: "Ute er det nok frostmorgon, skademorgon" (s. 185). "Skade-lufta" ute blir sett i motsetning til varmen inne (s. 186). "Det frostskadde landskapet" (s. 188) blir understreka, og utgjer ei motsetning til den varme og fine dagen det var då manngarden gjekk.

Jon blir ikkje med på arbeidet nå heller, han bare står og ser på heilt til han blir vist bort: "Får orsaka, men vi kan visst ikkje ha deg her lenger. Jon vakna or sitt bortverande. – Kva! – Vi kan ikkje ha noken ståande slik her inne, tok mannen opp att" (s. 188). Vi ser på nytt at Jon ikkje deltar i fellesskapen på lik linje med dei andre, og at han blir avvist også denne gongen. Han blir også snakka til like hardt og utan kjensler som før. Ingeborg R. Kongslien oppfattar

denne episoden som udelt positiv: "Han er heilt positiv, bygd opp av element som berging, varme, det å gje nytt liv til skapningar".⁹⁰ At det positive ved situasjonen dominerer, kan eg vere einig i, men det negative er likevel til stades. Tone Cederblad-Bengtsson oppfattar dette som lykke: "Andra opplevelser är däremot obetingat lyckliga. Dit hör mötet med de människor, som ivrigt sysslar med att rädda förfrusna svalor".⁹¹ Denne konklusjonen synest eg er vanskeleg å dele. Jon blir ikkje lykkelegare sjølv om han blir riven med av fugleberginga. Han deltar ikkje i arbeidet, og han blir vist derifrå. Den neste konklusjonen til Cederblad-Bengtsson er derimot lett å dele, der ho hevdar at dette møtet må oppfattast som ein kontrast til verksemda til sagaren, saue-kvinna, gruskøyraren og slåttekaren. Denne gongen gjeld det som i manngarden om å berge liv, og det er noko anna enn t.d. sauene som blir forlate døyande. Det framstår som ei meiningsfull og livgivande verksemd, i motsetning til det arbeidet sagaren t.d. driv med.

Jenta manngarden leitar etter

Det siste møtet i *Brannen* er møtet mellom den jenta manngarden leitar etter og Jon. Han har høyrte ropa hennes "nei,nei,nei" lenge, så både Jon og lesarane er førebudde på at ropa må tilhøyre ein eller annan. Når Jon finn jenta, blir han først veldig glad: "Men det slo ned i han: Her er ho! Det vart eg som fann henne" (s. 191). Dette blir ein kontrast til at Jon ikkje fekk vere med manngarden å leite, og det er nesten ei barnsleg glede han opplever. Denne gongen er det Jon som snakkar først, medan han tidlegare bare har svart på tiltale. Det vitnar om at dette møtet blir annleis enn dei andre. Til liks med møta med manngarden og dei som livar opp fuglar, må vi oppfatte dette som eit realistisk møte. Det blir sagt direkte: "Innbilling? Slik han hadde komi ut av det dei andre gongene? Nei" (s. 190). Dermed ser vi at *Brannen* startar og sluttar med realistiske skildringar, som på den måten rammar inn forteljinga om Jon.

Den gleda Jon først opplever vender seg snart, då han forstår at jenta slett ikkje vil bergast. Han vil ikkje få oppleve triumfen med å føre ho fram til folk. Dermed hamnar han i nok ein vanskeleg situasjon. Skal han trekke jenta med seg mot hennes vilje, eller skal han la ho døy som ho sjølv vil? Først trur han at tida vil arbeide for at han skal få ho med seg. Jon meiner det vil vere rett å berge ho, og han tenker på den hardt prøva far hennes. Han gjer små forsøk

⁹⁰ Ingeborg R. Kongslien: op. cit s. 60.

⁹¹ Tone Cederblad-Bengtsson: op. cit. s. 187.

på å få ho med: "- Kom til deg sjølv. Ris opp og kom med meg. Det er ikkje døy du skal" (s. 196). Samstundes innser han at ho har ein rett til å velje sjølv. Han skjønner at ho veit kva ho gjer: "Ho veit ikkje kva ho gjer. Han skamma seg djupt då han kom med ei slik løgn" (s. 202). Han diskuterer med seg sjølv, men kjem ikkje fram til noka løysing. Inni Jon er det fullt kaos: "Vill kamp der om kva som var rett" (s. 207). Han dryger avgjerda så lenge at han slepp å velje, for jenta døyr. "Då han kom nær, såg han at kravet på han var ferda ut. Han hadde ikkje noko val lenger" (s. 208). Jon har valt passiviteten, å velje å ikkje gjere noko blir like avgjerande som om han hadde valt ei anna løysing. Det som dermed blir tematisert er kor vanskeleg det er å velje og gjere det rette, pluss det eksistensielle spørsmålet om retten til å rå over sitt eige liv. I *Brannen* får vi ikkje noko enkelt og eintydig svar, men det blir utdjupa kor vanskeleg valet er, mellom retten til å rå seg sjølv og plikta til å berge liv.

Vi opplever Jon som ein meir ansvarsmedviten og omsorgsfull person i møte med denne jenta. Sjølv om han reagerer både med hjelpeløyse (s. 198), rådløyse (s. 203) og uvilje (s. 207), prøver han òg å trøyste. Han legg jakka si over ho, han tørkar spyet hennes og prøver å halde rundt ho. "- Det er godt å vera nær noken vel? - Eg skal vel ikkje ha det noko godt? Det er vel ikkje difor eg er her. Han tok kinnnet bort, men sa samstundes: "- Det er sjeldan det ikkje er bruk for noken i ei slik stund, trur eg " (s. 204). Her ser vi at det er Jon som hevdar verdien av menneskeleg fellesskap. Jenta har vore einsam, det same har Jon. Når han seier: "Du veit her er fullt av ting som ikkje er vonde, som er tvert imot" (s. 204), så er dette ei utsegn som gjeld både jenta og han sjølv. Dei same trøystande tankane får vi når han tenker: "Døgn etter døgn mot djupet og gåtene. Då har ein sikkert trong etter eit kinn mot sitt - og så kan ein endå ikkje mildne det for seg. Har ikkje lov å mildne det?" (s. 204). Dette gjeld både jenta som har lege i skogen i fleire dagar, og det gjeld Jon som har tumla rundt. Og vi ser at dette er andre tankar enn dei han har hatt før. I møtet med denne jenta seier Jon dessutan namnet sitt. Det har han ikkje gjort til nokon andre, og det vitnar om ein Jon som er meir medviten om sin eigen identitet mot slutten av romanen. Dermed ser vi at han har utvikla seg. Han er blitt meir open for andre menneske, han er ikkje lenger så lukka som han har vore mot Marit og Birgit. Kanskje skuldast det at spørsmålet om liv eller død blir ei heilt konkret problemstilling for han. Vi ser at Jon får styrka sin identitet samstundes som jenta døyr og mistar sin.

Jon får i oppdrag av jenta å fortelje om ho. "No kjem *du* til å fortelje det. Han stussa. Fortelje det? Korleis? - Ja, *fortelje* det. Det må du lova sikkert! " (s. 201). Kva dette *det* er som Jon skal fortelje om, kan vi knyte til andre utsegner jenta kjem med: "- Eg skal ligge her til det er

slutt. Så dei kan få sjå korleis her er i verda" (s. 196). Korleis ho meiner det er i verda, får vi greie på litt seinare : "Her er så mykje vondt! Det er det eg vil vise dei! Her er snart berre vondt - " (s.198). Jenta protesterer mot alt som er vondt i verda, men protesten hennes er ingenting verdt om ingen veit om det: "Så hadde det ikkje vori til noko" (s. 201). Vi kan òg knyte protesten hennes og oppdraget til Jon til ei av dei siste setningane i romanen: "I den svære skåla skal gå signal" (s. 209). Det kan tyde på at Jon tar imot oppdraget, og tar på seg å formidle budskapet til jenta vidare. Her ser vi også at slutten av romanen grip tilbake til starten. Hendingane blir sett i gang av ei telefonoppringing, eit signal til Jon om at han må ta fatt på vandringa. På slutten får vi eit signal om at den første vandringa er slutt, og at livet hans går over i ein ny epoke.

Jon er først svært tvilande til å ta imot oppdraget frå jenta. "Ja, lova han utan å tenke det minste. Lova og lova, tenkte han like etter " (s. 201), og på sida etter: "Ho vil samle seg og koma med, eg har ikkje lova for alvor. Eg nektar" (s. 202). Uviljen Jon har mot å ta imot oppdraget er tydeleg, og blir gjentatt fleire gonger. "Kva er det eg har lova? Kva i verda er det eg har lova! Elendig stund. Kvifor skal dette leggst på meg? tenkte han med tydeleg uvilje" (s. 207). Han innser etter kvart at han ikkje kan kome seg unna. Han flyktar ikkje unna som før. "Er det eg som ikkje kan forstå? Tull. Innbilling. Denne gongen er det eg som forstår. Du er livende redd for det ho legg på deg" (s. 208). Jon har ikkje forstått så mykje til no, men det er i ferd med å endre seg. Han vil ta på seg oppdraget, sjølv om han er svært redd for å gjere det. Jenta har spurt han om ho skal døy forgjeves, og det har Jon svara eit klart nei til. Denne gongen vil ikkje Jon flykte unna. Eg har tidlegare, i avsnittet om sagaren, vore inne på at det å ikkje bruke sansane blir ein metafor for det å ikkje ville innsjå eller ta inn over seg. Jon har endra seg: "Kvervelen var her. Jon var med eitt midt inni. Sansane hans var òg opne for det" (s. 206). Her ser vi klart at det har skjedd ei utvikling, og at alle sansane hans er opne. Han er i ferd med å ta inn over seg det som hender, og innsjå noko om seg sjølv. Han har vore utanfor før, nå er han med på sitt vis.

Det at Jon finn jenta blir høgdepunktet i *Brannen*. Dei andre møta og prøvingane Jon har vore gjennom, leier fram mot dette møtet. Det er det siste møtet, og Jon får ikkje fleire skrekkelege opplevingar etter dette. Det har vore harde påkjenningar for han, og han har vore nær ved å gje opp. Jenta som har vore borte, blir nå funnen, og eit av plota har dermed fått ei løysing. Det er neppe tilfeldig at det er ei pur ung jente, 16 -17 år gammal, det blir leita etter, og det er heller ikkje tilfeldig at det er nettopp Jon som finn henne. Han har erotiske tankar om ho, men

må la dei vike til fordel for andre tankar fordi den alvorlege situasjonen krev det. Dermed ser vi at det også har skjedd eit utvikling i forhold til Jons tankar om jenter også. Han oppfører seg meir normalt og avslappa, samstundes som sansane hans er meir opne. Det kan tyde på at han er meir i stand til å sjå andres behov. Dei bøkene han grov seg ned i til å begynne med, er ikkje der lenger. Jon har fått meir innsikt i seg sjølv, han veit meir. Den panikken og angsten han har slite med er også borte. Likevel kan vi ikkje seie at dette plotet, eit overordna "plot of revelation" har fått ei endeleg løysing. Vi ser også at dei to formene for plot har nær samanheng med kvarandre, og også saman med andre og meir underordna plot. Dei personane Jon møter er ikkje bare der for å skape ei spenning på det ytre planet, men dei seier vel så mykje om korleis Jon utviklar seg personleg.

Nokre fellestrekk ved møta

Etter denne gjennomgangen av møta i *Brannen*, er det ikkje vanskeleg å sjå at møta Jon har med dei ulike menneska har mange fellestrekk. Vandringa bind møta saman, og Jon er midt i det som hender, samstundes som han er på sida av det. Han skjønner ikkje heilt kva som hender, han har det ikkje bra, og han er langt frå på høgde med situasjonane. Samstundes verken kan eller vil han kome seg unna. Det er ikkje Jon som oppsøker dei andre menneska, det er enten dei som oppsøker han, eller han dumpar tilfeldig borti hendingane. Personane dukkar opp brått og uventa, som frå inkje og utan introduksjon. Det er alltid dei han møter som snakkar til han først, med unntak av den jenta Jon finn i slutten av romanen. Dei møter han med ein krevjande og intens opningsreplikk som Jon kjem i villreie av. Dermed startar dei einskilde møta også "in medias res", slik som heile romanen gjer. Eit anna fellestrekk ved dei situasjonane Jon hamnar opp i, er at han først opplever møtet med den andre som noko positivt. Gjennom samtalen endrar inntrykket seg, og opplevinga hans av møtet blir skremmande og angstfylt. Jon lar seg drive med av det som skjer, han er viljelaus og utan ei bevisst retning. Men han liker ikkje dei situasjonane han kjem opp i, og han prøver å nekte for det han har opplevd: "Eg har ikkje sett det eingong! Det var einast eit forvilla syn" (s. 43). Han tenker òg mykje på å flykte unna, men skjønner etter kvart at han ikkje kan: " Flydde ikkje. Eg gjorde ikkje noko" (s. 24), og "[f]arten herifrå kjendest likevel som ei rådlaus røming" (s. 45). Det isolerte livet han har levd fram til hendingane tar til kan ikkje halde fram lenger, og Jon må ta eit oppgjær med det. Funksjonen til møta er at Jon skal oppnå sjølvinnsikt, tenke og handle på ein ny måte. Møta vil såleis kunne karakteriserast som små eller større vendepunkt i ei slik utvikling. Problemet er at desse ikkje alltid peikar i same

retning. I det Jon tar eit steg framover mot ei ny innsikt, kan han i neste augneblinken vere tilbake til utgangspunktet.

Alle møta tar slutt, og endar med at menneska går frå kvarandre. I seg sjølv er jo ikkje det noko merkeleg, dei fleste møte endar med at ein går frå kvarandre. Men her blir det eksplisitt snakka mykje om *å gå*. Jon og den unge jenta møter kvarandre fire gonger, og alle møta endar på same måten: "Og eg skal straks gå. Ho sa heitt: - Ja herfrå må du gå" (s. 147), og "[h]o byrjar å gå" (s. 174). Sagaren avsluttar møtet med Jon ved å seie: "- No er det best å gå" (s. 23), og litt lenger ned på same sida spør han: "Går du verkeleg?". Og Jon går. Når Jon møter sauekvinna, går det likeins. Nå er det Jon som spør. "- Kan eg få gå? - Du kan få gå no" (s. 42). Møtet med jenta på kaféen sluttar også på same måten: "- Eg må gå. - Nei - ikkje det. Men han måtte gå" (s. 60). Og slik er mønsteret. Enten er det Jon som går, eller dei han møter som går. Vi har ingen koselege farvelscener prega av vennskap og varme, med håp om snarleg gjensyn. Her er det om å gjere å kome seg unna. Dette er ingen ny situasjon for Jon. "Å gå" er noko han alltid har gjort. Mora hans har masa om det, og Marit og Birgit har gått frå han. Resultatet for Jon blir det same: Han må halde fram med vandra si, like einsam og hjelpelaus som før. Han må gå, både bokstavleg og metaforisk. *Å gå ifrå* kan vi knytte til spørsmålet om *å fly ifrå*, og begge uttrykka peikar på det å flykte unna og ikkje ta inn over seg det han opplever. Det er også påfallande at det handlar mykje om å gå i boge, slik at ein kjem tilbake til omtrent det same utgangspunktet. Ved det første møtet med den unge jenta går dei i boge (s. 14), vegen går i boge (s. 56, s. 70), ropa går i boge (s. 99), stranda og elva går i boge (s. 150, s. 151, s. 152), og den mannen Jon sit på med fram til kaféen køyrer i boge (s. 56). Desse folka skal ingen bestemt stad, og det skjer lite utvikling med dei. Vi ser inga endring i haldninga til Jon før mot slutten av romanen, der Jon blir verande hos jenta manngarden leitar etter.

Jon går og køyrer mykje etter vegen, som nemnt ofte i boge. Gåinga har ikkje nødvendigvis eit eintydig formål eller ei klar retning. Det kan vere "[r]ett fram etter vegen" (s. 12). Når Jon og den unge jenta går saman første gongen, kjem dei seg rask inn på "ein sideveg som var tom" (s. 13). Når Jon møter sagaren første gongen er det òg slik: "Dei var på ein stille sideveg" (s. 15). Seinare går Jon med kvinna som skal vise han sauene, og dei går på "[t]vers av vegen og folkeferdsla". Som vi ser er det om å gjere å kome seg unna folk. Jon går også mykje aleine. Vegen og sidevegane kan også representere ulike moglegheiter. Etter at han har vore inne i huset til mora og dottera, må han ut på vegen at. Rett nok veit han ikkje kvar han

kjem ifrå eller kvar han skal, men det gjer ikkje så mykje. Han seier også at "det er slik òg" (s. 149).

Hovudvegen var det ikkje, der kom ingen nattbilar feiande, slik det gjer etter alles veg. Ingen var ute og vandra. Jon kjende den veike lukten frå vatn i eit vinddrag - det var som ei helsing, og det styrde han over på ein ny sideveg. Der òg var ein veg, tenkte han forundra. Her er sideveger til sidevegane. Ikkje gjerde, ikkje stengsle, men sideveger. (s. 150)

Dersom ein oppfattar desse vegane metaforisk, kan det sjå ut til at Jon nå ser andre moglegheiter enn det han har sett før. Han treng ikkje gå den breie hovudvegen som alle andre har gått før han. Han kan velje å leve livet sitt på sin måte, det finst mange sidevegar og mange moglegheiter. Dette er vegar utan gjerde og stengsel, det er heile tida mogleg å ta andre val enn det alle andre gjer. Det er sjølv sagt også noko bibelsk over det å ikkje velje den breie vegane. Dette innser Jon samstundes som det er i ferd med å lysne. Dagen tar over for natta, og med det kjem ein meir optimistisk tone. Her høyrer òg Jon ropet frå jenta i skogen på nytt. Og det er like før han ser brua og skal gå over, og forteljinga snur og blir realistisk igjen.

Jon pratar med folk, men dei forstår kvarandre i liten grad, og ofte snakkar dei heilt forbi kvarandre. Samtalane er heller ikkje prega av varme og omsorg for kvarandre, men heller harde ord, kvast tonelag, einskildord eller korte setningar. Jon snakkar med ein om gongen, og der han treffer ei folkemengd (bryllaupsgjestene, manngarden, fuglebergarane), klarer han ikkje å forholde seg til dei som gruppe. Han kan samtale bare med ein. At Jons kommunikasjonsevne er hemma, har eg vore inne på tidlegare. Men det er ein hemma kommunikasjon mellom dei andre folka i romanen òg. Det blir sagt at dei han møter heller ikkje kjenner kvarandre. "- Kjenner de han? - Nei han er åleine" (s. 115), og litt lenger ned; "[n]ei, kjenner han? Ingen kjenner han, men det går mange slags ord" (s. 115), blir det sagt om mannen som er i det huset mannen med grusbilen køyrer ned. Det same gjeld folka som er med i manngarden: "Var de ikkje frå same bygda? – Vi er ikkje kjende for det" (s. 160). Dette kan tyde på at nettverket i bygda eller byen ikkje er så sterkt, og at kontakten folk imellom er overflatisk. Jon er aleine og einsam, og det er dei han møter også. Han tar ikkje initiativ, og dermed får han ein kikkarrolle. Han er ikkje aktivt deltakande, men handlingslamme: "Eg gjorde ikkje noko" (s. 24). Det er ikkje nødvendigvis ein rolle Jon har valt sjølv. Han er prega av hendingane i barndomen og ungdommen, og kan ikkje vere meir aktivt handlande. Han har prøvd å fortrenge ved å lese, og på den måten har han isolert seg.

Det blir ikkje snakka kva folk heiter. Jon insisterer på å vere namnlaus. Det er bare vi som er lesarar som veit kva Jon heiter. Han seier ikkje namnet sitt til nokon, før til jenta heilt mot slutten, og ikkje vil dei vite det heller. Kvinna med sauene seier: ” - Eg vil ikkje veta namnet ditt. – Nei vel. Og heller ikkje kvar du kjem i frå. – Nei vel” (s. 28). Når gruskøyraren har kjørt ned huset, spør kameraten til han i huset: ”Kven er så du? Jon vimra. Ingen” (s. 125). Jon vil ikkje at nokon skal vite kven han er, og det har vel samanheng med at han sjølv heller ikkje veit kven han er. Men det skjer ei utvikling i romanen, om enn lita. Han blir klar over at han har eit namn, og at han heiter Jon. Det kan virke som om han byrjar å innfinne seg med at det å ha ein identitet er viktig. Etter han har gått med skuggar blir det sagt: ”Jon sansa på ny at han hadde eit namn og heitte Jon” (s. 134). Det å ha eit namn og bli forbunden med det, er jo eit av dei fremste kjenneteikna på det å ha ein eigen identitet, og i *Brannen* kan vi også sette det i samanheng med å ha eit avklart forhold til sin eigen erotikk. Ein av dei som har namn ved sidan av Jon er Karl. At Karl tyder mann, kar, seier også noko om at han har noko Jon ikkje har, ein manndom og ein seksualitet han er trygg på. Dei andre personane Jon møter, har ikkje namn. Dette har samanheng med at dei som har namn kan plasserast i det eg har karakterisert som den realistiske delen av *Brannen*. Dei andre blir stiliserte karakterar, det er ikkje dei som individ som er viktige, men den funksjonen dei får i forhold til Jons utvikling. Men sjølv om Jon er i ferd med å ta innover seg at han er og må vere Jon, blir han ståande einsam på slutten. Dermed er det likevel eit stykke fram før han kan vere ein aktiv deltakar i ein fellesskap.

Jon opplever at dei han møter har krav på han, og det vil han helst ikkje ha noko av. Alt i det første møtet Jon opplever etter at han er komen ut, stiller han spørsmåla: "Hadde ho krav på han? Kva slags krav hadde ho? No var han komen ut" (s. 13). Vi får ikkje noko svar på spørsmåla, men det er truleg at det kan knytast til å skulle stille opp som mann overfor ei jente. Det har han ikkje gjort før, men nå er han komen ut, og det inneber også at han er klar over at han må stille opp på eit anna vis enn før. Jon møter fleire krav i løpet av vandringa si: "Sjå det - no har han meg. No er eg seld. Denna mannen har eit fælsleg krav på meg" (s. 64), heiter det om mannen som ror, og "denne kvinna kom så krevjande og tok opp tankane" (s. 26) om kvinna med sauene. Kva slags krav dei har til Jon får vi ikkje direkte vite, men det kan vere krav om å vere med, vere deltakande, ta omsyn til andre og ansvar for meir enn sitt eige liv.

Vi har nå sett at dei fleste møta ikkje kan oppfattast som realistiske møte, og dermed må dei menneska Jon treffer vere representantar for noko anna enn seg sjølv. Dei kan kvar for seg

representere ulike sider ved eit menneskesinn, t.d. angst, einsemd, vondskap, vald, ambivalens eller depresjon. Alle møta er variasjonar rundt det same temaet, og dei menneska Jon møter er også parallellar til han sjølv. Møta er bunden saman med kvarandre på ulike måtar, eit av fellestrekk er ein gjennomgåande bildebruk.

Det er først og fremst alle dei bilda vi kan setje i samanheng med ein form for brann som er viktige. Leif Mæhle er ein av mange som påpeikar dette: "Brannen er det samanbindande over-symbolet som held i hop dei skilde elementa i denne draumvorne verda".⁹² Dei fleste av dei menneska Jon møter er prega av den indre brannen. Det gjeld først og fremst kvinna med sauene, han som sagar, han som ror Jon over vatnet og han som køyrer grusbilen, altså dei menneska som har ein dominerande negativ valør. Det er alltid ein ikkje-realistisk, metaforisk og innvendig brann det er tale om, og ein brann som er øydeleggande. Der ordet brann ikkje er direkte nemnt, blir det brukt andre ord som assosierer til brann: "Varme", "røyk", "svie", "brend", "brannså", "brannminne", "eld" og "gjennombrande". Alt dette som har med brann å gjere kan vi sjølv sagt knyte til tittelen på romanen; *Brannen*. Brannbilda er gjennomgåande til stades nesten frå første til siste side. Vi møter først ein stemme som er "kvævt av røyk" (s. 9), og siste gongen vi høyrer noko om brann, er heilt mot slutten: "Kva veit du? Om all slags brann - " (s. 205). Dette spørsmålet er det same Jon har blitt konfrontert med gjennom heile vandrainga. Han blir enten spurt om han har vore i varmen nokon gong (s. 22), eller han spør seg sjølv om han veit noko om brann (s. 25, s. 101, s. 205). Svaret hans blir i utgangspunktet eit nei. Spørsmåla blir repetert, men svara finst ikkje i like stort omfang. Jon har ikkje vore i varmen tidlegare, men nå får han vite kva det er: "Veit eg ingen ting om brann, så er det vel det eg skal få vist" (s. 22). Jon får sjå fleire sider av brannen, og han sjølv kjenner seg merka av brann og svie fleire gonger (s. 54, s. 58, s. 63, s. 171). Denne skrekkelege kjensla prøver han å kvitte seg med, han prøver både å vaske seg (s. 54, s. 63), og å feie svien bort (s. 58, s. 171), men det hjelper ikkje. Svien og skamma er noko han må leve med. Han blir etter kvart sterkt merka av brannen, og spør seg: "Kva er det eg har fått på meg i andletet!" (s. 63). Repetisjon av det same spørsmålet dukkar opp seinare: "Kva er det som brenner han i andletet? Menneskeskam" (s. 171). Her får vi altså eit svar på kva brannen kan innebere. Når det har med menneskeskam å gjere, må det nødvendigvis vere noko alle menneske må vere prega av. Kenneth G. Chatman tolkar brannen slik: "Telefonen gir et forvarsel om det sentrale bildet i boka: ild. I denne romanen, som så ofte ellers hos Vesaas, er ild både en skapende og

⁹² Leif Mæhle: op. cit. s. 217.

nedbrytende kraft. Den er en kraft i mennesket selv, en kraft å regne med".⁹³ Det er nettopp dette som blir den store utfordringa for Jon, å innsjå at alle dei destruktive kreftene vi kan sette i samanheng med "brann", er ein naturleg del av eit menneske. Han treng også å erfare at desse kreftene i sin tur kan verke positivt og utviklande, og føre til at han kjem seg framover. Han må takle at han òg er ein mann som blir merkt av brann.

Birgit Ekern tolkar brannen som: "Jons bilde på alt vondt som kan plage en".⁹⁴ Bilda av brannen finn vi først og fremst knytt til indre menneskelege eigenskapar, t.d. angst, råskap og hat, men brannen er til stades også i nokre andre situasjonar. Når Jon er ute og ror med ein mann, kjem dei inn i ei vik der dei får sjå dette:

Eit glas står oppe i andre høgda - og ut gjennom opet blir det slengt eit laust, brennande hestehovud. Det brenn med høg, raudkvit loge utan røyk, stig med det brenn, blir borte oppe i solskinet som det aldri hadde vori til [...] Så slår det logar opp frå sjølve huset, ut frå alle glas, huset brenn opp i ein blink. Noko liv er ikkje å sjå eller høyre medan det ville spelet varer. På jorda er ein svart flekk, det er alt som finst att. (s. 68)

Her ser vi kor lite realistiske hendingane i *Brannen* kan vere. Det som blir skildra her er ein absurd og draumeaktig situasjon som høyrer heime i "den andre verda", og her ser vi at brannen ikkje er uttrykk for menneskelege eigenskapar. Vi får også høyre om eit anna hus som brenn ned litt seinare: "Det loga opp i brann eit hus her ved enga. Som med eit slag!" Brannen kan altså kome brått på, utan å ha ei verkeleg årsak. I begge situasjonane er Jon opptatt av om folk er ramma: "Den gruvelige skilnaden, var der folk?" (s. 68). Han veit etter kvart at folk blir ramma av "brann", og han er bekymra for korleis det då skal gå med dei. Han har sett kva det kan føre med seg av katastrofar for dei som blir merka.

Også bilde som ikkje direkte kan knytast til ord som har med brann å gjere, kan vere variantar av den same bildebruken. Dei Jon møter blir òg sett i samband med vonde andar og trolldom, noko som heller ikkje er positive bilde. "- Det har endeleg lykkas, sa gruskøyraren som var slegen av dei vonde andane" (s. 114), blir det sagt etter at han har køyrt ned og knust det vesle huset. Andane blir òg sett i samanheng med sagaren: "Dei ville andane som driv saga hans vil også gjera slutt, og den granne guten spring blindt i trolldomen hans - kva kan eg skjøne av dette eg, som flydde ifrå" (s. 24). "Andane" blir med på å understreke den vondskapen, vill-

⁹³ Kenneth G. Chapman: op. cit. s. 175.

⁹⁴ Birgit Ekern: op. cit. s. 327 i *Edda*.

skapen og det totalt ukontrollerte desse menneska har i seg. Og slik heng "dei vonde andane" også saman med brann. I tillegg er dei med på å gje skin av noko uverkeleg og forgjort. Desse menneska blir dermed framstilte som litt på sida av seg sjølv, og dei er nok ein gong parallelar til Jon, som også er på sida av seg sjølv. Det blir sagt at sagaren lagar "trolldom" rundt seg, og dette gjer at han har totalt kontroll over guten sin. Den eine av dei som ber den døde engeigaren trakkjar på ormar. Den opplevinga finn stad i kveldinga, heng metaforisk saman med "skumring" og blir karakterisert som "trolldom". "Trolldom" er noko uverkeleg og ikkje-reelt, og knyter seg til alle dei andre orda som blir brukt for å markere det ikkje-realistiske: "Var uskjøneleg trolldom i det akkurat no. Han gjorde ei rørsle med handa for trolldomens skuld" (s. 89). Dei som er prega av "trolldom" lever livet sitt i "den andre verda". Når vi derimot er i "den rette verda" er "trolldomen" borte. Ved eit høve får vi greie på at trolldomen blir broten, og det er når Jon er på brua og er på veg over i ei realistisk verd: "Trolldomen var broten, ein var midt utpå" (s. 155).

Eit anna fellestrekk ved møta er at det er mange som ikkje kan bruke sansane sine i denne romanen. Det blir stadig poengtert at både Jon sjølv og folka han møter ikkje høyrer, ikkje ser eller ikkje snakkar. Det blir sagt direkte, men også metaforisk, og som uttrykk for å ikkje tilhøyre, ikkje innsjå eller å ikkje ville ta inn over seg noko. *Brannen* er full av eksempel på dette. Jon møter menneske som vil vise han noko. Både guten til sagaren og kvinna med sauene vil vise forferdelege hendingar fram til Jon: " - Vi må berre saga. Du må koma og sjå det. (s 16), og "-[d]et er noko eg skal vise fram, sa ho. Kan du bli med meg? (s. 26). I etterkant blir Jon i tvil om han verkeleg har sett det han har sett: "Eg har ikkje sett det eingong! Det var einast eit forvilla syn" (s. 43). Sagaren verken høyrer eller ser, og det blir sagt fleire gonger at folk er blinde, eller at dei gjer eller seier noko blindt. Det gjeld for Jon også: "Så blind kan du gå, var han ved å søkke av i, men kara seg opp" (s. 58), og "Jon gjekk så open og blind" (s. 155). Jon teier for det meste (s. 32, s. 36, s. 44), han kan ikkje snakkast med (s. 108), og han teier som ein mur (s. 174). Å ikkje snakke, ikkje høyre eller ikkje sjå er ein måte å stenge verda ute på. Jon har gjort det til gangs, men han må endre seg: "I staden for å få stengt ut, måtte han ta imot det med dobbelt nærtakande sansar" (s. 41). Dermed ser vi at det blir ein sterk kontrast i det å ikkje bruke sansane på den eine sida, og det å stille med opne sansar på den andre. Samstundes opplever Jon at han blir sett på utanfrå, av ein eller annan som legg merke til det han gjer: "Auga av kulde vida seg, i staden for å dekke seg. Det såg nådelaust på han" (s. 183), og "[k]va skal ein gjera når heile verda synest vera eit stirande auga på ein? (s. 184). At auget blir sett i samband med kulde, viser at Jon ikkje liker denne

kjensla av å vere overvaka og bli stilt til ansvar for det han gjer. Han ønskjer å kunne gøyme seg bort og sleppe unna. Men dette auget kan like godt vere hans eige: "Han gjekk stirde inn i sitt eigi auga. Korleis er det? Kven er du? Er du alt dette? Du går snart sund" (s. 189).

Når ein derimot har sansane opne, opplever ein ei heilt anna verd. Når Jon blir vitne til erotikken i enga, er sansane hans opne. Særleg hørsla, og "høyr" bli gjentatt heile sju gonger. Det understrekar kor intens denne opplevinga er for Jon og dei to som møtest. Mot slutten av romanen, i møtet med den døyande jenta, er Jons sansar opne: "Kvervelen var her. Jon var med eitt midt inni. Sansane hans var òg opne for det" (s. 206). Det siste avsnittet i romanen må også kunne karakteriserast som ei enorm sanseoppleving, der Jon møter naturen med alle sansane opne. Han blir ståande og opplever kor stor naturen er, og kor liten han sjølv er (s. 208 –209). Dermed ser vi at det også her skjer ei utvikling med Jon i romanen, frå å vere heilt tumlande, sanselaus og utestengt, til i mykje større grad å opne seg for inntrykk utanfrå.

Eg har tidlegare vore inne på at vi ikkje kan oppfatte dei ulike møta som realistiske møte, men at vi heller må oppfatte dei som møte med ulike variantar av negative eigenskapar og haldningar. Dei er òg Jons møte med mørke sider av seg sjølv. Det er ikkje alltid lett å sjå når overgangen mellom realistiske og slike ikke-realistiske situasjonar er. Men teksten er full av ord som markerer at vi ikkje skal forstå mange situasjonane på ein realistisk måte. Slike markørar er ord som: "skodde" (s. 174), "dimme" (s. 63, 68, 69, 76), "mørke" (s. 24, 166), "innbilling" (s. 25, 30, 109, 126, 133, 208), "trolldom" (s.24, 89, 90, 155, 176), "minne" (s. 67, 71, 72) og "draum" (s.33, 56, 151). Det blir òg sagt direkte at vi er "i en annen heim" (s. 68), eller at "[i]ngen ting var vanleg" (s.131). I tillegg finn vi ei antropomorfishering i dei partia som må sjåast på som ikkje-realistiske: Huset vinkar til han (s. 57), løa skjelv (s. 80), døra dansar (s. 81), brua syng (s. 153, 155), og "[v]ieren tvinna seg kring dei trakkande føtene" (s. 90). Som ei motsetning til dette har også det realistiske sine markørar. Det er da det til dømes står "det er slik òg", og det foregår i "den andre verda" (s. 48), "i den rette verda" (s. 70) eller på "den vanlege sida" (s. 54). Sjølv om møta har eit visst realistisk preg over seg i utgangspunktet, ser vi at dei fleste møta kan knytast til eit eller fleire av desse orda som markerer at hendinga ikkje kan oppfattast realistisk. Også Ingeborg R. Kongslie hevdar at situasjonane Jon er oppe i er absurde og ikkje-realistiske. Ho seier at vi startar i det heilt konkrete, og fjernar oss langs ein skala over i det absurde og surrealistiske:

Vi blir raskt førde ut av det realistiske og over i den andre verda, men vi må leggje merke til korleis denne andre verda er bygd opp. Ho består av realistiske, konkrete element, men det er berre det at desse elementa oppfører seg annleis enn vi er vane med, slik at det blir ei absurd og forvridd røynd.⁹⁵

Denne utsegna er eg samd med Kongslien i, sjølv om vi elles ikkje tolkar møta på same måten. Og sidan det ikkje-realistiske blir så sterkt poengtert, seier det igjen noko om at vi må sjå på desse møta som Jons møte med ulike sider av sitt eige sinn. Jon seier det sjølv etter sitt siste møte med sagaren: "Det var som det var han sjølv alt han hadde sett " (s. 183). Og han er inne på det same etter at han har gått med skuggane. "Ein vill ting: den som sprang føre han var han sjølv, hadde han sett! Og den som kom bak han var han sjølv. Og dei som kom ut av husa. Vilt tottest han ha sett det i eit blaff - han hadde gjort det einsam alt samen, og på lynende inga tid?" (s. 136). Jon legg også ned noko av seg sjølv i alle dei han møter. Dette er jo ei viktig innsikt Jon får. Det er ikkje andre menneske dette handlar om, men han sjølv: "Det låg att noko av han ved kvar av tinga han hadde støytt på" (s. 152). Vi har nå fått understreka fleire gonger at det først og fremst er Jon og hans utvikling dette gjeld, dei han møter skal først og fremst vise fram sider av livet som gjeld Jon sjølv. Dermed kan vi igjen knyte utviklinga til Jon til ein overordna plotstruktur, eit "plot of revelation".

Sjølv om mange av hendingane må oppfattast som ikkje-realistiske, indre møte, finst det òg, slik eg har vist, fleire hendingar som må oppfattast som realistiske: Paret i enga, manngarden, fugleberginga og det at Jon finn jenta det blir leita etter. I tillegg kjem dei hendingane som er lagt til fortida. Gjennom ordmarkørane eg har nemnt over, blir det sagt direkte at vi skal oppfatte desse situasjonane som realistiske. Det er òg verd å merke seg at dei realistiske møta foregår når det er lys dag, medan fleire av dei andre møta foregår i skumringa eller når det er mørkt. Dette heng igjen saman med at dei realistiske møta er langt meir positive enn dei som ikkje er det. Eit døme kan vere når Jon går over brua første gongen, rett før han treffer folka i manngarden. Når han er ute på brua, er ho dekt av skodde (s. 153, 155), men i det han er komen over, er det dagslys og "verkeleg morgon" (s. 156). Samstundes er trolldomen broten (s. 155). Det å gå over brua, markerer ein overgang frå ein ikkje-realistisk til ein realistisk situasjon. Dette viser òg at det skjer ei utvikling med Jon, og at han så å seie kjem tilbake til seg sjølv.

⁹⁵ Ingeborg R. Kongslien: op. cit. s. 52.

Mørke og lys

I *Brannen* er det stadig veksling mellom lys og mørke og mellom varme og kulde. Desse vekslingane understrekar dei opplevingane Jon har. Eg har nemnt at dei realistiske hendingane foregår når det er lyst, men dei langt fleste hendingane foregår i skumringa, i overgangen mellom lys og mørke. Det blir dvelt ved desse hendingane, og skumringstida vil vare mykje lenger enn det ho gjer i ei verkeleg verd. Mørke, lys og skumring er med på å understreke Jons sinnstilstand. Det verkelege lyset som kjem når det vert morgon, blir ei motsetning til alt det kunstige lyset vi finn i *Brannen*. Det er også ein kontrast mellom sollys og måneskin. I begge tilfelle er det snakk om lys, men det lyset dei lagar er ulikt og har ulik verknad. Måneskin kan vere med på å skape ei romantisk stemning, som når Jon møter den unge jenta. Men her blir ikkje måneskinet eintydig positivt. Det er ikkje alt som er synleg i måneskin, og røynda blir transformert: "Han ser på henne, medan det fer gjennom han bilete etter bilete, forfylgt og forvrengt og øydelagt" (s. 173). Her får måneskinet ein annan funksjon enn å skape romantikk: Det skaper mystikk og ei uhyggeleg stemning, og det understrekar det draumeaktige i situasjonen.

Det kan dessutan gå svært kort tid frå totalt mørke til lys, som når dei som ber den døde engeigaren er komen fram til huset hans: "Tunet var mørkt, og gruveleg audt liksom, sidan det einaste mennesket var død. Inne var endå mørkare. [...] Dei hadde ikkje noko å lyse med, anna fomla rundt på veggene - men då loga òg romet opp i blindande lys" (s. 95). Det kan sjølvstakt vere så enkelt som at lysbrytaren blir slått på, men verknaden av at det blir brått lyst, er langt sterkare. Møtet Jon har med berarane sluttar også av med ei skildring av lyset: "Dei sterke lampene mannen frå enga hadde hatt, var ved å sprengje romet" (s. 96). Dette er ikkje eit vanleg lys, men eit som har mykje større krefter. Det er eit uhyggeleg lys vi får skildra, både her og andre stader.

Eit anna moment er at vi ikkje alltid kan vere sikker på om det er mørkt eller lyst: "Om det er mørkt, tyder det ikkje noko, mørkret lyser når det er slike ting" (s. 129). Dette blir sagt der Jon sit mot ein levande rygg, og heile situasjonen er nokså merkeleg. Her ser vi også at mørket har overtatt eigenskapane til motsetninga si, og kan lyse. Andre stader er det også tvil om kor vidt det er lyst eller mørkt: "Mørkna gjorde det slett ikkje, det var vanmaktsskuggane

som for i store flak forbi auga hans" (s. 166), og "[m]ørknar? Det er då langt frå kvelden?" (s. 17). Vi ser at lys og mørke er lausrive frå den naturlege syklusen sin i *Brannen*. Det skiftar mykje fortare her, og ein får inntrykk av at skumringa varer mykje lenger enn det som er naturleg. Når det også er usikkert om det er mørkt eller lyst, og dette i tillegg kan vere knytt til spørsmålet om tida går eller står (s. 129), ser vil at forholda mellom lys og mørke blir brukt bildeleg, og for å understreke ei sinnsstemning.

I tillegg til vekslinga i det naturlege lyset, finn mange av møta stad i ei kunstig lyssetting. Dette kunstige lyset er påfallande, men ingen andre fortolkarar har vore særleg opptatt av det. Derfor vil eg gå litt nærare inn på korleis det blir brukt og kva verknad det har i *Brannen*. Lysa er knytt til både hus og bilar. Når Jon blir funnen av mannen med grusbilen, er lyktene det første han ser: "Straks etter feia kvitt, hardt lys innover stranda" (s. 105). Jon reagerer sterkt på dette lyset: "Ei søkelykt på bilen vart vriden rundt og leita, stansa når Jon låg midt i strålen. Jon gjordest på ikkje å røre seg, i augneblinken kjendest det som eit overfall" (s. 105). Her blir han funnen og halt fram i lyset etter å ha lege i myra. Han kan ikkje kome seg unna lyskastaren som har blenda han. Lyskastaren har motsett funksjon av mørket rundt, og Jon skal konfronterast med at han hadde lagt seg ned.

Lyktene på grusbilen les vi om fleire gonger, og dei blir omtalt som lyskastarar: "[H]ans eigen [gruskøyrarens] lyskastar viste han fram" (s. 107), og "[l]yktene bora seg inn i det på førehand. Føraren slo òg på lyskastaren på toppen av styrehuset" (s. 110). Det er ikkje noko merkeleg i seg sjølv at ein bil har billykter, men her blir det understreka ofte. Dette er farlege lykter. Det er lyset frå desse lyktene som gjer det mogleg å finne fram til mannen i huset: "Frontlyktene vart knust ved første støyten, men søkelykta oppå taket var uskadd og hadde særskilde kjelder, så det var godt nok lys i virrvarret" (s. 112). Andre referansar er: "Plassen låg no i godt lys frå fleire billykter" (s. 114), "[a]lt låg i fløymande lykteskin" (s. 115), og "[n]oken annen sette ein ekstra lyskastar mot døropet" (s. 123). Vi legg merke til at desse lysa har liv i seg sjølv, og samstundes er dei med på å understreke det uhyggelege, urealistiske og samtidig veldig dramatiske ved hendinga.

Lyskastarane er dessutan noko Jon må prøve å kome seg unna, "unna så langt at han var i fred for farande billykter -" (s. 127). Angsten for billyktene kjem stadig att, Jon er redd for å bli sett: "Borte på vegen for ein bil. Vegen var rett her, så lyktene kom ikkje innover kantane og dekte av" (s. 129). Å få nokon inn i lyset, får motsett tyding av å gøyme seg unna i mørket.

Når ein er i lyset blir ein konfrontert med det verkelege livet, og ein skal ta ansvar: "Den skremde og sorgslegne mannen som hadde mist kameraten sin, treiv tak i Jon og fekk han inn i lyset. -Det var du som var med?" (s.125). Denne samtalen høyrer også inn under episoden med gruskøyraren. Men Jon tar ikkje noko ansvar, han prøver å prate seg bort frå situasjonen, og seier at han slett ikkje veit noko. Eit anna døme på at Jon blir ståande i lyset, er når han treffer jenta og mor hennes i huset deires: "Var ikkje lenge før han stod i skinet frå utelampa som skein i over døra" (s. 136). Denne utelampa blir nemnt fleire gonger (s. 137, s. 138), og etter at Jon kjem inn, blir han også dregen fram i lyset: "Han vart førd inn i daglegstoga, bort under ei sterk lampe på fot. Ho passa godt på å ikkje ta i han, berre fekk han til å bøye hovudet under lysstrålen" (s. 140). Dette er det same kravet som før om å stå fram og ta ansvar, og ikkje lenger lure seg unna.

I møtet med mannen som sagar ospeskiver, finn vi òg eit underleg lys. Det blir brått mørkt, sjølv om det eigentleg er lyse dagen. "Mørknar? Det er då langt frå kvelden? Rett var det ikkje, men det mørkna over hovudet på dei. Ja, så fort det var tenkt, dimdest det. Solskinet gjekk under i eit hav av lauvkroner" (s. 17). Dette lyset blir etter kvart erstatta av eit anna merkeleg lys: "Det byrja å lyse frå den mørke skogbotnen" (s. 19). Det er dei oppsaga ospeskivene som lyser, "[d]ei laga lyset sjølv" (s. 19). Lyset frå ospeskivene blir òg sett i samanheng med ein heilagdom: "Kringom lyste skivene som ein heilagdom, og guten sprang her sanselaust innfanga av det" (s. 21). Deretter blir lyset framstilt som uskjøneleg: "Den ferske veden hadde eit lys som ikkje kunne forklarast" (s. 23). Når møtet med sagaren er over, får vi eit hint om kva slags lys det er Jon har sett: "Mørkret under trea sprengt av store kvite skiver, midt i sorg og skuld og eld" (s. 24). Det er langt frå eit positivt lys som blir skildra her. Vi veit at dette meiningslause og vanvittige arbeidet far og son held på med, fører til at guten døyr. Koplinga til "sorg, skuld og eld" blir understreka, og det knyter seg igjen til brannsymbolikken.

Ein annan episode som kan nemnast, er der Jon går ein lang marsj saman med mange skuggar. Når dei er ferdige med å gå, blir dei ståande på "[e]in sportsplass med eit par lykter ståande lyse einsame i natta som likesæle ordningsmenn" (s. 133-134). Dei som har vore med på gåinga, spreier seg ut over heile plassen. Ein kan få inntrykk av at dette skulle ha vore ein oppgjerets time, der dei blir ståande i eit slags forklarings lys og sanninga skulle ha kome for ein dag. Men det skjer ikkje. Dei som står der, vil ikkje sjå på kvarandre.

Lyset frå mastene gjorde at dei kunne sjå einannen i andletet om dei ville. Dei ville ikkje. Det trongst ikkje at noken steig opp på eit eller anna skur og forkynte: det var ingen ting! Dei såg det uten. Dei spreidde seg endå meir, tokka seg frå einannen med hangande armar utover sletta, drog mot utgangen og kom bort. (s.134)

Situasjonen løyser seg opp i inkje, og Jon blir ståande att. Likevel har det skjedd noko med han her, han sansar at "han hadde eit namn og heitte Jon". Den oppøsande opplevinga han har hatt, fører altså til eit større medvit om seg sjølv. Likevel vågar han ikkje å bli ståande på plassen aleine, og går derifrå: "Han såg ut som han var ein framand og umogeleg skugge her, som sprang inn att i sin heimstad mørkret" (s. 134). Å ha heimstaden sin i mørket får motsett tyding av å vere framme i lyset og ta ansvar for seg sjølv og andre. Å vere i mørket blir ofte sett i samband med ein depressiv tilstand, i alle fall vil det innebære å prøve å gøyme seg unna og flykte ifrå. Jon er i ein slags ekstase under denne gåinga, og når det er over, er han tilbake under naturlege lysforhold. Det blir like etter ein sprekk i skylaget, slik at Jon "kunne få sjå litt i sin villskap" (s. 135). Samstundes stiller han seg sjølv eit svært viktig spørsmål: "Det store målet: kva har eg gjort med hjartet mitt? med hjernen, og med mørkret? Det er det som skal vise seg" (s. 133). Strengt tatt er det dette denne romanen dreier seg om. Vi kan òg merke oss at dei gjentakande, påtrengande spørsmåla utan svar er borte her. "Ingen spørsmål i den hissige lufta: Kva er det? kva skal eg? Kva vil eg? Fanst ikkje" (s.133). Dei har blitt avløyst av eit kanskje endå viktigare spørsmål, men det er ikkje like mykje eit spørsmål rett ut i lufta. Jon tar det meir på alvor.

Fleire andre stader i *Brannen* blir lampelys tematisert. Etter møtet med ein levande rygg, synest Jon han har det bra. Han registrerer: "Nedover var det hus, men ikkje ei einaste lampe brann. Alt sov" (s. 130). Når Jon er roleg, er altså det kunstige lyset borte. Deretter går Jon saman med skuggar, og dei går stadig forbi hus der det enten lyser eller ikkje: "Det blinka eit og anna natt-lys utanpå husa òg, men det var stadig tungt sovande hus i ei ålmen natt" (s. 131), og "[d]et barst forbi sløkte hus, og hus med einsame utelamper" (s. 132). Her er mangelen på lys ein tryggleik for Jon. Nå får han vere i fred, han slepp å ta ansvar. I ein annan samband kan det fungere omvendt: "Lamper lyste frå hus han ikkje hadde sett. Så dukka vegen inn i huslaust og mørkt som inn i ei felle. Men om ei stund var der hus på ny" (s. 150). Lampene i det huset der dei bergar svaler, er også omtalt. Igjen er det lamper som ikkje klarer å lyse opp slik at alt kan bli sett, det finst framleis mørke krok: "Eit par lamper lyste opp i mørkret som enno var tett her inne" (s. 186), og "[d]er var mørke krok der lampene ikkje slapp til, hyller og mangt slags rusk" (s. 187). Utelampene på husa får ein litt annan funksjon

enn lyskastarane. Dei er ikkje like sterke, og heller ikkje like skremmande. Det er på ein måte trygt for Jon å sjå at det er lys i husa han går forbi, samstundes er det ofte "einsame lamper" som ikkje klarer å lyse skikkeleg opp. Vi har nå sett at vekslinga mellom lys og mørke er viktig i *Brannen*, og at det er avgjerande om ei hending finn stad medan det er lyst, mørkt eller skumring. Slik sett blir også dette ein del av det vi kan sjå som naturopplevingar. Lysforholda viser også om vi skal oppfatte ei hending som ei realistisk hending eller ikkje. I tillegg til vekslinga i det naturlege lyset, vil også det kunstige lyset i form av lyskastarar, billykter og lamper vere viktig. Å få noko fram i lyset blir det same som å stå fram å ta ansvar, og det å gøyme seg unna lyset vil ha motsett tyding.

Naturopplevingar

Det er gjennom møta Jon stadig blir stilt til veggs, og gjennom desse opplevingane kjem han seg vidare på eit slags vis. Desse møta følger ikkje alltid direkte på kvarandre, slik at Jon går rett frå det eine møtet til det neste. Sidan det er slik, skal eg også sjå nærare på det som finst av tekst mellom møta. Det er her vi møter Jons reaksjonar og refleksjonar over det han har sett og opplevd, og det er her vi finn dei mest prosalyriske partia i *Brannen*. Naturopplevingane i romanen finn vi også her. Jons tankar om det han ser og er med på, er gjennomgåande gjennom heile *Brannen*. Han gjer dei første små refleksjonane alt etter det første møtet, og han tenker på det han opplever både medan dei ulike møta pågår, og ikkje minst mellom dei. Så vidt eg kan sjå, er det heller ingen andre som i særleg grad har konsentrert seg om å sjå nærare på korleis denne teksten bind møta saman. Dette blir ein vesentleg del av romanen, både omfangsmessig og innholdsmessig, og eg meiner det er viktig å undersøke dette innhaldet nærare.

Jon reflekterer tidleg over det han er med på. Han tenker på det livet som er under jorda og fotsolane hans, på det som blir kalla uhyggelege krek. Det kjem også fram at det er det første møtet med ungjenta som får fram desse tankane (s. 14). Vi får tidleg vite kor usikker og utanfor Jon er. Dei to neste møta, med guten og sagaren og med sauekvinna, blir han trekt like brått med i som det første. Men også nå får Jon høve til å reflektere. Han er like undrande, skjønner like lite og stiller spørsmål: "Sei meg kva eg skulle gjort?" (s. 24). Han er i villreie: "Eg veit snart ikkje ut eller inn" (s. 25). Jon har ikkje svar, men så mykje veit han at han ikkje

kan gå opp trappene igjen. Han kan ikkje lenger skyve dei påtrengande spørsmåla unna, han kan ikkje flykte tilbake til huset sitt og sin eigen isolasjon. Dette tenker han også over, så sjølv om dei tre første møta kjem tett på kvarandre, ser vi at Jon alt til å begynne med har viktige tankar om det han opplever. Tankane og refleksjonane hans blir fleire og grundigare etter kvart, og vi kan også sjå at det er visse typar tankar som stadig gjentar seg. Dermed er Jon i gang, i ei stadig veksling mellom uhyggelege møte og sine egne tankar om det han opplever.

Vatn og vasking

Jon blir sliten og medteken av hendingane. Det tar på, og spørsmåla han stiller seg sjølv er dei same: "Kva vil du gjera?" (s. 47). Som ein kontrast til det fæle Jon har opplevd med dei døyande sauene, får han gode opplevingar i naturen: "Berga er reine og slette. Vinden er sval" (s. 48). Jon har trong til å få tenke på noko anna enn det han har vore med på, han treng noko å kompensere med. "Eit laug" (s. 48) blir sett opp som ei motsetning til dei grufulle opplevingane. Dette gjentar seg fleire gonger gjennom romanen, å vaske og lauge seg i reint vatn blir ei motsetning til alt som har med brann å gjere. Tradisjonelt er det jo vatn som blir brukt for å slukke brann, og det prøver Jon også. Etter det andre møtet med den unge jenta, tenker Jon akkurat dei same tankane ein gong til: "Berga var reine og slette. Vinden er sval" (s. 53). Denne gjentakinga er med på å understreke kor viktig og nødvendig det er for Jon å sleppe litt unna. Det understrekar også kor viktig naturen er for å kunne hente seg inn att, og gjere seg klar for det neste møtet. Og vi får ein ny vaskescene. Jon legg seg ned ved ein bekk og vaskar andletet: "Let bølgiene vaske og kjøle. Svien og skamma frå gryta. Han blunda, det skylte over gong på gong. Svien vart sitjande endå. Det nytta ikkje med meir andletsvask. Heile det klåre mørke vatnet låg der ferdig for han til laug" (s. 54). Den same trongen for å få vaska seg kjem også etter at Jon har lege i enga ei stund: "Vaske andletet - der er svie og skam på det. [...] Kva er det eg har fått på meg i andletet? [...] Men først eit bad" (s. 63). Heller ikkje denne gongen hjelper det å vaske seg. Det er umogleg å vaske bort svie og skam. Vaskinga er eit desperat forsøk på å kvitte seg med dei vonde opplevingane, noko som ikkje kan lykkast. Det gir bare svale og avkopling ei lita stund, og Jon tenker på vatnet som ein god ven. Det å lyde etter susen frå elva kan vere ei målsetting i seg sjølv: "Når ein ikkje visste noken verdens ting, fekk ein ha elvesusen som mål for ferda" (s. 101). Elva fungerer som eit trygt haldepunkt, ho ligg der ho ligg, og Jon kan orientere seg etter ho. Også andre stader i

romanen får vi vite at Jon søker elva: "La meg gå berre. Finne att elva" (s. 97), "[e]lva, tenkte han likevel. Kulpane, evjene, vatn, noko kjølande" (s. 85). Det er i dei situasjonane der Jon opplever at det røyner mest på for han, at han tenker på vatnet i elva. Desse tankane er med på å stenge ute andre og tyngre tankar, og gjer at han faktisk klarer å gå vidare. Ein annan stad opplever Jon at han ser bilde i vatnet:

Han stod ved strøymande vatn. Strøymande vatn gjennom eit bilete. Han måtte gjera noko, men vart ståande å sjå på strøymande vatn. Ein ser på det og skal fange det, biletet bryt seg sund, straumen bryt det sund og riv restene med seg. Biletet er der att, og går sund, utan stans. Sist ser ein at det er der heile tida - det er berre straumen som går gjennom det. Og kva med det. Det kan ikkje blir annleis med det. (s. 182)

Her kan det vere sitt eige spegelbilde Jon er ute etter å halde fast, noko han ikkje klarer. Dette viser at identiteten hans heller ikkje er noko fast, men i stadig endring og oppløysing. Det verkar likevel som om han aksepterer at det er slik: "Det kan ikkje blir annleis med det" (s. 182). Det rennande vatnet i ei elv blir ein positiv metafor, noko å søke til og lengte etter, samstundes som det blir understreka at det ikkje er mogeleg å oppnå den reinsinga Jon opplever at han treng. Han prøver å halde oppe vona om at vatnet skal hjelpe han, men seinare er det ikkje lenger eit svalande, rennande vatn vi møter:

Dei rotne botnlause gjørmehølane. Var det altså alt vasskanten? Det strøymande elvevatnet var det ikkje, [...] han visste at dei hølane var livsfarlege. (s. 102)

Han hadde villa syn og tanke hos seg. Han la seg ned og sa til seg sjølv: Når eg drikk av dette vatnet blir det annleis. Det var lite å drikke, var haustlunka og dautt. (s. 152)

Det er ikkje bare ein kontrast mellom vatn og brann, men også mellom reint, rennande vatn og dautt sumpvatn som ein verken kan vaske seg i eller drikke. Dette vatnet er ikkje livgivande på same måte som rennande vatn, og står dermed i nærare samanheng med "brann" og alt det destruktive som har med brann å gjere. Ein annan kontrast til eld og brann er doggfallet. Eit doggfall kjem rett etter at Jon har vore med på å bere den døde engeigaren, og han høyrer ropa frå ei kvinnerøyst for første gong: "Den som sviande av noken slags brann og hete søkte mot svalande vassdrag, vart før han kom så langt innfanga av doggfallet" (s. 97). Lenger ned på same sida får vi kontrasten direkte uttrykt: "Rett ut av brann og inn i dette. Kva er det som er sant? Eller allermest sant?" (s. 97). Jon er i villreie og undrande, og utan svar. Truleg er både "brann" og "doggfall" sant, på den måten at dei representerer sider ved livet menneska lever.

Vi ser også at doggfall blir knytt til den jenta manngarden har vore ute for å finne, og dermed blir det ho står for ein kontrast til brann.

Kvile og tenke

Når Jon treffer ein bilfører som tar han med til ein kafé, set han seg i bilen og kjenner det som ei kvile: "Dei suste i veg. Jon kvilte i det. Kvilte" (s. 55). Jon har sterk trong til å kvile seg og kome litt til hektene mellom kvar påkjenning. "Suse ifrå. Gjer eg det? Han visste godt han berre suste inn i det neste. Men stenge av litt" (s. 56). Ønsket om å få kvile seg kjem òg i stadige repetisjonar. Det fungerer som eit pusterom for Jon før han må vidare til neste, påtrengande møte. I enga kviler han: "Når eg kjem langt inn legg eg meg ned. La allting kverve for ei stund. Nei ikkje alt" (s. 61). Det at Jon kviler, er med på å berge han. Han får kvilt seg så mykje at han er i stand til å kome seg vidare: "Men Jon hadde då kasta seg nedi her til ei bergande kvile" (s. 75). Han har også gode tankar om det å kvile i enga i ettertid: "Still let han seg ligge slik. Slik han var komen nedpå. Kjende brå kvile i det. Slik han før hadde kjent det i den uslegne enga" (s. 104). Vi ser igjen at opplevinga av naturen fungerer positivt, og kontrasterer dei opprivande møta med menneska. Men samstundes blir det også som eit forsøk på å flykte unna. Etter opplevinga med gruskøyraren, er Jon heilt utkøyrd: "Han var så uttømd at han einast rava" (s. 127). Han kjem seg inn i eit holt, og her sig han heilt saman, men det at han kan klare å tenke tilbake på noko anna, fungerer som ein positiv kontrast til det han nettopp har vore med på:

Han rota nervøs i dei siste hendingane, og kvilde ved den vesle sumphøna han trødde på og berga seg ved. Tenkte på det lokkrope hennar, og når ho vaggja og sprang over han. Det var kvile ved det. Meir og meir seig han saman i kvilestilling. Heile tida småtala han inni seg og kjende seg vel. Bortom alle land, men han kjende seg vel. (s. 127)

Som før varer kvila bare ei kort stund. Ein annan gong sit Jon og kviler ved eit stort tre:

Eit stort tre baud inn til å kvile ved. Det stod heilt åleine i skodda og han gjekk vidare til det neste Likeså einsamt det, men der sette han seg med ryggen mot. I si armod. Treet var utanfor og hadde si eiga verd å leva i, men det hadde hemmeleg liv, det hjelpte litt å vera halla mot det når ein var elendig. (s. 174)

Treet her blir ein parallell til Jon sjølv. Dei er i same situasjonen, einsame og utanfor. Samstundes har vi å gjere med eit hemmeleg liv, som òg kan gjelde både for treet og Jon. Ei kort

stund opplever Jon ei samkjensle mellom dei to, og vi får ei understreking av at det er i naturen ein kan finne hjelp når ein er "i armod" og "elendig".

Å kvile heng for Jon nært saman med å sleppe å tenke. Når han ikkje vil tenke, er det ein måte å sleppe å ta inn over seg dei hendingane han nettopp har opplevd. På dette området forandrar han seg, og seinare i romanen er ikkje Jon like negativ til å tenke: "La meg tenke, prøve å tenke" (s. 77). Han blir altså meir innstilt på å ta inn over seg det han opplever. Men det er tidkrevjande å skulle tenke. Etter møtet med gruskøyraren er Jon aleine og redd. Han har panikk, og "[t]enke var det ikkje tid til" (s. 126). Jon flyktar unna bortover ein veg. Det å tenke blir sett opp som ein kontrast til det å gå, til å flykte unna. Når Jon går for fullt med skuggane, blir det sagt at det er "[i]ngen tankar" (s. 131), og på sida etter blir det gjentatt: "Ikkje tenke. Gå!" (s. 132). Den same kontrasten finst mellom det å kvile og det å gå, og vi får ein vekselverknad mellom dei to: "Gå. Gå til eg høyrer sagaren, tenkte han. Det er der. Kvile litt. Gå" (s. 168). Kontrasten mellom det å kvile og gå er i utgangspunktet ein naturleg kontrast, ein gjer som regel ikkje begge desse tinga samstundes. Men i *Brannen* vil både det å kvile og det å gå tyde noko meir enn det reint fysiske. "Å tenke" blir synonymt med å ta inn over seg og bearbeide alle dei hendingane og opplevingane Jon er utsett for. "Å kvile" og "å gå" er meir sett i samanheng med å sleppe unna det som har med brann å gjere og å flykte. Jon vil begge delar samstundes. Ein måte å kvile på er å legge seg ned: "La han seg ned ville han ikkje sjå kva han var eller kvar han kom frå. Ingen ting anna det mogne graset. Han la seg ned" (s. 61). Når han legg seg i enga blir kvardagen borte, og han er skjult for omgjevnadene. Han blir eitt med naturen for ei stund.

Ei viktig kvild for Jon er der han sit lent mot ein levande rygg. Han er ikkje redd, og dette blir ei positiv oppleving for han der han kan få tenke litt: "Så vart det annleis for han, han måtte samle tankane som flaksa" (s. 128). Jon tenker òg mykje på at han skulle ha snakka med denne han sit rygg mot rygg mot, men han får det ikkje til. Jon er full av tvilande spørsmål, samtidig som han kjenner dette som ei god oppleving: "Men stilla kjendest for umogeleg. Røre seg var umogeleg. Med det var godt det òg. Sei noko. Nei nei" (s. 128). Eit positivt trekk er at sagelyden er borte. Tida eksisterer ikkje, og det er det same om det er lyst eller mørkt: "Her var fred" (s. 128). Når Jon tenker på denne episoden i ettertid, tenker han at det bare var godt: "Enno var Jon fylt av møtet. Kva var det? La *det vera*, det var berre godt" (s. 130). Jon aksepterer det han opplever. Vi får ikkje noko meir greie på kven sin rygg han sit mot. Det er ein mannsrygg, og ryggen blir omtala som "han", "det" og "noken". Derfor er det nærliggande

å tru at dette ikkje er eit reelt møte med ein annan, men nok eit møte med noko i seg sjølv Jon opplever. "Han tenkte heilt enkelt: Her møtte eg det. Han var ikkje redd lenger, men så spend at han kjende pulsen hogg i den tørre halsen. Han tenkte: Vi har møts noken" (s. 129). At det i tillegg er så usikkert med tida, understrekar at det ikkje kan vere tale om ein konkret rygg. "Det gjekk lang tid liksom. Nei det gjekk inga tid" (s. 129) står det først, og på sida etter blir det gjentatt: "Endelaust med tid? Inga tid? Visste ikkje" (s. 130). Det at denne hendinga går føre seg i mørket, understrekar også at vi vanskeleg kan oppfatte hendinga som ei realistisk skildring.

Mellom møta blir det òg fokusert på i kor stor grad Jon toler det han har vore med på. "Han hadde ikkje greidd møtet" (s. 24), blir det sagt tidleg i romanen etter det første møtet med sagaren. Han gjentar det same like etter (s. 26). Jon meiner at han ikkje har tolt det han har sett, men faktum er at han må ha gjort det på eit slags vis likevel, og har kome seg vidare. Etter møtet med gruskøyraren tenker Jon også på om han har tolt det: "Jon stod og prøvde manne seg opp. Han sa til seg sjølv: du var då i den gryta nyleg. Du tolde det. Og alt det andre. Du har då told det. Nei, skalv han, det er det eg ikkje gjer" (s. 126). Her har han ein slags samtale med seg sjølv utan at han kjem fram til noko. Han meiner framleis at han ikkje har tolt hendingane. På ein måte er jo det sant, for det han har opplevd har gjort sterkt inntrykk på han, og han prøver hardt å få dei vonde tankane bort. Men han har verken snudd og gått opp trappene igjen, eller gjeve seg over til døden, og sjølv om han kjenner sterk panikk, og set i veg for å kome seg unna, så fører det han vidare til nye opplevingar i naturen og nye møte med menneske.

Jon i naturen

Naturen og naturskildringane spelar ei viktig rolle i *Brannen*. For det første foregår nesten heile romanen utandørs. Jon går ned trappa og ut, og ute møter han dei aller fleste menneska. Romanen sluttar også utandørs. Naturen framstår som kontrastfylt, både som noko positivt

som er med på å hjelpe Jon, og som det motsette. Naturen lever også sitt eige liv uavhengig av kva menneska finn på. Under bakken er det eit yrande liv:

Han byrja tenke på det rasande livet under jordskorpa no. Under fotsolane deira, under steinane, under store hus. Krek. Uhyggelege, aldri sedde, mange av dei. Merkelege. Utenkte rørsler og oppgåver som dei hadde, og som dei fullførde til minste småting. Dei var overalt. Det var òg dei som aldri rører på seg, einast lever, ber oppe eitkvart ved sitt urørlege liv i tusen år. Har som auga inni seg og ingenting utanpå. Den stumt vetskremde jenta fekk han til å tenke på det. (s. 14)

Dette avsnittet kjem tidleg i romanen, i det Jon er i ferd med å ta fatt på vandringa si. Det er nærliggande å tolke det som Jon her tenker på noko som ikkje bare gjeld naturen, men like mykje menneska og han sjølv. Han er medviten om det kretsløpet vi er ein del av, det "ber oppe eitkvart ved sitt urørlege liv i tusen år". Dette må også kunne sjåast som ein parallell til Jon sjølv. Han er ein av "dei som aldri rører på seg, einast lever". Også karakteristikken "[h]ar som auga inni seg og ingenting utanpå" passar på Jon. Vi legg òg merke til det konsentrerte språket Vesaas bruker her.

Når Jon seinare ligg i den mogne enga, opplever han igjen eit sterkt samband med naturen. Han tenker først: "Her er godt" (s. 62). Men han har ikkje før tenkt det, før han får motsette tankar: "Eg gjev meg over. Jorda er mjuk under her, og djup. Eg gjev meg over til det" (s. 62). Kontrasten mellom dei to tankane er klar, og viser fram den dobbelte haldninga Jon har. Han både vil og ikkje vil samstundes: "Mjukt og stille og godt. Eg orkar ikkje meir" (s. 62). Han har bruk for å kvile og å sleppe å tenke. Samanhengen med naturen blir på nytt understreka:

Spelet omkring han var i gang stadig. Strå tett på sidene hans retta seg alt til med tanke på å gro han ned innan vinteren kom. Rusk og atter rusk vart ført med luftstraumane og la seg ut over det svære landskapet som kroppen hans var. Annsame skalldyr kom opp av jorda i den doble mørke varmen som det vart under han her. Dei byrja straks å finne seg gjeremål som var viktig. Dei skulle bu der under han, som under eit kvart anna som fell til marka. Dei måtte no førebu eit liv på denne staden. Lynsnart var han til bry og til nytte, og skulle nyttast. (s. 62 -63)

Jon er klar over at han er ein del av kretsløpet i naturen, og han har ei intens oppleving av det her. Han blir ikkje skremt ved denne tanken, det er greitt og naturleg. Kroppen hans blir skildra som eit landskap, noko som knyter menneska og naturen endå nærare saman. Døden blir ikkje noko endeleg, då tar dei "annsames skalldyra" over. Å vere ein del av "det store spelet", det evige kretsløpet, har Vesaas skildra mange gonger. Å kunne gje seg over til dette kretsløpet blir for Jon eit alternativ til det å kjempe seg gjennom alle dei skrekkelege møta

han har framfor seg. Men han vel ikkje denne utvegen, sjølv om det er nære på. Tone Cederblad-Bengtsson kommenterer dette tekstutdraget slik: "Det är de naturmystiska, ögonblick av fullständig sammansmältning mellan människa och natur. [...] Dessa ögonblick rymmer fulltonig lycka".⁹⁶ Eg ser òg samansmeltinga mellom menneske og natur, men eg synest det er vanskeleg å tolke desse hendingane som fullkomen lykke. Det måtte i så fall innebere at det å gje seg over til døden representerer ei lykke. Då ville på same tid Jon gje opp prosjektet sitt, og eg kan vanskeleg sjå det som ei løysing, verken for Jon eller andre menneske.

Etter at Jon har vore med på å bere den døde engeigaren, kjem det mange sider kor skildringa av naturen og naturopplevingane får ein stor plass. Det er her vi får høyre om ormane, og det er her Jon blir berga av sumphøna. Vi får eit par korte møte innimellom, der berarane og Jon er komne til huset til engeigaren og set han ned (s. 95), og der Jon treffer guten til sagaren i ein kort augneblink (s. 100). Først framstår ormane som farlege skapningar, men deretter får vi meir forståing for ormanes situasjon, som er "utsette for alle trakkarane" (s. 93). Ormane er "trakka på og skal trakkast på i alle tider" (s. 93). Det er ein kontrast mellom det ormane og det menneska opplever, og det verkar som om Vesaas har ein sympati med ormane. Dei blir framstilte som "utstøytt" (s. 94), ryggane deires som "såre" (s. 93) og trampinga på dei som "blind" (s. 93, 94). Dette kan like fullt vere eit bilde på menneska sjølv, dei kan òg vere trakka på til alle tider, og igjen får vi skildra den nære samanhengen mellom menneske og naturen. Olav Vesaas skriv i biografien om faren sin at Tarjei Vesaas var livredd for ormar, og at dei blir framstilte som livstrugande skapningar i diktinga hans.⁹⁷ I *Brannen* blir vi minna om at også ormen har ein plass i kretsløpet i naturen. Ormen har hatt ein negativ funksjon i vår vestlege kultur, knytt til historia om utdrivinga av Adam og Eva frå Paradiset. Samansnodde slangar kan symbolisere "skaperkraftens dobbeltnatur (god og ond) i formenes verden"⁹⁸. I *Brannen* er ormane samanfiltra, "[d]ei ligg vridne litt vørdslaust i einannan, det er ikkje så nøye kvens hale eller kvens hovud det og det er - " (s. 93). Eg meiner ormane framstår med ein slik dobbeltnatur i *Brannen*, og at menneska gjer det same. Ingen av dei er enten bare vonde eller gode, men samansette og begge delar samstundes. Vidare kan vi knyte ormane og gifta deires saman med "gifthuset", "giftskogen" og "giftstraumane" (alle s. 118-119). Det er

⁹⁶ Tone Cederblad-Bengtsson: op. cit. 189.

⁹⁷ Olav Vesaas: op. cit. s. 17

⁹⁸ David Fontana: *Symbolenes språk. En spennende veiviser til symbolenes fascinerende verden*. Oslo 1996 [1993] s. 82.

også snakk om ein "giftvind" (s. 171) som Jon opplever i det han treffer den unge jenta for siste gong. Vi må oppfatte alt som har med gift å gjere som variantar av brannmetaforane.

Eit døme på at naturen ikkje bare står for noko positivt og livsoppbyggande, finn vi der Jon nære på går i myra, men blir berga av at han trakk på ei sumphøne.⁹⁹ Nå er det tale om "[d]ei rotne botnlause gjørmehølane" (s. 102) som er "livsfarlege". Jon er temmeleg skjelven når det går opp for han kva som kunne ha hendt, "kjensla sat dirrande i kroppen" (s. 102). Han er fullt klar over at han ikkje ville ha berga seg om han hadde gått uti:

Under var djupet. Ein pust seig opp her frå død og æsande. Kva skulle han gjera med dette? Med kva? Med at han ikkje låg nedi med armar og føter innsnørde av manns-lange tjønnros-røter. Når han på ein måte skulle vori der - Det verka hardare på han etterkvart. Han tørka sveitte ved det. (s. 103)

Naturen representerer dermed også død og undergang. Jon veit at han like gjerne kunne ha vore død. Det at Jon blir berga er ei rein tilfeldigheit: Det er ikkje noko Jon gjer sjølv som fører til at han framleis er i live. Det er kanskje derfor han er så takksam overfor sumphøna, og seier til seg sjølv fleire gonger at han aldri vil gløyme ho. Vi legg merke til at Jon er glad for å vere i live. Det har han ikkje vore tidlegare. Dermed må det å vere i live tyde noko meir enn det reint fysiske. I ettertid tenker han også med gode tankar på sumphøna: "Eg trødde òg på den vesle sumphøna i staden for i det slimfylte djupet" (s. 153).

Jon samanliknar det å ligge i sumpmyra med å ligge i enga: "Kjende brå kvile i det. Slik han før hadde kjent i den uslegne enga" (s. 104). Og som når han ligg i enga, tenker Jon også denne gongen på å bli liggande, gje seg over og bli ein del av naturen: " Kva er det *eg* gjer? Ligg i myra. Fuglar vaggar or vatnet og over meg. Eg vil ligge. Eg vil bort. Vil sova. Tida di er oppbrukt, du sov i enga, sa det i han. Sova kan du ikkje" (s. 105). Denne gongen er det ikkje Jon sjølv som tar seg saman og kjem seg vidare, han blir "funnen og henta fram" (s. 105). Språket og det grafiske, lyriske oppsettet er også med på å underbygge at hendinga i myra og det å ligge i enga blir to parallelle hendingar:

Vil ikkje tenke.

⁹⁹ Svein Haftorn: *Norges fugler*, Oslo , Bergen, Trondheim 1971. Eg har henta ut nokre stikkord om sumphøna: Sumphøne: myrrikse, Porzana porzana. Ein fugl som er vanskeleg å få auge på, med ein karakteristisk lyd. Ein utprega skumringsfugl. Hekkar nær vatn. I paringstida kan ropet høyrast ut som stadige vatndrypp, lyden kan høyrast inntil 1,5 kilometer. Sjeldan i Noreg, trekkfugl. Som vi ser av karakteristikkane av sumphøna, er ho neppe ein tilfeldig valt fugl. Dei eigenskapane ho har passar godt inn i ein metaforisk bruk.

Vil ikkje meir.
Eg vil. (s. 63)

Eg vil ligge.
Eg vil bort.
Vil sova. (s. 105)

Jon blir konfrontert med situasjonen av gruskøyraren, som er den som finn Jon og bergar han (s. 106). Gruskøyraren er sint på Jon, og har blitt redd over å finne han slik. Han seier: "Det er ikkje noko å leike med at ein ligg død, er det vel?" (s. 107). Jon svarer lite på dette, men avkreftar at det har vore leik. Han veit at han like gjerne kunne ha gitt opp og vore død.

Korleis vêret er, og korleis det endrar seg etter som forteljinga skrid fram, er ein del av det som kan karakteriserast som opplevingar i naturen. Vêret endrar seg mange gonger. Det startar med at "[u]te var fin varm haust-ettermiddag" (s. 6), det blir skumring, dimme, regn, vind, måneskin og frost før det sluttar ein klar morgon på siste sida. Eg har vore inne på at naturen blir antropomorfisert, og det same gjeld vêret: "Ei mett haust-sol skein, og dei mette haust-angane var levande" (s. 13), "[s]kuminga byrja å dra innover med alt sitt vedmod" (s. 89) og "[e]i revne, mange stjerner kikka ned" (s. 133). I tillegg til antropomorfiseringa av vêret og naturen, blir det brukt ord og uttrykk eg oppfattar som særleg poetiske ord. Dei er først og fremst med på å skape og underbygge stemning. Slike uttrykk kan vere: "ein sid ettermiddagsvarme" (s. 37), "ein tanke av gry var å merke" (s. 149), "skoddeslør" (s. 153), "ei kald stål-luft" (s. 182), "frostmorgon, skademorgon" (s. 185) og "sølvgrå morgondogg" (s. 206). Dette er bare eit lite utval av alle dei orda og uttrykka som finst, men dei kan gje oss eit inntrykk av det poetiske språket Vesaas bruker, særleg i tilknytning til naturen.

Jons opplevingar blir ofte forsterka av korleis vêret er. Jon er glad og i ganske godt humør når han går med manngarden, og det er ein "[f]in dag. Sola skein haustklår og halvvarm. Gule tre og haustfarga lyng møtte ein i glennene og blanda opp den mørke barskogen" (s. 161). Eit anna døme er skildringa av Jon i skuret. Den unge jenta har gått frå Jon etter det siste møtet deires, og han vaknar og skal snart møte sagaren ein siste gong: "Jon fraus så han skalv. Det måtte tvert ha komi veromslag, og vareskuret hjelpte ikkje så mykje imot kaldluft" (s. 174). Andre uttrykk som blir brukt om vêret i denne samanhengen er "tung himmel, "sid skodde" og "kjøleg gry". I vareskuret er ikkje Jon så ovanpå, og like etter møter han sagaren. Det er ikkje ei god oppleving, og rett etter byrjar det å regne (s. 175). Mot slutten av romanen, der Jon har møtt den jenta manngarden leitar etter, har vi vind og regn som understrekar den alvorlege

situasjonen: "Vindstøytane heldt ved. Det uhyggelege ukjende regnet heldt ved. Dette var vel hardare enn noken gong før. Hardare, hardare, slik var loven. Han måtte slåst med henne. Han drog i henne for å få henne unna regnet" (s. 206). Heilt sist, der Jon står att einsam og aleine, er det "klåre", og det kan tolkast som ei oppklaring og ein positiv slutt. Det desse døma viser, er at vêret er med på å understreke sinnsstemningar, enten positive eller negative.

Vi ser dessutan òg at dei opplevingane Jon har i naturen, er like viktige for handlinga og utviklinga hans som det møta er. Naturopplevingane er dessutan ein føresetnad for at han kan halde fram med vandringa, og dermed blir ikkje denne teksten bare ei slags utfylling. Jon tenker over og arbeider med det han har vore igjennom, han kviler seg og får nytt mot og nye krefter til å gå vidare. Samstundes veit vi at han er i ferd med å gje seg heilt over til naturen fleire gonger. Opplevingane i naturen blir derfor tvetydige. Men om han ikkje hadde fått kvile seg og bearbeide dei opplevingane han har, er det usikkert om han hadde kome seg vidare. Jon er slett ikkje likegyldig til dei han møter, og fordi møta har så sterk verknad på han som dei har, må han få sleppe unna innimellom. Fordi det er lite handling, men meir stemning og ettertanke ute i naturen, må vi i første rekkje knyte opplevingane der til eit overordna "plot of revelation" Den tilstanden Jon er i, heng likevel nøye saman med dei opplevingane og møta han har hatt. Skildringane av Jon i naturen vidar ut perspektivet på Jons personlegdom, og vi får meir kjennskap til den indre utviklinga hans.

RAMME II: SLUTTEN

Eg har vore inne på at ein kan sjå på hendinga der Jon finn den bortkomne jenta som eit høgdepunkt og ei løysing innanfor eit overordna "plot of resolution". Samstundes vil vi ha fleire andre plot som ikkje får ei løysing. Vi veit t.d. ikkje kva som hender med den unge jenta, gruskøyraren eller sagaren. Dei held sikkert på med sitt som før. Den andre overordna plotstrukturen, som er eit "plot of revelation", der t.d. naturopplevingane inngår, har ikkje på same måten eit klimaks. Men eit viktig vendepunkt finn vi likevel der Jon har lagt seg ned i myra for å døy og blir berga av at han trakk på ein fugl, og deretter finn ut at han vil leve

vidare. I ein tradisjonell plotstruktur vil ein etter klimaks gjerne få ei rolegare avslutning. Rolf Gaasland skriv: "Denne avslutningsdelen vil det av og til være fruktbart å dele opp i to faser: En fase av spenningsfall og en konklusjons- eller avslutningsfase."¹⁰⁰ Dette blir problematisk i forhold til *Brannen*, i og med at vi har ein open slutt, der vi ikkje kan vere sikre på kva som vil skje med Jon. Konfliktane er ikkje løyst, og vi har ikkje ein utprega lykkeleg slutt. Likevel roar det seg mot slutten av romanen. Jenta døyr, og Jon står aleine igjen. Det siste prosalyriske avsnittet på dei to siste sidene fungerer som ei avrunding og ei avslutning, og etterlet lesaren med sine egne tankar. Vi sit ikkje igjen med ei utprega dårleg kjensle, men vi har ei von om at det kan gå betre med Jon etter dette. Vi har vel heller tankar om mange av dei same spørsmåla som Jon har stilt seg, eller vi sit igjen med ei undring. Dette har igjen samanheng med at vi ikkje bare har med eit handlingsplot å gjere, men like mykje med eit utviklingsplot der hovudpersonens tankar om seg sjølv og livet har endra seg.

Jenta er død, og Jon står aleine att under himmelkvelvingen. Det siste avsnittet i *Brannen* legg ikkje opp til ei eintydig tolking av korleis det går med Jon. Avsnittet er skilt ut med eit stort mellomrom i forkant, og blir dermed ståande som ei eiga avslutning. Dei fleste har tolka slutten i *Brannen* optimistisk, eller med ein optimistisk tone, mellom dei Leif Mæhle: "*Brannen* kan slutte med desse trass -i- alt- optimistiske setningane: "Eit rusk i ein umåteleg kvelving. Men endå." Jon har funne sin plass i den store striden som rasar i han og kring han".¹⁰¹ Den same konklusjonen har Ingeborg R. Kongslien, som seier det slik:

Etter alt det Jon har vore igjennom, må han og dikteren sannkjenne verda i kring seg, akseptere at det vonde verkeleg eksisterer, men at det fins einskilte lysare glimt innimellom. Og kanskje viktigare: at det er nokon som reagerer og kjempar mot. Dette er det som trass i alt gjev rett til den vesle spira til optimisme som eg meiner slutten uttrykkjer: "Men endå."¹⁰²

Eg meiner òg det er grunn til å ane ein liten optimisme. Eg trur ikkje vi har med ein Jon å gjere som har nådd full innsikt, men ein som har utvikla seg i forhold til den tumlinga han dreiv med i starten. Nå blir han ståande i ro. Men dei eksistensielle spørsmåla er der framleis: "Kva gjer du så? og "[k]va er det så" (s. 209), og vi får slett ikkje eintydige svar på dei. I det siste avsnittet (s. 208 - 209) kan vi legge merke til at Jon ikkje blir nemnt med namn, men at det er *han* og *du* som blir omtala. I dei heilt siste setningane er *han* òg borte, og *du* er den det

¹⁰⁰ Rolf Gaasland: op. cit s. 53.

¹⁰¹ Leif Mæhle: op. cit s. 218.

¹⁰² Ingeborg R. Kongslien: op. cit s. 64.

blir snakka til. ”Har du sett speglane svinga, så du veit kven du er? Kva du er for noko” (s. 209). Eg oppfattar dette som spørsmål direkte til lesaren, kanskje meir enn til Jon. Dermed famnar sluttavsnittet fleire enn Jon, og vi har sett ei lita dreining bort frå han og over på lesaren. Det siste avsnittet er meir fokusert på stemning og tilstand enn handling. Dette er med på å underbygge det allmenne, det lagar ei roleg avslutning som gjev rom for vidare refleksjonar, både hos Jon og lesaren. På den måten rommar det òg høvet til ein ny start.

Heilt mot slutten finn altså spegelen, eit tradisjonelt symbol, som har med identitet og det å sjå seg sjølv å gjere. I løpet av romanen har Jon og vi sett "speglane svinge", han har møtt dei negative sidene ved seg sjølv, og vi har sett kva eit menneskesinn kan romme. Vi har òg sett ulike sider ved vondskapen. Eg trur også at Jon har sett ”[k]va [han] er for noko.” (s. 208). Teksten sluttar med eit punktum, ei konstatering, og ikkje eit spørjeteikn. Kva Jon er for noko, må da kanskje vere eit menneske med alt det det inneber av spenningar mellom godt og vondt. Ikkje ein identitet som er heil, men ein personlegdom med fleire og motstridande sider samtidig. Og dette angår ikkje bare Jon, men like mykje oss som lesarar. Vi ser oss òg på ein måte i spegelen når vi les *Brannen*, vi møter mange sider ved oss sjølv. Dermed finn vi ein allmenn identitetsproblematikk i romanen.

Det blir sagt om den døde jenta at ho er "eit lite rusk av ein død i den djupaste dæld" (s. 209). Ho døyr likevel ikkje forgjeves, fordi tankane hennes skal leve vidare: "I den svære skåla skal gå signal. Ifrå djupaste dæld. Eit rusk i ein umåteleg kvelving. Men endå" (s. 209). Jon har tatt på seg å bere budskapet hennes om alt det vonde i verda vidare. Denne gongen blir han då også ståande, han går ikkje, prøver ikkje å dra seg unna. Som eg har vore inne på, er Jons forhold til jenter blitt litt endra. Han er mykje rolegare overfor det faktum at ho han finn er ei *jente*, og dei erotiske problemstillingane han har slite med tidlegare er komen litt i bakgrunnen. Men han har likevel ikkje utvikla seg dit at han har eit avklart forhold til jenter og erotikk. Eg er samd med Kongslien i at dei to siste orda rommar i seg ei von. Samstundes er det slik at Jon står att aleine, og sjølv om han har utvikla seg gjennom romanen, har han ikkje eit forhold til ei jente. Han har heller ikkje blitt del av ein fellesskap, men han har tatt på seg eit viktig oppdrag. At han er aleine under den store himmelkvelvingen, tykkjer eg er med på å understreke einsemda og den avstanden han har til andre. Og sjølv om slutten kan romme ei von, rommar han samtidig ein tvil om det som kan kome.

Ein som ikkje tolkar *Brannen* i noko positiv retning, er Jon Fosse. Han meiner at "*Brannen* ikkje har fått vere den forferdelege boka det er - og dermed heller ikkje den gode boka det er".¹⁰³ Det kan godt hende at han har rett i at romanen er meir dystert og forferdeleg enn det ulike tolkingar har lagt opp til. Kanskje er vi meir eller mindre medvitne er ute etter å finne dei positive samanhengane. Og det kan vere at vi lar dei positive elementa overskygge alt det som slett ikkje er positivt. Samstundes kan vi heller ikkje oversjå det som finst av positive element i romanen. Konklusjonen må nok bli at *Brannen* rommar begge delar. Birgit Ekern seier at *Brannen* er fleirstemmig eller polyfon, og samanliknar med dissonans i musikken.¹⁰⁴

Det uhyggelige preget som så ofte gestalter seg i Vesaas' romanunivers, der brudd og mangel på kausal sammenheng ofte er malen, må i stedet sammenføres med en modernistisk, dissonant musikk, som kjennetegnes av nettopp et fravær av tonal harmoni og umuligheten av en forløsende slutt. (s. 325)

Brannen rundes ikke av på en oppklarende måte, det konkluderes ikke på en måte som gjør at vi kan si oss ferdige med romanen idet siste side er lest. (s. 330)

Dette er eg heilt samd med Ekern i. Refleksjonane våre er ikkje slutt når vi er ferdige å lese, det er kanskje heller då det begynner. Slutten er ikkje slik at alle trådar nå er samla i ein eintydig konklusjon der vi får svar på alle spørsmåla som har vore stilt.

AVSLUTNING

Etter å ha hatt eit nært og intenst forhold til *Brannen* i lengre tid, står dette framleis som ei utruleg god bok for meg. Det seier noko om dei litterære kvalitetane denne romanen har. Eg har oppdaga nye ting og glitrande formuleringar kvar gong eg har lese boka. Dessverre er det umogeleg å kome inn på alt som er spennande med denne romanen. Tolkinga mi er først og fremst basert på hypotesen om at Jons forhold til jenter og erotikk er avgjerande for forståinga av den indre samanhengen i romanen, og denne hypotesen meiner eg at eg har fått stadfesta. I den samanhengen har eg fokusert mykje på analepsane tidleg i romanen. Eg meiner at

¹⁰³ Jon Fosse: op. cit i *Vinduet*.

¹⁰⁴ Birgit Ekern: op. cit. i *Edda*.

analepsane er svært viktige for å forstå den tilstanden Jon er i når han tar fatt på vandringa, og eg meiner det forholdet han har hatt til dei to jentene i fortida har innverknad på korleis Jon utviklar seg, både generelt og i forhold til jenter. Desse to jentene har truleg gått frå Jon fordi han ikkje har kunna møte forventningane deires. Han har flykta unna slike krav og gøymt seg bak bøkene. Grunnen til at Jon ikkje kan stille opp som mann, får vi antyda kan ha med forholdet hans til mor si å gjere, ei sterk morsbinding som han ikkje ser ut til å ha klart å frigjere seg frå. Det har vore lite fokus på analepsane hos andre fortolkarar av *Brannen*, men eg meiner altså at dei underbygger ein påstand om at Jons forhold til jenter og erotikk er ein viktig tematikk i *Brannen*. Den same tematikken blir underbygd med det at Jon møter fleire jenter i løpet av vandringa, ei av dei heile fire gonger, og alle desse kjenner han sterk dragning mot. For Jon blir erotikken både noko svært tillokkande og samtidig skremmande.

Når det gjeld vandringa, har eg på den eine sida sett nærare på dei ulike møta som finn stad, og på den andre sida sett på dei naturopplevingane som finst mellom møta. Vandringa til Jon er ei form for allegorisk vandring, der målet er å finne betre ut av sin eigen identitet og ståstad. Eg konkluderer med at dei fleste møta må kunne karakteriserast som ikkje-realistiske, dvs. som indre, psykologiske konfrontasjonar Jon har med sider av seg sjølv. Dei han møter er representantar for eigenskapar med ein destruktiv klang, t.d. vondskap, vold, angst og hat. *Brannen* blir ramma inn av at forteljinga startar og sluttar realistisk. Innimellom finst andre realistiske møte, t.d. møtet med dei folka som går i manngarden og dei som bergar fuglar. Ei anna viktig hending er der Jon står og ser på eit ungt par som har eit erotisk møte i ei eng. At nettopp det erotiske møtet er ei realistisk skildring, understrekar kor viktig Jons forhold til jenter og erotikk er. Det er verdt å merke seg at dei møta som er mest positive, er realistiske møte, medan dei mest uhyggelege ikkje er realistiske, men Jons møte med sitt eige indre. Vi får ei vending frå det ytre til det indre, og tilbake igjen til det ytre. Romanen startar og sluttar med signal: Telefonoppringinga i byrjinga set det heile i gang, og romanen sluttar med at det skal gå signal "i den svære skåla". Dette er òg med på å lage ramme om romanen. Hendingane tar til der Jon er heime hos seg sjølv, og sluttar tre og eit halvt døgn seinare der Jon blir ståande ute i naturen med det store himmelrommet over seg. Eg har også hatt fokus på dei opplevingane Jon har ute i naturen. Naturen framstår som tvetydig, både som noko skremmande som kan ta livet av folk, og som ein stad der Jon får kvile og hente seg inn att etter dei svært anstrengande møta. Eg konkluderer med at opplevingane i naturen er like viktige for å forstå utviklinga til Jon som sjølv møta er.

Det har vore ganske vanleg å oppfatte *Brannen* som ein roman med ein episodisk komposisjon, sidan Jon går frå det eine møtet til det andre utan særleg overgang mellom dei enkelte møta. Samstundes har det ofte vore peika på at romanen også har eit preg av "stream-of-consciousness"- effekt, fordi det ikkje finst ei ytre strukturering i form av kapittel eller ei anna form for inndeling. Sjølve vandringa lagar ein heilskapleg struktur, i og med at ho varer gjennom heile forteljinga. Etter kvart får vi ei visse om stadig nye og forferdelege møte, og ein del av spenningsoppbygginga er knytt til spørsmålet korleis det kjem til å gå med Jon. Ein av mine tolkingskonklusjonar er at *Brannen* ikkje er så episodisk som andre fortolkarar har hevda. Det er ei samanhengande forteljing om Jon, ein roman, som er bygd opp ei veksling mellom møta på den eine sida, og Jons refleksjonar og ettertanke ute i naturen på den andre. Eit anna element som er med på å binde saman historia, er det gjennomgåande bildespråket, der grunnmetaforen er *brannen*. Alle dei Jon møter og etter kvart også han sjølv, er merka av brann.

Det har vore hevda at det ikkje finst noko plot i *Brannen*.¹⁰⁵ Dette synspunktet deler eg ikkje, og eg har prøvd å vise at det kan vere tenleg å operere med to overordna plotkomposisjonar i romanen. Likevel er det ikkje slik at desse plota kan skiljast heilt frå kvarandre, dei heng tydeleg og sterkt saman. Begge plota vil vere knytt til Jons forhold til jenter, både det som får ei løysing ved at Jon finn den forsvunne jenta, og det som heng saman med utviklinga til Jon. I tillegg til desse to finst det mindre plot som ikkje får noka endeleg løysing, men som vil vere innvoven i dei to andre plota. Plotet som har ei løysing er knytt til den ytre handlinga, eit "plot of resolution", det plotet som har med den bortkomne jenta å gjere. Han har høyrte ropa frå jenta lenge, og vi har ei forventning om at det skal kome fram kven som roper. Herunder har vi òg tilløp til andre plot, som vi kan feste til dei personane Jon møter. Desse plota får ikkje noko løysing i romanen: Jon og den han møter går alltid frå kvarandre, og deretter får vi ikkje vite meir om korleis det går med den andre. Det andre plotet er eit utviklings- og openbaringsplot, eit "plot of revelation" som nettopp ikkje har ei klar løysing, og som vi først og fremst må knyte til vandringa. Her er derimot utviklinga til Jon svært viktig: Det skjer ei endring og ei utvikling med Jon i løpet av vandringa, men ikkje på den måten at han blir slik han burde vere. Problemstillingane finn ikkje si harmoniske løysing. Det er på slutten framleis usikkert kor mykje Jon har utvikla seg, og korleis det vil gå med han. Dersom målet skulle ha vore å bli motsett av det han er til å begynne med, så skjer ikkje det. Men Jon er ikkje like

¹⁰⁵ Birgit Ekern: op. cit s. 48.

tumlande som han har vore, og han er heller ikkje like redd for å ta inn over seg at det finst mange sider ved livet, også negative. Han veit nå at vondskap finst som ein del av menneska, og han har fått ei opnare haldning til menneska rundt seg. Sansane hans er opnare, også i forhold til jenter. Han har tatt på seg eit stort ansvar som den døde jenta har lagt på han. Men han er like einsam, like isolert som før.

Tarjei Vesaas' forfatterskap

Menneskebonn, roman, 1923.
Sendemann Huskuld, roman, 1924.
Grindegard (Morgonen), roman, 1925.
Guds bustader, skodespel, 1925.
Grindekveld eller Den gode engelen, roman, 1926.
Dei svarte hestane, roman, 1928.
Klokka i haugen, noveller, 1929.
Fars reise, roman, 1930.
Sigrid Stallbrokk, roman, 1931.
Dei ukjende mennene, roman, 1932.
Sandeltreet, roman, 1933.
Det store spelet, roman, 1934.

Ultimatum, skodespel, 1934.
Kvinnor ropar heim, roman 1935.
Leiret og hjulet, noveller 1936.
Hjarta høyrer sine heimlandstonar, roman, 1938.
Kimen, roman, 1940.
Huset i mørkret, roman, 1945.
Kjeldene, dikt, 1946.
Bleikeplassen, roman, 1946.
Morgonvinden, skodespel, 1947.
Leiken og lynet, dikt, 1947.
Tårnet, roman, 1948.
Lykka for ferdesmenn, dikt, 1949.
Signalet, roman, 1950.
Vindane, noveller, 1952.
Løynde eldars land, dikt, 1953.
Vårnatt, roman, 1954.
Ver ny, vår draum, dikt, 1956.
Fuglane, roman, 1957.
Ein vakker dag, noveller, 1959.
Brannen, roman, 1961.
Is-slottet, roman, 1963.
Bruene, roman, 1966.
Båten om kvelden, 1968.
Liv ved straumen, dikt 1970.

Dessutan: *Huset og fuglen*, tekstar og bilete 1919 - 1969, redigert av Walter Baumgartner, 1971.

Oversikta er gjengitt etter Olav Vesaas: *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*. Oslo 1995, s. 434 -435

Bibliografi:

Primærlitteratur:

Vesaas, Tarjei: *Brannen*, Oslo 1961.

Sekundærlitteratur:

Andersen, Per Thomas: *Norsk Litteraturhistorie*, Oslo 2001.

Biederman, Hans: *Symbolleksikon*, norsk utgave Oslo 1992 [1989].

Brooks, Peter: *Reading for the plot. Design and intention in narrative*, New York 1984.

- Cederblad-Bengtsson, Tone: "Brannen" frå *Ei bok om Tarjei Vesaas*, red Leif Mæhle, Oslo 1964.
- Chapman, Kenneth: "Isolasjon og medansvar (1959 - 1968)", frå *Hovedlinjer i Tarjei Vesaas diktning*, Oslo, Bergen, Tromsø 1969.
- Chatman, Seymour: *Story and discouse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press 1978.
- Dahl, Willy: *Norges litteratur. III Tid og tekst 1935 - 1972*, Oslo 1989.
- Ekern, Birgit: *Romanen som taus musikk. En undersøkelse av musikalske formelementer i romaner av Vesaas, Tunström, Fosse og Vaage*. Hovedoppgave, Universitetet i Bergen 2000
- Ekern, Birgit: "Rytme, klang og polyfoni i Tarjei Vesaas' Brannen. Musikalsk komposisjon og estetikk i moderne litteratur", *Edda* 3/01.
- Fidjestøl m.fl: *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*, Oslo 1994.
- Fontana, David: *Symbolenes språk. En spennende veiviser til symbolenes fascinerende verden*, Oslo 1996 [1993].
- Fosse, Jon: "Marit.Birgit. Anslag til nylesing av "Brannen" av Tarjei Vesaas", i *Vinduet* 2/85.
- Fosse, Jon og Finn Øglend: "Ein opprørar veit me kvar me har - Vesaas er det verre med." Ei brevveksling i tida og rundt Vesaas' roman "Brannen" mellom Jon Fosse og Finn Øglend, frå *café Existens*, Tidsskrift för nordisk litteratur, nr. 39/40, 3/4 1988.
- Fæster, Hans: "Vår stutte tid er her. Psykologi og budskab hos Tarjei Vesaas", frå *Norsk litterær årbok* 1972.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, New York 1980 [Discours du récit, Frankrike 1972] Omsetjing av Jane E. Lewin.
- Gimnes, Steinar: "'Tid og 'tilvere' i Tarjei Vesaas' roman *Sandelstreet* (1933)", frå Steinar Gimnes (red.): *Kunstens fortrolling. Nylesingar av Tarjei Vesaas' forfatterskap*, Oslo 2002.
- Giæver, Anne Grete: *Slik vil huset stå. En studie i Tarjei Vesaas' billedlige bruk av "hus" og "rom"*. Hovudoppgåve, Universitetet i Oslo, 1991.
- Gaasland, Rolf: *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*, Oslo 1999.
- Kongslie, Ingeborg R.: *Slik dikteren sansar det. Nye tendensar i Tarjei Vesaas' dikting i 1960-åra, med hovudvekt på "Brannen"*. Hovudoppgåve, Universitetet i Oslo, 1971.
- Lothe, Jakob: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*, Oslo 1994.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo 1997.
- Masát, András: "'Søken etter livets mysterier". Vesaas' figurer mellom initiasjon og splitelse", frå Steinar Gimnes (red.): *Kunstens fortrolling. Nylesingar av Tarjei Vesaas' forfatterskap*, Oslo 2002.

- Myhren, Dagne Groven: "Folkedikting som resonansbunn hos Tarjei Vesaas", frå *Bokvennen* 3/2000.
- Mæhle, Leif: "Brannen og dei brende" frå *Frå bygda til verda*, Oslo 1967.
- Møller, Lis: "Om figurativt språk" frå *Om litteraturanalyse*, red. Lis Møller, Odense 1995.
- Rottem, Øystein: *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen. Bind 1. Fra Brekke til Mehren 1945 -65*, Oslo 1996.
- Ryen, Karin: *Brannen av Tarjei Vesaas. En lesning*. Hovudoppgåve, Universitetet i Trondheim, 1991.
- Sundland, Egil: *"Det var en gang...et menneske". Tolkninger av Asbjørnsen og Moes undereventyr som allegorier på menneskelig innsikt og erkjennelse*, Oslo 1995.
- Vesaas, Olav: *Løynde land, Ei bok om Tarjei Vesaas*, Oslo 1995.
- Wojciechowska, Elzbieta: "Tarjei Vesaas og modernisme - med hovedvekt på "Brannen"" frå *Modernismen i Skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*, red. Asmund Lien, Trondheim 1991.
- Øglend, Finn: "No easy way out. Om "Brannen" av Tarjei Vesaas", frå *Vinduet* 2/85.
- Aaslestad, Petter: *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Oslo 1999.