



# **Tarjei Vesaas' *Vårnatt*. En nylesning**

NOR-3910

Hanne Grotdal

Mastergradsoppgave i nordisk litteratur  
Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning  
Institutt for kultur og litteratur  
Universitetet i Tromsø  
Høsten 2011



## Forord

Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg gradvis blitt bevisst noen av de godene man får av å jobbe nært og lenge med Tarjei Vesaas. Når jeg de siste månedene har gått og grublet på noe, hvis noe har vært vanskelig og uoversiktlig, har det flere ganger hendt at et Vesaas-sitat har ramlet ned i hodet mitt, som fra ingen steder, og skapt sammenheng og trøst, sånn at man kan tenke: Sånn er det. Fra *Vårnatt* kan jeg nevne et par gode: ”Ingen får velje kva som skal koma ramlande over ein” og ”Du greier meir enn du veit om sjølv. Det gjer alle menneske”.

Jeg vil først og fremst takke Lisbeth P. Wærp for å ha hjulpet meg tilbake til Vesaas, for gode råd og konstruktiv, oppmuntrende og inspirerende veiledning. Tusen takk til Hanne Sundby Mølmann for grundig korrektur og gode Vesaas-samtaler, og takk til Lars Eirik for gjennomlesing, teknisk hjelp og all mulig annen støtte. Til sist vil jeg rette en hjertelig takk til medstudentene på lesesalen, som har skapt et trivelig og givende miljø å være i de siste årene.



# Innhold

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Kapittel 1: Innledning</b> .....                                      | <b>1</b>  |
| 1.1 Problemstilling .....  | 1         |
| 1.2 <i>Vårnatt</i> og forfatterskapet .....                              | 2         |
| 1.3 Resepsjonen av romanen .....   | 4         |
| 1.4 Metode og struktur .....   | 8         |
| <b>Kapittel 2: Tid, rom og symbolikk</b> .....                           | <b>11</b> |
| 2.1 Romanens åpning .....  | 11        |
| 2.1.1 Huset.....   | 13        |
| 2.1.2 Nærområdet .....   | 20        |
| 2.2 Konsentrasjon og stilisering .....                                   | 22        |
| 2.3 Tittelen.....  | 24        |
| 2.4 Fortrolling.....   | 26        |
| 2.4.1 Nattlyset .....  | 26        |
| 2.5 Avrundning.....  | 31        |
| <b>Kapittel 3: Personer, konflikter og plot</b> .....                    | <b>33</b> |
| 3.1 Plot.....  | 34        |
| 3.1.1 Aktantmodellen .....   | 36        |
| 3.2 Prosjekt- og konfliktakser i <i>Vårnatt</i> .....                    | 38        |
| 3.2.1 Sissel.....  | 38        |
| 3.2.2 Tore .....   | 41        |
| 3.2.3 Kristine .....   | 42        |
| 3.2.4 Hjalmar .....  | 46        |
| 3.2.5 Karl.....  | 49        |
| 3.2.6 Grete .....  | 52        |
| 3.2.7 Gudrun.....  | 53        |
| 3.3 Parrelasjoner .....  | 54        |
| 3.4 Oppsummerende drøfting.....  | 57        |
| <b>Kapittel 4: Hovedpersonen</b> .....                                   | <b>61</b> |
| 4.1 Jon i <i>Brannen</i> og Hallstein i <i>Vårnatt</i> .....             | 61        |
| 4.2 Hjelperrollen: Hva ser de andre i Hallstein? .....                   | 63        |
| 4.2.1 Løfter om hjelp.....   | 65        |
| 4.2.2 Ung og utenfor?.....   | 67        |
| 4.2.3 Barnefiguren.....  | 71        |
| 4.3 Hallsteins prosjekt og utvikling: Initiering eller erkjennelse?..... | 75        |
| 4.4 Oppsummerende betraktninger .....                                    | 81        |
| <b>Kapittel 5: Avslutning</b> .....                                      | <b>83</b> |
| <b>Litteraturliste</b> .....   | <b>85</b> |



# Kapittel 1: Innledning

## 1.1 Problemstilling

Slik skal det vera med all ting kring Guti. Ei fortrolla verd som opnar seg og kjem til han og rører han, skræmer, lokkar og sårar, syndar og reiser oppatt. Personar dukkar opp, unge gjenter, gamlingar, fram av krokar, benker i stoga, brå koming inn av dører. Kameratar med sine ting. Ein bleik på bære or skogen. Love, love. (Vesaas, Olav 1995: 289)

Sitatet er hentet fra Tarjei Vesaas' første notater til romanen *Vårnatt*, som kom ut i 1954. Selv om hovedpersonen Guti seinere skiftet navn til Hallstein, kan vi her kjenne igjen flere sentrale trekk ved romanen i sin ferdige form: Hovedpersonens verden er fortrollet og befolkes av personer i ulike tilstander – som dukker opp ingenstedsfra. Ikke minst kommer løftemotivet tydelig fram, ”Love, love” (som altså ikke er engelsk), i romanen uttrykt gjennom den serien av løfter om hjelp som den unge Hallstein uten å tenke seg om gir de fremmede som kommer til huset hans. Vi aner det underlige, det ”rare”, som i stor grad preger romanen. Et lite resymé av handlingen vil gi en fornemmelse av det samme – at *Vårnatt* er noe mer enn en realistisk roman.

Handlingen i *Vårnatt* strekker seg over én eneste begivenhetsrik natt. I begynnelsen møter vi den fjortenårige Hallstein, som sammen med storesøsteren, Sissel på atten år, er hjemme alene. Foreldrene er bortreiste ett døgn. Sissel har en stund besøk av kjæresten Tore, og Hallstein går, etter å ha observert de to i stua, ut i nærområdene rundt huset, hvor han blant annet snakker med fantasikjæresten Gudrun. De to søsknene forbereder seg til en rolig kosekveld alene, når det plutselig banker på døra. På trammen står en familie i nød; en kvinne skal snart føde, og bilen deres har stoppet nede i veien. Den fødende, Grete, er gift med Karl, som er sønnen til Hjalmar og broren til Gudrun. I bilen sitter Kristine, som på underlig vis er blitt lam og stum fordi mannen, Hjalmar, ville det. Den fremmede familien blir hos Hallstein og Sissel natta i gjennom og bokstavelig talt tar over huset den tida de er der. Det blir raskt tydelig at familien er preget av dype kriser og konflikter, som de særlig trekker Hallstein inn i, idet han går fra rom til rom og snakker med hver og en av dem. Spenningen roer seg noe etter at Grete føder, men den alvorlige konflikten mellom Hjalmar og Kristine når ikke sitt klimaks før Kristine dør idet Hjalmar kjører bilen rett på huset og kolliderer med det. Når morgenen kommer, reiser familien videre.

Utgangspunktet for denne mastergradsavhandlingen er et ønske om å utvide, supplere og utfordre forståelsen av denne merkelige, men fascinerende lille romanen. Jeg mener at den utbredte tolkningen av *Vårnatt* som en *initieringsroman*, der den unge hovedpersonens møte med de nye gjestene fører til en modning, er for snever. Denne typen tolkning har absolutt noe for seg, men *alene* bidrar den til å forenkle romanen. Min lesning av *Vårnatt* presenterer en annen forståelse den rolle, status og funksjon hovedpersonen Hallstein har i romanen. Lesningen vil ta utgangspunkt i den spesielle relasjonen som oppstår mellom Hallstein og de fremmede. I 1.3 vil jeg gi en nærmere presentasjon av avhandlingens problemstilling i lys av resepsjonen av *Vårnatt*.

## 1.2 *Vårnatt* og forfatterskapet

Tarjei Vesaas (1897–1970) har en helt særegen posisjon i norsk litteraturhistorie. Selv om han vanskelig kan plasseres etter vanlige kategorier og perioder, regnes hans forfatterskap blant de mest betydningsfulle fra både før- og etterkrigstid. Vesaas er anerkjent som en viktig fornyer og modernist og har skrevet drama, dikt, noveller og romaner. Romanene er det flest av, og de har helt klart fått mest oppmerksomhet både av lesere og forskere. Det er som oftest også romanene som er grunnlaget når man vil si noe om forfatterskapet som helhet. En vanlig oppfatning er at Vesaas begynte å skrive annerledes fra og med *Kimen* (1940), et skille han selv kommenterer: ”I rekka av bøkene mine står *Kimen* som et dekteikn. *Det* var ikkje planlagt, men noko så opprivande og utruleg var skjedd, at det førde med seg ein ny skrivemåte, utan vidare” (sitert fra Vesaas, Olav 1995: 201). Bøkene i perioden fra debuten i 1923 fram til andre verdenskrig har ikke blitt verdsatt på samme måte som de som kom etter; de er i større grad regnet som realistiske bygdeskildringer i motsetning til de mer modernistiske, symbolske og vellykkede verkene fra Vesaas’ ”storhetstid”. En slik faseinndeling av forfatterskapet, hvor *Kimen* markerer det dyptgripende bruddet, har forøvrig blitt kritisert og nyansert. Blant annet viser Steinar Gimnes (2002) i en lesning av *Sandelstreet* (1933) og Lisbeth Wærp (2006) i en artikkel om de tre første bøkene til Vesaas, at det ikke er snakk om tette skott, og at bøkene fra den første fasen har trekk fra det man regner som de sterkeste verkene fra etterkrigstida, slik som formeksperiment og stilisering og symbolisering i framstilling av personer og miljø.

Det er i det hele tatt en spenning gjennom hele forfatterskapet, og også i Vesaas-resepsjonen, mellom det realistiske og symbolsk-allegoriske. De romanene som har fått størst oppmerksomhet, er de som ”har en realistisk overflatebehandling (med et underliggende



symbolmønster)” (Rottem 1996: 145), på bekostning av både de mer realistiske, fra før *Kimen*, og de mer eksperimentelle og ikke-realistiske, som de lite leste romanene *Signalet* (1950) og *Brannen* (1961). *Vårnatt* kom ut i 1954 som den første romanen etter *Signalet* og den siste før *Fuglane* (1957), og romanen har vanligvis blitt plassert sammen med de bøkene som er regnet som de mest vellykkede, nemlig hvor symbolikken ikke innebærer et fullstendig brudd med realismen. Det er likevel tydelig ut fra tidligere lesninger at man har sett på *Vårnatt* som en av de mer realistiske romanene, hvor symbolikken er mindre påtrengende. Jeg er enig i at *Vårnatt* er en realistisk-symbolsk roman, men jeg deler samtidig Tor Ulvens oppfatning om at lesninger som ikke tar høyde for det symbolske, i betydningen det som overskrider realismen, vil bli forenklerende, ”misforståtte lesninger” (Ulven 1988: 77). Disse synspunktene er han inne på i artikkelen ”Hjem til det ukjente”, som egentlig handler om Vesaas’ lyrikk, og som er trykt i et spesialnummer av *Café Existens* om Vesaas:

Hvis man innordner Vesaas’ sene prosabøker (for eksempel den genialt fortettede og komplekse fortellingen *Vårnatt* fra 1954) under kategorien ’realistisk-psykologisk roman’, så blir den selvsagt umulig, eller i det minste usannsynlig. Hvis man derimot leser en slik bok inn i en modernistisk linje fra, la oss si, Hesse og Kafka, så forvandles dens mangfold av symboliseringer til en styrke. Det som kan fremkalle misforståtte lesninger, er trolig at Vesaas i sine romaner alltid opprettholder en tilsynelatende realistisk ramme rundt fortelling og personer, mens miljøet hos en Kafka er åpenbart uvirkelig, i en viss forstand. (Ulven 1988: 77)

Ulven mener Vesaas og *Vårnatt* hører hjemme i en europeisk modernistisk tradisjon. Hvor Vesaas bør plasseres litteraturhistorisk, er et sentralt tema i den nyere resepsjonen av forfatterskapet. Ulven kan i så måte stå som en representant for en prosess der man vil nyansere bildet av Vesaas som en nordisk, lokal heimstaddikter – ved å framheve det modernistiske ved tekstene, på bekostning av det psykologisk-realistiske. Slik jeg ser det, er *Vårnatt* en roman som krever begge disse tilnærmingene, da den på en og samme tid er realistisk, med i hvert fall delvis psykologisk forklarbare personer, og symbolsk. Å undersøke én av disse sidene ved romanen vil føre til det Ulven kaller ”misforståtte lesninger”. Både-og-perspektivet reflekterer romanens egenart og er viktig å holde på i lesningen, noe som imidlertid ikke uten videre er enkelt. Slik jeg ser det, er *Vårnatt* en kompleks, grunnleggende åpen tekst, som krever en åpenhet i tilnærmingen.

Olav Vesaas skriver at kritikerne i samtida oppfattet *Vårnatt* som et tegn på at Vesaas ”var i ferd med å skrive meir lettfattelege bøker att” (Vesaas, Olav 1995: 289). Etter *Signalet*, som ble sett på som vanskelig, dystert og lite tilgjengelig, er det nærliggende å tenke at det er

graden av en realistisk ramme rundt det som skjer, som gjør at man mener *Vårnatt* er mer lettfattelig. At *Vårnatt* er en lett tilgjengelig roman i forfatterskapet, ser ut til å være en gjennomgående oppfatning, og mye tyder på at det har hatt konsekvenser for hvordan romanen har blitt lest. Rakel Christina Granaas er i denne sammenhengen inne på noe interessant i en artikkel som riktignok handler om *Is-slottet* (1963), ”Barnet som krisebærer” (2002), hvor hun reflekterer over barnefiguren, og nærmere bestemt hva det vil si at hovedpersonen er et barn. Hun introduserer et perspektiv som kaster et spennende lys over store deler av forfatterskapet, og særlig skillet mellom Vesaas’ ”vanskelige” og ”enkle” romaner:

Ser vi nå tilbake på kategoriseringen av Vesaas’ etterkrigsromaner som henholdsvis ”vanskelige” eller ”enkle(re)”, aner vi at forskjellene mellom dem ikke bare dreier seg om mer eller mindre tydelig ytre handling, men også at i de tilsynelatende enklere tekstene (f. eks. *Vårnatt*, *Fuglane*, *Is-slottet*) står ofte nettopp det barnlige eller barnefiguren i forgrunnen og ”maskerer” krisens – og fortellingens – kompleksitet. (Granaas 2002: 171)

Når det gjelder *Vårnatt*, er mitt utgangspunkt at man i tidligere lesninger har hatt et for ensidig psykologisk-realistisk fokus på hovedpersonen som ung, for ikke å si barn, og at det fører til forenklede tolkninger av romanen. Synet på hovedpersonen som et barn på steget til voksenlivet medfører en tilnæringsmåte som gjør at man overser mye av den kompleksiteten som i stor grad kjennetegner romanen. Slik jeg ser det, åpnes det for å lese barnet symbolsk, det vil si for å spørre hva barnet *representerer* i teksten, og for min lesning er det et interessant perspektiv.

### 1.3 Resepsjonen av romanen

Flere aspekter ved resepsjonen enn det jeg så langt har vært inne på, peker mot et behov for en nylesning av *Vårnatt*. For det første er det skrevet ganske lite om denne romanen. Det er for eksempel kun skrevet to hovedfagsoppgaver om *Vårnatt*, og begge er fra 1970-tallet. Det illustrerer også mitt andre poeng: Det er skrevet lite *nytt* om romanen. For det tredje består det lille som er skrevet de siste par tiårene av enkeltartikler og kortere kommentarer, som, selv om de representerer interessante perspektiv, vektlegger svært ulike ting og ikke går i dialog med hverandre. Gjennom å presentere en nylesning av *Vårnatt*, ønsker jeg både å reaktualisere verket og problematisere resepsjonen av det.

Den dominerende tendensen i den tidlige resepsjonen går ut på å lese *Vårnatt* som et hovedsakelig psykologisk-realistisk verk, og med fokus på hovedpersonen Hallstein og hans

utvikling fra barn til voksen. Et sentralt referansepunkt, også i Vesaas-forskningen forøvrig, finner vi i Kenneth G. Chapmans forfatterskapsstudie fra 1969. For Chapman handler *Vårnatt* om Hallsteins modning, og Chapman hevder blant annet at det er konfliktfylt for Hallstein ”å måtte gi opp sitt barndomsrike” (Chapman 1969: 155). Videre tolker han Hallstein og søsteren Sissels møte med de fremmede gjestene som noe som gir dem en personlig lærdom: ”deres oppfatning av verden blir endret for bestandig” (Chapman 1969: 157), og Hallstein ”kan aldri bli den samme mer, og han har tatt et viktig steg i retning av å bli voksen” (Chapman 1969: 161). Sagt med andre ord: Gjennom møtet med de fremmede gjestene får pubertetsungdommen Hallstein et innblikk i, eller en innvielse i, voksenverdenen. Det er en slik type tolkning av romanen som en psykologisk-realistisk initieringsroman jeg ønsker å utfordre i denne oppgaven. Et annet bidrag jeg kommer til å gå i dialog med, er Øystein Rottens korte gjennomgang av *Vårnatt* i *Etterkrigslitteraturen* (1996), som er nyere enn Chapmans, men som på sentrale punkt ligger nært opp mot hans tolkning. Blant annet skriver Rottem at det dramatiske møtet med de fremmede representerer et overgangsrite: ”konfrontasjonen får karakter av en slags *overgangsrite*, en rituell overgang til voksenlivet” (Rottem 1996: 151).

Lene Bredsdorff er en av ti hovedfagsstudenter som Leif Mæhle på 1960-tallet inviterte til å skrive om Vesaas. I sitt bidrag om *Vårnatt* foretar hun en spennende lesning av romanen, som på flere punkt bryter med den tradisjonelle forståelsen av den. Som Chapman leser Bredsdorff *Vårnatt* med fokus på Hallstein og barn-voksen-skillet, men samtidig skiller hun seg klart ut ved at hun ikke først og fremst er ute etter å påvise en endring hos Hallstein: Hun har snarere fokus på de fremmede gjestene og hva de representerer for han. Selv om hun ikke skriver det eksplisitt, blir det tydelig at Bredsdorff leser romanen allegorisk, når hun påpeker at de fremmede representerer ”muligheter” som Hallstein kan oppleve når han blir voksen: ”De bliver håndgribelige symboler på de muligheder der vil stå åbne for Hallstein, på godt og ondt” (Bredsdorff 1964: 129), på ”ensomheden, kulden, krigen, døden, men også fødselen og kærligheden” (Bredsdorff 1964: 131). Jeg vil i min lesning snu på dette, og også spørre hva Hallstein representerer for de fremmede. Det er interessant at Bredsdorff ikke leser personene som ”blot psykologisk forklarlige og forklarede” (Bredsdorff 1964: 129). Men der jeg vil vise at de tematisk viktige spenningene også er å finne i relasjonene mellom personene i romanen, mener hun at ”[d]et er i Hallstein det sker” (Bredsdorff 1964: 117).

Som nevnt er det skrevet to hovedfagsoppgaver om *Vårnatt*. Ingen av dem har en lesning av romanen som helhet som sin hovedhensikt. Harald Hellum er i sin studie, *Den dunkle klarhet. Trekk ved Tarjei Vesaas' stil i Vårnatt* (Hellum 1972), først og fremst ute etter

å si noe om Vesaas' særegne stil mer generelt, og til det arbeidet har han valgt å bruke *Vårnatt* som materiale. Oppgaven inneholder interessante analyser av bildebruken i romanen, men bildene settes ikke inn i noen større fortolkning av romanen. Den andre hovedfagsoppgaven er fra 1977, den er skrevet av Audun Sjøstrand og ble utgitt som bok to år senere under tittelen *Roman. Drama. Film. Tarjei Vesaas' Vårnatt i tre versjonar* (1979). Som tittelen indikerer, er det snakk om en komparativ studie av *Vårnatt*: Sjøstrand sammenlikner romanen med Vesaas' eget drama fra begynnelsen av 1960-tallet og med dreieboka til Erik Solbakkens filmadaptasjon fra 1976. Målet er å si noe om forholdet og overgangen mellom sjangrene mer generelt, og ikke tolke teksten i og for seg. Det er likevel tydelig at Sjøstrand forstår *Vårnatt* i et initieringsperspektiv. Han skriver blant annet at Hallstein "utviklar [...] seg bort frå barnet sin isolasjon og inn i ein samanheng med vaksne menneske" (Sjøstrand 1979: 13).

Frode Hermundsgård inkluderer en lesning av *Vårnatt* i sin større Vesaas-studie fra 1989, *Child of the earth. Tarjei Vesaas and the Scandinavian Primitivism*. Jeg er enig med Hermundsgård i at *Vårnatt* handler om noe mer enn en ungdoms møte med voksenverden. Hermundsgård leser *Vårnatt* med fokus på konflikten mellom natur og kultur, og betrakter de fremmede som representanter for en problemfylt, moderne virkelighet: "through them the 'negative', destructive forces in existence are expressed. They are seen as representatives of the modern technological society: people who have lost contact with nature, and have given themselves over to a destructive way of life" (Hermundsgård 1989: 80). Men slik jeg ser det, betyr ikke det nødvendigvis at Hallstein og Sissel har *bevart* kontakten med naturen og utgjør deres motpoler.

På slutten av 1980-tallet og begynnelsen av 1990-tallet oppsto det en fornyet interesse for *Vårnatt*. Jeg har allerede referert til forfatteren Tor Ulven, som representerer en kritisk røst til hvordan man tidligere har lest Vesaas' roman. Ulven foretar ikke egentlig noen utførlig lesning av *Vårnatt*, og hans påstand om et behov for en nytenkning blir dermed stående mer som en oppfordring enn en sammenhengende ny lesning av romanen. I tillegg til den lille kommentaren i artikkelen i *Café Existens* (1988), skriver Ulven kort, men interessant om romanen i et programhefte til Det Norske Teatrets oppsetning av *Vårnatt* i 1992, en tekst som også er å finne i hans posthume essaysamling fra 1997. Før jeg går nærmere inn på hva han skriver der, er det verdt å nevne at dramatiseringen av romanen i seg selv representerer ny interesse for *Vårnatt*. Vesaas skrev selv romanen om til skuespill i 1963, men dette stykket ble aldri satt opp. I 1992 ble *Vårnatt* endelig framført på teater, slik Vesaas selv hadde ønsket.

Denne oppsetningen var imidlertid ikke basert på Vesaas' egen dramatisering, men på en ny, stilisert sceneversjon skapt av multikunstneren Kjetil Skøien.<sup>1</sup> I Ulvens programnotis til dette stykket kommer han med flere spennende betraktninger om *Vårnatt*. Han vektlegger også her hvordan romanen bryter med realismen, overskrider "all realistisk sannsynlighet" (Ulven 1997: 135). Jeg vil ikke være så bastant, men heller ha som utgangspunkt at *Vårnatt* er både en realistisk og symbolsk roman. Noe som er særlig interessant for min tilnærming, er at Ulven framhever hovedpersonen Hallsteins rolle som *på siden av* de dramatiske konfliktene og relasjonene som utspiller seg blant de andre: "det han trodde skulle bli noe for *ham* og hans forhåpninger alene, eksploderer i et kaotisk sosialt rom [...]; selv blir han bare én aktør blant mange. (Ulven 1997: 136). Dette er perspektiv jeg vil følge opp min analyse. I tillegg leser Ulven Hallsteins møte med de fremmede som et møte med *verden*, men ikke i den forstand at han selv oppsøker den, slik det er vanlig i litteraturen: "Vesaas' fortelling har en struktur som er stikk motsatt den konvensjonelle med ungdom i hovedrollen: her drar man ikke ut i verden på eventyr, 'verden' kommer larmende inn på tunet for egen maskin, bokstavelig talt" (ibid.).

At de fremmede gjestene representerer en *annen* verden, er et poeng i Dagne Groven Myhrens artikkel om *Vårnatt* fra 1997, "*Vårnatt* – et moderne visjonsdikt?". Groven Myhrens perspektiv representerer helt klart en nytenkning om romanen, og slik jeg ser det, har denne innfallsvinkelen fra visjonsdiktningen mye for seg. Å tolke Hallstein som en Olav Åsteson-figur åpner for å forstå hans relasjon med de andre på en ny måte, og ikke minst for å se på det som skjer med Hallstein som et uttrykk for en mer generell erkjennelsesprosess, heller enn en initieringsprosess. Det mest relevante for min lesning er at Groven Myhren leser *Vårnatt* som en vandringsroman, der Hallstein "foretar en erkjennelsesvandring som kan sammenliknes med den type erkjennelsesvandring man finner i visjonsdiktning" (Myhren 1997: 250). Hallsteins vandring fra rom til rom i huset, de møtene han der gjør med de andre menneskene og de utfordringene han får, utgjør en viktig del av grunnlaget for den lesningen jeg vil gjøre av romanen. Likevel mener jeg det blir for bastant og enkelt å si at allusjoner til syndefallsmyten og *Draumkvedet* gir oss "den viktigste nøkkelen til å forstå *Vårnatt*" (Myhren 1997: 251). I tillegg preges artikkelen av at flere tolkningsmåter blir presentert etter hverandre, og at poengene i liten grad følges opp, men heller blir stående som interessante antydninger.

---

<sup>1</sup> I 1998 ble *Vårnatt* igjen satt opp på teater, denne gangen basert på Vesaas' refuserte manus, og som et polsk-norsk samarbeidsprosjekt.

Rakel Christina Granaas står for det nyeste bidraget til litteraturen om *Vårnatt*, en fyldig artikkel i festskriftet til Steinar Gimnes fra 2009, *Dobbeltblikk på Vesaas*, ei bok hun også selv var med og redigerte. Som tittelen på artikkelen indikerer, er det et fenomenologisk perspektiv hun anlegger på romanen: ”Kroppar på randa, i rommet. Tarjei Vesaas’ *Vårnatt*” (Granaas 2009). Med utgangspunkt i terskelsituasjonen, der Hallstein i hennes tolkning skal over ”til eit meir medvite og realitetsforankra samspel andsynes andre menneske” (Granaas 2009: 126), utvider hun fokuset fra Hallsteins utvikling til også å undersøke hva Hallstein representerer for de voksne fremmede. I utgangspunktet ligger dette nært de spørsmålene jeg vil stille, men i analysen vektlegger Granaas helt andre aspekter ved teksten enn det jeg er interessert i. Artikkelen er i stor grad teoretisk, og fokuset er på de kroppslige uttrykkene i romanen, som Granaas knytter til en eksistensiell problematikk omkring en ”egentlig” versus en ”ikke-egentlig” måte å kommunisere på.

At den nyere resepsjonen av *Vårnatt* består av lesninger med svært ulike perspektiv, sier kanskje noe om teksten selv – at den er flertydig og mangfoldig nok til å tåle å bli sett med ulike briller. Av de nyere bidragene vil jeg først og fremst forholde meg til de oppfordringene og tendensene til en nytenkning omkring romanen som Tor Ulven og Dagne Groven Myhren representerer. I min tolkning vil jeg særlig gå videre med det som peker i retning av en annen måte å tolke hovedpersonen Hallsteins rolle på i romanen.

#### **1.4 Metode og struktur**

Min problemstilling gjør det nødvendig å (1) nærlese teksten og (2) ha et åpent perspektiv på romanen. Nærlesingen vil slik være avhandlingens grunnleggende metode, og teoretisk-metodisk vil jeg trekke veksler på ulike tilnærminger til litteraturen. Jeg har allerede nevnt at jeg ser på *Vårnatt* som en roman som både er realistisk og symbolsk. Slik jeg ser det, er settingen med på å løfte historien utover seg selv, og jeg mener tida og stedet må være en integrert del av forståelsen av romanen som helhet. For å definere symbolet og gjøre rede for min forståelse, vil jeg støtte meg til Lis Møllers definisjon i boka *Om litteraturanalyse* (1995) og Atle Kittangs teoretisering over symbolet i artikkelen ”Metafor og symbol” fra *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* (2003). Et annet utgangspunkt for min tolkning er at lesninger av *Vårnatt* som en initieringsroman fører til at man overser mye av kompleksiteten og det grunnleggende åpne ved teksten. Det blir blant annet tydelig når man undersøker handlingsstrukturen. I denne delen av tolkningen vil jeg bruke begreper fra den narratologiske plotanalysen. Seymour Chatmans distinksjon mellom et ”plot of resolution” og et ”plot of

revelation”, slik den kommer fram i *Story and discourse* (1978), er relevant for tolkningen av forholdet mellom handling og tilstand i romanen. I tillegg vil Peter Brooks plotstudie *Reading for the plot* (1984) være relevant i en drøfting av leserens aktive rolle i plotkonstruksjonen. I analysen av konfliktstruktur og plotkomposisjon støtter jeg meg særlig til Rolf Gaaslands innføringsbok i narratologi, *Fortellerens hemmeligheter* (1999). Når det gjelder det som mer spesifikt dreier seg om hvordan vi skal forstå hovedpersonens rolle i romanen, vil jeg blant annet trekke veksler på Rakel Christina Granaas’ artikkel ”Barnet som krisebærer” (2002). Jeg vil også underveis der det er relevant gå i dialog med tidligere lesninger, i tillegg til at jeg vil trekke inn andre deler av både Vesaas-resepsjonen og Vesaas’ forfatterskap.

Avhandlingen består av tre analysekapittel i tillegg til innledning og avslutning. I kapittel to vil jeg undersøke hvordan settingen i *Vårnatt* blir symbolsk. Tida og stedet i romanen utgjør rammen for den handlingen som utspiller seg. Underliggjøring, stilisering og symbolisering av tid og sted bygger oppunder den betydningsutvidelsen som også preger persongalleriet, og blir et argument for å lese også personrelasjonene inn i en symbolsk sammenheng. Kapittel tre er viet den komplekse konfliktstrukturen i *Vårnatt*, og det underliggende målet er her å framheve relasjonene mellom personene som vel så viktig for tematikken som hovedpersonen alene. I det siste analysekapitlet er fokuset på hovedpersonen. Hvis Hallstein ikke er hovedperson i en initieringsroman, hvordan skal vi da forstå hans prosjekt og utvikling i romanen?





## Kapittel 2: Tid, rom og symbolikk

*Vårnatt* er en handlingstett roman, og mange vil kanskje mene at den i så måte er utypisk Vesaas. Alt som skjer, finner sted i rammen av ei kort natt, ei vårnatt, som det står i tittelen, og som det flere steder påpekes i romanen. Måten tida og stedet (eller stedene) framstår i teksten, er imidlertid ikke utypisk Vesaas: Underliggjøring og stilisering gjør at realismen overskrides.

Helt konkret finner handlingen i *Vårnatt* sted i løpet av ei natt i slutten av juni, i det man kan regne med er i noenlunde samme tid som romanen ble skrevet, i hvert fall er krigen ”slutt for nokre år sidan” (Vesaas 1954: 57).<sup>2</sup> Det aller meste skjer i et hus i utkanten av ei bygd som vi ikke får vite navnet på. Handlingen foregår i flere rom i huset, og også i nærområdet rundt med sløkeliia og den illgrønne sletta, i bilen og på sykehuset. Det er ingenting ikke-realistisk ved settingen i *Vårnatt*, med det som skjer i romanen, er at tida og stedet etter hvert får symbolske trekk. Tittelen *Vårnatt* viser til tida romanen utspilles i, men vårnatta blir også, sammen med huset, et av hovedsymbolene i romanen.

Det jeg vil gjøre i dette kapitlet, er først og fremst å undersøke ulike bildemønstre i *Vårnatt*, og vise hvordan både tid og sted er symbolske. Dette utgjør en sentral del av min tolkning av romanen som helhet, hvor forståelsen av tida, stedet, det fremmede og hovedpersonen Hallstein henger nøye sammen. Først vil jeg fokusere på underliggjøringen av stedene, særlig av huset og nærområdet rundt. Videre vil jeg se nærmere på måten både tida og stedet framstår som konsentrert og stilisert, og hvilken betydning det har for forståelsen av romanen. Tida, det vil si natta, vil jeg si litt mer om til slutt, og inngangen til denne undersøkelsen vil være noen refleksjoner omkring tittelen på romanen.

### 2.1 Romanens åpning

Det er særlig fra og med gjestenes ankomst at det er rom for å snakke om at historien begynner å bryte med kravene til sannsynlighet på en måte som gjør at realismen overskrides. Årsaken til det er først og fremst at skildringen av personene og forholdet mellom dem blir annerledes fra dette tidspunktet. Det forholdet som skildres mellom Hallstein og Sissel helt i begynnelsen av romanen, før gjestenes ankomst, er derimot framstilt psykologisk-realistisk. I

---

<sup>2</sup> Henvisningene til *Vårnatt* gjelder førsteutgaven og vil heretter kun være oppført med sidetall.

den grad man på dette tidlige stadiet får noen tegn på at historien vil utvikle seg til å peke utover seg selv på den måten den etter hvert gjør, har det å gjøre med underliggjøring i skildringen av *steder* og *ting*. Ser man nærmere på framstillingen av huset, stedene rundt og ting inne, blir det tydelig at *Vårnatt* er en symbolsk tekst fra første stund: Settingen er helt fra starten ladet med betydning på en måte som åpner for den mer åpenbare symboliseringen som finner sted fra gjestene banker på døra.

Blant annet finner vi allerede på tredje side en underlig og ladet skildring av en radio. Sissel og Tore hører på ønskekonserteren på radioen mens Hallstein står utenfor og observerer: ”Eit grønt auge i radioapparatet spela kaldt og langframandt mot han. Som nordljøs. Trolsk, endå det i grunnen var berre ein hjelpelaus maskin. Ut av høgtalaren kom dei mange slags ynske som folk hadde” (s. 7). Tor Ulven finner denne passasjen så pregnant at han tar utgangspunkt i den når han vil si noe om romanen som helhet:

For kanskje inneholder dette avsnittet hele *Vårnatt*, på sett og vis, og endatil elementer fra hele forfatterskapet. I disse fire-fem linjene finnes nemlig fascinasjonen over og frykten for det ukjente (”det grønne radioøyet”), det totalt fremmede og utenkte (”langframandt”), forventningen (”det trolske”), hjelpeløsheten (”berre ein maskin”), og, ikke minst, alle ønskene. Banale ønsker, javel, men kan ikke alle viktige ønsker synges på banale melodier, når det kommer til stykket? Imidlertid kommer det langfremmede bokstavelig talt kjørende inn på tunet [...] (Ulven 1997: 135)

Slik jeg ser det, er det også interessant hvordan radioen i denne skildringen tilskrives *uhyggelige* trekk. Radioen er et møbel i stua, noe kjent og nært, som her skildres som noe som tvert om ikke er velkjent og som man ikke er fortrolig med, jf. ”Eit grønt auge i radioapparatet spela kaldt og langframandt mot han”. På denne måten blir det kjente og hjemlige vrent og fremmed, og effekten av det er uhyggelig. Jeg er enig med Tor Ulven at vi kan knytte denne passasjen til det som skjer i romanen i et større perspektiv: Det som skjer med huset, eller hjemmet, når gjestene kommer, er nettopp at det fylles med noe nytt, fremmed og uhyggelig.

Det underliggjorte og betydningstette ved settingen i *Vårnatt* gjelder ikke minst selve huset som handlingen finner sted i. Dette er emnet for den neste delen: Hvordan framstilles huset, og på hvilken måte blir det symbolsk? Jeg vil også se nærmere på området rundt huset, og vise hvordan også disse stedene lades med betydning fra de første sidene i romanen, før gjestene kommer.

### 2.1.1 Huset

Stedet i *Vårnatt* består først og fremst av huset der Hallstein og Sissel bor med foreldrene, og nærområdet rundt. Jeg vil komme tilbake til denne begrensningen i settingen litt seinere. Her skal jeg undersøke andre aspekter som er med på å løfte huset fram som et symbolsk sted. Før jeg går videre, vil jeg presentere den forståelsen av symbolet jeg vil anvende i analysen.

Et litterært symbol er noe som finnes i romanuniverset, oftest en konkret ting eller et fenomen. Samtidig overskrides betydningen av det konkrete – tingen eller fenomenet betyr noe mer. En grei definisjon er at symbolet er ”et genkommende element i teksten, der har betydning og verdi i sig selv, men samtidig viser ud over sig selv – har en overført betydning eller en merbetydning, der ikke entydigt kan dechifrerer” (Møller 1995: 182). Symbolet forstås som en åpning fra det konkrete mot det abstrakte, som *samtidig* viser til både det konkrete og abstrakte. Ifølge Kittang er symbolet både immanens og transcendens. Det er immanent, dvs. tilstedeværende og iboende, ”i kraft av sine konkrete, substansielle eller sanselige kvaliteter” (Kittang 2003: 125). At symbolet også er transcendens, innebærer ifølge Kittang at det overskrider det iboende, og det gjør det ”ved den særegne måten det presenterer seg sjølv på – som ’saka utan å vere saka, og likevel saka’: Gåtefullt, epifanisk insisterer det så å seie på å bli tolka” (ibid.). *Gjentakelsen* er en vanlig del av en symboldefinisjon, slik vi så hos Lis Møller, og det er gjentakelsen som skiller symbolet fra andre språklige bilder, særlig metaforen, som det ellers har mange likhetstrekk med: Symboldannelsen skjer gjerne ved at et bilde går igjen i teksten, og det vil si at det er andre figurer og troper, slik som metaforen og similen, som ligger i bunnen.

Det er ikke hensiktsmessig her å gå noe særlig inn i problematikken rundt romantikkens oppvurdering av symbolet og nedvurdering av allegorien, og dekonstruksjonens omvendte vurdering, men det er likevel klart at den type forståelse av symbolet som jeg redegjør for her, har sine røtter i den romantiske tradisjonen. Symbolet ble da sett på som en nær og organisk forbindelse mellom det konkrete og abstrakte, og effekten av det noe poetisk og vakkert som må forestilles og føles, og ikke nødvendigvis fortolkes. Grunnen til at jeg nevner dette, er at en slik forståelse av symbolet har hatt stor innvirkning på lesningen av Vesaas, særlig gjennom Torben Brostrøms innflytelsesrike studie i Vesaas’ symbolikk fra 1955. I ytterste konsekvens innebærer en slik omgang med symbolbegrepet at man nedvurderer det fortolkningspotensialet som ligger i symbolet. Ifølge Brostrøm kan ikke symbolet oversettes: ”Det ligger derefter i sagens natur, at et symbol ikke kan oversættes, men kun vække anelser og fremkalde medleven, meddigten. Denne symbolform er det, der er fremtrædende i Tarjei Vesaas’ digtning” (Brostrøm 1955: 46). Selv om det synet på symbolet jeg legger til grunn

impliserer en slags sammensmelting av det konkrete og det abstrakte, og også at jeg ikke vil si noe *entydig* og endelig om hva for eksempel huset og natta symboliserer, betyr ikke det at jeg mener at symbolet først og fremst fordrer innlevelse og ikke forståelse. Jeg mener at man lett overser mye hvis man ikke er interessert i hvilke *betydninger* som er i spill.

Huset framstår som et mangetydig symbol i *Vårnatt*. For å få fram dette vil jeg blant annet der det er relevant sammenlikne det med måten huset fungerer som symbol på i *Huset i mørkret* (1945), og også ett sted med *Brannen* (1961). Lisbeth Wærp viser i sin lesning av *Huset i mørkret* at huset der fungerer både som et symbol på enkeltmennesket og på en gruppe mennesker, og hun kaller det derfor et ”dobbeltsymbol” (Wærp 2009: 44). Jeg mener huset i *Vårnatt* har kvaliteter som peker i en liknende retning. Vi vil òg se at huset i seg selv preges av det de nye gjestene representerer, og på denne måten blir huset nærmest en ny verden.

Huset i *Vårnatt* gjenspeiler det som skjer med menneskene og innbefatter deres skjebne. Et tidlig eksempel på det finner vi helt i starten av romanen, der huset er skildret som preget av at foreldrene, de voksne, er borte: ”Huset hadde einast ein løynd sus i seg av å vera forlate av vaksne tyngande folk” (s. 7). På denne måten gjenspeiler det Hallstein og Sissels situasjon og følelse av frihet. Et annet eksempel finner vi bare noen få sider etter gjestene har kommet: ”Det heile gladde av inn i huset som nyleg hadde førebudd seg til ein fri og lokkande åleinekveld” (s. 39). ”Det heile” viser til reisefølget og det er interessant at personene som kommer, allerede her gjør noe med huset. Huset besjeles, og vi ser at det her nærmest sammenfaller med Hallstein og Sissel, som er de som har ”førebudd seg til ein fri og lokkande åleinekveld”. Vi kan gjennom slike passasjer tolke huset som uttrykk for noe indre, personenes indre. Helt fra starten finner vi altså pregnante og stiliserte skildringer av huset, som her:

Huset stod her åleine ovanfor vegen. Her var ikkje jordbruk, berre eit hus med hage, og ein liten grasbakke rundt ikring. Bakom huset halla òg bakken nedover litt mot skogholtet – så huset stod fint på toppen. Rundt ikring stod venleg lauvskog. Ein såg over ein liten dalsøkk og bort i ei motli. Det var det siste huset vegen gjekk framom før han sette over ei lang aude hei – eller det *første* huset for folk som kom fra hin kanten.  
(s. 13–14)

Akkurat denne passasjen vil jeg også se nærmere på litt seinere i kapitlet. Noe av det mest påfallende i denne skildringen, er hvordan huset framheves som *annerledes* og *øde*. Huset skiller seg ut ved at det ikke er tilknyttet jordbruk, og ved at området rundt derfor bare består av plen og skog. Det står på toppen av en haug, alene, ligger helt i utkanten, og det neste man kommer til er ”ei lang aude hei”. Dette leder tankene over på et slags eventyrsted – et øde og

forlatt hus som står for seg selv. Huset i *Huset i mørkret* ligger også øde, enda mer øde og for seg selv enn huset i *Vårnatt*: ”skilt frå all verda med eit tett, tungt mørker” (Vesaas [1945] 1987: 153). Vi legger også merke til den interessante avslutningen i sitatet, der det står at huset både er det første og det siste huset, alt etter hvor folk kommer fra.

En annen måte huset får symbolske, eller kanskje til og med allegoriske overtoner, er at den samme beskrivelsen av huset gjentas så ofte at den virker som et tilnavn. Allerede på første side omtales huset som ”det gamle gule huset”: ”Han stilte seg opp der ute i gangen for å rope ut i veret så det gamle gule huset berre riste” (s. 5), og seinere: ”Det gamle gule huset hadde mor og far budd i sidan dei gifte seg, så både Sissel og Hallstein var fødde her” (s. 24). Andre steder brukes ikke nøyaktig de samme ordene, men det er likevel det at det er gult og gammelt som går igjen: ”Veggen her var måla gul eingong for lenge sidan, men fargen hadde flakna av både her og der, og etter som det ikkje vart oppattnya, hadde der komi eit sølvskimmer inniblant” (s. 14). Gult er en vanlig husfarge, som ikke peker mot noe symbolsk i og for seg, men ved at det gjentas og koples til sølv på denne måten, blir det mer framtreddende og dermed nærliggende å tillegge en spesiell betydning. Huset og fargen får i så fall symbolkarakter i tillegg til navnekarakter. At husveggen har ”eit sølvskimmer inniblant” skaper assosiasjoner til et eventyraktig sted. Husets farge, som på en og samme tid peker mot noe vanlig og noe eventyraktig, gjenspeiler dermed dobbeltheten i romanen som helhet: realisme og symbolikk.

Et annet interessant aspekt ved huset kommer fram i episoden der Hjalmar får start på den ødelagte bilen og bevisst kjører den rett mot, for ikke å si *på* huset. Her blir huset stående i kontrast, eller nærmest som en motstander, til bilen, der den kommer ”av seg sjølv” (s. 147). Denne bilepisoden framstår som noe av det minst realistiske i romanens handling, og jeg er enig med Groven Myhren når hun leser den som en endelig konfrontasjon mellom de to ektefellene Hjalmar (i bilen) og Kristine (i huset), som vi må forstå på et symbolsk plan (Myhren 1997: 245–247). Her er ikke målet å gå for dypt inn i en slik tolkning, men først og fremst vise hvilken rolle huset spiller. Bilen tilskrives dødsmetaforikk og destruktive krefter, jf. ”den døde vogna” (s. 146) og bilen ”kom sendande, mørkna og var døden der ho måtte råke” (s. 149), og det er huset som står i mot: ”Ein visste godt at der sat eit menneske inni, men endå kom liksom denna vogna av seg sjølv larmande og ville køyre dette huset ned” (s. 147). Bilen kjører bokstavelig talt på huset, og vi merker oss at ”sjølvve huset” blir preget av konfrontasjonen:

No kom støyten på snei, sneidde inn i huset med støytfangaren og skjermen. Likevel var det eit skurande brak og ein skjelv gjennom heile tre-huset, knasing i bordkledningen – og det at *sjølv huset gav etter*, la ei mørkare hinne over syn og tanke, og forvilla alt eit halvt sekund – så såg ein klart att, og kunne tenke.  
(s. 149, min utheving)

På symbolsk plan fører påkjørselen til Kristines død, og på denne måten knyttes hennes skjebne helt tydelig til husets status. At de menneskene som befinner seg inne i huset, kan rammes av at bilen kjører på det, er noe også Karl uttrykker mer direkte i sin bekymring for Grete og barnet, når han roper til Hjalmar: ”Veit du kva eg *har* inne i det huset!” (s. 152). Denne frykten for at en bil kjører på et hus, og kan ødelegge det helt, er vanskelig å tolke som uttrykk for noe virkelig. At huset inngår i dette bildet, er med på løfte det utover realismen.

Episoden der Hjalmar kjører bilen på huset, blir enda mer interessant når man sammenlikner den med en tilsvarende episode i *Brannen* (1961). Påkjørselen i *Vårnatt* kan vi tolke som en forløper for den påkjørselen som finner sted der. I *Brannen* virker episoden videreutviklet, mer ikke-realistisk, og man tvinges i sterkere grad til å lese den som uttrykk for noe annet, noe indre. Jeg vil si litt mer om *Brannen* i 4.1 og der peke på andre trekk ved romanen som gjør den interessant som sammenlikningsgrunnlag i denne oppgaven. Hovedpersonen i *Brannen*, Jon, vandrer rundt og blir konfrontert med mennesker som har det svært vondt. En av disse er gruskjøreren, som plukker opp Jon når han ligger og hviler ved veien. I en interessant passasje ser vi at noe skjer med gruskjøreren når de nærmer seg et hus ved veien. Det blir tydelig at han har et vanskelig forhold til dette huset og til mannen inni: ”ein mann som eg har alt vondt å takke for” (Vesaas 1961: 111). Så skjer dette:

Eit rykk gjennom heile grusbilen.  
Eit feil handgrep i maskina. Vart retta.  
Men det hadde skjedd noko med føraren.  
[...]  
– Ser du *det* huset? spurde gruskøyraren drepende, og i all hast – for dette  
skjedde på utruleg stutt tid.  
– Ja kva med huset?  
[...]  
– Det huset har stått lenge nok. Og han som er inne i det òg!  
– Nei nei, prøvde Jon, såg noko bryte fram.  
– No skal det ned. Eg har lenge planlagt det. Eg har lenge –  
(Vesaas 1961: 109)

Selve påkjørselen er skildret på omtrent samme måte som i *Vårnatt*, selv om den store grusbilen gjør langt større skade: ”den tjukke bulnande fronten på bilen *var* ein stut og stanga krasande mot den veike veggen og underbyggnaden på huset. Det gav etter, knast og gjorde

røre der ute” (Vesaas 1961: 111). Episoden ender med at gruskjørerer løper inn i huset, ingen kan stoppe han, og etterpå blir ”to livlause” båret ut (Vesaas 1961: 123). Påkjørselen fører dermed til død i begge romanene, og huset og bilen representerer to parter i en hatefull og ødeleggende konflikt. Noe vi òg kan merke oss, er at også i gruskjørererepisoden representerer huset en form for isolasjon. Isolasjon er det som først og fremst kjennetegner Kristine i *Vårnatt*. Anne Grete Giæver peker i sin hovedoppgave om hus og rom i Vesaas’ forfatterskap på at mannen i huset som kjøres på i *Brannen*, har isolert seg fra omverdenen inne i huset med en samling skjøre glass, og at huset fungerer som ”den isolertes rom eller skjul” (Giæver 1991: 123). Forskjellen mellom disse to romanene til *Vesaas* er at i *Brannen* skjer et brudd med realismen – der kan man kjøre ned et hus og så sette det opp igjen. I *Vårnatt* er episoden både realistisk og symbolsk, jf. Karls reaksjon: ”Men ein køyrer ikkje ned eit hus. Ein køyrer berre i hel seg sjølv!” (s. 151).

I kapittel 4 vil jeg ta for meg Hallstein og på hvilken måte man kan forstå hans rolle og utvikling i romanen. I den sammenhengen vil jeg vise at Hallstein fungerer som en hjelperfigur i spillet mellom de voksne, og at denne rollen særlig tilskrives han i den serien av møter han har med de andre på tomannshånd. Jeg tolker disse møtene som svært sentrale for forståelsen av tematikken i romanen, og det interessante her er at møtene foregår i ulike *rom* i huset. Hallstein vandrer fra rom til rom, rom som gjestene har tatt over og fylt med nytt innhold. Dette utgjør et av de viktigste argumentene for en lesning av *Vårnatt* som en erkjennelses- eller vandringsroman (jf. Myhren 1997). Vi ser konturene av sammenhengen mellom huset som symbolsk setting og en slik forståelse av romanen som helhet. Hallstein dras inn i de ulike rommene og får en ny oppgave og blir avkrevd et nytt løfte hvert sted:

Og ute på tunet måtte Hallstein også sjå oppetter den gule veggen – som i undring over at huset såg ut som før – no som kvart rom var oppteke av framandt og utenkt. Ein kunne tru det dirra når ein la handa på det. Kva var dette for utruleg natt? Frå alle rom ropte det på ein, og ein måtte inn.  
(s. 145–146)

I dette sitatet finner vi en interessant allusjon til *Huset i mørkret*. En vegg som dirrer når man tar på den, er nemlig et motiv som går igjen i denne Vesaas-romanen: ”Han legg handa på veggen. Kjenn, det dirrar under alt det løynde trykket” (Vesaas [1945] 1987: 228), og: ”Då han legg handa på veggen, så dirrar det der” (Vesaas [1945] 1987: 233). En viktig forskjell mellom disse to romanene er at i *Vårnatt* opptrer dirringen gjennom en simile, der forbindelsesleddet er ”Ein kunne tru”. I *Huset i mørkret* inngår ikke dirringen i en simile. Vi er her inne på en viktig forskjell mellom de to romanene i sin helhet, som vi også var inne på

når det gjaldt *Brannen*: I *Vårnatt* opprettholdes den realistiske rammen, mens vi i *Huset i mørkret* tvinges til å lese i overført betydning. At huset i *Vårnatt* er skildret på en liknende måte som i den tidligere romanen *Huset i mørkret*, peker likevel i retning av at vi bør være åpne for å lese det symbolsk/allegorisk. I *Huset i mørkret* skjelver huset på grunn av det mørket som har lagt seg over det. Det er forgjort, forvandlet av mørket og det folket som har kommet og okkupert det.

Det innrykte sitatet over, der Hallstein står utenfor og ser på huset, er sentralt for min tolkning av *Vårnatt*. Vi ser hvordan huset, rommene, det fremmede, Hallsteins rolle og selve natta knyttes sammen. Før vi går videre langs det sporet, skal vi se nærmere på hvordan de ulike rommene blir ”oppteke av framandt og utenkt”. Også huset i *Vårnatt* blir omskapt, forgjort og forvandlet av det nye som kommer og fyller det. Når gjestene først kommer, er det kun Grete som får et eget rom. Hun blir ført inn på rommet til Hallstein og Sissels foreldre for å føde. Det er først etter fødselen og et måltid på kjøkkenet, som Sissel setter i stand, at de andre blir tildelt en plass å sove rundt i huset. Kristine får Sissels rom, Gudrun Hallsteins, mens Hjalmar og Karl skal være oppe på loftet. Det gjøres flere steder et poeng av at Hallstein og Sissel ikke har noe sted å sove, at det er umulig for dem å sove. Blant annet unnskylder Grete at de to søsknene må gå rundt hvileløst: ”Vi set dette huset på ende vi i natt så” (s. 114), og: ”Uff ja så mangmente som vi kom ramlande. Orsak, det var no fælt òg det då, sa ho til slutt, at vi jagar husets folk” (s. 115).

Gjestene har tatt over huset og fortrent de opprinnelige beboerne. Selv om det ikke er så eksplisitt uttrykt som i *Huset i mørkret*, eller arter seg likt, finner vi også her et okkupasjonsmotiv. Flere ganger får man et inntrykk av at gjestene nærmest blir ett med de rommene de befinner seg i, og særlig gjelder det de tre av det kvinnelige kjønn, nemlig Kristine, Grete og Gudrun. Det kommer blant annet fram når Hallstein omtaler sitt eget rom som Gudruns: Karl spør hvor Gudrun er, og Hallstein svarer ”På romet sitt” (s. 175). Enda tydeligere er måten de gamle rommene blir preget av de nye eierne når det gjelder Kristine. Stemningen er en ganske annen når hun er der, enn da det var Sissels rom: ”Men han fylgde innover gangen. Mot døra til det farlege og stille romet – romet som elles var det lettaste i heile huset for di det var Sissels” (s. 162). Rommene er med andre ord omskapt: ”Endå eit kjent rom omskapt i den fortrolla natta” (s. 113). Hallstein vandrer fra rom til rom, og har også en egen bevissthet om det. Etter besøket oppe på loftet hos Karl, og like før han blir kalt inn til Gudrun, sier han til Sissel: ”No har eg snart vori i alle rom” (s. 126).

Allegorisering gjennom rominndeling finner vi i enda klarere form i *Huset i mørkret*. Huset der er gigantisk og framstår som en egen verden, med ”tallause rom og gangar og



smog” (Vesaas [1945] 1987: 153). Wærp viser hvordan det er en tydelig kopling mellom rommene og de som bor der, og at ”flere av rommene forbindes med mennesketyper og -trekk og abstrakter” (Wærp 2009: 49). Rominndelingen fungerer på en liknende måte i *Vårnatt*: Rommet gjenspeiler tilstanden til eller egenskaper ved den personen som fyller det. Etter det besøket hos Gudrun jeg refererte til over, som blir en sterk, positiv og lokkende opplevelse for Hallstein, blir det neste rommet han besøker Kristines. Her kommer det interessant nok fram at det som befinner seg i de ulike rommene, er totalt forskjellig, og ikke minst, tilstanden til rommet framstår som et symbolsk uttrykk for tilstanden til Kristine: ”Det var følt så det kunne skifte frå rom til rom: her inne var det naken naud” (s. 141). Seinere, etter Kristines død, kalles dette rommet for ”dødsromet” (s. 217).

Det er først ganske nært slutten av romanen at det antydes at Hallstein og Sissels hus ikke nødvendigvis er det første familien har besøkt. Hjalmar sier rett før avreisen: ”Så er det ut or *dette* huset” (s. 226). Bare én side tidligere sier Gudrun noe man fort setter i sammenheng med det utsagnet: ”Vi blir til plage kvar vi kjem, vi så” (s. 225). Selv om vi ikke finner mange slike hint, er det bemerkelsesverdig og et grunnlag for å tolke dem dit hen at det er snakk om flere hus med en liknende status som Hallstein og Sissels, og at familien er på en lengre reise. Dette kan vi også se i sammenheng med at vi bare får vite at familien er på flyttefot og ikke hvor de kommer fra, eller hvor de er på vei. I så fall er dette også med på å sette huset inn i en annen kontekst i romanen, og det innebærer et allegorisk trekk. Reisens åpne karakter gjør at vi kan lese den som en livsreise, og ikke bare konkret som en flyttetur. Kanskje er det sånn at livsreisen deres *blir* en flyttetur på grunn av de problemene de har og den situasjonen de er i.

Vi har sett at huset framstår som et komplekst, men svært sentralt symbol i *Vårnatt*, som peker i litt ulike retninger. Som jeg sa innledningsvis i denne delen, har jeg ikke som mål å komme til noen endelig eller entydig tolkning av hussymbolet. Ut fra det som så langt er vist, er det flere mulige betydninger å spore. Vi har blant annet sett flere eksempler på at huset i seg selv gjenspeiler det som skjer med de ulike enkeltpersonene, og dette poenget, i tillegg til måten huset også besjeles, peker i retning av å tolke huset som et symbol på mennesket, eller mer spesifikt enkeltmennesket. Vi så for eksempel at huset fungerer som symbol på Kristine i konfrontasjonen med Hjalmar (i bilen), og at huset besjeles og gjenspeiler det som skjer med Hallstein og Sissel. Dette gjør også at vi kan forstå det som skjer med huset som uttrykk for noe *indre*. Noe som også peker i den retningen er at skillet mellom det virkelige og det innbilte, mellom våken tilstand og drøm, delvis utviskes i flere passasjer i romanen. Tvil om at det som skjer er virkelig, sås særlig ved at Hallstein ofte tror han drømmer, og av koplingen

mellom Hallsteins fantasiverden og det som skjer med de fremmede gjestene (særlig knyttet til Gudruns status som både fantasikjæreste og virkelig person i romanuniverset).

Analysen over har også vist at huset symboliserer en større gruppe av mennesker, og videre, muligens også verden. Begge disse betydningene jeg nå har vist til er i tråd med konvensjonelle symbolbetydninger av hus (jf. Wærp 2009: 44). Det viktigste argumentet for en tolkning av huset som symbol på en verden er den allegoriseringen som skjer gjennom rominndelingen, hvor hvert rom fungerer som symbol for egenskaper ved eller tilstanden til den personen som opptar det. Bredsdorff beveger seg i en liknende retning når hun sier at huset ”blir ved det fremmede innhold en ny verden” (Bredsdorff 1964: 130). Hallsteins vandring rundt fra rom til rom kan vi gjennom det forstå som en vandring rundt i verden. I denne sammenhengen blir også Tor Ulvens perspektiv på *Vårnatt* interessant. Hans poeng er nettopp at i *Vårnatt* kommer ”’verden’ kommer larmende inn på tunet for egen maskin, bokstavelig talt” (Ulven 1997: 136), altså representert av den fremmede familien som kommer og tar over huset. Min analyse har vist at huset som symbol må være en sentral del av en slik forståelse.

Jeg har argumentert for at sammenlikninger med måten huset fungerer som symbol på i to andre verk av Vesaas, *Huset i mørkret* (1945) og *Brannen* (1961), gir støtte til å lese huset symbolsk-allegorisk i *Vårnatt* også. Disse romanene er regnet for å være to av de minst realistiske og mest eksperimentelle i hele forfatterskapet. *Vårnatt* kom ut i perioden i mellom, i 1954, og det er interessant å se hvordan motiv og tema går igjen i forfatterskapet, utvikles og brukes på delvis liknende, delvis nye måter.

### **2.1.2 Nærområdet**

Andre iøynefallende trekk ved settingen på de første sidene i romanen, i tillegg til det som gjelder huset, finner vi i framstillingen av de områdene *rundt* huset som Hallstein kaller sine egne, og som utgjør en del av hans personlige eventyrverden. Forholdet Hallstein har til denne verdenen, er også noe av det som tilslører skillet mellom hva som er virkelig og hva som er innbilt i romanen, og som derfor bidrar til at man kan stille spørsmål om både stedets og personenes status. Selv om sløkelia og sletta med sneglene mer eller mindre framstilles som et personlig landskap for Hallstein, som han projiserer sine følelser og tanker på, er skildringen av de så betydningsladd, underliggjort og stilisert at vi likevel må tolke de som en del av settingen som peker utover realismen og blir symbolsk.

Når det gjelder sløkelia, er det blant annet interessant at den flere steder kalles ”Den våte lia”, ett sted omtalt med stor forbokstav til og med, selv om det står midt i en setning. På denne måten får beskrivelsen navnekarakter, og tydeligere enn husbeskrivelsen. Det er flere av de andre stedene som får liknende tilnavn som brukes flere ganger, som også dermed kan sies å nærme seg et fast navn, men det er bare ”Den våte lia” som framheves med stor forbokstav. Umiddelbart kunne man tenke seg at det var snakk om en trykkfeil i førsteutgaven, men det er ikke tilfelle. Jeg har undersøkt dette nærmere og funnet ut at det gjelder i seinere utgaver også, inkludert *Skrifter i samling* (1987). Vi kan derfor tolke det som et allegorisk trekk ved romanen. Hallstein er på vei til sløkelia, og møter på Tore: ”Bli med ned i Den våte lia, sa han uventa” (s. 17). Navnet framheves også i formuleringen: ”Den våte lia, heitte det her” (s. 18). Uttrykket brukes tre ganger på kort tid, og er dermed lett å legge merke til, siste gang i: ”Den våte lia låg dødsstill” (s. 20). Skildringen av sløkelia og Hallsteins besøk der er preget av betydningstetthet, underliggjøring og erotisk ladning: ”Det gjekk eit gøymt våt-seg gjennom denne bratte skråningen. Jorda held seg rå og svart, og visse slags vokstrar voks som i ørske. Den ville groinga gjorde at her lukta annleis enn i hine liene. Gras og lauvtre, og inni graset fullt av steinflis frå gløynde små skred” (s. 18). Vi ser at plantene besjeles, jf. ”visse slags vokstrar voks som i ørske”.

Sletta med sneglene, som Hallstein og Sissel besøker sammen før gjestene kommer, karakteriseres som ”illgrønn”. Adjektivet brukes ikke i like faste vendinger som vi så gjaldt sløkelia, men det er likevel påfallende hvordan den samme beskrivelsen går igjen. Det illgrønne får oss til å tenke på det veldig fruktbare: ”I dalsøkken under lia lyste det av illgrønt gras. Ei fin lita slette, men med bjørkeholt og kjørr spreidd utover. Dernede låg dei store svarte sneglane i kveld, sidan her lukta regn” (s. 22), ”Den grønne bakken gjekk over i den endå grønare vesle sletta mellom bjørkene” (s. 27) og: ”Så var dei på den vesle illgrøne sletta” (s. 28). Det illgrønne, eller det sterkt grønne, konnoterer en frodighet, som vi kan knytte til det erotiske ved sløkelia. På denne måten henger disse to områdene som omslutter huset sammen. De er begge kjennetegnet av fruktbarhet, som vi skal se at også vårnatta i seg selv kan tolkes i retning av.

Vi har så langt sett at steder og ting; huset, sløkelia, sletta og radioapparatet, allerede fra romanens aller første del, det vil si før gjestenes ankomst, er preget av underliggjøring. Det vi skal se på videre, peker i samme retning. Både stedet og tida er svært konsentrert og stilisert, noe som også har konsekvenser for hvordan vi skal forstå romanen som helhet.

## 2.2 Konsentrasjon og stilisering

Andre steder i oppgaven vil jeg argumentere for at graden av stilisering når det gjelder personene, særlig de fremmede gjestene, åpner for at *Vårnatt* ikke bør leses utelukkende psykologisk-realistisk. På samme måten virker stiliseringen og den videre symboliseringen av tida og stedet i romanen. Både tid og sted lades med betydning, konsentreres og stiliseres, og skaper med det en ramme for det som skjer som er med på å løfte historien utover seg selv.

Jeg har allerede nevnt at handlingen som helhet finner sted i løpet av ei eneste natt som – jf. tittelen – er ei *vårnatt*. Romanen starter ”i kveldinga, etter ein steikvarm dag” (s. 6). Hallstein og Sissel er alene hjemme, og vi får vite at foreldrene kommer tilbake dagen etter: ”Likevel, eit heilt døgn og vel så det fekk ein gå her plent som ein ville” (s. 24). Det er midt i forberedelsen til kosekvelden til de to søsknene at det plutselig banker på døra (s. 35). Gjestene blir hos dem i huset fram til morgenen etter, når sykebilen kommer for å hente Grete, og det er her romanen slutter.

Når det gjelder stedet, understrekes det også at det er svært begrenset. Det aller meste av handlingen foregår inne i huset, eller like i nærheten.<sup>3</sup> Det framheves at huset ligger for seg selv:

Huset stod her åleine ovanfor vegen. Her var ikkje jordbruk, berre eit hus med hage, og ein liten grasbakke rundt ikring. Bakom huset halla òg bakken nedover litt mot skogholtet – så huset stod fint på toppen. Rundt ikring stod venleg lauvskog. Ein såg over ein liten dalsøkk og bort i ei motli. Det var det siste huset vegen gjekk framom før han sette over ei lang aude hei – eller det *første* huset for folk som kom fra hin kanten.  
(s. 13–14)

Dette sitatet har vi allerede sett litt på tidligere. I den sammenhengen var fokus på at huset framstår som annerledes og øde, og nærmest som et eventyraktig sted. Her er det særlig relevant å legge merke til den klare romlige avgrensningen av området, med skogen rundt. I dette store bildet er også Tore en del: Tore vandrer rundt i skogen rundt huset natta igjennom. Selv om han ikke deltar direkte i det som skjer i løpet av natta, er han tilstede hele tida, og vi vil se at han særlig setter Sissels utvikling i perspektiv: Han nærmest venter på at natta skal gjøre henne klar for han (jf. 3.2.2). Tores posisjon rett i utkanten av både det som skjer og stedet der det skjer, er en del av den rammen som handlingen finner sted i. I tillegg er dette med på å gi settingen, og videre romanen, en bildemessig karakter. Ikke bare er stedet

---

<sup>3</sup> Unntaket er sykkelturen og turen til sykehuset.

avgrenset og stilisert, det er også svært anskuelig, visuelt. Beskrivelsen av huset som ligger for seg selv på en bakketopp, med ”venleg lauvskog” rundt, hvor Tore befinner seg, framstår nærmest som et *bilde*. At romanens setting på denne måten får bildekarakter, gjør at vi kan forstå det i lys av ekfrasebegrepet, slik dette begrepet i utgangspunktet ble definert. Ekfrasen stammer fra antikkens retorikk, og er en ”[d]etaljert og anskuelig beskrivelse, særlig av et sted, en gjenstand eller en person” (Lothe m.fl. 1997: 56). I denne betydningen innebærer det ekfrastiske en form for visualiserende, dvelende beskrivelse, og det er først seinere at ordet har fått tillagt den betydningen vi i størst grad bruker i dag, nemlig som en tekst, særlig dikt, om eller til kunstverk. Det billedlige, i den opprinnelige ekfrasebetydningen, kan også være et argument for å lese romanen billedlig, det vil si med blikk for språklige bilder, symbolske og allegoriske trekk.

Lisbeth Wærp (2006) kommer med et interessant poeng om stedet hos Vesaas, som kan være med på å sette dette i et større forfatterskapsperspektiv. I artikkelen om de tidlige verkene til Vesaas ønsker hun å nedtone det skarpe skillet man pleier å snakke om mellom de tidlige og de nyere verkene i forfatterskapet, der *Kimen* (1940) blir stående som ”eit deleteikn” (sitert fra Vesaas, Olav 1995: 201). I den sammenhengen peker hun på at noe av det nye med *Kimen* kan handle om at romanen utspiller seg i tilknytning til ett sted, som får symbolsk betydning, og at det åpner for at *hele* romanen kan leses symbolsk: ”*stedet* – den grønne øya – og dermed også romanen som *helhet* har billedlig karakter” (Wærp 2006: 226). Når det gjelder Vesaas’ tidligere verk, viser hun hvordan det er mer typisk for dem at bare deler av fiksjonsuniverset får symbolsk karakter. Vi har sett hvordan handlingen i *Vårnatt* nettopp først og fremst utspilles på ett sted, nemlig området i og rundt huset, og at dette er med på å gi romanen et billedlig preg som gjør at det peker i retning av det symbolske.<sup>4</sup> Igjen er det nærliggende også å skjele til *Huset i mørkret* fra 1945, hvor huset utelukkende utgjør stedet i romanen, og hvor det aspektet er en viktig del av den betydningsutvidelsen som skjer.

Vi har sett at handlingsuniverset i *Vårnatt* er preget av forenkling, avgrensning og det bildemessige. Denne rammen har selvsagt innvirkning på hvordan vi skal forstå de mulighetene personene har, etter hvert som spenningen i romanen stiger. Når gjestene kommer, er det kveld. Vi vet at huset ligger et stykke fra nærmeste bebyggelse, og det framheves at alle kommunikasjonsmuligheter ut til andre er kuttet og stengt: Telefonen fungerer ikke på kvelden og natta (sentralen er stengt), og bilen går ikke, den har stoppet

---

<sup>4</sup> Imidlertid bør man ta noen forbehold og passe seg for å dra for skarpe konklusjoner, da de nyere romanenes tilknytning til ett sted kan ha sammenheng med at de er tenkt som teaterstykker også.

akkurat ved huset. Audun Sjøstrand peker på at ”personene så og [sic.] seie er *fanga* her så lenge natta varer” (Sjøstrand 1979: 24, min utheving), og at det innebærer at leseren dermed vet ”at det er her på dette vesle området og utan hjelp utanfrå at alle konfliktane må bli løyste” (Sjøstrand 1979: 25). Dette henger selvsagt også sammen med den bevisstheten personene selv har om at noe vil skje i løpet av natta, og at ting vil være annerledes når morgenen kommer (jf. 2.4).

Symboliseringen av stedet og natta henger nøye sammen i romanen. Fokuset videre i tolkningen blir på hvordan vårnatta framstilles i romanen, og hvilke betydninger den tillegges. Utgangspunktet er noen refleksjoner rundt tittelen *Vårnatt*, og derunder noen tanker forfatteren selv har kommunisert om den.

### 2.3 Tittelen

Går vi til teksthistorien, ser vi at Tarjei Vesaas først angret på tittelen *Vårnatt*. Olav Vesaas siterer i sin biografi et brev faren skrev til forleggeren om at han ville endre tittelen til ”Torsdagsnatt”. Selv om den originale tittelen ble stående, kommer det fram i brevet hva forfatteren selv tenkte om betydningen av den underlige natta, og hva han ønsket at tittelen skulle kommunisere:

Det er ikkje tale om noken torsdag, veit du, men det er ei natt med mange uvanlege hendingar, ein skulle liksom kjenne når ein les, at lufta er full av slikt gøymt som brått velt innover eit hus. Og enno har vel dei fleste høyrte om alle truene som var knytt til torsdagsnettene, alt merkeleg som hende då. Om torsdagsnatta måtte ein vera ute for å finne gøymde skattar, om ein ville laga trolldomsbrygg av nordrennande vatn og kyrkjeklokke-rust, om ein ville legge sterke urter under hovudputa av den ein ville få til kjærast osv. Tittelen T. skulle då peike litt i denne leid – at det kan bli underlege torsdagsnetter i vår moderne tid. (Vesaas, Olav 1995: 290)

Det er ei natt preget av fortrolling Vesaas vil at tittelen skal vise til, med mytiske konnotasjoner til gammel folketro. Det ligger et liknende skjær over forfatterens beskrivelse av hva torsdagsnatta har betydd i gamle dager, som det gjør over selve romanen, underlig og forventningsfull. Det er også interessant å merke seg formuleringen ”slikt gøymt som brått velt innover eit hus”: Reisetfølget som brått banker på døra, velter jo nærmest inn over dørstokken og tar over huset i *Vårnatt*. Selv om natta er underlig, er det snakk om noe som kan bryte ut når som helst, også i ”vår moderne tid”. Når Dag Solstad i *Forfatternes litteraturhistorie* skal peke på hva det er som gjør Tarjei Vesaas særegen, bruker han en liknende formulering:

Hvorfor blei ikke odelsgutten Tarjei Vesaas bonde, men dikter? Var det for å fortelle oss om bondens liv og lagnad? Om livet i Vinje sokn i Telemark? Om årstidenes skiftning i Norge? Om arbeid med jorda, og om at mennesket må realisere seg sjøl, finne sin plass i tilværet? Nei. Det er fordi han må ha sett noe annet. Sett det dukke opp midt i en hverdagslig samtale, midt i en hverdagslig situasjon. At *nå* skjedde det noe. Det som ligger under. Det ”rare”, det ”skremmende”, det ”vanvittige”. Det som kan bryte ut, og som aldri bryter ut i Vinje sokn, men som kan bryte ut. (Solstad 1981: 243)

Det kan se ut som om Solstad her, selv om det han sier gjelder forfatterskapet som helhet, ligger ganske nært måten forfatteren selv så på den romanen han ville skulle hete ”Torsdagsnatt”.

Men boka ble altså hetende *Vårnatt*. Betydningen av at det nettopp er ei vårnatt handlingen i romanen utspilles i, understrekes både av tittelen og av de stadige henvisningene til det i selve teksten. Ordet vårnatt konnoterer flere ulike ting. Når det gjelder den symbolske betydningen av årstida vår, kan man først og fremst peke på positivt ladede ord: lys, liv, begynnelse, barndom, oppblomstring og frodighet. Slår man opp ”natt” i et symbolleksikon, finner man flere mulige symbolbetydninger, og som umiddelbart oppfattes som kontraster til ”vår”: På den ene siden knyttes natt til mørket, det hemmelighetsfulle, til kaos, undergang og død. Men samtidig betyr natta trygghet, søvn, drømmer og kjærlighetsnytelse (Biedermann 1992). Det kan godt hende Vesaas spiller på alle disse betydningene i sin roman. Avhengig av hva man legger vekt på, er i hvert fall én mulig tolkning at vi finner en motsetning nedfelt i ”vårnatt” mellom lys og mørke, mellom begynnelse og slutt, mellom liv (fødsel) og død, og at tittelsymbolet på denne måten gjenspeiler romanens innhold: at det skal bli ei natt med store kontraster, konflikter og omveltninger. Vårnatta indikerer i så fall at oppbyggelige krefter står mot destruktive, noe Bredsdorff også påpeker i sin artikkel når hun skriver at i ”vårnatten mødes lyset og mørket” (Bredsdorff 1964: 132). Det motsetningsfylte gjenspeiles også i det menneskesynet som vi vil se kommuniseres i romanen: Ingen av personene er bare gode eller onde, alle er både óg. En annen måte å se på vårnattas betydning, som på ingen måte utelukker det jeg så langt har sagt, er at den markerer en grense. At det er snakk om en grensetilstand, står flere steder eksplisitt i teksten, første gang allerede på andre side: ”Det var i grunnen berre våren, men seint på våren, på grensa til sommaren – så her var ljost nettene igjennom” (s. 6), og litt seinere: ”Her kvelda meir, men det skjedde med små og mest umerkande ting. På grensa mellom vår og sommar. Det skulle bli ei varm natt utan mørker” (s. 17). I tittelen finner vi dermed spor av flere av de sentrale trekkene ved selve romanen. Som jeg nevnte innledningsvis i kapitlet, er det nærliggende å tolke tittelen dit hen at den er

hovedsymbolet i romanen. Siden tid og sted sammen utgjør romanens setting, er *huset*, hussymbolet, nært forbundet med vårnatta som hovedsymbol.

## 2.4 Fortrolling

Etter hvert blir det tydelig at natta får symbolsk karakter i romanen, noe vi har sett at tittelen også underbygger. Flere steder står det med en eventyrmetafor at natta er fortrollet: ”I denne fortrolla kvelden [...]” (s. 79), og: ”Endå eit kjent rom omskapt i den fortrolla natta” (s. 113). Vi finner flere eksempler på at natta gis tilnavn, noe som også er med på å underliggjøre den og løfte den fram. Blant annet kalles den for ”uros-natt” (s. 127), ”stjernenatt” (s. 135), ”villske-natt” (s. 181) og ”vake-natt” (s. 202). I tillegg kommer det tydelig fram for flere av personene i romanen at natta vil innebære noe eget, og at de dermed ser på natta som spesiell. I første omgang er det Kristine som gir uttrykk for dette, når hun spår at ting vil være annerledes morgenen etter. Det er konflikten mellom henne og ektemannen Hjalmar hun sikter til når hun sier dette til Hallstein, allerede i den første samtalen de har: ”Vi vil koma til å ta eit tak med einannen til natta, sa ho, så får vi sjå kven som toler det best” (s. 54). Kristine snakker flere ganger om en uunngåelig oppgjørets time den natta de er der. Og det er Kristine som første gang uttaler det som etter hvert smitter over på Hallstein: ”Du skjønar, eg trur ikkje det blir svevn for noken i dette huset i natt” (s. 73). Ikke lenge etter sier Hallstein til søstera Sissel: ”Eg trur at ingen her kjem til å sova i natt, sa han og var etterkvart vak som om dagen. Det skal sikkert hende ein heil del” (s. 99). Slike utsagn fungerer som frampek i romanen, og bygger oppunder spenningsstigningen. Vi ser hvordan personenes egen bevissthet om tida og det underlige ved natta også er med på å løfte den fram.

### 2.4.1 Nattlyset

Et sentralt aspekt ved måten natta framstår på og den rollen den spiller i *Vårnatt*, er det alltid nærværende *lyset* i romanen. De stadige skildringene av naturen utenfor huset og lyset der, omslutter den dramatiske handlingen som foregår inne. Det er fort gjort å overse disse passasjene, men når man først begynner å legge merke til dem og hvor hyppig de opptrer, blir det tydelig at nattlyset er mer framtrødende enn man først skulle tro. Blant annet får leseren innblikk i Hallsteins opplevelse av lyset hver eneste gang han befinner seg i et nytt rom, i møtene med de fremmede gjestene. Beskrivelsene av lyset henger nøye sammen med symboliseringen av natta – det er så å si nattas skjær som ligger over huset og området rundt



det dreier seg om. Grunnen til at jeg vil dvele ved nettopp lyset i romanen, er at det på en god måte viser hvordan rammen i *Vårnatt*, det vil si tida og stedet, henger nøye sammen med det som skjer med personene i romanen, og hvordan vi som lesere skal forstå det. Ved at lyset, nattlyset i vårnatta, underliggjøres og blir symbolsk, innhylles selve stedet, personene og handlingen i den samme betydningsutvidelsen – og inviteres til å leses billedlig.

Fokuset i romanen er ikke så mye på at lyset endrer seg i løpet av natta etter hvert som tida går, slik en kunne forestille seg, men på det som kjennetegner nattlyset i seg selv, slik det opptrer hele natta igjennom. Den gjennomgående skildringen av lyset går særlig på at det er bleikt, mykt og avdempet og lyst på samme tid: ”det bleike ljuset var på veggen og trea [...]” (s. 82), og:

Det var over midnatt, i den første skøyre tida på ein ny dag. Skuminga i natt hadde vori einast ei litt dimmare hinne over landskapet – no var også denne ved å kverve. Alle ting var nattnjuke, men endå tydelege.

Himmelen var skya og ljøs, så det fanst ikkje stjerner. Endå var dette ei stjernenatt, syntest han.  
(s. 135)

Det underliggjorte får vi en fornemmelse av i passasjer som denne: ”Fin luft her ute, og eit framandt ljøs som hadde legi bak regnet og venta. No breidde det seg og skulle vara i natt” (s. 79). Her ser vi at lyset personifiseres, det er fremmed og har ventet. Andre steder blir skildringen av lyset bemerkelsesverdig fordi det opptrer i passasjer der indre og ytre verden glir over i hverandre og skillet mellom dem tilsløres, som når Hallstein snakker med Gudrun om at det finnes en Gudrun til i huset hans: ”Han nikka at det var det. Lo inni seg av glede. Her var stilt rundt ikring. Ute var ein tanke ljøsare alt, var nok over midnatt. Men for det var det lenge til morgondagen” (s. 130–131). Gudrun inngår i en liknende sammenheng litt tidligere i romanen også. Hallstein ligger på sofaen, og hun kommer og sier god natt: ”Å ja – vent litt, sa han og var ikkje klar til å svara henne på folkevis. Han såg opp i andletet hennar, sukka nøgd og var ved å dubbe av att. Det lyste lampe i romet, men ute syntest ljøsare. Så var det ikkje meir. Gudrun smatt bort” (s. 98).

Vi så i et sitat over at lyset var skildret som fremmed. Lyset er nytt og rart. I følgende passasje kommer det fram at Hallstein ser sin kjente verden, med enga og sløkkelia med ormetua, på en annen måte i dette lyset:

– Sjå detta, Sissel, kviskra han midt i tankerekka.  
Sissel sov ikkje, ho lyfte straks på hovudet. Hallstein peikte ut gjennom glaset, ut i den dørstilte, varme natta.  
– Kva ser du der?  
– Eg såg ikkje noko. Det er berre så rart der.  
[...]  
Det var ljuset der ute. Det låge kvilande nattljuset over landskapet, over enga med si skodd, over sløkeli med dei sprikande skjermane, over det løynde i tuvane.  
(s. 100–101)

Lyset gjør det kjente ”rart”. Nattlysets fortrollingseffekt virker ikke bare på naturen ute. Også menneskene framstår på en annen måte. Både Grete og Sissel blir for Hallstein mykere og vakrere i nattlyset: ”Ho [Grete] lyfte ein arm med same han var i døra. Det ljuset her var, gjorde armen endå mjukare enn han ville vera om dagen” (s. 113). Også Sissel ”vakker og mjuk i dette ljuset” (s. 126). Kontrasten er stor til morgenen, når lyset behandler Sissel helt motsatt: ”Morgonljuset var skarpt og viste henne fram i all hennar armod” (s. 214).

Som jeg skriver innledningsvis i denne delen, bemerker Hallstein lyset hver gang han kommer inn i et nytt rom. Vi har tidligere sett at rommene, rominndelingen, er noe av det som knytter sammen personene og huset som symbolsk sted. At lyset også inngår i denne sammenhengen, er dermed interessant. Husets symbolverdi henger sammen med lyset og natta. Første gang Hallstein er inne hos Kristine på Sissels rom, er det første han merker seg at lampa er tent: ”Sissels kjende rom. Med lampe brennande på det vesle nattbordet ved puta” (s. 111). Rett etter er han hos Grete, og der er det på samme viset: ”Endå eit kjent rom omskapt i den fortrolla natta. Også her brann ei nattlampe i den fine skuminga” (s. 113). Når Hallstein kommer opp til Karl på loftet like etter, er det ingen lampe på: ”Inga lampe var tend her oppe, og Hallstein ensa heller ikkje brytaren – det greidde seg med uteljuset frå eit stort glas i gavlen” (s. 120). Det er typisk nok først inne hos Gudrun at Hallstein synes han trenger mer lys: ”Her var altfor dimt, totte han” (s. 129). Lyset trenger inn i de ulike rommene i huset, og dette viser hvordan huset henger sammen med lyset og natta. Det er interessant at Kristines død også hører hjemme i en slik sammenheng, på et symbolsk plan: Hun drar ned gardina og stenger dermed lyset og natta ute.<sup>5</sup> Hallstein merker det med en gang han og Hjalmar går inn på rommet:

---

<sup>5</sup> Det står ikke direkte at hun selv drar ned gardina, men teksten inviterer til å leses på den måten.

Ja her var *mørkt* i dette romet?

Då Hallstein var her ved midnattstid, var her ljost frå ute, her som andre stader.

Han skvatt med seg sjølv. Skjøna at den tjukke mørke rullegardina var trekt ned. Gardina var komen ned sidan han var her sist. *Hadde* noken vori inn her – eller?

(s. 163)

Noen sider etter står det i forbindelse med det samme: ”Rommet var blindt” (s. 171). Vi ser at rommet besjeles. Det er ikke Kristine som ikke kan se, fordi hun er død, men selve rommet. Vi har tidligere sett at rommene blir symboler for trekk ved de besøkende. At rommet nå er blindt, impliserer at det tidligere var tilknyttet egenskaper som gjorde at man kunne se. Et vindu er et vanlig symbol på det å se, å forstå. Det er ikke lenger mulig her. Vinduet er tildekt, gardina er trukket ned. Det som er interessant, er selvsagt at det som reint konkret var å *se* før, var selve vårnatta, selve lyset og mørket, noe som kan tilsi at vi kan knytte noe oppbyggelig eller positivt til nattlysets kraft, som en motsetning til døden, jf. det motsetningsfylte vårnattsymbolet.

Det er særlig ett bilde som utgjør en kopling mellom vårnatta, lyset og personene. Vi finner det først som et fantasibilde hos Hallstein, et fantasibilde som utløses av opplevelsen av det spesielle lyset:

Han såg ut i den dimme men endå ljose kvelden. Seinkveld var det, og regnet var slutt. Himmelen var komen lenger opp, men var heilt overskya. Alt nedenunder låg i eit avbleikt ljøs. Det ljøset som ville vera omtrent slik juninatta igjennom. *Det kjem menn med bleike kinn hitover engene, og ingen veit kva som er skjedd*, fann han på, i den underlege stemninga han var.

Nei det er ikkje slik heller, men sjå det låge ljøset no etter at regnet er slutt. –

(s. 73–74, min utheving)

Statusen til dette fantasibildet er ikke med en gang så lett å fastslå. Men etter hvert blir det tydelig at vi må knytte dette bildet til det som skjer med de reelle personene i romanen. Etter hvert blir nemlig kinnbildet også en del av romanens virkelighet, og får med det symbolske kvaliteter.<sup>6</sup> Først kan vi se litt nærmere på selve Hallsteins fantasibilde: ”Det kjem menn med bleike kinn hitover engene, og ingen veit kva som er skjedd”. Det bleike knyttes tydelig til lyset, jf. ”avbleikt ljøs” rett før i sitatet. Det er likevel et dramatisk bilde Hallstein ser for seg. Det bleike konnoterer hvithet, som igjen konnoterer død. Det er nærliggende å betrakte det følget som kommer ”hitover engene” som det følget som kommer til Hallstein. Bildet blir i så

---

<sup>6</sup> Se også Hellum 1972: 116–119.

måte et eventyraktig, fortettet uttrykk for det som skjer i romanen og kan tolkes som et bilde på romanens innhold, en "mise-en-abyme": "en miniatyrkopi av en tekst innlagt i en annen tekst, en tekstdel som reflekterer eller avspeiler ett eller flere aspekter ved hele teksten" (Lothe m.fl. 1997: 161). Det følget som kommer i romanen, kommer ikke over enger, men over "den aude heia", og som i bildet, dukker de opp fra ingenstedshen, som om de kommer ut av natta selv. Ikke minst gjelder det også de fremmede gjestene at "ingen veit kva som er skjedd": Vi får vite svært lite om hva som har skjedd med dem før de kommer til Hallstein, slik som bakgrunnen for konfliktene deres.

Liknende formuleringer om "bleike kinn" går igjen forholdsvis mange steder i romanen, og disse blir stående i et refleksivt forhold til Hallsteins fantasibilde. Ikke mange sidene etter kan vi for eksempel lese om lyset på romanpersonenes kinn: "det bleike ljuset var på vegen og trea og på kvar manns kinn" (s. 82). Det oppstår en kopling mellom den underlige vårnatta, det bleike lyset som preger den og bleike kinn – personene selv.

Det er interessant å bemerke at dette er et bilde vi ikke bare finner i *Vårnatt*, men at det går igjen flere steder i forfatterskapet. Et eksempel jeg vil trekke fram, finner vi i *Båten om kvelden* (1968), i den teksten som heter "Vaska kinn". Her er bildet først og fremst knyttet til krig og død: Fem soldater ligger døde i en lund, og ansiktene deres blir vasket av regnet helt til de begynner å lyse. Teksten kommuniserer det forferdelige i at enkeltmennesker blir glemt og borte i det store krigsspillet. Det er stormen, krigen, som lager bleike kinn: "Når stormen har dregi lenger, for å laga fleire bleike kinn – då kan ein for sein orden koma i lunden hos dei fem einslege der" (Vesaas 1968: 114–115).

Kinnbildet koples til død og ødeleggende krefter i *Vårnatt* også. Etter Kristine er død, beskrives ansiktet hennes på denne måten: "Andletet var berre bleikt og stilt, var einast øyde" (s. 166). At Vesaas knytter det bleike til død eller sykdom, kommer også fram i et av de første notatene til romanen, slik sønnen refererer i biografien: "Personar dukkar opp, unge gjenter, gamlingar, fram av krokar, benker i stoga, brå koming inn av dører. Kameratar med sine ting. *Ein bleik på bære or skogen*" (Vesaas, Olav 1995: 289, min utheving). Hjalmar beskrives også med disse ordene, og i situasjoner der han har det svært vanskelig. Bildet koples også på denne måten til destruktive krefter og konflikt. På vei mot sykehuset sitter han og støtter den døde kroppen til Kristine i bilen: "No stødde han bylten av all makt, tok av for støytane når fillebilen hoppa, hadde sveittedropar i panna og bleike kinn" (s. 183). Andre steder ser man tydeligere den noe dunkle måten dette bildet utvikles på. På vei tilbake fra sykehuset, leser vi om Hjalmar: "Vegen heimover i morgonstunda var ikkje lang, men endå syntest kinna hos den mødde mannen å endre seg under turen" (s. 196). Her er det altså bare kinnene som

nevnes, de har gjennomgått en forandring. Først på neste side brukes adjektivet bleik, og der uten sammenheng med kinn. Leseren må selv fylle ut: ”Han var ein mann som kom bleik attende frå køyreturen” (s. 197).

Vi kan dermed si at bildet ”menn med bleike kinn” knyttes til død, konflikt og ødeleggende krefter i *Vårnatt*. Men dette er ikke den eneste måten det fungerer på. I flere tilfeller står kinn sammen med adjektivet ”heit” i stedet for ”bleik”, og det er nærliggende å tolke disse som betydningsfulle kontraster i teksten. Det blir nemlig tydelig at ”heite kinn” er positivt ladet, og at det knyttes til forelskelse og erotikk. På denne måten utvides kinnbildet i *Vårnatt* til å gjelde noe mer. Det er først og fremst i forholdet mellom Gudrun og Hallstein vi finner ”heite kinn”:

Han kjende som ein slags søt støyt i seg då Sissel sa at Gudrun skulle sova i hans rom, hans seng. Han skulle så gjerne sitje på ein stol.  
Han vende seg til Gudrun og hadde *heite kinn*:  
– Vil du legge deg, Gudrun?  
(s. 66, min utheving)

Seinere er Hallstein og Gudrun ute: ”Dei ljose nettene var snart på sitt ljosaste og var liksom fulle av *heite stille kinn*. / Gudrun gjekk her med stille kinn for di det var natta. Hallstein såg det og visste det var likeins med han” (s. 79).

Hva har dette å si for forståelsen av teksten? Slik jeg tolker det, koples nattlyset til kinnbildet i romanen, gjennom det bleike, og det er med på å knytte natta og lyset til det som skjer med personene i romanen. Det særegne ved måten bildet fungerer på i *Vårnatt*, er at det ligger en motsetning nedfelt i det. Det bleike står for konflikt og død, mens det heite symboliserer erotikk og liv. Dette er den samme motsetningen som ligger nedfelt i tittelsymbolet vårnatt. Førsteleddet ”vår” har vi sett konnoterer spirende liv og fruktbarhet, mens til sisteleddet ”natt” kan vi blant annet knytte død og destruktive krefter. På denne måten blir kinnbildet en integrert del av vårnattsymbolet. Kanskje er det til dette motsetningsfylte innholdet vi bør knytte Hjalmars betraktninger ved avreisen om det underlige ved at vårnatta kan innebære død: ”Kristine gjekk bort ei vårnatt. Er det ikkje underleg? At noko skal gå bort i vårnatta?” (s. 226).

## 2.5 Avrunding

Dette kapitlet, som er viet tida og stedet i *Vårnatt*, har naturlig nok først og fremst blitt en undersøkelse av hvordan tida og stedet blir symbolske størrelser i romanen. Målet har vært å

vise at den rammen som settingen utgjør, tillegges merbetydning i romanen, jf. de definisjonene på symbolet jeg har henvist til. Dette skjer blant annet gjennom stilisering og underliggjøring. Analysen har særlig nærmet seg de to hovedsymbolene i romanen: huset og vårnatta. Vi har blant annet sett at huset tas i besittelse av gjestene, tar opp i seg det nye som de representerer, og at det på denne måten blir et symbol på en verden. Tittelsymbolet vårnatt er dunklere, og inneholder samtidig mye. Gjennom et kjernebilde i romanen, ”menn med bleike kinn”, koples natta, lyset og personene sammen og åpner opp romanen på en interessant måte. Det er fra natta fortrollingen utgår, fra nattlyset, og det som gjør at huset blir en annen verden akkurat så lenge natta varer. Alt som ligger i dette, og symboliseringen av settingen, blir dessuten et viktig argument i den lesningen jeg vil gjøre av personene og relasjonene mellom dem.

### Kapittel 3: Personer, konflikter og plot

Det jeg først og fremst vil med denne oppgaven, er å presentere en lesning av *Vårnatt* som utvider den forståelsen av romanen som kommer fram i resepsjonen (jf. kapittel 1). I kapittel 4 viser jeg hvordan et nytt perspektiv på hovedpersonen Hallstein får konsekvenser for tolkningen. At *Vårnatt* er mye mer enn en initieringsroman, blir imidlertid tydeligst når man fokuserer på personrelasjonene i romanen, og det er emnet for dette kapitlet. Slik jeg ser det, er forholdet mellom personene vel så viktig for forståelsen av *Vårnatt* som hovedpersonen Hallstein og hans utvikling.

Målet for dette kapitlet er å undersøke konfliktstrukturen i romanen, som igjen er svært sentral for å få grep om handlingsstrukturen. Redskapene jeg vil bruke i tolkningen, henter jeg fra den narratologiske plotanalysen, og nærmere bestemt den delen av plotanalysen som går ut på en undersøkelse av teksters prosjekt- og konfliktakser. Det er flere grunner til at en slik analyse kan være nyttig. Konfliktlinjene i romanen er et opplagt utgangspunkt: *Vårnatt* er, etter gjestenes ankomst, kjennetegnet av at dypereliggende konflikter styrer handlingen. Disse konfliktene går på kryss og tvers, eller med Tor Ulvens ord: ”alle står både mot og for alle andre” (Ulven 1997: 136). Det at konfliktene på denne måten framstår som deler av en svært kompleks struktur, er grunnen til at jeg velger å analysere prosjektene til hver og en av romanpersonene. Vanligvis er man i plotanalysen opptatt av å identifisere *hovedpersonens* prosjekt, som det som driver handlingen. Det jeg vil gjøre, innebærer å heller sette hver og en av personene i subjektets posisjon.<sup>7</sup> Ved å identifisere prosjektene også til de personene man ikke nødvendigvis med en gang vil se på som de mest sentrale, og få tak på hvilke funksjoner de andre personene har i forhold til disse, kan man få øye på andre trekk ved romanen enn om man bare lar dem stå delvis i skyggen.

Noe som også taler for å legge hovedpersonsperspektivet litt på hylla, er at selv om Hallstein er hovedpersonen i romanen, oppleves ikke hans utvikling som det sentrale i handlingen fra og med gjestenes ankomst. Fra da av er det spillet mellom de voksne, og særlig konflikten mellom Hjalmar og Kristine, som styrer hva som skjer. Fokuset er ikke lenger på én person, men på forholdet mellom flere. Overført til narratologiens begreper vil det si at det ikke er Hallsteins prosjekt alene som styrer tekstens plotforløp. Kanskje er det også noe i den retningen Tor Ulven antyder, når han påpeker hvordan Hallstein bare blir ”én aktør blant

---

<sup>7</sup> Hallstein blir så grundig behandlet i neste kapittel, at han blir utelatt her.

mange” (Ulven 1997: 136). Samtidig vil analysen klargjøre Hallsteins rolle i relasjonen med de andre, hvordan han betyr noe spesielt for de fremmede i deres utvikling og konflikter. Slik jeg ser det, er dette vel så påfallende som at de fremmede betyr noe spesielt for Hallstein i hans utvikling. Jeg vil også vise at å ta fokuset bort fra hovedpersonen får konsekvenser for forståelsen av hva slags type plot vi finner i *Vårnatt*. Før vi går videre med selve analysen, vil jeg dvele litt mer ved de begrepene jeg vil bruke, med utgangspunkt i det vide begrepet plot.

### 3.1 Plot

I plotanalysen er man ute etter den grunnleggende strukturen i handlingen, det Gaasland kaller ”ryggraden i fortellende tekster” (Gaasland 1999: 50). Man søker etter en orden og sammenheng mellom hendelsene i en tekst. Definisjonene av plot spriker ellers i litt ulike retninger. I de fleste framstillinger tar definisjonen utgangspunkt i motsetningen mellom historie og diskurs, og uenigheten går blant annet på hvorvidt man bør plassere plot nærmere det ene eller det andre. Med historie menes den kronologiske rekonstruksjonen av tekstens handling, som man gjør på bakgrunn av diskursen. Diskursen viser dermed til hvordan hendelsene er fortalt i den aktuelle teksten, hvordan de er valgt ut og satt sammen. Gaasland heller mot den siste typen definisjon idet han kaller plot ”et diskursfenomen” (Gaasland 1999: 51). Men det trenger ikke bety at plot er det samme som diskurs: ”Merk at forstått som ’handlingsstruktur’ er *plot* ikkje identisk med diskurs. Medan diskursen enkelt uttrykt er teksten slik den presenterer seg (med alle sine narrative verkemiddel), viser *plot*’et til måten hendingane er strukturerte, kombinerte og utvikla på” (Lothe 1994: 87–88). I flere definisjoner kan det virke som om man mener plotet springer ut av den iboende spenningen mellom historie og diskurs. Seymour Chatman kommer til en slik slutning, og han peker også på at plotet utgjør en mer grunnleggende struktur enn diskursen, og at plotet vil være det samme uansett uttrykk: ”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” (Chatman 1978: 43).

Når man undersøker handlingsstrukturen i en fortellende tekst, har man tradisjonelt vært opptatt av å ta utgangspunkt i en logikk eller faseinndeling som er gitt på forhånd: ”Den sekvensen av faser vi forventer å finne, er eksposisjon, igangsetting av handling, spenningsstigning, klimaks, spenningsfall og avslutning” (Gaasland 1999: 51). Jeg kommer ikke til å bruke disse begrepene i min analyse. Det jeg er interessert i her, er hvilke krefter



som er i sving mellom personene og videre hva de mellommenneskelige drivkreftene har å si for forståelsen av romanens plot. Etter gjennomgangen av personenes prosjekter og konflikter, vil det være særlig interessant å drøfte hvordan vi kan forstå slutten på romanen og vellykketheten til personenes prosjekter. Dessuten: Er det i romanen som helhet snakk om et åpent eller lukket plot? Og hvor viktig er det egentlig å finne ”endelige” svar?

Seymour Chatman opererer med et skille mellom to former for plot som er egnet til å drøfte hva slags type plot vi finner i *Vårnatt*. Modellen har ikke nødvendigvis direkte overføringsverdi, men noen av de distinksjonene den innebærer, er interessante. Chatman skiller mellom et ”plot of resolution” og et ”plot of revelation”. I et ”plot of resolution”, som vi kan oversette til et løsningsplot, er hendelsene det sentrale, og de skjer i henhold til en logikk, en utvikling: ”there is a sense of problem-solving, of things being worked out in some way, of a kind of ratiocinative or emotional teleology [...] ’What will happen?’ is the basic question” (Chatman 1978: 48). I et ”plot of revelation”, som vi på norsk kan kalle et avdekkingsplot, er ikke hva som skjer det sentrale, men heller hvordan en tilstand gradvis avdekkes eller åpenbares: ”It is not that events are resolved (happily or tragically), but rather that a state of affairs is revealed” (ibid.). Forskjellen mellom de to ytterpunktene beskriver Chatman slik: “development in the first instance is an unraveling; in the second, a displaying” (ibid.). Dette handler om en motsetning mellom et plot som er hendelsesorientert og et plot der det er tilstanden som er interessant. *Vårnatt* er en roman som krever begge disse begrepene. Det utspilles en dramatisk handling, med både fødsel og død, men samtidig er fokuset i stor grad på tilstanden, den helt spesielle tilstanden som vårnatta i huset utgjør.

Peter Brooks poengterer i sin plotstudie, *Reading for the plot* (1984), at *leseren* er sentral i forståelsen av et plot, og at det er vårt behov for mening og en slutt med endelige svar, som er det som gjør at vi får nettopp det. Dermed ligger det kanskje ikke bare i teksten selv. Ifølge Brooks er ikke plot bare en struktur som vi kan beskrive ut fra formaliserte typologier, men også aktivitet, noe som skjer i og med leseren i dens søken etter mening: ”Plot [...] is an interpretive structuring operation elicited, and necessitated, by those texts that we identify as narrative, where we know the meanings are developed over temporal succession in a suspense of final predication” (Brooks 1984: 19). Narrative tekster framkaller et behov i oss. Brooks refererer til Roland Barthes og kaller behovet ”the passion *for* meaning and the passion *of* meaning”, og slik jeg forstår han, handler dette om et begjær etter en samlende struktur og en samlende slutt: ”the active quest of the reader for those shaping ends that, terminating the dynamic process of reading, promise to bestow meaning and significance

on the beginning and the middle” (ibid.). Vi søker og forventer en slutt som skal samle trådene og gi svar på det vi så langt har lest.

Jeg vil komme tilbake til og diskutere nærmere noen av disse poengene til slutt i dette kapitlet. Før vi går i gang med undersøkelsen av prosjekt- og konfliktakser, kan det være hensiktsmessig å se litt nærmere på det teoretisk-metodiske grunnlaget, nærmere bestemt forholdet mellom plot og aktantmodell. Plot handler om drivkrefter: ”Plots are not simply organizing structures, they are also intentional structures, goal-oriented and forward-moving” (Brooks 1984: 12). Jeg er interessert i drivkreftene til personene i romanen, liksom vel som drivkreftene i min egen lesning.

### 3.1.1 Aktantmodellen

Plot er nært relatert til *person* (Lothe m. fl. 1997: 195). Dette kan virke opplagt, men kan likevel være verdt å minne om. Hvilke hendelser som oppfattes som viktige og bærende i handlingen, er nært knyttet til hvilke personer man mener er viktige og dermed har i fokus. Innføringsbøker i litterær analyse deler gjerne plotanalysen i to deler eller faser: undersøkelse av prosjekt- og konfliktakser og analyse av spenningsoppbygging og identifisering av de ulike fasene i handlingen.<sup>8</sup> Den første delen av undersøkelsen faller på mange måter midt mellom plotanalysen og analysen av personene i en fortellende tekst.<sup>9</sup> Hvilke prosjekter driver handlingen, og hvem tilhører de? Hvilke personer fungerer som motstandere til prosjektet, og hvilke kan kalles hjelpere? Vi ser at idéen om plot har nær sammenheng med person.

Undersøkelsen av prosjekt- og konfliktakser hviler på A. J. Greimas’ velkjente aktantmodell, som igjen bygger på Vladimir Propps karakterfunksjoner fra *Eventyrets morfologi* (1928). Det som ligger til grunn for aktantmodellen, er idéen om at en fortellende tekst inneholder seks ulike og grunnleggende karakterfunksjoner, eller aktanter. Disse aktantene er igjen organisert etter tre akser, hvor forholdet mellom dem utspilles. Subjektet er den som har et begjær etter eller ønsker å oppnå noe, som igjen utgjør subjektets prosjektverdi eller objekt. Å oppfylle begjæret blir subjektets prosjekt, og dette er prosjektaksen i handlingen. Videre finnes det både hjelpere og motstandere til subjektets prosjekt, og da har

---

<sup>8</sup> Dette gjelder for eksempel for Gaaslands *Fortellerens hemmeligheter* (1999), som jeg i hovedsak støtter meg til.

<sup>9</sup> Gaasland (1999) plasserer da også denne undersøkelsen både i kapitlet ”Komposisjonsanalyse” og ”Analyse av karakterer og setting”.

vi beveget oss over på konfliktaksen. Her handler det om å kartlegge hvilke krefter som motarbeider og hjelper realiseringen av prosjektet. Den tredje aksene kalles transportaksen og uttrykker at prosjektverdien går fra en avsender til en mottaker (Gaasland 1999: 100). Aktantmodellen er bygd opp av posisjoner som er knyttet sammen av ulike spenningstråder. Brooks peker på at modellen på denne måten er produktiv for narrative tekster: "Greimas offers a taxonomy whose inherent tensions generate the production of narrative" (Brooks 1984: 16).

Det kan kanskje virke merkelig at jeg velger å bruke en klassisk strukturalistisk modell på det jeg ønsker å framheve som en moderne, for ikke å si modernistisk tekst. Aktantmodellen er blant annet "kritisert for å være for skjematisk og for å forenkle den narrative teksten som dynamisk handlingsforløp" (Lothe m. fl 1997: 11). Mange har vært skeptiske til å bruke modellen på annet enn folkediktning, som den i utgangspunktet ble laget for. Særlig tekster der "hovedpersonens psykologiske utvikling stod sentralt", har man ment at den vil fungere dårlig på, fordi "prosjektaksen (subjekt på vei mot et objekt) [forandrer] seg hele tiden, etter hvert som hovedpersonen [får] en annen innsikt og følgelig også andre mål for sitt liv" (Aaslestad 1999: 126). Man har argumentert for at modellen kun er egnet for tekster der handlingen står i fokus, og mer uegnet på tekster "hvor *den som det skjer med* fanger publikums interesse" (Aarseth 1979: 185). Slik jeg ser det, gjelder det vel for dette som for alle andre analyseredskaper: Det kommer an på den enkelte teksten hvor nyttig det vil være, og ikke minst måten man bruker det, hardhendt eller forsiktig, med en åpen eller streng tilnærming.<sup>10</sup>

Grunnen til at jeg tror modellen vil være fruktbar å bruke på en tekst som *Vårnatt*, er at den kan fungere som et redskap for å systematisere, om så "skjematisere", et svært komplekst hele: Målet er som sagt å klargjøre og tydeliggjøre den komplekse konfliktstrukturen i romanen. I tillegg ligger på mange måter de spørsmålene jeg vil stille teksten innebygd i modellen: Hvordan er de ulike personene involvert i konfliktene, hvilke roller spiller de og hvilke funksjoner har de?

Når det gjelder personene, har måten jeg vil lese dem på også relevans. Som jeg nevnte i innledningen, ser jeg på *Vårnatt* som en tekst som både er psykologisk-realistisk og symbolsk, og jeg argumenterer der for at det er viktig å ha med begge sidene i tolkningen. Denne dobbeltheten gjenspeiles i stor grad i forståelsen av personene: Jeg leser dem både som

---

<sup>10</sup> Jeg kommer til å ha en åpen tilnærming, og jeg vil for eksempel ikke skille skarpt mellom personer og personenes egenskaper når jeg undersøker hvem som er hjelpere og motstandere i de ulike aktantmodellene.

psykologisk-realistiske og som symbolske representasjoner. I resepsjonen har man hatt en tendens til å lese personene utelukkende psykologisk-realistisk, noe som blant annet kommer fram i de første anmeldernes etterlysning av en dypere skildring av de ulike personenes bakgrunn for bedre å kunne forstå hvorfor de handler som de gjør (Vesaas, Olav 1995: 292). Kenneth Chapmans lesning kan fungere som et eksempel på det samme. Personenes merkelige adferd forklarer Chapman ut fra psykologiske forhold, og han kaller de fremmede gjestene for ”mer eller mindre nevrotiske” (Chapman 1969: 157). Slik jeg ser det, er den manglende redegjørelsen for personenes bakgrunn og bakgrunnen til konfliktene, noe av det som gjør at historien løftes utover seg selv. Det er ikke den type forklaringer som er de viktigste for forståelsen av teksten. Skildringen av personene er også preget av stilisering og underliggjøring. Det betyr ikke at de framstår som stivnede karakterer, eller typer med enkle egenskaper, men dette peker mot at det bør være mulig å identifisere hva som driver dem – selv om vi også vil se eksempler på at prosjektet til personene endres i løpet av romanen. Jeg ser det som en utfordring å fastholde denne dobbeltheten i tilnærmingen.

Kanskje er det også andre aspekter ved romanen som inviterer til å bruke et slikt analysegrep? Vi har flere ganger vært inne på det eventyrlige ved stedet i *Vårnatt* (jf. 2.1.1). Hallsteins tydelige hjelperrolle fører også tankene over på traderte grunnfortellinger, som eventyret, og kanskje kan også det være et argument for å bruke analysegrep som er lagd for denne typen tekster.

### **3.2 Prosjekt- og konfliktakser i *Vårnatt***

#### **3.2.1 Sissel**

Det Sissel vil, er ikke direkte uttalt, men kommer likevel tydelig fram allerede i den scenen i begynnelsen av romanen hvor hun og Tore sitter foran radioen og hører på ønskekonserten. Det skjøre spillet mellom de to viser at de begge har lyst til å gå videre i forholdet, men for Sissel er det noe som plutselig sier stopp. Sissel sender ut blandede signaler, men avslører gjennom kroppsspråket at hun er seksuelt interessert (”putande lepper” etc.). Grunnen til at jeg dveler litt ved denne scenen, er at jeg mener den uttrykker godt hva Sissels prosjekt består i, og hva hun må overkomme for å nå sitt mål. Problemene for Sissel oppstår i sammenheng med at det uskyldige i forholdet brytes. Da reagerer hun med å skyve Tore vekk. Først sitter de to med pannene mot hverandre og hører på barn i radioen, og de ”sat sjølve som ungar

framfor der” (s. 9). Når barneønsket tar slutt, brytes med ett båndet mellom Sissel og Tore: ”Ut frå apparatet strøynde eit barneyske som enkle skire klokker og tok slutt. / Så tok og det andre slutt” (s. 9). Så fortsetter spillet mellom dem, med både lekeslåssing og kyss, men også dette brytes av, denne gangen ved at Tore sier: ”Eg er glad i deg eg, Sissel” (s. 12). Dette steget vidare, en slags moden konkretisering av hva som skjer mellom de to, tåler hun ikke. Og hun klarer ikke å sette ord på hvorfor: ”Eg kan ikkje forklare det. Eg veit ikkje” (s. 12). Slik jeg tolker det, er Sissel rett og slett ikke klar for å inngå i et mer voksent forhold med Tore, og det er å få evnen til det som blir Sissels uttalte prosjekt i romanen. For å gjøre det må hun nå det mer overordnede målet å bli voksen. Jeg mener initieringsmotivet ikke er det viktigste for å forstå Hallstein og hans rolle i *Vårnatt*, men den attenårige storesøsterens utvikling er mye lettere å følge langs det sporet. Sissel står i større grad enn lillebroren på steget til voksenlivet, og at hun har endret seg mot slutten i den retningen, er lettere å se.

Nå når vi har identifisert Sissels objekt, er det også mulig å få øye på hvilke krefter som hjelper og hindrer henne i å nå målet. Vi har allerede sett at hennes egen umodenhet og frykt for det ukjente står i veien for at hun skal kunne fungere i et voksent forhold med Tore, og vi kan derfor kategorisere denne som en type motstander, noe hun må overkomme.

Når det gjelder de andre personene i romanen, er det ikke vanskelig å se hvem og hva som har en innvirkning på Sissel denne vårnatta. Det blir tidlig klart at det oppstår en gjensidig tiltrekning mellom Sissel og Karl, som er gift med Grete: ”Han [Karl] sette augo i Sissel. Sissel sto der drypande raud” (s. 44). Sissel ”så trylt på Karl” (s. 124), står det, og også Karl blir påvirket: ”Karl stod som før, var den som hadde makta i dette romet. På same tid var det noko hjelpelaust over han då han vende seg til Sissel: / – Skal De gå?” (s. 125). Men hvordan skal vi forstå dette forholdet, dette begjæret etter Karl, i sammenheng med det vi har sagt er Sissels prosjekt i romanen, nemlig å kunne fungere i et voksent forhold med Tore? Er Karl en hjelper eller en motstander? Umiddelbart er det naturlig å tenke at en tiltrekning mot en annen mann er negativt for forholdet til kjæresten, men i dette tilfellet har det motsatt effekt. Karl er en voksen mann, en far, og tiltrekningen mot Karl fører heller til en modning for Sissel, som kan være med å forklare de tegnene man ser på slutten på at hun er mer klar for forholdet med Tore. Mot slutten virker det som har vært mellom Sissel og Karl å være over. Hun har pyntet seg, men får ingen oppmerksomhet tilbake: ”Hallstein vakta på Karl, såg det for som ein trøytt skugge over andletet hans ved synet av Sissel. Eitkvart var forspilt for henne. Ho merkte det i eit glimt, men ho greidde det fint, retta seg, vart rak i ryggen” (s. 198). Forholdet er avklart, og Sissel kan gå vidare.

En annen hjelper for Sissel, i narratologisk forstand, er Grete og fødselshendelsen, som Sissel nærmest tvinges til å ta del i fordi hun er – eller forstås som – kvinne i huset. Grete representerer for Sissel den voksne kvinnerollen, å være mor. Hallstein ser hva det gjør med søsteren: ”Ein ljod frå Grete der inne stansa alt. Og Sissel som òg har vori med der inne! tenkte han. Ho som ikkje torde inn til å byrje med. Han hadde sett ein skimt av henne, fortumla og oppskræmd såg ho ut, men medrykt” (s. 58), og: ”Kva er du glad for? [...] Han skjøna godt det var Grete med ungen, han hadde fått ein skimt av Sissel derinne med andletet skinande” (s. 88). Sissel begynner å oppføre seg mer voksent, hun tar på seg husmorrollen, og imponerer og overrasker de andre ved å være bestemt og sørge for at alle får spise og et sted å sove (s. 91). Det er ikke vanskelig å få øye på Vesaas’ konservative kvinnesyn her: Sissels nye rolle som husmor framstilles med entydig positive vurderinger, både av de andre personene og i henhold til hvilken effekt det har for henne selv i romanen.

Også Hallstein spiller en sentral rolle i forholdet mellom Sissel og Tore. Man merker et tydelig skifte i den holdningen han har til forholdet, og det blir klart at han i løpet av romanen går fra å fungere som en sjalu motstander til å bli en hjelper. Det som kjennetegner Hallsteins forhold til søsteren i begynnelsen av romanen, må kunne kalles en liten forelskelse, jf. ”Somtid tenkte han ut livsfarlege ting han skulle ha gjort om ho hadde ynskt slik” (s. 29).<sup>11</sup> Hallstein er derfor i starten sjalu på Tore, og spillet mellom Hallstein, Tore og Sissel er nærmest å regne som et lite trekantdrama. Uviljen avtar, og Hallstein inntar blant annet rollen som budbringer mellom Tore og Sissel, noe han gjør for flere av de andre personene også. Etter at Tore har dratt, er det bare Hallstein som møter han. Hallstein gir blant annet beskjed videre til Sissel om at Tore oppholder seg i skogen rundt huset, og at han vil komme tilbake på besøk morgenen etter (s. 139). Mot slutten er det tydelig hvordan holdningen har skiftet:

Tore får deg nok, ville han seia til Sissel så snart han fekk høve.  
Hald kjeft, Hallstein! ville ho svara.  
Men Tore ville nok få henne. Ikkje det minste motvilje mot Tore kjende  
han. Om ei lita stund er han her att. Det *er* Tore no.  
(s. 221)

Vi finner altså tegn som tyder på at Sissel får realisert sitt prosjekt: tegn på at hun har blitt mer moden og Hallsteins endrede tanker om forholdet. Det er likevel viktig å poengtere at vi ikke

---

<sup>11</sup> Tarjei Vesaas’ bøker inneholder flere skildringer av en slik type tiltrekning mellom søsken, noe Olav Vesaas også viser til i biografien om faren: ”Tarjei Vesaas hadde vondt for å skjøne at det ikkje måtte bli erotiske spenningar mellom bror og syster, og i bøkene hans finst mange døme på syskenkjærleik. ’Og enda skulle folk berre ha visst kor mange slike eg har rydda ut’, har Halldis sagt. I *Vårnatt* er det att litt, sjølv om Sissel har ein kjærast” (Vesaas, Olav 1995: 291).

får noen entydige svar. Man kan for eksempel også finne tegn på at hun ikke er mer moden og klar for forholdet med Tore. Det er kun i nær sammenlikning med den første avvisningen vi kan se at deres andre møte, på slutten av romanen (s. 220–221), ikke vitner om like mye usikkerhet fra hennes side. Som jeg nevnte tidligere, med referanse til Peter Brooks, kan man som leser fristes til å lete etter tegn på at ting løser seg, lukker seg, fordi det er det vi forventer av en narrativ tekst. Å holde fast på det åpne oppleves ofte som vanskeligere å gjennomføre.

### 3.2.2 Tore

Tores prosjekt er det mest eksplisitt uttalte av alle i *Vårnatt*: Han vil ha Sissel. Det er dermed åpenbart at hans prosjekt henger nøye sammen med Sissels, og også at hjelperne og motstanderne i stor grad vil være de samme. Sissels umodenhet og usikkerhet er det som først og fremst står i veien for dem. Vi må også plassere Hallstein og hans sjalusi overfor Tore i starten av romanen som en motstander, slik vi også gjorde det når det gjaldt Sissel. På hjelpersiden kan vi for det første plassere Tores tålmodighet. Etter den første avvisningen går han ikke hjem, men holder seg i nærheten. I møter med Hallstein opptrer Tore rolig og voksent og forsikrer Hallstein om at Sissel vil ha han. Når Hallstein utbryter ”men Sissel er ikkje noko glad i deg må du tru!”, svarer Tore ”Ho er nok det, Hallstein” (s. 17). Seinere får Hallstein, som nevnt, en budbringerrolle:

- Går du heim til Sissel? spurde Tore att.
  - Det gjer eg vel. Kva var det?
  - Du kan helse henne frå meg.
- Hallstein hadde ikkje akkurat venta detta, så han nikka fort at det skulle bli gjort. Etterpå arga han seg.
- [...]
- Vi vil ikkje ha deg gåande her! ropte Hallstein.
  - Sissel vil, svara Tore og nikka på ein gjennom argande måte. Hels henne at eg er ikkje langt unna i kveld om ho vil treffe meg.
- Så gjekk han dovent inn mellom trea.
- (s. 23)

Ved det tredje møtet med Tore er tonen til Hallstein tydelig en annen, og han har begynt å se på Tore som en kamerat: ”Den skarpe uviljen han først kjende, veik no for ein gneiste som spratt imellom dei: forståing” (s. 137–138). Ved Tores siste besøk, rett før gjestenes avreise, får vi vite at både Tore og Sissel har gjennomgått en forandring i løpet av natta: ”Han var ikkje den han var i går, han heller” (s. 221). Dette peker mot at Tore også får realisert sitt prosjekt.

Det er interessant å merke seg at Tore er en del av den strukturen i *Vårnatt* som *natta* utgjør, og som understrekes av gjestenes ankomst og avreise. Det er for enkelt å si at han står helt på siden av det som skjer. Rett nok er han ikke i kontakt med noen av personene i reisefølget, og han opptrer bare kort i begynnelsen før de andre kommer, og på slutten rett før de skal dra, med unntak av de møtene han har med Hallstein ute i skogen. Men som vi har sett (jf. 2.2), er Tore tilstede hele tida, han befinner seg gjennom hele natta ute i skogen rundt huset, og på den måten fungerer han så å si som en del av rammen rundt de store hendelsene som finner sted i huset og setter særlig Sissels utvikling i perspektiv. Forklaringen han selv gir på hvorfor han har holdt seg i nærheten, er det som har skjedd i huset. Selv om han ikke har deltatt, har han vært vitne, og han sier han ”måtte sjå slutten på dette. Denne sjauen her” (s. 220).

### 3.2.3 Kristine

Kristine og Hjalmar's konflikt er gjennomgripende og styrende for handlingen i *Vårnatt*, og så alvorlig at den bygger opp mot et endelig oppgjør der en av dem ”må” gå under. Når man begynner å undersøke nærmere de ulike mekanismene i denne relasjonen, blir det imidlertid tydelig at det dreier seg om et komplekst hele. Og ikke minst gjelder det når man spør: Hva er det som driver Kristine? Hva er hennes prosjekt? Plutselig blir man klar over at det man først trodde at dreide seg om et entydig uttrykk for hat, sinne, frykt og frustrasjon, også inneholder spor av sterk underliggende kjærlighet og håp om forsoning. På denne bakgrunnen er det mulig å identifisere to prosjekt for Kristine, et *destruktivt* prosjekt og et *oppbyggelig* prosjekt, og vi vil i neste avsnitt om Hjalmar se at det samme kan sies om han. Før vi går videre og analyserer disse prosjektene nærmere, og identifiserer hjelpere og motstandere, kan det være nyttig å se litt nærmere på Kristines situasjon.

Kristines skikkelse er uten tvil noe av det mest uhyggelige ved Vesaas' roman. Allerede før vi som lesere har møtt henne, er spenningen bygd opp av Hjalmar's åpenbare frykt for ”ho som sit i bilen” (se f. eks. s. 45). Hallsteins og vårt første møtet med Kristine skaper ikke mindre uro: ”Der var eit søkande andlet tett bak ruta. Ruta var stripet av regndropar, men han såg andletet skinande tydeleg. Så banka det hardt på ruta, deretter vart ruta nedfirt. Andletet kom nakent fram i opet, var skræmt og hardt på same tid, med stillestående auge” (s. 46). Vi skjønner tidlig at det er snakk om en person som ikke har det godt, men som tvert i mot er herjet av angst. Denne økende angsten skildres som et rom som blir trangere:



– Romet mitt blir trongare og trongare. Trur du det er hyggeleg å merke korleis veggene kryp innover frå alle kantar?

[...]

– Trongare og trongare har det blivi for meg, sa ho, no er det ikkje stort eg har å gjera med. I dag vart det slutt med å tala òg.  
(s. 51)

At denne fortvilelsen og angsten er direkte knyttet til Kristines forhold til Hjalmar, kommer tidlig fram. Vi får vite at hun i et helt år har latt seg bære rundt av mannen sin, selv om hun ikke er fysisk lam. Den forklaringen hun oppgir selv, er at det er Hjalmar som har bedt henne slutte å gå. På samme måte har hun tidligere den dagen de ankommer huset til Hallstein og Sissel sluttet å snakke fordi Hjalmar har sagt at han ønsket hun skulle slutte å snakke. Konsekvensen av den (selv-)pålagte lammelsen og stumheten er at Kristine er totalt isolert fra andre mennesker: Hun kan verken bruke beina til å gå eller kommunisere ved hjelp av ord (annet enn med Hallstein, som hun forteller alt til). Hun er kontaktløs i ekstrem forstand, i ”naken naud” (s. 141). Det er denne isolasjonen som kjennetegner Kristine gjennom hele romanen, og hun kommer ikke ut av den: Hun dør alene. I 1968, altså 14 år etter *Vårnatt*, ble Tarjei Vesaas bedt av tidsskriftet *Nye Illustrert* om å skrive om ensomhet. I ”Einsam” skriver han blant annet om forskjellen mellom ensomhet og isolasjon, et skille som kan være relevant for forståelsen av Kristines skjebne i *Vårnatt*. Vesaas skriver her at selv om den ensomme er alene, har han det både godt og vondt, ”som dei fleste blir kasta mellom godt og vondt” (Vesaas 1971: 310). Ensomheten kan endatil være mer meningsfylt enn samvær: ”Ved eit skravlande bord går ein under i likesælt tjat” (Vesaas 1971: 309), og: ”Det er i einsemd ein blir til” (ibid.). Det er ikke nødvendigvis så ille å leve i ensomhet: ”Det er dei som har det verre” (Vesaas 1971: 310). Ensomhet kan man nemlig leve med, men isolasjon betyr det samme som død: ”Den einsame rykker tilbake når han møter den verkeleg isolerte. Dit må det aldri kome, tenker han. Dette er ikkje å vera einsam, det er å døy på førehand” (ibid.). Mens den ensomme tross alt inngår i et kontaktnett og er åpent orientert utover, har den isolerte ”kutta av sambandslinene” (ibid.). ”Kutta av sambandslinene” kan vi trygt si at Kristine har gjort, og det er ikke vanskelig å karakterisere henne som en virkelig isolert i henhold til Vesaas’ seinere definisjon. Også i *Vårnatt* innebærer isolasjonen død. Kristines skjebne mot slutten av romanen er dermed klar. Men hva driver henne i konflikten med ektefellen? Hva er hennes prosjekt?

Det er fra starten tydelig at Kristine drives av et ønske om å ødelegge for ektefellen Hjalmar, og dette må vi si er grunnlaget for hennes destruktive prosjekt i romanen. Hun ser på natta som en styrkeprøve og venter et endelig oppgjør mellom de to: ”Vi vil koma til å ta eit

tak med einannen til natta, sa ho, så får vi sjå kven som toler det best. Vi toler det ingen, for den skuld, men” (s. 54). Hvis Kristines prosjekt består i å overvinne ektemannen, eller selv overleve, er motstanderen lett å identifisere: Hjalmar. Kristine klarer ikke å utstå det evige maset hans. Gudrun forklarer det slik: ”Ho er så lei far at ho har vori sjuk mange gonger” (s. 65). Stumheten og lammelsen, og den alvorlige isolasjonen det innebærer, springer ut av en destruktiv mekanisme med magiske overtoner i forholdet mellom ektefellene: Kristine blir som Hjalmar sier, jf. ”Han bad meg bli stum – og i same augeblinken vart eg det” (s. 54). Dette skjedde i bilen like før de kom til Hallstein og Sissels hus, og Hallstein er den eneste Kristine snakker med etterpå. Det er den samme mekanismen som gjør at Kristine er lam. I ett år har Hjalmar båret rundt på kona etter han i en liknende krangel ba henne slutte å gå: ”Ein gong bad han meg bli sitjande og ikkje koma av flekken. Det har eg heller ikkje gjort sidan – utan når han har bori. Eg *må* gjera det slik! Du skjønar det ikkje. Du har sett og høyrte han berre ei ørlita stund.” (s. 69). På denne måten straffes også Hjalmar: ”han som nyleg hadde ynskt at ho måtte bli stum og til straff hadde fått ynsket oppfylt” (s. 84). Kristine motiveres av hat og frykt for ektemannen. Flere ganger oppfatter Hallstein henne som redd (f. eks. s. 140).

Hallstein fungerer som en hjelper i Kristines prosjekt om å overvinne, straffe og ødelegge for Hjalmar, riktignok ved at han tar på seg rollen som lojal beskytter og verner for henne. Blant annet stiller han seg foran Kristine i stua, når Hjalmar prøver å få henne til å snakke:

Han såg på Kristine som hadde bedi om stød, samla mot, trødde fram og hakka fram med valen tunge:

– Ho kan ikkje svara.

Mannen tok eit par steg bakover og fekk farge i andletet, såg fort på kvinna, så vende han seg til den strenge Hallstein. Hallstein stod oppstiva så godt han kunne.

(s. 85)

Med Hallsteins hjelperrolle finner vi også en inngang til Kristines andre prosjekt i romanen. Hallstein inntar også en budbringerrolle mellom de to ektefellene. Den kontakten som dermed skapes, er en del av Kristines oppbyggelige prosjekt: å bryte ut av isolasjonen, komme i kontakt med andre mennesker og forsones med ektemannen. Dette prosjektet er ikke så klart uttrykt som det første, og vi forstår det derfor som Kristines uttalte og kanskje mer ubevisste prosjekt. Det er likevel mulig å få øye på flere forsøk på å oppnå kontakt fra Kristine sin side, og hun uttrykker sterk grad av anger: ”Eg angrar så eg veit ikkje til meg” (s. 95).

Det er åpenbart at Hjalmar er å regne som motstander også når det gjelder dette prosjektet. På grunn av måten han er på, klarer ikke Kristine si til han at hun angrer og åpne

for kontakt, ”Han gjer det umogeleg” (s. 95). Problemet forsterkes av det fastlåste ved konflikten. Grunnlaget for kommunikasjon er fraværende: Den ene parten prater ustanselig, mens den andre ikke sier noe og tier på grunn av den andres masing. Imidlertid er Hjalmar åpen om at *han* angrer og ønsker ting annerledes, og idet at han også direkte oppfordrer Kristine til å snakke, ligger det kanskje et grunnlag for å se på han som en hjelper, selv om han ikke når fram.

Selv om Kristine først og fremst gir uttrykk for at hun trenger Hallstein til å verne seg mot ektemannen, innebærer bare det at hun snakker med og betror seg til den unge Hallstein, et steg på veien mot kontakt med medmennesker. Dette er den ene siden av saken. Det andre er selvsagt, som nevnt, at Hallstein også mellom Kristine og Hjalmar tar på seg rollen som mellommann, og han utgjør etter hvert det eneste kommunikasjonsleddet mellom de to. Like før Hjalmar kjører bilen mot huset og Kristine dør, ber Kristine endatil Hallstein om å hente Hjalmar:

– Ja gå så. Du må koma att med han! Du veit ikkje korleis han har prøvt å gjort godt att!  
– Ja eg går –  
– Han er rar òg han, sa ho og tumla inn på ein slags mørk og bortgløymd kjærleiks-veg.  
(s. 145)

I sitatet legger vi også merke til sporene av eksisterende kjærlighet, jf. ”mørk og bortgløymd kjærleiks-veg”. På dette tidspunktet virker det nærmest som om Kristine er klar for å ta kontakt, til å bryte ut av stumheten og isolasjonen. Ikke dermed sagt at jeg vil tolke det at Kristine dør før Hjalmar kan komme som uttrykk for en uheldig tilfeldighet. Heller er det nærliggende å tolke bilkjøringen og den påfølgende påkjørselen på huset som et symbolsk uttrykk for den endelige konfrontasjonen mellom Hjalmar og Kristine (jf. 2.1.1). Bilen får, som huset, symbolstatus i romanen, og den knyttes til skjebnen til den familien som kommer, og særlig Hjalmar og Kristine. I mange sammenhenger finner vi dødsmetaforikk i skildringen av den, som ”den døde vogna” (s. 146). Det er selvsagt ikke uten betydning at Hjalmar får bilen i gang på nøyaktig samme tid som Kristine er klar for at han skal komme, og det er nærliggende å tolke hans graving i motoren og påfølgende kjøring som hans eget forsøk på et møte, en konfrontasjon. Men Hjalmar har ikke kontroll, bilen ”kjem [...] av seg sjølv” (s. 147), og det kan ikke gå godt: Bilen ”kom sendande, mørkna og var døden der ho måtte råke” (s. 149). På denne måten er ”påkjørsele og de sørgelige følgene av den et symbolsk uttrykk for ekteskapets totalhavari” (Myhren 1997: 247).

Det er tydelig at Kristine ikke blir mottaker av noen av sine prosjektverdier. Slik sett er hun den eneste av romanpersonene vi kan si noe endelig og entydig om. Verken klarer hun å overvinne (overleve) ektemannen, eller å bryte ut av isolasjonen og skape kontakt med andre mennesker. Vi har sett at Kristines to prosjekter peker i to helt ulike retninger, men likevel er nært forbundet i romanen, noe som er med på å gjøre henne til en kompleks romankarakter. Det samme kjennetegner i høyeste grad ektemannen hennes Hjalmar.

### 3.2.4 Hjalmar

Selv om Hjalmar er den personen i *Vårnatt* som i størst grad er framstilt med noen få og overdrevne typiske egenskaper, framstår han også som en svært sammensatt og motsetningsfylt person. Dette blir ikke minst tydelig hvis man ser nærmere på hva som utgjør hans prosjekt i romanen, noe som både henger sammen med at konflikten mellom han og Kristine ikke er entydig, slik vi så i forrige avsnitt, og med at Hjalmars prosjekt må endre seg etter at Kristine dør.

Hjalmars hovedproblem er at han ustanselig vimser, tjater og flakser, for å bruke romanens egne ord. Han beskrives som gjennomgående nervøs, engstelig, urolig og forvirret, han prater ustanselig om uvesentligheter, og han sammenliknes stadig med en fugl i måten han feker og flakser med armene på: ”Han var ein liten pjusket mann med oppspilte auge, og armar som han ikkje kunne halde i ro” (s. 36), ”han med vimsinga og flaksinga” (s. 38), ”[h]an tjata og feka” (s. 39). Når det gjelder måten Hjalmar prater på, legges gjerne vekten på hvilken effekt den har på de andre: Det er et ”trøyttande tjate-mæle” (s. 36), og ingen hører etter: ”Kven sa han det til? Det fall til jorda for di ingen høyrde på det. [...] Karl gjekk som han berre lengta etter å koma unna, sleppe høyre” (s. 62–63). Hjalmar eksemplifiserer på en slående måte det Vesaas også satte opp som noe destruktivt i teksten ”Einsam”, nemlig meningsløs kommunikasjon: ”Ved eit skravlande bord går ein under i likesælt tjat” (Vesaas 1971: 309)

Vi så i avsnittet om Kristine at Hjalmars ukontrollerte prat spiller en sentral rolle i konflikten mellom de to ektefellene, og den kan plasseres som motstander i begge de to aktantmodellene vi kan tegne opp ut fra Hjalmars prosjekter. Det er, som for Kristine, både destruktive og oppbyggelige krefter som driver han. Det som driver han til å jobbe *mot* en forsoning med kona, er først og fremst frykt. Det hatet og sinnet som kjennetegner Kristines forhold til Hjalmar, finner vi lite uttrykk for andre veien. I den grad man finner spor av hat, og dermed den typen tanker om straff som Kristine uttrykker, er det i henvisningene til det som

har skjedd før bilen stoppet utenfor hos Hallstein og Sissel, nemlig til de to episodene der Hjalmar har bedt Kristine bli lam og stum. Frykten er derimot framme i dagen hele tida, som når Kristine banker på natta: ”Eg som hadde *tenkt* å gå inn, tilstod han, men no når ho kommanderer, torer eg ikkje. Torer ikkje! surra han” (s. 109). Til dette prosjektet, som i praksis innebærer å verne seg mot Kristine og hennes mulige reaksjonsmåter, kan vi plassere Hallstein som en hjelper. På samme måte som Kristine ber Hallstein om å være på hennes side i kampen mot ektefellen, ber også Hjalmar:

– Vil du hjelpe meg? spurde mannen.  
– Hjelpe?  
– Ja det er *eg* som treng hjelp.  
(s. 110)

Hallstein får dermed en dobbeltrolle. Det blir muligens en overdrivelse å hevde at Hjalmar også blir mottaker av sin prosjektverdi i en slik aktantmodell. Hans forsøk på å ødelegge for Kristine henger nøye sammen med den komplekse helheten som ekteskapskonflikten utgjør. På den andre siden finnes det flere tegn i teksten på at konflikten i bunn og grunn er uløselig, og at den dermed måtte ende i et oppgjør der én dør. Blant annet kan vi tolke Hjalmar's utsagn om seg selv etter Kristines død i den retningen: ”Den som sit att og har livet, har ikkje sjølv valt den delen. Men han er glad til” (s. 191).

Problemet til Hjalmar er det motsatte av Kristines – han prater for mye, hun ikke i det hele tatt (i hvert fall til han) – men likevel det samme: Ingen av dem klarer å kommunisere skikkelig, skape kontakt. På denne bakgrunnen kan vi identifisere Hjalmar's positivt ladede prosjekt som et tilsvarende som Kristines, nemlig å skape kontakt og forsones med ektefellen. Dette er helt klart Hjalmar's viktigste prosjekt i romanen. Til et slikt prosjekt er det ikke vanskelig å få øye på motstanderne. Kristines selvpålagte isolasjon skaper ingen muligheter, og hans egne ord når aldri fram. Den andre siden av Hjalmar's kommunikasjonssvikt handler om hva som skjer med Kristine de gangene Hjalmar's ord faktisk når fram, jf. hennes lammelse og stumhet. Hjelperen i forhold til det som gjelder konflikten med kona, har vi allerede vist at er Hallstein. Hans rolle som budbringer og mellommann innebærer de viktigste åpningene for kontakt mellom de to ektefellene.

Etter Kristines død er det først og fremst Hjalmar's baksing med skyldspørsmålet som styrer handlingen, og hans uttalte prosjekt blir da å komme til bunns i hva som forårsaket dødsfallet (s. 207–216). Dette er uttrykk for det dypereliggende spørsmålet, nemlig hvordan han skal komme seg videre. Til det prosjektet som angår fordeling av skyld, er Karl den

viktigste hjelperen. Mot slutten av romanen får Karl nærmest en dommerrolle overfor faren, og det er han som gir de viktigste forløsningsordene:

Karl sa med vekt:

– Eg veit nettopp ein heil del om det. Så no skal *eg* svara deg, på ditt. Du treng ikkje vera redd at du ikkje har bøtt, far. Du har bori og bøtt så eg aldri kjem til å gløyme det om deg. Det synest eg du må kunne ha å stå på.

Alle såg på Karl. Dei såg med glede på han. Faren såg først på han. Der var stilt. Dei kjende ein viktig og mildnande dom var fallen.  
(s. 216)

Selv om vi så langt har identifisert flere viktige prosjekt for Hjalmar i *Vårnatt*, kan man argumentere for at de alle faller inn under ett mer grunnleggende prosjekt, en type prosjekt som gjør seg gjeldende for samtlige av personene i romanen på et eller annet vis: å fungere blant andre mennesker. Hjalmar sier selv at han vil ”vera mellom andre” (s. 191). Til dette prosjektet er det hans egne usosiale tjat som først og fremst fungerer som motstander. Problemet er alvorlig: Vi får blant annet vite at han har mistet jobben. Gudrun forteller at han ”hadde plass på eit kontor, men så greidde han det ikkje det lenger, og har sjukepensjon. Han berre vimsa, til slutt” (s. 58).

Til Hjalmars mer overordnede prosjekt, å ha kontakt med og fungere blant de andre, er det nærliggende å plassere sønnen Karl som en motstander. Den dommerrollen vi så Karl tok overfor faren, gjør seg også gjeldende tidligere i romanen. Blant annet sier han at det *er* Hjalmars feil at Kristine er som hun er og at forholdet deres er som det er: ”Ho er som du har stelt det til” (s. 60), og han anklager også faren flere steder for å være for selvopptatt, for å tenke for mye på egne ting (f. eks. s. 86). Alt i alt er det tydelig at Karl retter mye av sin aggresjon direkte mot Hjalmar. Dette vil jeg komme tilbake til i 3.2.5.

Innad i familien er Gudrun en viktig hjelper for faren. Jeg vil seinere komme tilbake til hvordan hun gjør det til sitt livsprosjekt å verne om han, slik at det skal være mulig for han å fungere blant andre. Hjalmar står på kanten av stupet, men Gudrun løfter han opp: ”Gudrun sat einstirde på han og lyfte han opp or elendet. Ho smilte til han, og Hallstein såg forfæld at mannen smilte attende – så oppfylt vart han. Kvar kom den smilen ifrå? Hallstein fekk lære litt om korleis det må gjerast somme gonger” (s. 183). I tillegg forsøker Gudrun å få de andre til å være mindre fiendtlig innstilt overfor faren ved å forsikre dem om at han er snill.

Vi får ingen svar på hva det er som eventuelt har utløst Hjalmars vimsing, eller i det hele tatt på hvorvidt ting har vært annerledes tidligere for familien (annet enn hva angår Karl og krigserfaringene hans). Den magre eller manglende redegjørelsen for bakgrunnen til personene er et sentralt trekk ved romanen, og peker i retning av at dette ikke bare er en

psykologisk-realistisk roman. Det åpne trekket ved *Vårnatt* gjør seg også gjeldende i slutten: I hvilken grad kan vi ved gjestenes avskjed med Hallstein og Sissel si at Hjalmar har realisert sin prosjektverdi? Én ting er at han ikke har fått kontakt med og forsonet seg med kona, men hva med det å fungere blant andre? Teksten gir ingen klare svar.

### 3.2.5 Karl

Karl er åpenbart ulykkelig og fungerer svært dårlig i familien. Det er nærliggende å tolke hans prosjekt som relatert til dette problemet, denne mangelen. Prosjektet hans er å forsones og være lykkelig med Grete, og ellers fungere blant de andre familiemedlemmene. Å kunne leve ”mellom andre” har vi allerede sett at er noe som også i videre omfang framheves som en verdi i romanen (se f. eks. s. 191).

Karls fremste motstander er åpenbart krigserfaringene. Fra det øyeblikket han kommer til Hallstein og Sissel, framstår han som oppfarende, utålmodig og morsk, voldsom og aggressiv, og han lar det gå utover sine nærmeste, blant annet Gudrun: ”Stå slik skal du versågod la vera, sa Karl og vyrde ikkje nektinga hennar, treiv henne i armen og slengde henne til side” (s. 56). Helt fra starten preges skildringen av negativt ladede karakteristikker: ”Den andre mannen, som var høgvaksten og ung med eit mørkt stivt andlet, skar igjennom med eit kvast spørsmål” (s. 36), Karl ”vende seg kommanderande til Sissel” (s. 44), ”Den vaksne mannen ved sida av Hallstein hadde eit medteke andlet, han var stengd og underleg mørk” (s. 48). Etter hvert kan vi knytte Karls påfallende væremåte direkte til det som utpekes som bakgrunnen for dem, nemlig det faktum at Karl har vært med i krigen, som vi får vite ”var slutt for nokre år sidan” (s. 57). Flere av de andre viser til krigen når de snakker om Karl, deriblant Gudrun:

– Han er ikkje slik. Han er berre på livet no, veit du. *Ingen var så snill som Karl*. Men han har vori i krigen.

Hallstein visste ikkje korleis han skulle få dette til å hange i hop. Men det høvde godt med andletet hans Karl, det ein hadde høyrte og tenkt seg om krigen som var slutt for nokre år sidan, og som ein og annen hadde vori med i.

– Han fekk ein skade. Han fortel ingen ting om det, men – sa Gudrun.  
(s. 56–57)

Karl var altså annerledes før krigen, og det er nærliggende å tolke at det er krigstraumer han sliter med. Det er heller ingen tegn på at han har pådratt seg noen fysiske skader, og oppførselen hans peker også mot å forstå skaden som et traume. Blant annet sliter han med å

sove om natta: ”Det er ikkje så rart med meg om nettene” (s. 123). Mange steder vises Karls problemer knyttet til krigen fram som en slik lidelse: ”Karl var tung og mørk å sjå på no. Kanskje endå mørkare enn sant var – sidan ein hadde høyrte detta om å *bera på skade ifrå krigen*” (s. 90, min utheving). Det tunge og mørke tilskrives her helt eksplisitt krigsskaden.

Det er tydelig at faren til Karl, Hjalmar, også bidrar til å hindre Karl i å fungere sosialt. Vi må derfor plassere Hjalmar som en motstander i denne aktantmodellen. Karl har liten tålmodighet med farens prat og vimsing. Frustrasjonen kulminerer i episoden der han hiver en skammel i gulvet: ”Du må orsaka meg, far, sa han og prøvde få styring på mælet sitt, men av og til blir det for mykje for eit vanleg menneske å sjå og høyre på deg” (s. 91). Det blir likevel for enkelt å si at Hjalmar bare fungerer som en motstander. Vi har allerede sett at han også selv ødelegges av at han snakker og vimser hele tida, og at konflikten med Karl er destruktiv også for han. Dette er det ene aspektet. Samtidig kommer det nemlig fram at Hjalmar har stilt opp for Karl etter at han kom tilbake fra krigen, at han er tålmodig og raus: ”Kvar hadde du for din part vori om vi hadde gjort slik med deg: å ikkje høyrte på deg då du kom heimatt øydelagd? Ikkje *ein gong* vart det sagt at vi ikkje hadde noko med det” (s. 216). På liknende vis er det Gudrun fungerer som en hjelper for Karl, med tålmodighet og stadige påminnelser om at ”Han *er* snill”.

Tiltrekningen mellom Karl og Sissel får følger for Karl, slik vi har sett det også gjør for Sissel. Mot slutten av romanen sender hun han inn til kona:

Han hørde det ikkje, og Sissel steig fram. Hallstein såg roden stige i andletet hennar endå ein gong under Karls auge.  
– De må visst inn. Der ropar.  
Han nikka. Sansa noko tvers gjennom villskap og mørker. Noko som fekk draga til å endre seg.  
– Kom då, sa Sissel med ein slags rett, det har ropt eit par gonger alt.  
– Ja vel, sa han.  
Han gjekk straks.  
Sissel grov med skotåa i gruset.  
(s. 155–156)

Det som er interessant i denne episoden, er hvilken effekt hun har på han. Sissel får Karl til å sanse ”noko tvers gjennom villskap og mørker. Noko som fekk draga til å endre seg”. På denne måten opptreer hun som en positiv kraft, en motsats til det destruktive og mørke som kjennetegner Karl. Det er selvsagt interessant at det er nettopp inn til kona og barnet hun sender han, som vi har sett er en viktig del av hans prosjekt å skape lykke med. Vi må derfor kunne si at også for Karl innebærer tiltrekningen mot et annet menneske noe positivt, og vi forstår dermed Sissel som en hjelper til Karls prosjekt.



Det samme gjelder Hallstein. Han sendes opp på loftet av Grete, for å være sammen med og støtte Karl. Dette er også et ledd i den hjelpen Grete gir Karl, og hun og barnet er de viktigste hjelperne i Karls prosjekt. Grete uttrykker en sterk tro på at det å bli far innebærer en endring for Karl. I samtale med Hallstein sier hun at ”Karl vil bli *annleis*, og det vil verke på dei andre” (s. 116), og hun lurer på ”om det ikkje kan bli betre no for han, når han har fått laga eit slikt lite krek, etterpå alt det fæle” (s. 118). Grete representerer nettopp livstro og optimisme, og lykke. Karl sier selv at Grete har stor makt over han etter fødselen (s. 123). Hvorvidt Karl faktisk endrer seg i den retningen Grete peker på, blir derimot et åpent spørsmål i teksten. Andre har tolket forholdet mellom Karl og Grete dit hen at det skjer en forsoning mellom dem i løpet av romanen, slik Øystein Rotttem gjør når han sier at ”partene forsones etter at hustruen føder” (Rotttem 1996: 151). Jeg tolker romanen på den måten at en slik slutning i beste fall ikke entydig, om man ser på hva som faktisk står i teksten. I den grad man finner tegn som støtter opp om en slik tolkning, må det bety at leseren investerer noe av seg selv i tolkningen, at den aktivt leter etter svar og løsninger, jf. det Brooks sier om leserens aktive rolle i tilblivelsen av et plot. *Vårnatt* er en grunnleggende åpen og rik tekst, hvor man i en viss grad kan finne de svarene man leter etter, i henhold til den tolkningen man ønsker å gjøre. Dette gjelder i like stor grad meg selv, som ønsker å framheve det åpne ved romanen, og ved plotet. Slik jeg ser det, får vi ikke vite hvordan det går med Karl. I den grad vi finner tegn på at Karl har gjenvunnet evnen til å fungere sosialt, er det i påstander framsagt av Grete, men også Hjalmar. Det påfallende ved disse påstandene er at de uttrykker en lengsel og et håp om at Karl skal bli bedre. I tillegg uttrykkes de gjerne i en form som skal overbevise Karl selv om at så er tilfelle, de forsøker å hjelpe han ved å overbevise han om at ting vil bli annerledes. Hjalmar sier for eksempel: ”Heretter blir det *annleis* for deg. Har ikkje det gått opp for deg? / Karl nikka” (s. 192). Når Hjalmar selv ”strir for livet”, som han sier, når han sliter med skyldspørsmålet etter Kristines død, sammenlikner han seg selv med Karl og sier at Karl ”har komi igjennom”: ”Det er inga sak for deg no, Karl, som just har komi igjennom, her i dette same framande huset. Eg kan sjå det i auga på deg at du kan knapt tala med, når det er tale om naud. Og godt er det, men” (s. 211). Et annet poeng, som peker i en liknende retning, er at lest realistisk er krigstraumer ikke er noe som med ett blir borte. Slik sett kan i beste fall prosjektets vellykkethet sies å være av midlertidig gyldighet.

### 3.2.6 Grete

Grete er den eneste personen i *Vårnatt* som ordet *lykkelig* forbindes med, og det fungerer som en sterk kontrast til resten av følget: ”Dei hørde gjennom dei opne dørene korleis den *lykkelege* kvinna her svara eitkvart” (s. 179). Grete er den av romanpersonene som er mest entydig positivt framstilt, og på denne måten blir hun en slags motvekt til alt det vonde mellom de andre. Hun representerer livstro og optimisme i *Vårnatt*. Dette blir tydelig først etter fødselen, som det blir Gretes første prosjekt å gjennomføre. Vi vil se at dette prosjektet kan ses i sammenheng med det som blir Gretes mer overordnede prosjekt i romanen.

Det er Gretes tilstand (og selvsagt at bilen stopper) som setter familien i den desperate situasjonen de er i når de kommer til huset til Hallstein og Sissel. Ute på trappa før de kommer inn, er det tydelig at fødselen er nært forestående: ”Den sjuke unge kvinna som var innballa i reiseteppe, ynka seg” og ”Kvinna beit i reiseteppe” (begge s. 37). Det er vanskelig å se at noe annet enn det å skulle føde barnet her driver Grete. Hjelpere til dette prosjektet er Karl og Hallstein, som sykler til nærmeste sted med telefon for å få tak i jordmor, selvsagt jordmora selv og, som vi har sett, Sissel.

Når fødselen er overstått (s. 67), blir det tydelig at Grete har gjennomgått en forvandling. Dette viser seg særlig i ansiktet hennes: ”Då ho kom i kveld, hadde andletet hennar vori forvrengt av sjau og fælske. No såg Hallstein andletet som det var når det var kome i kvinnehimmelen” (s. 113–114), ”Romet vart fullt – men endå var det liksom berre andletet hennar Grete som fylte det. Stråling frå Grete” (s. 77). Det er i samtalen med Hallstein på tomannshånd at hun gir direkte uttrykk for hva hun ønsker: hjelpe Karl med det han strir med og skape lykke for familien som helhet. Dette henger helt klart sammen, da hun tror at en endring hos Karl vil påvirke alle de andre, og hun spår en liknende forvandling for de andre familiemedlemmene, som den hun har opplevd selv: ”no kan vi la alt detta i fred og sjå om det ikkje går over. Her eg ligg, har eg det i meg at no skal mangt endre på seg. Karl vil bli annleis, og det vil verke på dei andre. Eg trur ikkje det gjeld, det som hende i bilen” (s. 116). Også Karls bemerkning: ”Å, ho prøver med all ting” (s. 123), tyder på at Gretes forsett er kjent. Grete er optimistisk på vegne av familiens skjebne. Hun er den eneste av personene Hallstein møter som gir uttrykk for en tro på at ting vil gå bra, den eneste som i det hele tatt har noen svar.

De kreftene som hindrer Grete i å få oppfylt sitt prosjekt (lykke for Karl og familien), er, som vi har sett, å finne blant de andre voksne. Karls destruktive krigserfaringer er en opplagt motstander. Det er hans manglende evne til å være lykkelig og fungere i familien som er grunnlaget for Gretes problem og prosjekt. Imidlertid er også konflikten mellom Kristine

og Hjalmar en faktor som skaper disharmoni. Om Kristines død, og den avspenningen som finner sted etterpå, har noen positiv virkning på Karl og de andre, er åpent for tolkning, men det går an å argumentere for at denne forløsningen, og kanskje også Karls dommerrolle, er med på å skape en viss grad av forsoning innad blant de gjenværende familiemedlemmene, i hvert fall midlertidig.

På hjelpersiden finner vi Hallstein. Han blir ført direkte inn i kjernen av Gretes prosjekt når han bes om å hjelpe Karl. I tillegg må vi kunne kalle det nyfødte barnet for en hjelper. Grete mener at det å bli far vil gi en positiv virkning på ektemannen. Jeg har allerede karakterisert fødselen som Gretes første prosjekt, og kanskje er det derfor rettere å si at de to prosjektene Grete representerer, fødselen og det å skape et nytt og bedre liv for familien, faller sammen i romanen. Som jeg understreker i avsnittet om Karl, gis det ingen entydige svar på hvorvidt det blir en endring for han og Grete (og de andre). Grete virker imidlertid overbevisende når hun snakker med Hallstein om Karl og det nye livet deres. Det er tydelig at Hallstein vil tro på henne, og ved at han gjør det, er det også lettere for leseren å tro på det, og dermed komme til den slutningen at det blir en god utgang for familien.

### **3.2.7 Gudrun**

Gudrun skiller seg ut på flere måter i romanen. Hun får en spesiell betydning for Hallstein, som knytter henne direkte til sin egen fantasiverden. På denne måten blir hun et bindeledd mellom de to verdenene i romanen, og tilslører skillet mellom det innbilte og det bokstavelige. Hallsteins fantasikjæreste fra starten av romanen, den ”oppdikta Gudrun” med den ”kjende hårluggen” (s. 14), har for Hallstein blitt virkelig: ”Men at noken hadde ein slik lugg verkeleg?” (s. 38). I tillegg er Gudrun den eneste av personene som kommer til Hallstein og Sissel, som ikke er voksen. Når det gjelder de innbyrdes relasjonene mellom personene, som er emnet her, skiller hun seg også ut. Gudrun er den eneste vi kan si ikke inngår i noen konflikt med noen av de andre personene, og som vi vil se i neste kapittel, kan det henge sammen med nettopp hennes unge alder – hun er 13, Hallstein 14 (jf. 4.2.3).

I de aktantmodellene som er skissert over, har det kommet fram at Gudrun fungerer som en viktig hjelper for særlig de to mennene i romanen, som begge sliter med sitt, nemlig broren Karl og faren Hjalmar. Det er vanskelig å se at det skal være noe annet enn nettopp det å gi denne hjelpen som driver Gudrun, og jeg tolker det slik at hennes prosjekt i romanen består i å verne om faren og broren. Objektet i dette prosjektet blir dermed farens og brorens lykke, og det er selvsagt nærliggende å tenke at det vil føre til lykke for henne selv også. Det Gudrun

vil, er at familien som helhet skal ha det så godt som mulig og ikke gå i oppløsning. På denne måten blir Gudrun en representant for det å ta ansvar for andre mennesker. Hun fungerer som et sammenbindende element i familien. Over har Gudrun flere steder blitt sitert med sine stadige påminnelser om at ”dei *er* snille” (se f. eks. s. 152). Hun ønsker å skåne Hjalmar og Karl mot omgivelsenes fordømmelse. Det er samtidig tydelig at hun bærer på det vonde som preger dem: ”den kjære luggen låg som før og gøymde bort skam og sorg” (s. 87).

Hallstein er den eneste som hjelper direkte til i Gudruns prosjekt. Allerede ved det første møtet blir Hallstein dratt inn i måten Gudrun hjelper den ynkelige Hjalmar på, og gjennom det inngår han i hennes strev med å redde Hjalmar fra å gå til grunne. De ordene som gjerne brukes til å beskrive dette i romanen dreier seg om å løfte noen opp: ”Den forvirra pratmakaren var lyft opp i himmelen og hadde sjølv inga aning om det” (s. 41). Hallstein deltar seinere i noe liknende:

– Her held du deg unna. Vi skal ikkje ha fleire kunststykke av deg.  
Faren fall. Gudrun sette i eit skræmt rop. Så såg ho brått på Hallstein som stod forfæld og var vitne til dette. Ho tok eit steg mot han og sa, tvingande:  
– Men dei *er* snille.  
*Ho fanga auga hans, for at dei saman skulle lyfte mennene opp – og han vart for hennar skuld straks med og gjorde det.*  
(s. 152, den siste uthevingen er min)

Når Hallstein mot slutten av romanen, like før gjestene skal reise, spør Gudrun om hva hun skal gjøre videre, forklarer hun hva hennes oppgave består i: ”Ha auga med han som vimsar, svara ho fort og gjorde ei rørsle mot sideromet. [...] Vi blir til plage kvar vi kjem, vi så” (s. 224–225). I dette svaret ligger tegn på at Gudrun ikke selv synes hennes mål er nådd, men også at det er snakk om et prosjekt som kanskje ikke *kan* avsluttes, og ikke minst at dette også tidligere har vært hennes prosjekt, jf. ”Vi blir til plage kvar vi kjem, vi så”. Også for Gudruns prosjekt må vi si at romanen ender åpent.

### 3.3 Parrelasjoner

I undersøkelsen over av personenes prosjekt- og konfliktakser, har fokuset for enkelhetens og oversiktens skyld vært på én og én person etter tur. Før vi går videre og drøfter hvordan de ulike prosjektene og konfliktene inngår i romanens plot, vil jeg kommentere et sentralt trekk ved personene og deres innbyrdes relasjoner som nok har blitt underkommunisert i analysen over: Hver og en befinner seg i et parforhold. Denne organiseringen av persongalleriet er

selvsagt ikke uten betydning, og spørsmålet blir hvilke konsekvenser det har for forståelsen av både konfliktstrukturen og tematikken i romanen.

De ulike parene befinner seg på ulike steder aldersmessig og utviklingsmessig. Dette peker også Groven Myhren på når hun sier at parene ”representerer ulike stadier i kjærlighetslivet” (Myhren 1997: 239). Om ikke den fjortenårige Hallstein og den trettenårige Gudrun er kjærester, så er de på et tidlig, utforskende forstadium, og Hallstein er i hvert fall forelsket i Gudrun. Sissel og Tore har kommet lengre, og vi har sett at mye tyder på at Sissel mot slutten av *Vårnatt* er klar for å gå inn i et modnere forhold med Tore. Karl og Grete representerer på sin side et ungt ektepar i etableringsfasen, mens det eldre ekteparet Kristine og Hjalmar befinner seg i en dyp krise som ikke kan ende godt.

I analysen av persongalleriet i en tekst snakker man gjerne om parallelliserte og kontrasterte personer (Gaasland 1999: 101). Når det gjelder *Vårnatt*, tror jeg det er mer fruktbart å se etter parallelliserte og kontrasterte parforhold. Motsetninger mellom personene har vi sett flere eksempler på langs de ulike konfliktaksene som er skissert over, men bildet blir mer komplekst når man løfter blikket til parnivå.

Et sentralt eksempel, som kan belyse måten parforhold blir kontrasterte på i romanen, finner vi i de scenene som utspilles foran radioen i stua. Den ene av disse scenene har vi allerede sett nærmere på, nemlig fra begynnelsen der Sissel og Tore sitter og hører ønskekonserten. Det vare og skjøre spillet mellom de to er ”ei byrjing”: ”Så møttest dei lett og fomlande med dei glatte stramme pannene tett framfor radioapparatet og midt framfor augo hans Hallstein” (s. 9). Kontrasten er stor til Hjalmar og Kristines samhandling foran den samme radioen en stund etter. Mellom dem fins det ingen åpning for nærhet av noe slag: ”Mannen vimsa ikring. Skrudde litt på radioen, kasta musikken der over på ei anna bylgje, kvakk og slo av, flutte på stolen, plystra ein halv låt og rykte seg og stoppa opp. Kvinna i stolen sat som han var luft” (s. 64). Teksten inviterer til at vi skal sammenlikne og se kontrastene mellom forholdene, også gjennom at Hallstein helt eksplisitt gjør det: ”Hallstein tenkte på at dessa to sat såvisst ikkje og rørde einannen med pannene” (s. 64). Noen sider seinere er de tilbake ved radioen: ”Hjalmar stod og reiv i knottane på apparatet, tappa ut små sprut og skvettar av tonar eller ord” (s. 82–83). Skildringen av hva som kommer ut av radioen her, er lett å sammenlikne med måten Hjalmars prat framstår for de andre, som meningsløse brokker av sammenheng. Og Kristine er stum. Ganske annerledes er det som kommer ut av radioen når det unge kjæresteparet hører på: ”Ut frå apparatet strøymde eit barneyske som skire enkle klokke” (s. 9).

De fire parene jeg skisserte over, er imidlertid ikke de eneste parrelasjonene romanen viser fram, i hvert fall hvis man tenker mer åpent. Vi har for eksempel flere ganger i analysen over berørt trekk ved forhold mellom personer hvor det er begjær overfor andre og sjalusi i bildet. Dette skaper andre forbindelser og er et tegn på kompleksiteten i konfliktstrukturen. Tor Ulven er inne på noe av det samme når han peker på det sosiale kaoset og de forvrengte kjærlighetsforholdene:

[D]et han trodde skulle bli noe for *ham* [Hallstein] og hans forhåpninger alene, eksploderer i et kaotisk sosialt rom, hvor alle står både mot og for alle andre, hvor de som ikke skulle begjære hverandre, begjærer hverandre, og de som ikke skulle hate og frykte hverandre, hater og frykter hverandre; selv blir han bare én aktør blant mange. (Ulven 1997: 136)

De som ”ikke skulle begjære hverandre”, men som ”begjærer hverandre” er nærliggende å tenke er Sissel og Karl. Men vi har òg sett at Hallsteins tiltrekning mot søsteren tegnes opp som noe mer enn bare vanlig søskenkjærlighet i romanen. Hat og frykt har vi sett er noe av det som kjennetegner Hjalmar og Kristines forhold, og klart er det sånn at et ektepar ”ikke skulle hate og frykte hverandre”.

At *Vårnatt* inviterer til å leses ut fra relasjonene mellom personene, blir også tydelig ved at flere av personene ikke framstår som uavhengig av partneren, men forstås best gjennom den relasjonen. Dette er kanskje aller mest tydelig når det gjelder Kristine og Hjalmar. For eksempel er det i flere passasjer umulig å forstå Kristine som romanperson uten å analysere forholdet mellom henne og Hjalmar: ”Det er ikkje noko anna *han* talar om, enn å koma ned og hente! sa Hallstein fort og gledde seg ved å kunne seia det. / Inni vogna vart det visst trongare og trongare, for ho strekte på seg og fekk hovudet ut gjennom ruta litt, som for å få luft” (s. 52).

Noe av det mest påfallende ved den sentrale konflikten mellom Kristine og Hjalmar, er at Hjalmar må bære rundt på kona, som han selv har gjort lam.<sup>12</sup> I passasjer som den nedenfor, der Hjalmar og Karl bærer Kristine fra bilen, får man en klar fornemmelse av at bæringen må leses overført som en bæring av skyld:

---

<sup>12</sup> Det er et tolknings spørsmål å vurdere hvem og hva som er skyld i at Kristine ikke går, men det er ikke det sentrale her.

Den veike mannen pæste og bar på ein argande måte når det var ein sterkare med: han streva og skulle lette opp og bera meir enn sin egen kant. Karl, som var sterk og ung, vart gåande slik halvtomt.

– Treng du endeleg bera alt? spurde han arg.

Den andre var nær ved å sleppe taket.

– Nei nei, svara han hastig som han var gripen i eitkvart skammeleg og ulovleg – og let bere-tyngda flyttast over på Karl. Men berre ein blink, så stunde han og bar att.

(s. 62)

På denne måten innebærer romanen en bokstaveliggjøring av abstrakte mellommenneskelige problemer. Helt bokstavelig *bærer* Hjalmar skylda i forholdet. Bildet er visuelt og innebærer en konkretisering av noe abstrakt. At problemer i forholdet mellom personene på denne måten løftes fram i romanen,<sup>13</sup> er også et tegn på betydningen av nettopp relasjonene i *Vårnatt*, og peker i retning av at det er viktig å ha et slikt perspektiv i analysen. Noe vi har sett gjelder *alle* de voksne romanpersonene i *Vårnatt* (Sissel, Tore, Karl, Grete, Hjalmar og Kristine), er at de har et prosjekt som går ut på å få det til å fungere med partneren. Det handler om å kunne leve sammen med andre.

At samtlige av personene i romanen er organisert i parforhold, er et viktig aspekt ved konfliktstrukturen, og vi har sett at forholdene, som også går på kryss og tvers, er nærliggende å sammenlikne. Kontrastene kommer også fram gjennom at forholdene representerer ulike stadier i kjærlighetslivets utvikling. Selv om målet med undersøkelsen av prosjekt- og konfliktakser i *Vårnatt* har vært å systematisere, har forhåpentligvis også den kompleksiteten som kjennetegner konfliktstrukturen kommet fram, hvordan ”alle står både mot og for alle andre”, med Tor Ulvens ord. Hovedinntrykket er at *Vårnatt* vanskelig kan forstås uten at man vektlegger betydningen av relasjonene mellom alle personene, og tematisk sett peker dette i retning av at romanen handler om mellommenneskelige forhold: Parforhold, venneforhold, familieforhold, søskenforhold.

### 3.4 Oppsummerende drøfting

I undersøkelsen av personenes prosjekter har vi sett at det er mulig å identifisere sterke drivkrefter hos hver av personene, og, som jeg nevnte i forrige avsnitt, at disse kreftene i stor grad går i retning av å få det til å fungere sammen med partneren sin. Det er i utgangspunktet forhold mellom personene som skaper konflikter. For Sissel og Tore går prosjektene ut på å få

---

<sup>13</sup> Også den symbolske påkjørselen blir et ytre og konkret bilde på noe indre og abstrakt, som handler om relasjoner mellom mennesker.

hverandre, og vi har sett at for Sissel er det særlig møtet med Karl og Grete som får konsekvenser. Kristine og Hjalmar's konflikt er mer komplisert, og et viktig poeng er at de begge har både et destruktivt og et oppbyggelig prosjekt. For dem ligger motstanderne like mye hos den andre som i dem selv: Kristines isolasjon og Hjalmar's evinnelige tjat skaper en fastlåst situasjon som ikke *kan* ende godt. Karl og Gretes prosjekter går også i retning av å få familien til å fungere, og det er særlig Karls problemer de må overkomme, noe som ikke uten videre er enkelt. Gudrun skiller seg ut i følget fordi hennes prosjekt ikke handler om et parforhold, men vi har sett at det også hun vil, er å skape trygghet og lykke for familien. Denne lille oppsummeringen innebærer selvsagt en grov forenkling. Undersøkelsen har vist at man kan spore flere hjelpere og motstandere til alle prosjektene, at de fleste personene er representert i begge posisjoner, og noen endatil for én og samme person. Vi har for eksempel sett at Karl både fungerer som hjelper og motstander i faren Hjalmar's prosjekt. En annen person som går igjen på denne måten, er Hallstein. Hallstein fungerer som hjelper i alle de prosjektene som er analysert over, og det er et viktig argument for å forstå han som en spesiell person i romanuniverset, at han betyr noe spesielt for de fremmede.

Et perspektiv jeg delvis har hatt i undersøkelsen av prosjekt- og konfliktaksene, og som det kan være interessant å spinne litt videre på her, gjelder hvorvidt vi kan forstå prosjektene til personene som vellykkede eller ikke. Selv om mitt siktemål først og fremst har vært å nøste opp i konfliktstrukturen og si noe om relasjonene i *Vårnatt*, inviterer den framgangsmåten jeg har brukt, til å si noe om plot også. Gaasland skriver: "En fortellende tekst kan vanligvis betraktes som avsluttet idet hovedpersonen(e) enten har fått realisert eller endelig negert sin(e) prosjektverdi(er)" (Gaasland 1999: 62). Kan vi gi et entydig svar på et slikt spørsmål når det gjelder personene i *Vårnatt*? Det må i alle fall være legitimt å stille et slikt spørsmål for alle personene i denne romanen, og ikke bare hovedpersonen, siden det fra gjestenes ankomst er forholdet mellom flere personer som er i fokus og styrer handlingens framdrift.

For å ta Hjalmar som et eksempel: I hvilken grad er han mottaker av sin prosjektverdi? Dette spørsmålet berørte jeg så vidt i 3.2.4. Vi har sett at Hjalmar ikke får til å forsone seg med kona Kristine, men det jeg kalte hans mer overordnede prosjekt i romanen, nemlig å kunne fungere blant de andre, må vi si ender åpent. Hjalmar har i hvert fall ikke sluttet å vimse: "Den vimsete mannen var på sidene og allestad" (s. 226), og det gode humøret han er i ved avreisen, er ikke nødvendigvis varig: "Han såg ut til å vera ovanpå *i augeblinken*" (s. 227, min utheving). Lest realistisk er heller ikke sorg, skyldfølelse og skam noe man kommer over med ett. Et liknende argument er det nærliggende å bruke også i vurderingen av Karls prosjektoppfyllelse. Det blir forenkling å påstå at Karl er "frisk" fra sine krigstraumer på



slutten av romanen. Hvis man vil peke på at det vil bli en god utgang for Grete, Karl og barnet, vil den bare kunne sies å være av midlertidig gyldighet. På den andre siden er det tydelig at teksten faktisk ikke gir noen klare svar på at det er i den retningen det går i det hele tatt. Tvert i mot framheves alt som en serie håp og lengsler for Grete og Hjalmar, og forsøk på å overbevise Karl om at det å bli far vil gjøre situasjonen bedre. Når det gjelder Sissel og Tore, konkluderer jeg med at mye tyder på at de mot slutten av romanen får realisert sitt prosjekt, og at de dermed er klare for å inngå i et modent forhold. En slik slutning baserer seg først og fremst på noen av de endringene man kan spore hos Sissel som peker mot at hun blir mer moden i løpet av natta, og på Hallsteins tanker om dette. Men vi får ingen klare svar. Alt dette peker i retning av å forstå romanens plot som åpent: Vi kan ikke gi noe entydig svar på hvorvidt personene får realisert sine prosjektverdier. Dette handler selvsagt også om at vi som lesere ikke får følge noen av dem ut i den nye dagen. Vesaas understreker i selve strukturen i *Vårnatt* at den vil ende åpent: Vi følger personene gjennom natta, men med en gang morgenen kommer, er romanen slutt.

Gudruns prosjekt har vi sett at først og fremst går ut på å verne om broren og faren og holde familien sammen. Mye tyder på at dette er et prosjekt hun også har hatt før de kommer til Hallstein og Sissel, og at det vil fortsette å være et prosjekt for henne etter de drar derfra, jf. det hun sier til Hallstein om at hun vil passe på faren: ”Vi blir til plage kvar vi kjem, vi så” (s. 225) og Hjalmar's utsagn: ”Så er det ut or *dette* huset” (s. 226). At Gudrun på denne måten har et prosjekt som kanskje ikke *kan* avsluttes, støtter tolkningen av romanens plot som åpent. Det åpne ved romanen understrekes også av at vi får vite svært lite om familiens bakgrunn, hvordan det har vært før, hvor de kommer fra og hvor de er på vei. Dette er med på å løfte historien utover seg selv, og peker i retning av at vi må forstå familiens flyttetur som en livsreise (jf. 2.1.1).

Jeg tolker altså slutten på *Vårnatt* som åpen. En slik tolkning bryter med den type tolkning som i stor grad kjennetegner resepsjonen av romanen. Å lese *Vårnatt* som en initieringsroman, der man er ute etter å spore utviklingen til Hallstein fra det barnlige og umodne til det voksne og ansvarlige, forutsetter på mange måter et *lukket* plot. For å kunne argumentere for en utvikling, må man kunne se noen endringer som kan gi noen svar den ene eller andre veien. Denne diskusjonen vil jeg føre videre i det neste kapitlet om Hallstein, der jeg blant annet vil undersøke hvordan vi kan forstå hans prosjekt og utvikling. Det vi har sett her, er uansett at *alle* personene, og relasjonene mellom dem, er viktige for å forstå romanen og plotet.

Innledningsvis i kapitlet introduserer jeg Seymour Chatmans motsetning mellom et ”plot of resolution”, løsningsplot, og et ”plot of revelation”, avdekkingsplot. Et initieringsplot er et løsningsplot, det vil si et plot som er basert på hendelser som følger en utvikling mot en slutt; ”things being worked out in some way” (Chatman 1978: 48). Det samme vil gjelde en forståelse av romanen hvor man ser en utvikling med en definert slutt for de andre personene. Ting som kan peke i retning av at vi har å gjøre med et løsningsplot i *Vårnatt*, er først og fremst den dramatiske handlingen, med alvorlige konflikter, fødsel og død. Men som vi har sett i gjennomgangen av personenes prosjekter, blir det et åpent spørsmål i teksten hvorvidt disse dramatiske hendelsene faktisk får noen videre konsekvenser for personene. Det åpne ved plotet, at det ikke er snakk om noen løsning, peker heller mot det Chatman kaller et ”plot of revelation”. I et avdekkingsplot, som er en type åpent plot, er ikke hendelsene og deres bevegelse mot en løsning det interessante, men heller hvordan en tilstand gradvis avdekkes i all sin komplekse fylde. I *Vårnatt* får vi ingen endelige svar, oppmerksomheten rettes ikke mot bakgrunnen til personene og konfliktene, og det presenteres ingen løsninger. Fokuset er vel så mye på tilstanden som på hendelsene i seg selv: Det destruktive i relasjonene vises fram, avdekkes gradvis gjennom romanen, sammen med glimt av det gode. Slik sett kan vi forstå konfliktene og det som skjer, som en del av den spesielle tilstanden som vårnatta innebærer. Slik jeg ser det, er romanplotet i *Vårnatt* mer et avdekkingsplot enn et løsningsplot.

Underveis i analysen har jeg innimellom fulgt opp Brooks’ betraktninger om leserens aktive rolle i forståelsen av romanplotet. Leserens behov for og forventning om en samlet mening i en tekst kan være med på å forklare den type tolkninger som i stor grad kjennetegner resepsjonen, der man nettopp leser romanen *Vårnatt* som en initieringsroman med en lukket slutt. Ifølge Brooks er plot en tolkende operasjon, ”an interpretive structuring operation” (Brooks 1984: 19), som i stor grad preges av at vi som fortolkere leter etter en strukturerende sluttmening som hjelper oss i å forstå det vi så langt har lest. I dette ligger at vi som lesere har et grunnleggende behov for mening, for en løsning. Det er nærliggende å tenke at den tette handlingen i *Vårnatt* skaper forventninger om en spesiell plottype. I tillegg er det et poeng at Hallstein i så stor grad har vært i fokus ellers i resepsjonen, og dette kan også ha vært med på å føre tolkningene i den retningen. Det jeg har vist i dette kapitlet, peker både i retning av at plotet er åpent, og på at fokuset ikke bare er på Hallstein i *Vårnatt*. Flytter man blikket fra hovedpersonen alene, får man øye på hvordan romanen handler om mye mer.

## Kapittel 4: Hovedpersonen

Hvem er Hallstein i *Vårnatt*? Spørsmålet om hvordan man kan tolke hovedpersonen, er en sentral del av problemstillingen for denne oppgaven og har stor betydning for hvordan vi tolker romanen som helhet. I kapittel tre argumenterer jeg for at relasjonene mellom personene er vel så viktig for forståelsen av romanen som hovedpersonen og hans utvikling. Det jeg så langt har gjort i tolkningen, bygger imidlertid på en forståelse av Hallstein som på sentrale punkt bryter med den vi finner i deler av resepsjonen. I dette kapitlet vil jeg vise at Hallstein er noe mer og noe annet enn en hovedperson i en initieringsroman. I et initieringsperspektiv innebærer natta først og fremst en innvielse i voksenverdenen for Hallstein, og det han møter er noe som skal sette hans utvikling i perspektiv. Så langt har jeg blant annet vist at natta er spesiell for *alle* – ikke bare for Hallstein. Men hva er så Hallsteins status og funksjon som romanens hovedperson?

Perspektivet vil dels være komparativt, dels initiert av mitt kritiske forhold til resepsjonen. Først vil en liten omvei om en annen roman av Vesaas, *Brannen* (1961), fungere som et utgangspunkt for å se nærmere på den spesielle relasjonen Hallstein får til de fremmede. Her vil fokuset særlig være på hvordan vi kan tolke hans rolle som hjelper for de voksne. I forlengelse av dette vil jeg drøfte i videre forstand hva det har å si at hovedpersonen er en ungdom, og i den sammenhengen vil jeg trekke veksler på studier av og teori om barnefiguren i litteraturen. Deretter vil jeg undersøke hva vi kan forstå som Hallsteins prosjekt i *Vårnatt*, og hvordan han utvikler seg i forhold til det. I denne delen vil den tradisjonelle forståelsen av at *Vårnatt* først og fremst handler om Hallsteins overgang fra barndom til voksenverden, hans initiering, utfordres av en tolkning av Hallsteins opplevelser som et ledd i en erkjennelsesvandring med mer *allmenn* rekkevidde enn overgangen fra ungdom til voksen.

### 4.1 Jon i *Brannen* og Hallstein i *Vårnatt*

Å se på *Vårnatt* (1954) med et sideblikk på *Brannen* (1961), og å si at det finnes grunnleggende likheter mellom de to romanene, er en type komparativ øvelse man ofte fristes til å gjøre i Vesaas' forfatterskap. Jeg har allerede flere steder i oppgaven knyttet aspekter ved *Vårnatt* til andre Vesaas-tekster, deriblant *Brannen*. Tråder av likheter og meningsutveksling går på kryss og tvers mellom svært mye av det Vesaas har skrevet. Likevel vil det å påstå at det finnes grunnleggende likheter (utover det tematiske) med nettopp *Brannen*, kunne

innebære en forskyving når det gjelder måten man vanligvis har sett *Vårnatt* på. *Brannen* er regnet for å være en av de klart mest eksperimentelle, symbolske og ikke-realistiske av Vesaas' romaner, og dermed også blant dem som i størst grad peker i retning av den europeiske modernismen. Tradisjonelt (jf. 1.2) blir ikke *Vårnatt* betraktet slik, og det *er* også en viktig forskjell mellom *Vårnatt* og Vesaas' mest eksperimentelle verk. Denne forskjellen gjenspeiles i høyeste grad i leseropplevelsen: Når man leser *Brannen*, tvinges man til å lese det som skjer som uttrykk for noe som ikke er virkelig, mens *Vårnatt* opprettholder en realistisk ramme for handlingen (jf. 2.1.1).

Jeg har likevel opplevd at det å se *Vårnatt* i lys av *Brannen* har åpnet romanen opp på en spennende måte og fungert godt som et tankeredskap for tolkningen. Særlig er det de likhetstrekkene man finner mellom de to hovedpersonene Hallstein og Jon og hvilken rolle de spiller i romanuniverset, jeg har funnet interessant. Jeg er imidlertid ikke den første som ser de to romanene eller mer spesifikt de to hovedpersonene i sammenheng. Blant annet skriver Steinar Gimnes at ”Hallstein og Jon i *Vårnatt* og *Brannen* må forhalde seg til, og ta innover seg, ei forvrengt verd som dei brått blir kasta ut i. Det er nettopp dette møtet og måten dei forhold seg på i dette møtet som blir tematisert i *Vårnatt* og *Brannen*” (Gimnes 2002: 26–27). Jeg ønsker ikke heller å gå så nøye inn på en slik sammenlikning her. Det viktigste er å analysere *Vårnatt*. Målet her er å vise hvordan et sideblikk på *Brannen* kan åpne en tankebane. Dette vil fungere som en liten innledning til en grundigere analyse og drøfting av Hallsteins person og rolle i *Vårnatt*.

I *Brannen* møter vi hovedpersonen Jon, som etter en telefonoppringing går ut av rommet sitt og ut i verden på en vandring der han møter mennesker som har det svært vanskelig. Møtene framstår som løsrevne fra hverandre, kun knyttet sammen av den underliggende brannsymbolikken. Jons vandring får karakter av en erkjennelsesvandring som har mange likhetspunkt med visjonsdiktning (jf. Myhren 2000 og Wærp 2009). En slik parallell til visjonsdiktning skal vi seinere trekke i tilfellet *Vårnatt* også.

Det kanskje viktigste likhetstrekket mellom *Brannen* og *Vårnatt* er den relasjonen som Jon og Hallstein havner i med personene de møter. Begge romanene handler om mennesker som trenger hjelp, og hovedpersonene Jon og Hallstein blir konfrontert med mennesker som krever noe av dem. Møtene til Jon kjennetegnes av at han skal *vises* noe (for eksempel sauekadavre i ei jettegryte og en mann som ustanselig sager ospeskiver i skogen). Hallstein blir på liknende vis vist det vanskelige de fremmede personene han møter sliter med, ikke ved å skulle *se* noe, men ved at de mer eksplisitt ber om hans hjelp og lojalitet, slik at han dermed blir involvert i konfliktene deres. Både Jon og Hallstein blir dratt inn i de personlige rommene

til menneskene de møter. I første del av begge romanene er hovedpersonene alene, og man kan si isolerte – Jon på hybelen sin og Hallstein i sin eventyr- eller fantasiverden. Det neste som skjer er at de mottar et signal, Jon får en telefonoppringing og hos Hallstein banker det på døra, noe som tvinger dem ut i møtet med menneskene de skal ”hjelp”. Ingen av dem har noe annet valg enn å være med.

Det er relasjonen til de andre jeg i det følgende vil vise at får konsekvenser for hvordan vi bør forstå hovedpersonen Hallstein i *Vårnatt*. Noe jeg ennå ikke har vært inne på, er hvordan man kan tolke det de to hovedpersonene møter gjennom de personene som krever hjelp fra dem, men det er definitivt ”ei forvregnd verd som dei brått blir kasta ut i” (Gimnes 2002: 27). Stedet for denne verdenen er imidlertid noe av det som skiller *Vårnatt* og *Brannen* fra hverandre. Stedet i *Vårnatt* ble undersøkt i kapittel 2. Som jeg også viser til der (2.1.1), hevder Tor Ulven at *Vårnatt* ”har en struktur som er stikk motsatt den konvensjonelle med ungdom i hovedrollen: her drar man ikke ut i verden på eventyr, ’verden’ kommer larmende inn på tunet for egen maskin, bokstavelig talt” (Ulven 1997: 136). Så å si alt som skjer i *Vårnatt*, skjer i og rundt huset, og alt det nye Hallstein møter og erfarer, finner sted der. Henning Hagerup refererer til dette tolkningspoenget hos Ulven og går lengre:

Disse få linjene er nok til å plassere *Vårnatt* i en ramme jeg ikke kan huske å ha sett boken bli satt inn i tidligere, samtidig som poenget er innlysende straks det er formulert: *Vårnatt* er en reiseroman med motsatt fortegn, en slags anti-utgave av *On the road* (riktignok *avant la lettre*) – og selvsagt er det typisk for den stedbundne forfatteren Tarjei Vesaas å skrive noe slikt. (Hagerup 1997: 185)

Det stemmer godt at *Vårnatt* kan leses som en roman der verden kommer inn i huset i stedet for at man må ut av huset for å møte den, men Vesaas gjør det likevel også på ”den andre måten”, i andre romaner, for eksempel i nettopp *Brannen*, hvor Jon tvinges ut i verden på vandring.

#### **4.2 Hjelperrollen: Hva ser de andre i Hallstein?**

Verden kommer ”larmende inn på tunet” til Hallstein og Sissel, og særlig blir Hallstein ført inn i den sfæren av ødelagte relasjoner og konflikter på kryss og tvers. Slik det kommer fram i forrige kapittel, mener jeg det er reduksjonistisk å tolke disse konfliktene først og fremst som noe som skal sette hovedpersonens utvikling fra barn til voksen i perspektiv, og jeg har vist at relasjonene mellom alle personene er sentrale for forståelsen av tematikken. Samtidig avslører gjennomgangen av personenes prosjekt- og konfliktakser at Hallstein har en spesiell rolle og

status blant de andre: Hallstein fungerer som en hjelper i alle de andre personenes aktantmodeller. Vi har sett at han blant annet tar på seg rollen som budbringer, mellommann, vokter, lojal beskytter og støttespiller for de andre personene i deres konflikter. Teksten peker på denne måten vel så mye på at Hallstein betyr noe spesielt for de fremmede gjestene i deres utvikling og konflikter, som at de betyr noe spesielt for Hallstein i hans. Det jeg ønsker å gjøre her, er å undersøke nærmere det forholdet Hallstein går inn i med de fremmede, ved å dreie perspektivet om fra hva de fremmede betyr for Hallstein, og heller spørre: Hvorfor søker de voksne hjelp hos han? Hva representerer Hallstein for dem? For meg gir det mer mening å se på hovedpersonen Hallstein ikke bare som en som gjennomgår en utvikling, men også som en person i handlingsuniverset som har en spesiell status i forhold til de andre, nemlig som en de trenger hjelp hos – fordi han har noen spesielle egenskaper. Det kan utvilsomt virke som et paradoks at de voksne behøver Hallstein til å hjelpe seg med å kommunisere, en ung gutt som tilsynelatende skulle ha få forutsetninger for å forstå deres problemer, og dette trekket ved romanen er såpass iøynefallende og interessant at det fortjener å bli undersøkt nærmere.

I praksis vil jeg i første omgang nærme meg disse spørsmålene gjennom nærlesing av noen utvalgte passasjerer fra de samtaler som Hallstein har med Kristine, Hjalmar, Grete og Karl på tomannshånd. Disse samtaler finner sted først og fremst på natta etter fødselen, når alle egentlig skal ha falt til ro, men ingen sover. Møtene foregår i ulike rom i huset, og det er særlig gjennom disse møtene at Hallstein blir innlemmet i de andres problemer og bedt om å hjelpe. Hallsteins natt framstår som en vandring fra rom til rom, og i denne delen av romanen utgjør vandringen fra rom til rom, og opplevelsene i rommene, den sentrale handlingen. Kap. 17–24 (s. 101–145) består så å si utelukkende av disse møtene.<sup>14</sup> Kristine representerer et unntak idet at hun er den eneste Hallstein snakker skikkelig med på tomannshånd før natta og vandringen rundt i huset.<sup>15</sup> I 2.1.1 viser jeg at rommene i huset får symbolske kvaliteter ved at de gjenspeiler egenskaper ved og tilstanden til de personene som bebor dem. Dette har konsekvenser for hvordan vi forstår Hallsteins vandring, og jeg vil komme tilbake til og diskutere det nærmere i slutten av dette kapitlet.

---

<sup>14</sup> Oversikt over møtene Hallstein har på tomannshånd med de andre: Hjalmar i stua (kap. 17, s. 103–110), Kristine på Sissels rom (kap. 18, s. 111–112), Grete på foreldrenes rom (kap. 19, s. 113–120), Karl på loftet (kap. 20, s. 120–126), Gudrun på Hallsteins rom (kap. 21, s. 128–134), Kristine på Sissels rom (kap. 24, s. 140–145).

<sup>15</sup> Hallstein har fire sentrale samtaler med Kristine før gjestene blir innlosjert i de ulike rommene i huset for natta, to i bilen (kap. 7, s. 46 og kap. 8, s. 50–54) og to i stua (kap. 11, s. 68–74 og kap. 15, s. 93–97).

### 4.2.1 Løfter om hjelp

Noe av det mest påfallende når det gjelder Hallsteins forhold til de voksne fremmede, er at han av hver av dem blir avkrevd et løfte om å hjelpe. Før vi går videre og drøfter årsakene til *hvorfor* Hallstein bes om å hjelpe, vil jeg kort vise noen sentrale trekk ved *hvordan* det skjer. Motivet innføres tidlig i *Vårnatt*, ikke lenge etter gjestene har kommet. Kristine, som er den mest desperate og fortvilte av romankarakterene, er den første som spør. Det skjer aller første gang Hallstein ser henne, mens hun ennå sitter i bilen:

- Vil du hjelpe meg? sa det heitt oppe i ruta.
  - Ja, svara han utan vidare.
  - Kom i hug det då!
  - Ja!
- Ein lovnad på slump, over hals og hovud. For di mælet hennar var slik.  
(s. 46)

På liknende vis spør også Hjalmar (s. 110), Karl (s. 123) og Grete (s. 117) Hallstein om hjelp, og han blir på denne måten også stående i en lojalitetskonflikt: ”Hallstein hadde fått ein skjelv i seg. Kven var det han var *med* etterkvart? Det var den som til kvar tid stod framfor han, visst” (s. 162).

Når det gjelder hva de ulike personene er ute etter hos Hallstein, var vi delvis inne på det i forrige kapittel når vi så hvordan Hallstein fungerer som hjelper i de ulike prosjektene. Det er likevel noen aspekter ved dette som ennå ikke er berørt, og noen det kan være greit å minne om, fordi det er hensiktsmessig å ha dem med seg videre i analysen: Hva de voksne vil Hallstein skal gjøre for dem, vil gi viktige indikasjoner på hvorfor de ber han om hjelp. Blant annet har ikke behovet for *kommunikasjon* blitt framhevet nok. Den ene siden av det handler om at alle de voksne gir mer eller mindre eksplisitt uttrykk for at den hjelpen de ber om fra Hallstein, handler om å lette hjertet, ha noen å snakke med, bli hørt. Hallstein må dermed stille opp ved å sette seg inn i og ta innover seg det de sliter med, og være en psykisk støtte. Det er åpenbart at Hallstein som sjelesørger er mest påfallende i Kristines tilfelle, siden han er den eneste hun snakker med, og dermed den eneste åpningen ut av isolasjonen: ”Det er mangt eg har trong til å fortelje. Du lyt vera så snill å lye på” (s. 95). Hjalmar betror seg også til Hallstein: ”Du er for ung til å svara meg, eg veit då det. Men kan du tenke deg korleis det er å vera meg?” (s. 106). Når Grete ber om hjelp på Karls vegne, legger hun også vekt på Karls behov for å prate, og hun sier til Hallstein at han ”vil sikkert tala med deg” (s. 119). På den andre siden handler kommunikasjonsbehovet om å bruke Hallstein som budbringer og mellommann, slik vi har sett. Kommunikasjonen har på flere måter brutt sammen mellom de

voksne, og det henger nøye sammen med de destruktive konfliktene som preger dem. Hallstein blir sugd inn i dette spillet, og det er i den sammenhengen vi må forstå hans rolle som involvert.

Kristine og Hjalmar ”slit og skal sikre seg hjelp kvar på sin kant” (s. 122), og uttrykker at de trenger Hallstein til å være en støttespiller i kampen mot ektefellen. Kristine krever at han skal spille på hennes lag: ”Du må vere på mi side i eitt og alt i natt” (s. 69). Hjalmar ber også om lojalitet og et løfte om å stå på hans side, og i dette sitatet kommer det også fram hvor diffust og lite konkret det Hallstein bes om er:

- Vil du hjelpe meg? spurde mannen.
  - Hjelpe?
  - Ja det er *eg* som treng hjelp.
  - Hjelpe han òg. – Hallstein tagde rådvill.
  - Men kva med?
  - *Ja kva med? sa mannen nærepå arg. Berre hjelpe meg vel. Om det trengst! Det kan gjerast på mange måtar det, ein får vera førebudd på kva som helst. Men det trengst! Vil du?*
  - Han flaksa og var utolelig å sjå på.
  - Ja, sa Hallstein oppgjeven. Kva i verda er det eg gjer? tenkte han. Du har først lova henne der inne.
- (s. 110, min utheving)

Når det gjelder Grete og Karl, er det også tydelig at de har en spesiell tiltro til Hallstein og hva han kan få til. Det Grete ber Hallstein om, er å gå opp til Karl og holde han med selskap, og ønsket om hjelp springer ut av en bekymring for hvordan Karl har det (s. 117–118). Karl selv ber ikke i første omgang direkte om hjelp, men sier mer indirekte at han ønsker at Hallstein skal være der som støtte:

- Karl sat roleg, og tala lågmælt – han som for ikkje så lenge sidan både hadde ropt og slegi sund. Hallstein reis opp.
  - Skal du gå?
  - Ja det er vel ikkje noko eg skal, så.
  - Du kan gjerne sitje her litt. Det er ikkje så rart med meg om nettene.
  - Hallstein stansa. Karl såg mest ut som han ville krevje ein lovnad, han òg
- [...]
- (s. 123)

Her ser vi heller at Karl *sammenliknes* med de andre som har krevd et løfte av Hallstein tidligere, han ”såg mest ut som han ville krevje ein lovnad, han óg”. Seinere spør Karl Hallstein mer direkte, ikke for sin egen del, men på vegne av faren Hjalmar, og han viser der en liknende tro på Hallstein som Grete. Den episoden vil jeg komme tilbake til om litt.



Et viktig aspekt ved måten de voksne forholder seg til Hallstein på, er hvordan han *tvinges* til å bli involvert i deres konflikter og problemer. Alle holder han til løftet sitt, minner han på det, og understreker at et løfte ikke er noe man går ifra. For eksempel sier Hjalmar: ”Er du ikkje meir å lite på? Kom så. Du går vel ikkje ifrå det du lova meg” (s. 162), og Grete: ”Og du har alt lova, veit du, så det er for seint å dra seg attende. Eg er stri slik eg, når noken først har lova meg å springe eit ærend” (s. 118). Kristine uttrykker noe av det samme. Etter at hun kjapt har svart at det Hallstein skal gjøre, er å ”[v]era med meg om det trengst” (s. 51), viser Kristine klart hvordan hun ikke gir Hallstein noe annet valg enn å gjøre som hun sier, selv om han ikke vil: ”Eg veit ikkje kva alt dette er, sa han fomlande. Eg har liksom ikkje noko med det. / – Det får du *no*, sa ho hardt, anten du skjønar det eller ikkje” (s. 51). At Hallstein bindes til løftet sitt, blir også framstilt billedlig, gjennom en utvidelse av en simile der Kristine sammenliknes med en fugl (slik hun gjør flere steder): ”Ho såg ut som ein farleg fugl som er i sikkert bur. Men ikkje sikrare enn ho kunne gripe tak i og halde fast den som kom nær. *Hallstein var fanga av henne*” (s. 52, min utheving). Kristine gir til og med Hallstein et ytre objekt som skal binde han til henne, et sikkert tegn på hans lojalitet, nemlig en ring:

- Sjå her Hallstein, sa ho og strauk ein ring av fingeren sin. Slik brukte dei i gamle tider.
  - Kva?
  - No skal du ta den. Den er berre eit merke.
  - Den låge tonen hennar *fanga han inn* – attåt dette med å fli ein ting av sine på denne måten [...]
  - No er det vanskelegare for deg å gløyme å koma når eg kallar i natt.
- (s. 72–73, min utheving)

Hallstein er involvert, og teksten viser hvordan det gjør at han ikke bare kan trekke seg unna. Men det som alt dette først og fremst viser, er hvordan Karl, Grete, Hjalmar og Kristine behandler Hallstein på en påfallende lik måte, og det er noe av grunnlaget for å fokusere nærmere på det. Hallstein framstår tydelig som en nødvendig hjelper for dem. Det interessante spørsmålet er hva det er med han som gjør han så attraktiv: Hvilke spesielle evner og egenskaper er det han besitter?

#### 4.2.2 Ung og utenfor?

Noe som helt åpenbart skiller Hallstein fra den fremmede familien, er at han i utgangspunktet ikke er en del av konflikten deres, han er ikke en del av familien og det destruktive spillet mellom dem. Hallsteins posisjon som *utenforstående* er noe flere av personene uttrykker som

en kvalitet, deriblant Kristine: ”Det er mangt eg må fortelje deg. Eg er nøydd til å ha ein som deg å fortelje til. Ein som står utanom” (s. 94). Der det i andre sammenhenger står ”ein som du” alene og gåtefullt peker mot en annen, ubestemt egenskap ved Hallstein, følger det her på en frase som er med på å forklare hvilke egenskaper det kan gjelde: ”ein som står utanom”. Kristine gir på denne måten uttrykk for at det er det at Hallstein er ”utanom”, utenfor familien deres, utenfor konfliktene, som gjør han i stand til å være en støtte. Hjalmar peker på det samme flere ganger, og sier blant annet til Hallstein: ”du som i grunnen ikkje har greie på det minste av kva vi baskar med” (s. 104).

Samtidig er dette med på å løfte Hallstein fram som spesiell: Også Sissel er ”ein som står utanom”, men hun blir ikke involvert på samme måte. Det er for eksempel interessant å merke seg hvor klar Hjalmar er på at det er Hallstein og ikke Sissel han vil ha med seg inn på rommet til Kristine etter at hun er død:

- Men noken må bli med meg.
  - Sissel riste på hovudet.
  - Ikkje De? Nei der kan De sjå. De orkar ikkje å gå laus og ledig med eingong – Hadde aldri tenkt at De skulle vera med forresten.
  - Trudde ikkje De *skulle* ha med noken heller.
  - Det kan så vera. Kom så da! Sa han kommanderande til Hallstein. Du har lova å hjelpt meg. Og no er her ingen veg attende for meg lenger.
  - Hallstein hopa seg.
  - Men kva skal eg der?
  - Er du ikkje meir å lite på? Kom så. Du går vel ikkje ifrå det du lova meg.
- (s. 162)

At Hallstein og Sissel ikke blir møtt med de samme kravene fra de fremmede gjestene, kommer tydelig fram i slike passasjer. Vi finner et liknende tilfelle når man skal frakte Kristine til sykehuset. Hjalmar spør først om Sissel kan være med. Da hun svarer nei, summer han seg: ”Nei visst. Sjølv sagt. Kva har De med dette? Eg dreg med meg alle som er ikring, slik har det vori heile tida” (s. 176). Likevel er det ingen tvil om at Hallstein skal være med. ”Du må bli med” (ibid.), får han høre. Siden gjentar Hjalmar disse ordene, og det er tydelig at han *trenger* Hallstein til støtte: ”Ja, *du* lyt vera med endå ein gong, sa han til Hallstein og sikra seg han. Du må vise oss vegen, fann han på”, og til Karl sier han at ”Hallstein veit han må vera med” (s. 180). At Sissel og Hallstein ikke behandles på samme måte, peker mot at det må være noe annet ved Hallstein enn bare det å være ”ein som står utanom” som gjør at de andre trenger nettopp han.

I en dialog mellom Karl og Hallstein, hvor Karl ber Hallstein om å hjelpe faren, koples utskjemming inn som en beveggrunn for å inkludere Hallstein. Det åpner opp for interessante

tolkningsmuligheter. Karl peker på det destruktive som preger han og familien, og dette kan være med på å forklare noe av Hallsteins spesielle status og funksjon i romanen:

- No må du prøva vera snill med far min.
- Eg? sa Hallstein så vidt det let i han. No skvatt han og.  
Karl nikka.
- For dette skal koma til å skaka han meir enn vi veit om.

[...]

– Oss andre treng du ikkje bry deg om. No gjeld det for alle å ta seg av *han*.

– Ja men eg? Eg er ikkje vaksen, tilstod Hallstein og hadde ikkje noko imot å tilstå det heller akkurat no.

– Bli det same, sa Karl, det kjem ikkje an på om du er nokre år yngre. *Men du har ikkje vori med i alt det som har skjemt ut for oss andre. Vi har skjemt ut for einannen, altfor mange gonger.*

Hallstein prøvde å skjøne. Men kva skulle han så for sin part?

– Du skal bare vera venleg mot han, sa Karl.

(s. 172, den siste uthevingen er min)

I denne passasjen finner vi et tydelig ødeleggelses- og skammotiv. Å skjemme (ut) kommer fra ordet skam, og kan i følge *Bokmålsordboka* (2010) blant annet bety å ødelegge, føre skam over, vanære og forderve, og det er dette som ifølge Karl kjennetegner han og familien, i motsetning til Hallstein, og som gjør at Hallstein kan være i stand til å hjelpe. Interessant er det også at utskjemmingen både knyttes til noe som gjelder generelt, jf. ”alt det som har skjemt ut for oss andre”, og noe som gjelder innad i familien, noe de har gjort mot hverandre, jf. ”Vi har skjemt ut for einannen, altfor mange gonger”. Skam er ellers et sentralt begrep i psykologien, der det betegner en ”sterkt ubehagelig følelse av å ha vist en nedverdiggende side av seg selv, og dermed avslørt seg selv som et mislykket, udugelig eller umoralsk individ” (Teigen 2009). Noe vi også kan ta med oss videre i analysen, er at skammen, som er en følelse som rettes innover og har nær sammenheng med selvfølelsen, får konsekvenser for hvordan man behandler andre: ”Skam gjør det vanskelig å opptre konstruktivt, men kan disponere for aggresjon rettet mot en selv eller tilfeldige andre” (ibid).

Karls replikk knytter an til en forståelse av familien som i grunnen ligger ganske langt oppe i dagen: Det som kjennetegner dem, er at de er ”utskjemt”; dypt preget av fornedrelse, skam, anger og ødeleggelse, og det er dette som gjør at de ikke kan fungere sammen med andre. For å starte med Karl: Det vi har sett kjennetegner han i særlig grad, er en aggressivitet og en manglende evne til å fungere sosialt, som kommer av destruktive krigserfaringer. Det er ting som har skjedd i fortida; krigen, umenneskelighet og ødeleggelse, som gjør det umulig for han å leve ”blant andre”. Også når det gjelder Kristine og Hjalmar, har det avgjørende grusomme og ødeleggende allerede funnet sted, altså før de kommer til Hallstein og Sissel.

Flere steder henvises det til det forferdelige som skjedde i bilen, da Hjalmar ba Kristine bli stum: ”Ingen var snill i bilen” (s. 65), og ikke minst til at Hjalmar i ett år har båret rundt på kona: ”Ein gong bad han meg bli sitjande og ikkje koma av flekken. Det har eg heller ikkje gjort sidan – utan når han har bori. Eg *må* gjera det slik! Du skjønner det ikkje. Du har sett og høyrte han berre ei ørlita stund.” (s. 69). Vi har sett at både Kristine og Hjalmar angrer og ønsker å gjøre ting om, men at de ikke greier det. I forlengelse av dette kan vi tolke ødeleggelsen, skammen og fornedrelsen som det som har skapt den fastlåste mangelen på kommunikasjon som gjør døden og undergangen uunngåelig.

At det er forferdelige ting som har skjedd i fortida som determinerer skjebnen til Hjalmar og Kristine, gjør at vi i dette finner en kopling til kinnbildet i *Vårnatt*, slik det kommer fram i Hallsteins fantasibilde: ”Det kjem menn med bleike kinn hitover engene, og ingen veit kva som er skjedd” (s. 73–74). I 2.4.1 viser jeg hvordan dette bildet fungerer som en gjenspeiling av romanen som helhet, og at det bleike i kinnene blant annet knyttes til krig og død. Det interessante her er særlig at også i fantasibildet er det avgjørende og destruktive allerede skjedd før det ”kjem menn med bleike kinn hitover engene”, og vi får vite svært lite om hva det er, jf. ”ingen veit kva som er skjedd”. Også på denne måten kan vi knytte utskjemningen til krig og død.

Karl sier at ingen av de som har vært knyttet til eller vitne til at han og de andre har skjemt seg ut, kan være til støtte. Det er noe Kristine også gir uttrykk for når hun sier at ”[i]ngen av dei som sat i bilen og høyrde på oss kan eg tala med” (s. 69). Hallstein kan hjelpe fordi han selv ikke er blant de utskjemte. Skam- og ødeleggelsesmotivet kan på denne måten være med å forklare noe av Hallsteins status og funksjon i romanen: Hallstein er ung, uskyldig og ubesudlet av de voksnes ødeleggelse og skam. Det er selvsagt svært interessant at utskjemningen kun gjelder de voksne, i motsetning til de unge. Hva det ellers har å si for romanen at Hallstein er *ung*, en ungdom, vil jeg drøfte nærmere i det neste avsnittet om barnefiguren (4.2.3). Her kan vi merke oss at Hallsteins unge alder også flere steder bemerkes av de voksne, og nettopp som grunn til at han kan hjelpe. Kristine peker for eksempel på at hun hos ”dei vaksne har [...] fått så mange vonbrot”:

- Eg har ingen med meg, ser du. Vil du?
- Eg kan ikkje, stotra han og kjende den usynlege børa som ho var ved å kvelve over han.  
Ho sa berre:
  - Det er gjerne ein slik som du, som kan. Eg ser då godt nok at du berre er ein gutunge, men. Hos dei vaksne har eg fått så mange vonbrot.  
(s. 70)

Det er ellers i sitatet over noe gåtefullt ved formuleringen ”ein slik som du”, som her tydelig peker utover det at Hallstein ”berre er ein gutunge”. Identiske og liknende utsagn finner vi flere steder i romanen, og ytret av andre personer enn Kristine. De blir stående åpne i teksten, åpne for tolkning, og trekker oppmerksomheten til leseren mot seg. Muligens er det alderen som gjør at den attenårige Sissel *ikke* blir innvidd på samme måte: Hun er mye nærmere de voksne, ikke bare i alder, men også i situasjon, ved at hun er på terskelen til å gå inn i et modent forhold med Tore (jf. 3.2.1). Dette peker i retning av å tolke Hallsteins unge alder og barnlighet, og gjennom den at han er uskyldig, ufordervet og uvitende om de voksnes skam, som en forklaring på at de ønsker kontakt med han og at han får en spesiell status.

### 4.2.3 Barnefiguren

Et interessant perspektiv på Hallsteins rolle er å finne i barnefigurens plass i litteraturen og i teorien om barnefiguren. Spørsmålet blir, med en slik tilnærming, hva det er at vi har et ungt menneske som hovedperson, gjør med forståelsen av romanen i videre forstand. Før jeg går nærmere inn på hva det vil si, er det nødvendig å presisere at det ikke er uproblematisk å påstå at Hallstein er et barn, og at barnefiguren dermed er en adekvat tilnærming til en roman som *Vårnatt*. Som fjortenåring er Hallstein heller en ungdom, en som befinner seg *mellom* barn og voksen, og det som kjennetegner han gjennom hele romanen, er at han befinner seg i det spenningsfeltet. Jeg mener likevel at innfallsvinkelen på sentrale punkt har overføringsverdi også til verk med unge mennesker som hovedpersoner, og at den kan være med og belyse noen interessante aspekter ved hovedpersonen i *Vårnatt* i hans relasjon med de andre.

Selv om mitt poeng er å vise at *Vårnatt* handler om noe mer og noe annet enn et barn på terskelen til voksenverdenen, er ikke poenget å underslå at romanen også handler om det. Det er helt klart at Hallsteins møte med det nye og ukjente, og måten han reagerer på det og endrer seg, er sentralt i romanen. Forhåpentligvis har det allerede kommet fram at romanen handler om mye mer – dramatikken i spillet mellom de voksne, og ikke minst mellom de voksne og Hallstein, synliggjør en tematikk som peker langt utover initiering. Jeg har allerede argumentert for at Hallstein har en spesiell posisjon som en de voksne ser noe i og kan søke hjelp hos, og at dette blant annet har sammenheng med hans alder. Hvis tematikken peker utover initiering, hvorfor er en ungdom valgt som hovedperson i *Vårnatt*? Kanskje er det ikke for at dette skal handle om overgangen mellom barn og voksen, men fordi barnets eller ungdommens ståsted eller perspektiv er et litterært grep som skal synliggjøre noe annet og noe mer? Kan vi forstå barnet som en symbolsk størrelse? I artikkelen ”Barnet som

krisebærer”, skriver Rakel Christina Granaas at hun vil fokusere på ”hva barnefiguren representerer i den litterære teksten”, i hennes tilfelle *Is-slottet* (1963), heller enn på ”Vesaas’ påstått gode innsikt i barnelivet” (Granaas 2002: 164). Altså er det ikke den psykologiske skildringen av Siss og Unn som barn eller ungdom hun er ute etter, men hva det er barn i fokus, gjør med teksten. En slik tilnærming er i tråd med de spørsmålene jeg her vil stille når det gjelder *Vårnatt*, og jeg tror absolutt at Granaas’ perspektiv har overføringsverdi på flere Vesaas-tekster.

I artikkelen om *Is-slottet* argumenterer Granaas for at barnefiguren kan kamuflere kompleksiteten i en tekst (jf. 1.2). Hun bruker blant annet den franske psykoanalytikeren Julia Kristevas artikkel ”The Adolescent Novel” (1987), og forklarer at problemer og kriser som i utgangspunktet angår de voksne, gjennom barnet, eller det barnlige, kan overskrides og framstilles som noe naturlig. Ved at den voksne krisen plasseres i barnet, en ”uferdig person”, kan den objektiviseres, skriver Granaas, og den vil ikke oppfattes som like ”grunnleggende og destruktiv” (Granaas 2002: 169). For å eksemplifisere nevner hun blant annet kontrasten mellom hvordan vi som lesere oppfatter krisene til to andre Vesaas-hovedpersoner, nemlig ”den voksne Johan Tander i *Bleikeplassen* og den ’barnlige’ Mattis i *Fuglane*” (ibid). Dette handler om at man gjennom barnefiguren kan nærme seg temaer som er ”forbudte”, fordi barnefiguren skaper en distanse og ”fungerer som en harmoniserende og uskyldsskapende maske” (Granaas 2002: 171). På denne måten kan barnet fungere som en krisebærer i teksten.

Barnet er en mye brukt Vesaas-figur, og som Granaas peker på, figurerer barna ”i de fleste Vesaas-tekstene [...] i sammenheng med døds-, katastrofe-, eller krisesituasjoner, delvis som offer for eller som vitne til de voksnes konflikter, men også med egne sjelekvaler. Barna opptrer som regel enkeltvis og befinner seg i outsiderposisjoner” (Granaas 2002: 165). Dette gjelder helt åpenbart også for *Vårnatt*, hvor den unge Hallstein blir vitne til og involvert i alvorlige kriser som gjelder de voksne personene. Kanskje er det andre aspekter ved barnefiguren som kan være med på å forklare hvorfor det skjer?

En annen interessant betraktning Granaas gjør om barnefiguren, handler om at barnet i teksten kan representere en annen type kunnskap enn den de voksne har tilgang til. I tråd med Shoshana Felmans analyse av Henry James’ *The turn of the screw* viser hun til at barnet knyttes til ubevisst eller ikke-verbalisert kunnskap (Granaas 2002: 167). I *Is-slottet* kommer dette blant annet fram gjennom Siss, som ikke kan sette ord på hva hun vet om Unn: Forsøk på å presse det ut av henne kan ikke nå fram, fordi det hun vet, vet hun på et ubevisst plan. Fokuset på den ubevisste kunnskapen gjør at barnefiguren knyttes til den dypere meningen i

teksten, den ”angår det i den litterære teksten som gir mening på et mer abstrakt eller dypere nivå, det som motsetter seg tolkning, men som likevel er en ’motor’ i fortellingen” (ibid.).

En viktig ”motor i fortellingen” *Vårnatt* er den gjennomgående spenningen i Hallstein mellom å vite og ikke vite. Hallsteins ytring ”men alt det ein ikkje veit! [...] Endå veit eg meir enn nokon trur!” (s. 5) opptreir allerede på første side og fungerer nærmest som et omkved i romanen. Jeg vil kommentere dette nærmere i neste avsnitt om Hallsteins prosjekt og utvikling. Her er det mest interessant å knytte det til det Granaas skriver om ubevisst kunnskap. Hallstein vet ikke hva han vet. Ofte virker det som han bare kjenner det, kroppslig, eller han lar det få en ytre manifestasjon, slik som ormen. For eksempel klarer han ikke rope ut det han vil om det han vet og ikke vet, han klarer ikke få det fram, men kjenner heller virkningen av det: ”Han stod ei stund og let detta stumme ropet sitt virke på seg og heile lufta her. Det var ord som i grunnen kribla etter ryggen” (s. 6). Hver gang Hallstein blir spurt om å stille opp av de fremmede voksne, sier han noe sånt som: ”Men eg veit ikkje kva dette er!” (s. 94). Dette er interessant å knytte til Karls begrunnelse for hvorfor Hallstein har blitt spurt om å være med, slik det kommer fram i en tidligere del av den samtalen jeg viste til i stad, hvor Karl ber Hallstein om å passe på faren. Her uttrykker Karl nemlig at det handler om hva Hallstein *ikke* kan, ikke hva han kan, og dette kan vi knytte til en ubevisst kunnskap. Karl spør Hallstein om hans rolle i konflikten mellom Hjalmar og Kristine, på vei inn til rommet hvor Kristine ligger død:

– Ho bad meg vera med, dersom det trongst. Eg skjøna ho totte at de andre var imot henne.

Karl nikka.

– Javisst. Og du tok detta på deg?

– Lova å vera med.

– Men det har du ikkje vori, sa Karl.

– Nei. Eg skulle ikkje koma før eg fekk signal.

Kva har eg gjort? for det i han. Men eg har då komi kvar gong ho dunka og det galdt meg.

– Eg har komi når ho banka, mumla han, for no var dei komne inn i romet. Karl sa medan han gjekk bort til senga:

– Du tok på deg noko du ikkje visste kva var, og aldri kunne greie. Det er derfor *eg òg* har spurt deg etter å vera med. –

– Kva?

Karl svara ikkje, han stod over Kristine. Kva hadde Karl bedi han om? Så rart. Som ei rar glede over det uventa skylte gjennom han ved orda hans Karl.

(s. 170–171)

Her kommer det fram at Hallstein og Karl har to ulike oppfatninger av hva det vil si ”å vera med”, og viktigst: Karl utpeker Hallsteins *manglende evne* til ”å vera med” som grunnen til at han har blitt inkludert og involvert i de andres saker: ”Du tok på deg noko du ikkje visste kva var, og aldri kunne greie. Det er derfor *eg òg* har spurt deg etter å vera med”. Det kan virke som et paradoks at grunnen til at Hallstein bes om å være med, om å hjelpe, er at han ikke har forutsetninger for å forstå – fordi det er snakk om noe han ”ikkje visste kva var, og aldri kunne greie”. Hallstein kan ikke *forstå*, fordi han er ung og ikke selv blant de utskjemte. Men kanskje gjør det at han kan forstå på en annen måte og på et annet nivå? Det de voksne personene ser i Hallstein, kan i tråd med barnefiguren dermed handle om en mer grunnleggende kunnskap som barnet, eller det unge mennesket, representerer, og som ikke lar seg verbalisere fordi den er ubevisst.

I en seinere artikkel om *Vårnatt*, foretar Granaas en lesning med utgangspunkt i fenomenologisk teori. Men perspektivet hennes har likevel flere berøringspunkt med barnefiguren, slik hun gjør rede for i artikkelen om *Is-slottet*. Blant annet peker hun på at gjestene ser noe i Hallstein som overskrider deres egen kunnskap: ”Det er som dei forventar svar frå guten, som om han sit med ein ’kunnskap’ dei sjølve ikkje har” (Granaas 2009: 126). Denne kunnskapen tolker hun med et fokus på kropp, og hun mener det Hallstein representerer er en ekte og ”egentlig” måte å kommunisere på, som står i kontrast til de skadede voksne, og som ”opnar for ei djupare, eksistensiell sanning som ingen av dei kan fatte” (Granaas 2009: 140). I min lesning er det også nærliggende å tolke Hallsteins kunnskap, hvis vi skal kalle det for det, som noe som har å gjøre med de grunnleggende egenskapene vi tillegger barnet, slik som det uskyldige og ubesudlede, jf. skam- og ødeleggelsesmotivet, men også barnlige egenskaper som intuisjon, fantasi og følelser. Barnet kan gjennom slike kjennetegn stå i kontrast til de voksnes fremmedgjorthet (Granaas 2002: 168). Her tror jeg vi er inne på noe sentralt når det gjelder hva de voksne ser i Hallstein. Barnefigurperspektivet åpner for å lese barnet i teksten som et symbolsk uttrykk for egenskaper de voksne har mistet og ikke selv besitter, men som de identifiserer i ungdommen, i Hallstein. Egenskaper som fantasi, intuisjon og uskyld kan vi dermed forstå som universelle menneskelige egenskaper, som i *Vårnatt* er uttrykt gjennom barnefiguren som *muligheter* for de voksne. I en slik tankerekke forstår vi de voksnes interesse for Hallstein og hans hjelp som et uttrykk for at de ser noe i han som de selv trenger for å leve gode liv.

Som jeg argumenterer for i kapittel 3, er *relasjonene* svært sentrale for forståelsen av *Vårnatt*. Dette gjenspeiles i de krisene som preger og styrer handlingen: De alvorlige problemene personene sliter med, er alle mellommenneskelige problemer. Dette får igjen



konsekvenser for hvordan vi forstår Hallstein og hans rolle. Han er den vi ser alt som skjer i gjennom, og han preges helt tydelig av møtet med de skadede voksenpersonene og den destruktive adferden han blir konfrontert med. Likevel er det nettopp hos de skadede voksne at de alvorlige krisene i romanen utspiller seg, ikke i Hallstein. Hallsteins rolle i konfliktene er heller å megle, være involvert og engasjert på alles side. På denne måten framstår barnefiguren i *Vårnatt* ikke som en *krisebærer*, men først og fremst som en *krisemegler*.

#### **4.3 Hallsteins prosjekt og utvikling: Initiering eller erkjennelse?**

Fokuset har så langt i dette kapitlet naturlig nok vært på hovedpersonen Hallstein, men først og fremst med utgangspunkt i de andre personene og hva de vil med han. Ved å dreie perspektivet på denne måten har noe av det særegne ved Hallstein som person i romanuniverset kommet fram. I denne delen er utgangspunktet Hallstein selv, og det interessante spørsmålet er hvordan vi skal forstå hans prosjekt og utvikling i romanen. En forståelse av dette er blant annet en nødvendig forutsetning for å diskutere hvorvidt eller i hvilken grad vi kan snakke om et initieringsplot i *Vårnatt*.

Det er åpenbart at jeg ved å si noe om Hallsteins prosjekt i romanen beveger meg nært opp mot det jeg undersøker i kapittel tre, særlig drøftingen av de andre personenes prosjekter og konsekvensene det har for forståelsen av plotet, og jeg vil derfor der det er relevant trekke linjer til det kapitlet. Det jeg vil gjøre her, vil imidlertid også bidra til konklusjoner som vil samle trådene for en større del av det jeg så langt har kommet fram til i analysen av *Vårnatt*. Etter noen betraktninger om hva vi kan forstå som Hallsteins prosjekt, vil jeg drøfte hvordan vi kan forstå hans utvikling i forhold til det. Dreier det seg om initiering eller erkjennelse?

Hallsteins prosjekt i *Vårnatt* er, slik jeg ser det, verken enkelt eller entydig, og det er heller ikke lett å finne ut i hvilken grad han eventuelt når noen mål, eller argumentere for at han nødvendigvis utvikler seg i noen bestemt *retning*.

Som vi har sett, etableres det en spenning mellom å vite og ikke vite fra første side i romanen, og mye tyder på at det er her vi finner grunnlaget for å forstå Hallsteins prosjekt. Det er selvsagt ikke tilfeldig at romanen starter på denne måten. Det Hallstein *vil*, er knyttet til denne spenningen, jf. "Slik skulle ein rope når ein gjorde som ein *ville*" (s. 5, min utheving):

Han stilte seg opp der ute i gangen for å rope ut i veret så det gamle gule huset berre riste:

*Nei men alt det ein ikkje veit!*

Og så like etter:

*Endå veit eg meir enn nokon trur!*

Slik skulle ein rope når ein gjorde som ein ville. Men det vart ikkje noko, han fekk det ikkje fram. [...] Han stod ei stund og let detta stumme ropet virke på seg og på heile lufta her. Det var ord som i grunnen kribla etter ryggen.

(s. 5–6, mine uthevinger)

Hallstein ønsker å lære, og etter hvert blir det tydelig at dette handler om å vite mer om jenter, seksualitet og kjærlighetsforhold. Den erotisk ladde ormeepisoden i sløkkelia er et godt eksempel, og her ser vi tydelig at det Hallstein ikke vet, er knyttet til det kroppen vet, det han bare kjenner: ”Nei men alt det ein veit om! [...] Det lurde eit stikk gjennom hjartet frå den andre kanten: frå alt ein *ikkje* visste, berre kjende virkning av” (s. 20). Noe liknende kommer fram når det gjelder søsteren Sissel. Behovet for å vite utløses av ”dei putande leppene” hennes: Sissel med ”dei putande leppene. Leppene rørde seg. Han såg på dei og måtte få veta kva det var han ikkje skjønna” (s. 31). Det ”spelet” som Sissel er en del av med Tore, fascinerer Hallstein sterkt, han er ”sogen fast av dette spelet som han visste om ei tid skulle liksåvel bli hans eige spel” (s. 9–10). Hallstein er forventningsfull, usikker og ønsker at noe skal skje: han venter ”på eitkvart i det uvisse” (s. 7).

På mange måter kan man si at Hallstein får det han håper og venter på: ”Hadde han ynskt etter spenning så fekk han i alle fall ynsket oppfylt no”, tenker han selv når han blir involvert med de fremmede (s. 59). Gjennom gjestene som kommer, møter han kjærlighetsforhold i flere stadier, og han får oppleve erotisk dragning mot en jevnaldrende, Gudrun. Tor Ulven peker på hvordan Hallstein får mye mer enn han ønsker:

Hovedpersonen Hallsteins uklare, erotiske drøm om at ’noe’ skal skje, blir forsåvidt oppfylt, han får det han vil ha, men samtidig får han også alt det han ikke vil ha, ikke engang visste eksisterte: knugende (og uforståelig) ansvar, forvrent kjærlighet, dunkelt intrigemakeri, skadede sinn som skader andre, sårbarhet som ikke finner trøst, og (kanskje mest sjokkerende for ham) den rene nød uten mulighet for lindring. (Ulven 1997: 136)

Alt dette blir Hallstein konfrontert med i møtet med de fremmede. Det som først og fremst kjennetegner denne delen av romanen, fra gjestene kommer, er, som vi har sett, de dype konfliktene som utspilles, og Hallsteins rolle som hjelper for de andre. Dette gjør at vi må se på Hallsteins prosjekt på en annen måte også. Slik jeg forstår det, går Hallsteins prosjekt fra gjestenes ankomst ut på å være en hjelper, stille opp, involveres i de andres skjebner, være

med, og dette er selvsagt også en måte å lære på. Han uttrykker i mange sammenhenger glede ved spenningen, ved at det har skjedd noe, og ved å få være med: ”Eitkvart Hallstein enno ikkje visste, men kanskje skulle blandast inn i, som det såg ut. Slik skulle det vera, tenkte han nøgd. Dette var då noko! Fei og sjau utanom det vanlege” (s. 45), ”Kva blir dette? Og kva var det han hadde lova å hjelpe med? Det ville vise seg. Men spennande. Han var glad han vart spurd om det” (s. 47), ”Huset heime stod på ende [...] Og noko inni ein ville just ha det slik” (s. 49), ”Hallstein kjende seg klar til å gje slik stønad berre han kunne” (s. 75), ”Han var med på toppen av rullande hendingar, og kjende samstundes si eiga kraft vekse” (s. 88–89). Nærmere slutten av romanen, etter Kristines død, ser Hallstein tilbake på nattas hendelser:

Kva er det så *eg* skal?  
Det får vise seg når det kjem. Det er ikkje sikkert det er noko. Han berre  
vasar.  
Eg har lova og lova, og vasa eg óg, eg har inga greie på kva eg har lova.  
*Men eg vil vera med i dette, kjende han. Ikkje for noken ting skulle den  
bilen køyrt forbi i går kveld.*  
(s. 183, den siste uthevingen er min)

Hvordan vi skal forstå det Hallstein faktisk lærer i møtet med de fremmede personene, er selvsagt et sentralt spørsmål. Det kommer klart fram at det oppleves som positivt for han å bli involvert, selv om det han konfronteres med i stor grad er personer som har det svært vanskelig og som fungerer dårlig. Hallstein er en ung gutt, en ungdom, som blir utfordret av voksne, destruktive personer. Dette trekket ved romanen er det som har gjort at de fleste fortolkerne har sett på den som en initieringsroman, det vil si en roman som omhandler et barns innvielse i den problemfylte voksenverdenen. En lesning av *Vårnatt* som en initieringsroman forutsetter et lukket plot (jf. 3.4). Med det mener jeg at det forutsetter en utvikling der Hallstein på slutten av romanen, etter nattas hendelser, er klokere, modnere, mer voksen. Slik jeg ser det, finnes det ikke mange tegn på at han er det, og det er påfallende i hvor liten grad fokuset i det hele tatt er på Hallstein i avslutningen. Dette vil jeg komme tilbake til. Men initieringsmotivet *er* der helt klart, man kan si at Vesaas leker med sjangeren, og det blir nødvendig her å kort undersøke hva som ligger i det. I motsetning til for eksempel Chapman, som har dette som hovedfokus, og som skriver at Hallstein ”aldri [kan] bli den samme mer, og han har tatt et viktig steg i retning av å bli voksen” (Chapman 1969: 161), tolker jeg initieringsmotivet som et sidemotiv i romanen.

Noe man har tolket som tegn på nyvunnen modenhet, og at Hallstein har beveget seg mot å bli voksen, er at han mot slutten av romanen er kvitt ambivalensen når det gjelder fantasikjæresten: ”Han kjende berre at han aldri ville treffe denna Gudrun-oppå-veggen meir.

Ho fanst ikkje” (s. 199). Man har tolket denne avklaringen når det gjelder Gudrun, som et tegn på at Hallstein etter møtet med de andre i det hele tatt har fått et mer avklart forhold til fantasiverdenen sin og dermed til forholdet mellom fantasi og virkelighet. En annen forandring som kan peke i samme retning, er det som skjer med Hallsteins holdning til søsteren Sissels kjæresteforhold med Tore, der han går over fra å være en sjalu motstander til en støttende og oppmuntrende hjelper (jf. 3.2.1). Målet mitt er ikke i og for seg å argumentere *mot* og si meg uenig i de tolkningene hvor man ser på Hallsteins utvikling som en overgang fra barn til voksen, men vise at *Vårnatt* også er mye annet og mye mer. Det er mye man står i fare for å overse hvis man bare har dette perspektivet, og mye av det som skjer i romanen, vil virke underlig og ikke-relevant (særlig når det gjelder forholdet mellom de fremmede gjestene og mellom dem og Hallstein). Jeg mener samtidig at Hallsteins utvikling, i hvert fall i dette perspektivet, er lite påtakelig. De endringene som skjer med Hallstein, går bare til en viss grad, og mange andre ting er i spill. Barn-voksen-skillet har vi forøvrig også sett at kan bety noe annet enn at Hallstein utvikler seg, jf. avsnittet om barnefiguren (4.2.3).

Over nevnte jeg at fokuset i liten grad er på Hallstein på slutten av romanen, og det er også en av grunnene til at vi ikke får følge han ”hjem” igjen. Etter Kristines død er det først og fremst Hjalmar og hans baksing med skyldspørsmålet det handler om, og de aller siste sidene er viet avskjeden og avreisen. At Hallstein på denne måten ikke framheves på bekostning av de andre personene, er et argument for å lese romanen med et bredere fokus. Natta er spesiell for alle, og som vi har sett flere ganger, er det som skjer med de andre personene mer gjennomgripende og styrende for handlingen enn Hallstein og hans utvikling. Tor Ulven forklarer det gjennom at Hallstein blir stående på siden av og i tillegg til alle de andre, ”melodien hans blir plutselig spilt samtidig med alle de andres”:

Han får sitt ønske oppfylt, det er så, men melodien hans blir plutselig spilt samtidig med alle de andres, i et virvar av harmoniske og disharmoniske fraser; det han trodde skulle bli noe for *ham* og hans forhåpninger alene, eksploderer i et kaotisk sosialt rom [...]; selv blir han bare en aktør blant mange. (Ulven 1997: 136)

At Hallstein blir stående på siden av alt det andre som skjer, har jeg i flere sammenhenger pekt på er et viktig argument for å legge hovedpersonperspektivet litt til siden, og det er også noe av grunnen til at jeg ofte opplever forsøk på å påvise Hallsteins modning gjennom romanen som det viktigste som skjer, som presset. Våre behov som fortolkere spiller inn (jf. 3.4). Dette er den ene siden. Den andre gjelder i hvilken grad vi faktisk *kan* peke på en utvikling. Hovedinntrykket jeg sitter igjen med, er at Hallstein gjennom *hele* romanen

befinner seg i spenningsfeltet mellom å være barn og voksen, og at det er det som gjør han så attraktiv for de andre og interessant i romanen. En slik slutning underbygges av måten romanen slutter på, slik vi har sett: Vi får ikke følge noen av personene videre og vi får ingen klare svar – vi får ikke se Hallstein ”bruke” det han har lært. Flere fortolkere har som sagt pekt på Hallsteins forhold til fantasiverdenen sin som et grunnlag for å forstå hans utvikling, eller modning (se f. eks. Rottem 1996: 151). I tråd med det jeg så langt har sagt her og i avsnittet om barnefiguren (4.2.3), tolker jeg heller Hallsteins forhold til fantasiverdenen, og i det hele tatt hans fantasi og intuisjon og andre egenskaper han har i kraft av å være ung, som universelle, menneskelige egenskaper, som de voksne identifiserer i han, og som gjør han attraktiv for dem.

Et perspektiv jeg mener har mer for seg, er å se på det som skjer med Hallstein som ledd i en mer generell erkjennelsesprosess, som ikke trenger å handle om utvikling fra barn til voksen. At Hallstein i løpet av romanen oppnår en erkjennelse, en innsikt, impliserer ikke nødvendigvis en utvikling, altså en endring. Det man ser da, er for eksempel hvordan Hallstein endrer oppfatning av alle de andre personene i romanen, og ikke minst forholdene mellom dem (jf. også Myhren 1997: 249). Vi har for eksempel sett at han får et annet syn på Tore og Sissel, og rett før avreise får han også erfare at Gudrun ikke har vært den han har trodd – hun var ikke interessert i han likevel, det hele har vært ”hans egne rådlause tankar” (s. 223), og ”vrangsynet hadde haldi seg” (s. 224). Han får også oppleve at det forholdet som virker totalt dødt og hatefullt, Kristine og Hjalmar, også rommer kjærighet. Noe som er påfallende i denne sammenhengen, er at Hallstein tenker om hver og en av de andre personene at de er *vakre*, tross alt det negative: ”Karl mørkna i det vakre medtekne andletet sitt” (s. 58); ”Kvinna [Kristine] hadde stadig auga sine feste på han. Han syntest ho var vakker” (s. 71); om Hjalmar: ”På nært hald syntest Hallstein det var ein vakker mann” (s. 105–106) og ”dei venlege og vakre auga hans” (s. 157); ”Han syntest ho [Sissel] var så vakker” (s. 136); om Grete: ”Ver her, rare ljós. Ver her, hand. Ver her, vakre auge” (s. 116–117); ”Hallstein hadde aldri sett noko så vakkert som når ho [Gudrun] var bleik og stille” (s. 176). Dette gjenspeiler det menneskesynet som preger hele romanen *Vårnatt*: Ingen av personene er bare gode eller onde, alle er både òg (jf. 3.2). Hallstein ser det positive, det vakre, i alle personene. Dette peker i retning av at han har oppnådd en innsikt, men ikke nødvendigvis at han har blitt mer voksen.

At *Vårnatt* har en hjelper som hovedperson, har jeg pekt på at fører tankene over på traderte grunnfortellinger, som eventyrene. Men også en annen type grunnfortelling er interessant i forbindelse med *Vårnatt*, og dette perspektivet har blitt foreslått i resepsjonen,

nemlig visjonsdiktningen. Ser vi nå litt tilbake, er det åpenbart at mye av det jeg allerede har sagt om romanen, og det som gjelder Hallstein spesielt, peker i den retningen. Det jeg vil gjøre her, kan dermed være med på å føre oss i retning av en konklusjon på tolkningen. Dagne Groven Myhrens artikkel om *Vårnatt* fra 1997 stiller spørsmålet i tittelen: ”*Vårnatt* – et moderne visjonsdikt?”. Her presenterer hun en lesning som utfordrer mye av det som tidligere er skrevet om romanen, og interessant er det også at hun seinere leser *Brannen* (1961) i et liknende perspektiv, i artikkelen ”Folkediktning som resonansbunn hos Tarjei Vesaas” (2000).

Groven Myhrens lesning av *Vårnatt*, der hun blant annet peker på *Draumkvedet* og syndefallsmyten som intertekster, understøtter på sentrale punkt den tolkningen jeg så langt har presentert i denne oppgaven. Det mest interessante for min lesning er måten Groven Myhren leser *Vårnatt* som en vandringsroman på, slik jeg også har sitert henne på tidligere. Hallsteins spesielle rolle, som jeg har gjort rede for i dette kapitlet, er i stor grad basert på den natthlige vandringen hans fra rom til rom i huset, hvor han møter de andre fremmede personene og blir gitt noen utfordringer. Om natta går Hallstein, slik vi har sett, fra rom til rom, ”fra erfaring til erfaring, fra oppgave til oppgave, og innhenter gjennom det ny viten” (Myhren 1997: 250). Det er i de ulike rommene Hallstein snakker på tomannshånd med de andre. Dette har også nær sammenheng med hvordan huset og rominndelingen fungerer symbolsk i romanen (jf. 2.1.1). Vi har sett at gjestene okkuperer huset, omskaper det og fyller det med nytt innhold, og at huset dermed framstår som en ny verden. Det er fra natta fortrollingen utgår, fra lyset i vårnatta, og som gjør at huset i natta blir en annen verden akkurat da. Når natta er over, er alt over – gjestene drar. At hovedpersonen tvinges inn i en annen verden for en stund, der han går rundt og får erfaringer, er et motiv vi kan kople til ”auromheimen” i *Draumkvedet*.

Å se på det som skjer med Hallstein som ledd i en erkjennelsesprosess, passer også i et slikt perspektiv. Hallsteins vandring blir, ifølge Groven Myhren, en ”erkjennelsesvandring som kan sammenliknes med den type erkjennelsesvandring man finner i visjonsdiktning” (ibid.). Den innsikten eller erkjennelsen Hallstein får, får han imidlertid – slik jeg ser det – *ikke* gjennom ting han gjør eller gjennomgår selv, men som et produkt av hans involvering i *andres* konflikter og problemer, der han både er vitne, megler og lojal støttespiller. Det er noe i den retningen Groven Myhren også ser ut til å mene med en erkjennelsesvandring som har likhetstrekk med visjonsdiktning: ”Liksom visjonæren i *Draumkvedet* er Hallstein ikke først og fremst en som synder selv, men en som ser, forstår og lider med, og som derigjennom vinner ny innsikt. Og som visjonæren er det ikke bare ’naud’ han ser. Han oppfatter også de

gode mulighetene i livet” (Myhren 1997: 251). Det Hallstein møter, er en familie hvor personene har mistet kontakten både med hverandre og med seg selv. Det er dype konflikter i nære relasjoner, parforhold som har gått på tverke, skam, anger, krig, ødeleggelse og død. Men også ”de gode mulighetene i livet”, først og fremst representert av Grete og fødselen, og Gudruns vilje til å hjelpe.

I kapittel tre argumenterer jeg for at *Vårnatt* ender grunnleggende åpent, og at vi ikke får noen klare svar på den videre skjebnen til personene. Dette gjelder også Hallstein, som i tillegg befinner seg i bakgrunnen på de siste sidene i romanen. Dette åpne trekket ved romanen får også konsekvenser for hvordan vi kan forstå den i lys av visjonsdiktningen. I motsetning til Olav Åsteson får ikke Hallstein formidle videre det han har opplevd den spesielle vårnatta. Romanen slutter med Karls avskjedsreplikk om morgenen, og vi får ikke følge Hallstein ut i dagen som kommer etter – vi får ikke følge han tilbake inn i huset.<sup>16</sup> Men Vesaas formidler det hele til oss, gjennom romanen *Vårnatt*. Jeg har argumentert for at de voksne i romanen ser noe i ungdommen Hallstein som de har mistet hos seg selv. Dette åpner for at vi, som voksne lesere, også kan speile oss i Hallstein, og få tak på hans innsikt – selv om *han* ikke formidler den. Den innsikten som Hallstein får gjennom møtene med de voksne, formidler verket på et annet nivå til leseren.

#### **4.4 Oppsummerende betraktninger**

I dette kapitlet har det vært viktig å framheve Hallstein som en særegen person i romanen *Vårnatt*, og vise at det er andre ting enn hans utvikling fra barn til voksen og integrering blant de voksne som kan forklare hans status og funksjon. Grunnlaget for lesningen er i stor grad basert på den relasjonen Hallstein går inn i med medlemmene av den familien han og søsteren får på besøk. Hallstein er en klar hovedperson i *Vårnatt*, som vi ser alt som skjer i gjennom. I tillegg har han, når man løfter blikket litt mer, utover det at han er hovedperson, en helt spesiell status i dette romanuniverset. Han møter og blir involvert i skjebnene til ulike typer skadede personer, som de fremmede gjestene igjen representerer. Hallstein er den eneste som må forholde seg til alle sammen, og den eneste som møter hver og en av dem på tomannshånd. Ikke minst er det særlig i deres møter med Hallstein vi blir kjent med de andre

---

<sup>16</sup> Groven Myhren viser forøvrig til at Hallsteins dikterlegning peker i retning av at han gjennom diktningen kan få formidle det han har opplevd: ”en gryende dikters første møte med noen av sine motiver” (Myhren 1997: 252).

personene. På den måten blir han som romanperson også et knutepunkt som binder sammen de ulike konflikttrådene i romanen. Narratologisk sett fungerer han som hjelper i mange prosjekt- og konfliktaksestrukturer. Vi har sett hvordan Karl, Grete, Kristine og Hjalmar alle forholder seg til han på en liknende måte – hver og en ber de om hans hjelp og lojalitet. Det gir oss grunnlag for å tolke romanen dit hen at Hallstein framstår som en spesiell person i romanuniverset, ikke bare for leseren, men også for personene i romanens univers. Dette kan, slik vi har sett, blant annet forklares ut fra Hallsteins alder og posisjon som utenforstående. Som ung og ubesudlet av de voksnes destruktive konflikter og skam kan han være en hjelper for dem. Hans unge alder og barnlighet peker i retning av at han har lettere tilgang til en annen type kunnskap enn de voksne, som også gjør han attraktiv, og som gjør at han kan fungere som en krisemegler (jf. barnefigurpoenget). Barnefiguren åpner for å se på barnet som en symbolsk størrelse i teksten: Heller enn at barnet, eller rettere ungdommen, er hovedperson for at romanen skal handle om initiering, kan man gjennom hva ungdommen betyr for de voksne, få øye på hva den representerer i videre forstand. Hallstein er ikke heller bare en hjelper som står på siden av det som skjer. Han lever og lider med de andre, og han tar innover seg det han møter. Slik jeg tolker romanen, innebærer ikke det at Hallstein gjennomgår noen betydelig endringsprosess, men at han får en erkjennelse, at han på slutten vet mer enn på begynnelsen. Visjonsdiktningen gir interessante perspektiv å forstå Hallsteins rolle og prosess innenfor, som samler flere aspekter ved teksten: Huset i natta som en annen verden, der Hallstein vandrer rundt og gir sin støtte til mennesker han møter, og lærer av det.



## Kapittel 5: Avslutning

I denne mastergradsavhandlingen har jeg presentert en lesning av Tarjei Vesaas' roman *Vårnatt* som utfordrer den dominerende tolkningstendensen i resepsjonen. Utgangspunktet har vært at tidligere lesninger i for stor grad har fokusert på hovedpersonen Hallsteins møte med de fremmede gjestene som et ledd i hans utvikling fra barn til voksen, hans initieringsprosess. Det betyr ikke at dette møtet ikke er interessant, tvert i mot. Men det er nødvendig å se det på en annen måte også. Ved å dreie perspektivet fra hva de fremmede betyr for Hallstein til hva han betyr for dem og for forholdet mellom dem, blir det tydelig at mye mer er i spill. Den unge hovedpersonen i *Vårnatt* er en hjelper, en de andre søker noe hos, og det åpner for å stille spørsmålet om hvilke spesielle egenskaper han besitter. Et slikt perspektiv har også betydning for hvordan vi forstår Hallsteins prosjekt og utvikling. Analysen har vist at hovedpersonens unge alder ikke trenger å bety at det foregår en utvikling mot mer modenhet, men at Hallsteins prosjekt som går ut på å lære og være involvert, i like stor grad peker mot at han gjennomgår en erkjennelsesprosess med mer allmenn rekkevidde.

En slik forståelse henger nøye sammen med den spesielle settingen i romanen: Huset og lyset i vårnatta blir symbolske og skaper en betydningstett, avgrenset tilstand. Hallstein vandrer fra rom til rom i huset, som blir en annen verden akkurat så lenge den fortrollede natta varer. I de ulike rommene blir han involvert i og vitne til destruktive konflikter i nære relasjoner, og et viktig argument for min tolkning av hovedpersonens status i romanen har vært at han blir stående på siden av de konfliktene som styrer handlingen. Jeg har framhevet relasjonene mellom romanpersonene som like sentrale for en forståelse av tematikken som hovedpersonen. Den komplekse konfliktstrukturen gjør at *Vårnatt* inviterer til å leses ut fra personrelasjonene, og det peker mot å forstå *Vårnatt* som en roman om forhold mellom mennesker, om det å kunne leve sammen med andre.

Når morgenen kommer, er fortrollingen brutt, den fremmede familien reiser videre, og romanen er over. Det betyr ikke at konfliktene er løste, eller at Hallstein har gjennomgått en grunnleggende forandring. En tolkning av *Vårnatt* som en initieringsroman forutsetter imidlertid en løsning eller et lukket plot. Slik jeg ser det, ender romanen grunnleggende åpent, og vi får ingen entydige svar. På denne måten blir de destruktive konfliktene en del av den spesielle nattlige tilstanden som gradvis avdekkes i romanen, og som gjør at romanplotet har sentrale likhetstrekk med Seymour Chatmans "plot of revelation". Tilstanden som avdekkes, er motsetningsfylt: Først og fremst vises det destruktive, det utskjemte, fram, men også glimt

av gode krefter. Dette motsetningsfylte og flertydige gjenspeiles både i tittelsymbolet og i det menneskesynet som kommuniseres i romanen.

Tendensen i resepsjonen til å betrakte *Vårnatt* som en *enkel* roman i Vesaas' forfatterskap, henger sammen med at den har vært sett på som en av de mer realistiske romanene, hvor symbolikken er mindre ”påtrengende”. Analysen har vist at *Vårnatt* på langt nær er noen enkel eller entydig tekst, og noe av det utfordrende ligger nettopp i at romanen på en og samme tid er realistisk og symbolsk – og at begge disse sidene må ivaretas i lesningen.

## Litteraturliste

Biedermann, Hans 1992: *Symbolleksikon*. Oslo, Cappelen

*Bokmålsordboka* 2010: Universitetet i Oslo i samarbeid med Språkrådet. Tilgjengelig fra: <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=skjemme> (Hentet 28. september 2011)

Bredsdorff, Lene 1964: "Vårnatt", i Leif Mæhle (red.): *Ei bok om Tarjei Vesaas. Av ti nordiske studentar*. Oslo, Samlaget

Brooks, Peter 1984: *Reading for the plot. Design and intention in narrative*. Oxford, Clarendon Press

Brostrøm, Torben 1955: "Tarjei Vesaas's symbolverden belyst ud fra hans prosaværker 1940–50", i *Edda*, nr. 4

Chapman, Kenneth G. 1969: *Hovedlinjer i Tarjei Vesaas' diktning. Å sanse det slik det er*. Oslo, Universitetsforlaget

Chatman, Seymour 1978: *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca / London, Cornell University Press

Gimnes, Steinar 2002: "'Tid' og 'tilvere' i Tarjei Vesaas' roman *Sandelstreet* (1933)", i Steinar Gimnes (red.): *Kunstens fortrolling. Nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. Oslo, LNU / Cappelen

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

Granaas, Rakel Christina 2002: "Barnet som krisebærer. Refleksjoner omkring Is-slottet", i Steinar Gimnes (red.): *Kunstens fortrolling. Nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. Oslo, LNU / Cappelen

Granaas, Rakel Christina 2009: "Kroppar på randa, i rommet. Tarjei Vesaas' *Vårnatt*", i Sarah J. Paulson og Rakel Christina Granaas (red.): *Dobbeltblikk på Vesaas*. Trondheim, Tapir Akademisk Forlag

- Gaasland, Rolf 1999: *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo, Universitetsforlaget
- Hagerup, Henning 1997: "Etterord. 'Mengdevis med betydning'", i Henning Hagerup og Morten Moi (red.): *Tor Ulven. Essays*. Oslo, Gyldendal
- Hellum, Harald 1972: *Den dunkle klarhet. Trekk ved Tarjei Vesaas stil i Vårnatt*. Hovedfagsoppgave ved Universitetet i Oslo
- Hermundsgård, Frode 1989: *Child of the earth. Tarjei Vesaas and Scandinavian primitivism*. New York, Greenwood Press
- Kittang, Atle 2003: "Metafor og symbol", i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, nr. 2
- Lothe, Jacob 1994: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo, Universitetsforlaget
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg 1997: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo, Kunnskapsforlaget
- Myhren, Dagne Groven 1997: "Vårnatt, et moderne visjonsdikt?", i Liv Bliksrud og Vigdis Ystad (red.): *Hugbod. Heidersskrift til Leif Mæhle på 70-årsdagen*. Oslo, Samlaget
- Myhren, Dagne Groven 2000: "Folkedikning som resonansbunn hos Tarjei Vesaas", i *Bokvennen*, nr. 3
- Møller, Lis 1995: "Om figurativt sprog", i Lis Møller (red.): *Om litteraturanalyse*. Herning, Systime
- Rottem, Øystein 1996: *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen*, bind 1. Oslo, Cappelen
- Sjøstrand, Audun 1979: *Roman. Drama. Film. Tarjei Vesaas' Vårnatt i tre versjonar*. Bergen, Universitetsforlaget
- Solstad, Dag 1981: "'Mors stille arm / når langt utover / gravkammeret i Vinje. / I sol, / toreslag / og frost'. Forsøk på å sirkle inn det særegne ved Tarjei Vesaas' forfatterskap", i *Forfatternes litteraturhistorie*, bind 3. Oslo, Gyldendal
- Teigen, Karl Halvor 2009: "Skam", i *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra: <http://snl.no/skam/psykologi> (Hentet 6. oktober 2011)

- Ulven, Tor 1988: "Hjem til det ukjente", i *Café Existens. Tidsskrift för nordisk litteratur*, nr. 39/40, Vesaas-nummer redigert i samarbeid med Eldrid Lunden
- Ulven, Tor 1997: "Ønskekonsert", i Henning Hagerup og Morten Moi (red.): *Tor Ulven. Essays*. Oslo, Gyldendal
- Vesaas, Olav 1995: *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*. Oslo, Cappelen
- Vesaas, Tarjei 1954: *Vårnatt*. Oslo, Gyldendal
- Vesaas, Tarjei 1961: *Brannen*. Oslo, Gyldendal
- Vesaas, Tarjei 1968: *Båten om kvelden*. Oslo, Gyldendal
- Vesaas, Tarjei 1971: "Einsam", i Walter Baumgartner (red.): *Tarjei Vesaas. Huset og fuglen. Tekster og bilete 1919–1969*. Oslo, Gyldendal
- Vesaas, Tarjei 1987: *Skrifter i samling*, bind 8. Oslo, Samlaget
- Wærp, Lisbeth 2006: "Menneskebonn (1923), Sendemann Huskuld (1924) og Guds bustader (1925). Tarjei Vesaas' debutbøker og myten om det store skillet i forfatterskapet", i Per Thomas Andersen (red.): *Lesing og eksistens. Festskrift til Otto Hageberg på 70-årsdagen*. Oslo, Gyldendal
- Wærp, Lisbeth 2009: *Engasjement og eksperiment. Tarjei Vesaas' romaner Huset i mørkret, Signalet og Brannen*. Oslo, Unipub
- Aarseth, Asbjørn 1979: *Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori*. Oslo, Universitetsforlaget
- Aaslestad, Petter 1999: *Narratologi. En innføring i anvendt fortellesteori*. Oslo, LNU / Cappelen